



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Departament d'Art i de Musicologia
2015

Francesc Xavier Alern Vázquez

Tesi doctoral

***La musica ficta* en la polifonia renaixentista hispànica
a través de les adaptacions instrumentals**

Tesi per optar al títol de Doctor en Història de l'Art i Musicologia

Llibre primer

Direcció

Maricarmen Gómez Muntané
Paloma Otaola González

Resum

A l'hora d'editar o d'interpretar una obra de música vocal del Renaixement ens enfrontem amb un problema fonamental: la notació blanca renaixentista no té tota la informació que ens cal per a la seva interpretació. Un dels elements importants que manquen és allò que anomenem «alteracions». Els editors i intèrprets actuals han de suggerir les alteracions necessàries seguint les normes de la *musica ficta* dels tractats musicals de l'època. Però en aquests tractats no hi ha una visió unívoca de com s'han d'aplicar les normes. Entre d'altres variables, és raonable pensar que podien canviar en funció del moment, la nació o l'estil de la composició.

El Renaixement és l'època en què es comença a escriure música instrumental. Una part molt important d'aquest repertori estava constituït per adaptacions de música vocal que, originàriament, s'havien escrit en notació blanca. Les adaptacions instrumentals estaven escrites en tabulatura, un tipus de notació molt més explícita en quant a les notes que havien de ser interpretades. Gràcies als adaptadors, l'ús pràctic de les normes de la *musica ficta* va quedar reflectit en les tabulatures.

En la nostra Tesi doctoral analitzem cinquanta-dues adaptacions instrumentals de música sacra i profana de mitjans segle XVI. Totes les composicions pertanyen als autors hispànics Cristóbal de Morales i Juan Vásquez.

L'ús de la *musica ficta* és analitzat sistemàticament a partir de les pròpies normes dels tractats musicals renaixentistes. El nostre objectiu és determinar la normativitat dels usos, així com les possibles diferències d'estil en funció de la personalitat de l'instrumentista o del tipus de repertori adaptat.

Abstract

When we edit or perform a work of Renaissance vocal music we have a fundamental problem: the white Renaissance notation does not have all the information required in order to be performed. One of the most important elements that we do not have is that that we call “chromaticism”. The current editors and performers have to suggest alterations following the *musica ficta*'s rules from musical treatises of that time. But, in these treatises there is no an unambiguous vision about how those rules must be

applied. Among other variables, it is reasonable to think that they could change the rules depending on the moment, the country or the kind of composition.

Renaissance is the period in which instrumental music begins to be written. A very important part of its repertoire was constituted by arrangements from vocal music, which were originally written in white notation. Instrumental adaptations were written in tablature, a kind of notation much more explicit regarding the notes that had to be performed. Thanks to the adapters, the practical uses of the *musica ficta*'s rules have been captured in the tabulatures.

In our Doctoral Thesis we analyze fifty-two instrumental arrangements of sacred and profane music from mid-sixteenth century. All these compositions belong to the Hispanic authors Cristóbal de Morales and Juan Vásquez.

The uses of *musica ficta* are systematically analyzed following the Renaissance musical treatises' rules. Our aim is to establish the normativity of these uses, and define the possible differences between the styles depending on the performer's personality or the kind of arranged repertoire.

La *musica ficta* en la polifonia renaixentista hispànica a través de les adaptacions instrumentals

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament d'Art i de Musicologia

2015

Programa de doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Francesc Xavier Alern Vázquez

Tesi doctoral

**La *musica ficta* en la polifonia renaixentista hispànica a
través de les adaptacions instrumentals**

Direcció

Maricarmen Gómez Muntané

Paloma Otaola González

Per a l'Alina
Per la seva infinita paciència i suport

Agraïments

Volem agrair a la prof. Maricarmen Gómez Muntané el seu suport durant tot aquest temps, suport que sovint ha anat més enllà de l'estrictament acadèmic, així com els seus consells i curoses correccions. A la prof. Paloma Otaola González el seu generós i savi acompanyament. Al llautista William Gaston Waters els seus consells sobre aspectes relatius als instruments de corda pinçada i el seu ajut en la traducció d'alguns textos. Al prof. Cèsar Cabrera pel seu ajut amb alguns textos. A l'intèrpret d'instruments de teclat Bruno Forst per els aclariments sobre alguns aspectes de la tabulatura de Gonzalo de Baena. A la prof. Cristina Diego Pacheco per la cessió de la seva transcripció del motet manuscrit *In diebus illis* de Cristóbal de Morales. Al prof. Christophe Dupraz per els seus consells i recomanacions.

Finalment, a l'Alina Benach Barceló, per la seva paciència durant els mesos de redacció d'aquesta tesi a París i per tot el que ha fet per a què la seva realització hagi estat possible.

*When I heard the learn'd astronomer;
When the proofs, the figures, were ranged in columns before me;
When I was shown the charts and the diagrams, to add, divide, and measure them;
When I, sitting, heard the astronomer, where he lectured with much applause in the
lecture-room,
How soon, unaccountable, I became tired and sick;
Till rising and gliding out, I wander'd off by myself,
In the mystical moist night-air, and from time to time,
Look'd up in perfect silence at the stars.*

Walt Whitman, *When I heard the learn'd astronomer* (1900)

Quan vaig escoltar el savi astrònom;
Quan les proves, les figures, van ser arrengrades davant meu;
Quan mostrava les cartes i diagrames, per afegir, dividir i mesurar;
Quan jo, assegut, escoltava l'astrònom acabar la seva conferència sota els
[aplaudiments de la sala,
Tot d'una em vaig sentir inexplicablement cansat i malalt;
Fins que, esquitllant-me, vaig sortir a fora,
Per passejar en la mística humitat de l'aire nocturn, i de tant en tant,
Mirar cap a dalt en perfecte silenci a les estrelles.

Walt Whitman, *Quan vaig escoltar el savi astrònom* (1900)

TAULA DE CONTINGUTS

LLIBRE PRIMER

Agraïments.....	i
Introducció.....	xvii
Capítol 1. Qüestions preliminars.....	1
1.1 Estat de la qüestió.....	1
a) Wili Apel (1936).....	1
b) Charles Warren Fox (1938)	2
c) Marc Honegger (1970 i 1973-74).....	3
d) Howard Mayer Brown (1976 i 1984).....	9
e) Robert Toft (1992).....	12
f) Soterraña Aguirre Rincón (1993).....	14
g) Vincent Arlettaz (2000).....	17
1.2 Conclusions a l'Estat de la qüestió.....	19
1.3 Terminologia i expressions.....	19
1.4 Consideracions sobre les tabulatures.....	22
1.3.1 Trets específics dels diferents tipus de tabulatura.....	22
a) Tabulatura espanyola o italiana per a viola de mà i llaüt.....	24
b) Tabulatura francesa per a llaüt.....	24
c) Tabulatura alemanya per a llaüt.....	25
d) Tabulatura per a tecla de Gonzalo de Baena.....	26
1.5 Criteris de transcripció.....	27
a) Tabulatures.....	27
b) Manuscrits en notació blanca renaixentista.....	29
1.6 Apunts biogràfics i repertori.....	30
1.5.1 Cristóbal de Morales.....	30
a) El repertori de Morales.....	32
1.5.2 Juan Vásquez.....	42
a) El repertori de Juan Vásquez.....	43
1.5.3 Adaptadors instrumentals.....	48
a) Gonzalo de Baena.....	48
b) Enríquez de Valderrábano.....	48

c)	Albert de Rippe (Alberto da Ripa [da Mantova]).....	49
d)	Hans Neusidler.....	50
e)	Miguel de Fuenllana.....	51
f)	Jean [Johannes] Matelart.....	52

Capítol 2. Marc Teòric..... 54

2.1	Tractats de música del Renaixement.....	55
2.2	Intervals i espècies.....	61
2.2.1	La consonància al segle XVI.....	63
2.2.2	La dissonància al segle XVI. El «Mi contra fa».....	66
2.3	Teoria modal.....	68
2.3.1	La modalitat polifònica.....	70
2.3.2	Modes naturals.....	72
a)	Els vuit modes eclesiàstics.....	73
b)	L'ampliació del sistema.....	75
c)	Constitució dels modes: espècies de diapasó, diapente i diatheseron.....	77
d)	Àmbit melòdic.....	80
e)	Principis dels modes.....	80
f)	Sistemes de claus.....	80
2.3.3	Modes accidentals.....	82
2.3.4	Modes mixtos.....	84
2.3.5	Clàusules modals.....	87
2.4	Del sistema tetracordal al sistema hexacordal: deduccions i conjuntes.....	92
2.4.1	El sistema tetracordal.....	92
2.4.2	Hexacords i deduccions.....	93
2.5	<i>Musica ficta</i>	99
2.5.1	Les «conjuntes».....	102
2.5.2	Transport dels hexacords.....	105
2.5.3	Integració de les conjuntes en el sistema i esvaïment de la doctrina de les deduccions i conjuntes.....	107
2.5.4	La «mà de Guido».....	109
2.6	Usos de la <i>Musica ficta</i>	111
2.6.1	Armadures i <i>Causa instrumentis</i>	111

2.6.2	<i>Causa necessitatis</i>	111
	a) <i>Causa necessitatis</i> horitzontal.....	116
	b) <i>Causa necessitatis</i> vertical i en les relacions creuades.....	119
2.6.3	<i>Causa pulchritudinis</i>	121
	a) <i>Causa pulchritudinis</i> horitzontal.....	123
	b) <i>Causa pulchritudinis</i> vertical i en les relacions creuades.....	126
2.7	Accidentals i semàntica textual.....	136
2.8	La viola de mà. Procediments de posada en tabulatura.....	170
2.9	Conclusions del Marc teòric.....	172
		175

Capítol 3. Adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales..... 177

3.1	Accidentals i índex cromàtic.....	177
3.2	Modalitat i <i>Causa instrumentis</i>	180
	a) Modes mixtos.....	180
3.3	<i>Causa necessitatis</i>	183
	3.3.1 <i>Causa necessitatis</i> horitzontal.....	184
	3.3.2 <i>Causa necessitatis</i> vertical.....	185
3.4	Conclusions de la <i>Causa instrumentis</i> i de la <i>Causa necessitatis</i>	187
3.5	<i>Causa pulchritudinis</i>	187
	3.5.1 <i>Causa pulchritudinis</i> horitzontal.....	188
	a) <i>Clàusules</i> i imitacions de clàusula.....	188
	b) Notes «d'escapada» o «de fugida».....	191
	c) Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent.....	192
	d) Salts disminuïts.....	194
	e) <i>Clàusules</i> diferents del propi mode. Glosses i ornaments.....	195
	3.5.2 <i>Causa pulchritudinis</i> vertical.....	196
	a) Norma APC.....	196
	b) Enllaços fora de la Norma APC.....	203
	c) Norma APC i clàusules textuales.....	204
	d) Tractament de la dissonància.....	211

e)	Altres dissonàncies.....	217
f)	Sonoritats finals: la <i>cadència picarda</i>	220
g)	Ús d'alteracions per mimesi.....	222
h)	La <i>varietas</i>	224
i)	Accidentals i semàntica textual.....	235
3.6	Conclusions de la <i>Causa pulchritudinis</i>	237
3.7	Conclusions de l'ús de la <i>musica ficta</i> en les adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales.....	239

Capítol 4. Adaptacions de motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales..... 241

4.1	Accidentals i índex cromàtic.....	241
4.2	Modalitat i <i>Causa instrumentis</i>	244
a)	Modes accidentals.....	245
b)	Modes mixtos.....	245
4.3	<i>Causa necessitatis</i>	248
4.3.1	<i>Causa necessitatis</i> horitzontal.....	248
4.3.2	<i>Causa necessitatis</i> vertical.....	252
4.4	Conclusions de la <i>Causa instrumentis</i> i de la <i>Causa necessitatis</i> en els motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales.....	252
4.5	<i>Causa pulchritudinis</i>	253
4.5.1	<i>Causa pulchritudinis</i> horitzontal.....	253
a)	<i>Clàusules</i> i imitacions de clàusula.....	253
b)	Notes «d'escapada» o «de fugida».....	258
c)	Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent.....	259
d)	Salts disminuïts.....	261
e)	<i>Clàusules</i> diferents del propi mode. Glosses i ornaments.....	264
4.5.2	<i>Causa pulchritudinis</i> vertical.....	268
a)	Norma APC.....	268
b)	Enllaços fora de la Norma APC.....	274
c)	Norma APC i clàusules textuals.....	276
d)	Tractament de la dissonància.....	285

e)	Altres dissonàncies.....	290
f)	Sonoritats finals: la cadència «picarda».....	303
g)	Ús d'alteracions per mimesi.....	305
h)	La <i>varietas</i>	310
i)	Accidentals i semàntica textual.....	325
4.6	Conclusions de la <i>Causa pulchritudinis</i>	328
4.7	Conclusions dels motets i altres composicions de música religiosa de Cristóbal de Morales.....	331

Capítol 5. Adaptacions de música profana de Juan Vásquez... 334

5.1	Accidentals i índex cromàtic.....	334
5.2	Modalitat i <i>Causa instrumentis</i>	337
a)	Modes accidentals.....	337
5.3	<i>Causa necessitatis</i>	339
5.3.1	<i>Causa necessitatis</i> horitzontal.....	340
5.3.2	<i>Causa necessitatis</i> vertical.....	343
5.4	Conclusions de la <i>Causa necessitatis</i> en les adaptacions d'obres de música profana de Juan Vásquez.....	347
5.5	<i>Causa pulchritudinis</i>	347
5.5.1	<i>Causa pulchritudinis</i> horitzontal.....	347
a)	Clàusules i imitacions de clàusula.....	347
b)	Notes «d'escapada» o «de fugida».....	351
c)	Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent.....	352
d)	Salts de quarta disminuïda.....	354
e)	Clàusules diferents del propi mode. Glosses i ornaments.....	354
5.5.2	<i>Causa pulchritudinis</i> vertical.....	358
a)	Norma APC.....	358
b)	Enllaços fora de la Norma APC.....	364
c)	Norma APC i clàusules textuales.....	365
d)	Tractament de la dissonància.....	374
e)	Altres dissonàncies.....	378
f)	Sonoritats finals: la cadència <i>picarda</i>	383
g)	Ús d'alteracions per mimesi.....	384
h)	La <i>varietas</i>	388
i)	Accidentals i semàntica textual.....	392

5.6 Conclusions de la <i>Causa pulchritudinis</i>	392
5.7 Conclusions sobre les adaptacions d'obres de música profana de Juan Vásquez.....	393
Conclusions generals.....	395
Bibliografia.....	417

Índex de taules

Capítol 1. Qüestions preliminars

Taula 1.1	Adaptacions instrumentals de composicions vocals de Cristóbal de Morales.....	33
Taula 1.2	Adaptacions instrumentals de música profana de Juan Vásquez.....	43

Capítol 2. Marc teòric

Taula 2.1	Tractadistes del marc teòric.....	58
Taula 2.2	Llibres de música instrumental del marc teòric.....	60
Taula 2.3	Equivalències entre termes musicals actuals i renaixentistes (consonàncies).....	62
Taula 2.4	Equivalències entre termes musicals actuals i renaixentistes (dissonàncies).....	67
Taula 2.5	Espècies de diapasó.....	77
Taula 2.6	Espècies de diapente.....	78
Taula 2.7	Espècies de diatheseron.....	79
Taula 2.8	Constitució dels modes a partir de les espècies de diapasó, diapente i diatheseron.....	79
Taula 2.9	Modes mixtos.....	85
Taula 2.10	Clàusules finals sostingudes i remises.....	88
Taula 2.11	Clàusules regulars i de trànsit sostingudes i remises.....	89
Taula 2.12	Clàusules regulars, principals o mitjanes.....	90
Taula 2.13	Clàusules irregulars, de trànsit o de passatge.....	91

Capítol 3. Adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales

Taula 3.1	Accidentals explícits i afegits (M1 – M16).....	177
Taula 3.2	Repartiment dels accidentals per corda: percentatge (i xifres absolutes).....	178
Taula 3.3	Índex cromàtic.....	179

Taula 3.4	Bemolls afegits per <i>Causa instrumentis</i>	181
Taula 3.5	Imitació de clàusula per sostingut o becaire en regió precadencial i fora de cadència.....	190
Taula 3.6	Norma APC i enllaços «fora de la norma».....	197
Taula 3.7	Distribució dels accidentals en percentatges (i xifres absolutes).....	205
Taula 3.8	Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (1).....	207
Taula 3.9	Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (2).....	208
Taula 3.10	Aplicació de la Norma APC en percentatges (i xifres absolutes).....	208
Taula 3.11	Percentatges en l'aplicació de la Norma APC per adaptador.....	209
Taula 3.12	Enllaços de la Norma APC en zona precadencial i fora de cadència realitzats per imitació de clàusula.....	210
Taula 3.13	Ús de la dissonància en les adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales (M1-M16).....	212
Taula 3.14	Sonoritats finals.....	221

Capítol 4. Adaptacions de motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales

Taula 4.1	Accidentals explícits i afegits (M17-M32).....	241
Taula 4.2	Repartiment dels accidentals per corda: percentatge (xifres absolutes).....	242
Taula 4.3	Índex cromàtic.....	243
Taula 4.4	Bemolls afegits per <i>Causa instrumentis</i>	244
Taula 4.5	Imitació de clàusula per sostingut o becaire en regió precadencial i fora de cadència.....	257
Taula 4.6	Norma APC i enllaços «fora de la norma».....	269
Taula 4.7	Distribució dels accidentals en percentatges (i xifres absolutes).....	277
Taula 4.8	Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (1).....	279
Taula 4.9	Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (2).....	280
Taula 4.10	Aplicació de la Norma APC en percentatges (i xifres absolutes).....	281
Taula 4.11	Percentatges en l'aplicació de la Norma APC per adaptador.....	282
Taula 4.12	Enllaços de la Norma APC en zona precadencial i fora de cadència realitzats per imitació de clàusula.....	283
Taula 4.13	Ús de la dissonància en les adaptacions de polifonia de Cristóbal de Morales (M17-M32).....	285
Taula 4.14	Sonoritats finals.....	203

Taula 4.15	Distribució dels acords finals en les <i>Lamentacions</i> de Morales adaptades per Fuenllana.....	320
-------------------	---	-----

Capítol 5. Adaptacions d'obres de música profana de Juan Vásquez

Taula 5.1	Accidentals explícits i afegits (V1 – V20).....	334
Taula 5.2	Repartiment dels accidentals per corda: percentatge (i xifres absolutes).....	335
Taula 5.3	Índex cromàtic.....	336
Taula 5.4	Imitació de clàusula per sostingut o becaire en regió precadencial i fora de cadència.....	350
Taula 5.5	Norma APC i enllaços «fora de la norma».....	359
Taula 5.6	Distribució dels accidentals en percentatges (i xifres absolutes).....	367
Taula 5.7	Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (1).....	369
Taula 5.8	Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (2).....	369
Taula 5.9	Aplicació de la Norma APC en percentatges (i xifres absolutes).....	371
Taula 5.10	Aplicació de la Norma APC en percentatges per adaptador.....	372
Taula 5.11	Enllaços de la norma APC en zona precadencial i fora de cadència realitzats per imitació de clàusula.....	373
Taula 5.12	Ús de la dissonància en les adaptacions de polifonia de Juan Vásquez.....	374
Taula 5.13	Sonoritats finals.....	383

Índex de figures i làmines

Figura 1.1	Exemple de tabulatura espanyola per a viola de mà.....	25
Figura 1.2	Exemple de tabulatura francesa.....	26
Figura 1.3	Exemple de tabulatura alemanya.....	26
Figura 1.4	Exemple de tabulatura per a tecla de Gonzalo de Baena.....	27
Figura 2.1	Juan Bermudo, «Arbre de les espècies».....	63
Figura 2.2	Gamma i estructura tetracordal després d'Hucbald de St. Amand.....	93
Làmina 2.1	Sistema de cinc deduccions.....	95
Figura 2.3	Transcripció de la Làmina 2.1	96
Figura 2.4	Sistema complet de set deduccions.....	98

Làmina 2.2 Mà de Guido segons un MS de la Bodleian Library..... 110

Introducció

Tradicionalment els tractats teòrics i els textos de música vocal, impresos o manuscrits, han estat les grans fonts utilitzades per a l'estudi de la *musica ficta*. Gràcies als primers tenim les normes de contrapunt, sovint incompletes i no exemptes de contradiccions en funció de moltes variables, com ara la personalitat de l'autor, l'època, la nació, el corrent al que pertanyia o els lectors als que s'adreçava. En quant a la música vocal escrita en notació mesurada, el problema és que no té escrites totes les alteracions que necessita per a la seva interpretació, i per tant ens dóna una informació parcial al respecte. Això és especialment notable en les edicions impreses de música de la generació de Nicolas Gombert i Cristóbal de Morales. Els manuscrits també són problemàtics però per un altre motiu, car els accidentals afegits per mestres de capella o cantants han de ser sotmesos als mateixos anàlisis que els textos instrumentals per determinar-ne, com a mínim, la seva normativitat.

Els cantants estaven familiaritzats amb les normes de la *musica ficta* a l'hora d'executar una composició. Els més experts aplicaven les alteracions que calia a primera vista, així que la seva escriptura es considerava innecessària o útil només per als principiants. Les operacions de *musica ficta* tenien, doncs, molt a veure amb la transmissió d'una tradició en el si de les capelles musicals. També, però per altres motius, en el pas del paradigma musical modal al tonal.

Els textos que ens interessin a nosaltres, les fonts instrumentals, han estat menystinguts per la musicologia fins i tot després que Willi Apel publicés la seva Tesi doctoral (Strassburg, 1937) centrada en les adaptacions per a tecla de música de Josquin Desprez.¹ Aquest oblit podria explicar-se, al nostre entendre, per diverses causes: una d'elles seria la relativa poca consideració social dels sonadors d'instruments medievals i renaixentistes. El descrèdit arrelaria en la divisió entre «música teòrica» i «música pràctica», acusant als sonadors de no haver accedit al mateix aprenentatge que els mestres de capella o els teòrics. Però aquest prejudici intel·lectualista no té sentit quan parlem de músics de la categoria d'Antonio de

¹ Apel, Willi, *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. Und 16. Jahrhunderts*, (Reedició) Baden-Baden: Valentin Koerner, 1972.

Cabezón, Miguel de Fuenllana, Francesco da Milano, o d'altres que com ells assoliren un gran prestigi i que van estar al servei de les catedrals, corts reials i cases nobiliàries més importants del seu temps. Robert Toft ens explica que el teòric Pietro Aaron va consultar al llaütista Marco Dall'Aquila sobre qüestions de teoria musical. Giovanni Spataro reconeixia que els bons instrumentistes sonaven els cants no només millor que com estaven escrits pels «indoctes» compositors, sinó més aviat com havien de ser senyalats realment (*signati*, o sigui amb els accidentals ben escrits).²

Una altra causa seria la manca de transcripcions en notació moderna de gran part del repertori escrit en tabulatura. Això dificulta el seu estudi per part dels musicòlegs, que sovint provenen d'àmbits diferents de la corda pinçada i que poden tenir dificultats per llegir aquest tipus de notació. En la nostra investigació hem optat per realitzar les nostres pròpies transcripcions a partir de la concordança amb els textos vocals.

Una tercera causa presentaria una seriosa objecció a les adaptacions instrumentals de música vocal. Margaret Bent, seguint Edward Lowinsky, és la principal valedora d'aquesta objecció. Segons Bent, en la interpretació vocal *a capella* de música polifònica es respectava escrupolosament la integritat de les consonàncies perfectes.³ Gràcies a l'afinació relativa els cantors podien, si calia, iniciar una execució en una altura i acabar-la en una altra en termes d'afinació absoluta. L'autora ens ofereix sorprenents realitzacions d'obres que, en notació moderna, requeririen entrar en una espiral d'alteracions per poder guardar estrictament la perfecció de les consonàncies. Seguint aquest raonament l'execució polifònica amb instruments «restringiria» la ductilitat sonora de la interpretació *a capella* dins la tancada afinació instrumental. Els sonadors que, reconeix Bent, coneixien el contrapunt igual com els mestres de capella, es veurien obligats a acceptar un nivell de dissonància més elevat que els cors per poder interpretar una composició. De fet contraposa els conceptes de «realització d'operacions de *musica ficta*», que considera propi de la notació orientativa i de l'afinació relativa, amb el d'«afegit d'accidentals» més adequat segons el seu criteri

² Cf. Robert Toft (1992, pp. 41-45). El professor Toft també proporciona una llista de sonadors que van ser, al mateix temps, cantors en capelles catedralícies.

³ Bent, Margaret, «Diatonic Ficta» dins *EMH*, 4 (1984), pàgs. 1-48.

Introducció

per a les notacions prescriptives (com la notació moderna o les tabulatures) i l'afinació amb altures absolutes.

Pensem que aquesta interessant objecció es veu immediatament neutralitzada per els abundants testimonis documentals d'execució vocal amb acompanyament instrumental. Els propis teòrics, com ara Bermudo o Zarlino, manifesten la utilitat de la *musica ficta* per a què l'organista, per exemple, pugui transportar ràpidament la composició en cas que això sigui necessari per la «inestabilitat de les veus». En tot cas, podem afirmar d'entrada que en el repertori que analitzarem no es donen casos extrems de cadenes d'alteracions com els que mostra la professora Bent.

Nosaltres estem convençuts que els textos de música instrumental són fonamentals per a la comprensió de l'aplicació de la *musica ficta*, també en la música vocal. Les seves notacions, sobretot les tabulatures per a instruments de corda pinçada, no deixen marge d'error en la interpretació de les notes que han de ser executades, i per tant esdevenen una font d'informació molt menys ambigua que els textos de música vocal. Són enterament «prescriptives», en el sentit que esmentava Margaret Bent. Però precisament per això, per la seva naturalesa esdevindrien una imatge preservada en el temps d'algunes de les pràctiques interpretatives de l'època.

D'altra banda cal considerar que les regles de la *musica ficta* no eren ni molt menys rígides. Deixaven prou marge per a la interpretació de cada sonador, que optava per una via o una altra d'aplicació d'acord amb la seva personalitat artística. Això es pot veure clarament en les diferents adaptacions de música de Josquin realitzades per els instrumentistes al llarg del segle XVI. Els sonadors decidien quines normes aplicaven i quines no en funció de l'ideari de la *varietas*, principi estètic fonamental de la sonoritat renaixentista i al que nosaltres dedicarem una especial atenció.

Una part molt important del repertori dels sonadors de llaüt i viola de mà estava constituïda precisament per arranjaments de polifonia vocal, profana o religiosa. A la composició vocal original, els sonadors hi afegien les alteracions i les seves maneres ornamentals, optant per exemple per cadències diferents de la del propi mode de la composició. Aquestes maneres van quedar «fotografiades» en les tabulatures, que avui dia són el millor testimoni escrit, juntament amb els manuscrits vocals, d'una pràctica viva i canviant.

En un treball d'investigació anterior vam aproximar-nos al coneixement de l'aplicació de la *musica ficta* en la polifonia hispànica a partir de les adaptacions per a viola de mà i llaüt. El repertori analitzat van ser les setze seccions de misses de Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), que va ser el compositor hispànic més portat a la tabulatura. Va ser un estudi pioner en aquest camp, car encara avui no hi ha treballs rigorosos publicats sobre el tema.⁴ Els musicòlegs que fins ara han emprès la tasca d'analitzar les adaptacions de polifonia vocal per a corda pinçada i teclat s'han centrat en la música de Josquin Desprez, que fou l'autor més important de la seva època i el més arranjat per els sonadors d'instruments. Les múltiples concordances entre adaptacions de música de Josquin aporten moltes respostes als problemes que ens plantegem aquí, però també interrogants i possibles vies d'investigació col·laterals.⁵

El cas de la polifonia hispànica és, però, ben un altre: els autors ibèrics més «posats en tabulatura» – el propi Morales, Juan Vásquez o els germans Guerrero, per exemple – no van gaudir de la fama i difusió del compositor francoflamenc. Poques obres van ser adaptades per diferents instrumentistes, amb la qual cosa la possibilitat de contrastar arranjaments és molt reduïda. Contràriament al que succeeix en altres països, conservem edicions de música instrumental impresa, però molt poca manuscrita, i els violistes de mà espanyols no feien imprimir adaptacions de polifonia que ja havien

⁴ Un resum del nostre treball de recerca (Tesina) a *Roseta*, Madrid: Sociedad Española de la Guitarra – Universidad Complutense de Madrid, 2014 (en premsa).

⁵ Honegger, Marc, *Les messes de Josquin des Pres dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque, 1552). Contribution a l'étude des alterations au XVIe siècle*, Tesi doctoral, Universitat de París, 1970. Del mateix autor, «La tablature de D. Pisador et le problème des altérations au XVIe s.», dins *Revue de Musicologie*, LIX, 1973. Brown, Howard M., «Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century intabulations of Josquin Motets» a A.A.V.V., *Josquin des Prez, Proceedings of the International Festival-Conference held at the Julliard School at Lincoln Center in New York City*, (ed. E. Lowinsky) Oxford University Press, London, 1976. També «La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et Adrian le Roy», a *Le luth et sa musique* (ed. Jean Michel Vacarro), Tours: Éditions du CNRS, 1984. Finalment, l'estudi més complet i actual és el de Robert Toft, *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, University of Toronto Press, Toronto, 1992.

Introducció

estat publicades anteriorment excepte en casos puntuals, com el del villancet *Con qué la lavaré*, del que en tenim quatre adaptacions diferents per a viola de mà.⁶

Per tot això nosaltres hem treballat sobre els «casos paradigmàtics» de la *musica ficta*. Si manquen concordances entre composicions, casos com l'ús de modes diferents del de la peça, l'enllaç i alternança de les consonàncies o el tractament de la dissonància, poden ser estudiats a partir de la comparació amb el nombre de vegades que els adaptadors optaven per la mateixa solució en casos similars. Els casos paradigmàtics no són més que les normes de contrapunt i de la *musica ficta* dels tractats de l'època, que ens han servit de guia de treball i d'autoritat amb què valorar les solucions aportades per cada sonador.

En aquest sentit hem afegit un extens marc teòric, previ als capítols analítics, en el que s'ha donat especial rellevància als tractadistes hispànics. Els estudis d'altres musicòlegs sovint han tingut en compte els teòrics espanyols més importants, com ara Ramos de Pareja, Juan Bermudo o Tomás de Santa María, però nosaltres hem volgut recollir també els tractadistes «menors» com ara Martínez de Bizcargui, Francisco Tovar, Juan de Espinosa o Domingo Marcos Durán, entre d'altres. El marc teòric és precedit d'una detallada introducció.

El repertori que analitzem en la nostra Tesi està format per les adaptacions de música sacra de Cristóbal de Morales (setze seccions de misses, dotze motets, unes Lamentacions, una part dels Oficis de difunts i dues parts del Magnificat) i de música profana de Juan Vásquez (divuit villancets, un romanç i una cançó), que conformen un total de cinquanta-dues composicions. Aquesta xifra representa una mica menys de la meitat del conjunt de la música polifònica hispànica adaptada per a instruments i impresa al segle XVI, segons el catàleg de Howard Mayer Brown.⁷ Pensem que es

⁶ Gustave Reese pensava que «La comparación de una obra polifónica vocal que se conserva con pocos accidentes, o sin ninguno, con su transcripción a tablatura de vihuela, nos dará algunas claves sobre la aplicación de la *musica ficta* en la España del s. XVI. Los vihuelistas tenían una marcada tendencia a usar sostenidos». Reese, Gustav, *Music in the Renaissance*, Londres: Dent, 1959. Trad. Cast., *La música en el Renacimiento* (2 vols.), Madrid: Alianza Editorial, 1988 (1a reimpressió 1995), p. 724.

⁷ Brown, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed Before 1600: a Bibliography*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965.

tracta d'un repertori prou significatiu, tant quantitativament com per la diversitat de la seva tipologia. En aquest sentit esperem que els resultats de la nostra recerca siguin extrapolables al conjunt del repertori hispànic.

Entre els musicòlegs que han estudiat el fenomen de la *musica ficta* des del punt de vista dels tractadistes hem de reconèixer el nostre deute amb Karol Berger, autor d'un dels darrers i més complets estudis sobre els tractats teòrics des del segle XIV fins el XVI.⁸

Com a hipòtesis de treball hem formulat unes breus d'hipòtesis inicials de partida. En tractar-se d'una tasca analítica pensem que:

- Els adaptadors instrumentals aplicaven els accidentals d'acord amb les normes i preceptes dels tractats teòrics.
- D'acord amb la primera premissa, i assumint que no existien dues pràctiques diferents, una per a la música vocal i una altra per a la instrumental, l'estil d'ús de les alteracions per part dels sonadors seria aplicable també a la interpretació vocal i a l'edició moderna de música polifònica hispànica de la primera meitat del segle XVI.
- A partir d'aquí, l'estudi de l'aplicació dels accidentals també seria aplicable a les adaptacions instrumentals de música polifònica ibèrica d'aquest període que es fessin avui dia.

Hi ha altres qüestions igualment importants que no podem considerar hipòtesis inicials de treball, però que igualment volem aclarir el màxim possible en aquesta investigació:

- En cas que l'aplicació dels accidentals per part dels sonadors sigui molt majoritàriament normativa, què ens diu aquesta sobre la música vocal?
- Existeixen diferències en l'ús de la *musica ficta* en funció dels gèneres profà i sacre?

⁸ Berger, Karol, *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 1987.

Introducció

- En aquest sentit, es poden trobar diferències significatives entre les seccions de misses i altres tipus de composicions, com ara els motets?
- Podem determinar estils diferents d'aplicació en funció de l'adaptador?
- Existeixen «evolucions» rastrejables en l'estil d'adaptació d'un autor?
- Hi ha usos «conservadors» i «progressistes» en l'aplicació dels accidentals?
- Quin paper té l'ideari estètic de la *varietas* en l'afegit d'alteracions?
- Els adaptadors instrumentals tenen en compte factors de la semàntica textual a l'hora d'aplicar la semitonía?

Pel que fa a la seva organització, la Tesi doctoral està dividida en dos volums. En el primer s'hi pot trobar l'*Estat de la qüestió*, on es fa una síntesi dels treballs similars publicats fins ara, les *Clarificacions terminològiques*, on establim un pont entre la nomenclatura musical antiga i la moderna, sent un capítol d'obligada visita per al lector poc avesat a la teoria musical del Renaixement. També hi ha els *Criteris de transcripció* i les *Consideracions sobre les fonts instrumentals*, on es defineix la manera com s'ha fet el trasllat de la música continguda en les tabulatures a la notació musical actual. Igualment s'hi pot trobar un extens *Marc teòric*, que és un capítol dedicat a les normes de la *musica ficta*, del contrapunt, i en general de tots aquells aspectes que influeixen en la nostra investigació. Les seves categories estan organitzades en el mateix ordre en què es troben als *capítols analítics* que es troben tot seguit. En ells es presenten les dades de la recerca en percentatges i xifres absolutes, així com exemples significatius en format imatge. Hi ha tres capítols analítics diferents que es poden llegir individualment: el primer està dedicat a les seccions de misses de Cristóbal de Morales. El segon, als motets i altres composicions de música sacra del mateix autor. Finalment, el tercer capítol està centrat en la música profana de Juan Vásquez. Tots tres presenten la mateixa organització i tenen una secció de conclusions pròpia. Per acabar el primer llibre, presentem les *Conclusions generals* on es contrasten les conclusions particulars dels tres capítols analítics i es posen en relació amb les hipòtesis de partida, i la *Bibliografia*.

Dins el segon volum el lector pot trobar totes les fitxes de cada composició, el detall de les dades generades en la investigació i les transcripcions a notació moderna del repertori.

Capítol 1. Qüestions preliminars

1. 1. Estat de la qüestió

Hi ha pocs treballs que facin referència a la qüestió de l'ús de la *musica ficta* des del punt de vista de les adaptacions instrumentals i cap que, tenint per objecte d'estudi la polifonia hispànica, hagi aprofundit en el tema. En aquesta secció provarem de repassar les publicacions més significatives al respecte.

a) Willi Apel (1936)

Va ser el primer musicòleg en interessar-se per l'afegit d'alteracions en les fonts instrumentals. Va estudiar concretament les adaptacions de polifonia per a orgue alemanyes del segle XVI.¹ Apel va entendre l'interès de les tabulatures que, contràriament a les fonts vocals, representen les notes naturals i les alteracions amb xifres diferents. També va criticar la tendència de la musicologia de la seva època a menysprear aquestes notacions, creient-les fruit de la pràctica de músics de «segona categoria».

Es wäre zu folgern, dass die Musiker und Musikfreunde, welche ein Stück eines zeitgenössigen Musikers aus einer Orgel- oder Lautentabulatur spielten oder anhörten, sich mit einer fehlerhaften Wiedergabe begnügen mussten, und dass nur die Theoretiker und mit ihnen wir Heutigen wissen, wie es richtig zu erklingen hatte. Eine solche Vortellung, konsequent durchgedacht, hat etwas so Absurdes, dass sie allein schon hinreichen sollte, um diese ganze Argumentation als verdächtig erscheinen zu lassen.²

¹ V. la seva Tesi doctoral, *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. Und 16. Jarhunderts*, Berlín: 1936. Edició moderna: Baden-Baden: Valentin Koerner, 1972.

² Traducció: «Caldria concloure que els músics i afeccionats a la música que sonaven o escoltaven una peça d'un compositor de la seva època a partir d'una tabulatura d'orgue o de llaüt, s'havien de conformar amb una versió equivocada, i que només els teòrics, i nosaltres, homes d'avui, amb ells, sabem com havia de sonar correctament. Una consideració com aquesta, pensada amb totes les seves conseqüències, té quelcom de tan absurd que per ella mateixa hauria de fer semblar sospitosa tota l'argumentació». Apel 1972 (1936), pàgs. 10-11.

Willie Apel va conclure també que l'ús del setè grau elevat no era essencial en el llenguatge musical del Renaixement.

Gerade hierin liegt aber auch die Eigenart der Musiksprache der Renaissance, dass sie sich noch beide Möglichkeiten, die der alterierten und der diatonischen Septime offen hält und je nach Bedarf oder Geshmack anwendet.³

Finalment va pensar que les conclusions extretes d'un cert nombre de tabulatures serien extrapolables al conjunt de la pràctica del seu temps. Aquesta conclusió seria discutible, car les diferències temporals i geogràfiques podrien ser importants. En tot cas, encara avui dia fan falten estudis específics que contrastin repertoris europeus prou significatius per a realitzar una afirmació en un sentit o un altre.

b) Charles Warren Fox (1938)

Dos anys després que Willi Apel publicqués la seva Tesi doctoral, el musicòleg nord-americà Charles W. Fox publicava un curt article on destacava la importància de les tabulatures per a viola de mà per entendre alguns aspectes de la *musica ficta*.⁴ Fox afirmava que la musicologia havia menystingut fins aquell moment el repertori instrumental bàsicament per tres motius:

1. Els adaptadors sovint eren acusats de «manca de musicalitat».
2. Hi havia força errors en les tabulatures.
3. La solució del problema dels accidentals era difícil donada la naturalesa de l'instrument, de per sí intricada.

Fox creia, però, que el primer punt era absurd quan es tractava de músics de la categoria de Miguel de Fuenllana o Diego Pisador. En relació al segon, estava

³ Traducció: «La particularitat del llenguatge musical del Renaixement, consisteix precisament en què permet encara les dues possibilitats, la del setè grau alterat i la del diatònic, així com la seva utilització en funció de la necessitat o del gust». Ib, p. 14.

⁴ Fox, Charles Warren, «Accidentals in vihuela tablatures», *Bulletin of the American Musicological Society*, 4 (1940), pàgs. 22-24.

convençut que el percentatge d'errors en les seves adaptacions era en realitat molt petit. Però el tercer punt sí que li va semblar important, car pensava que a voltes els adaptadors escollien una solució que podria fer-se més fàcilment d'una altra manera.

Nosaltres pensem, pel que fa aquest darrer punt, que en realitat el que s'esdevé és que els musicòlegs sovint provenen d'especialitats instrumentals diferents de la corda pinçada. Molts d'ells tenen dificultats per a llegir les tabulatures i necessiten l'auxili de transcripcions, freqüentment pensades, al seu torn, per a ser interpretades amb instruments moderns.

Fox va estudiar alguns moviments de la missa l'*Homme armé* de Josquin adaptada per Pisador i el motet *Ave Maria* de Willaert adaptat per Pisador i Fuenllana. En un primer moment ja va advertir el següent: els adaptadors incloïen moltes més alteracions d'elevació (*do sostingut, fa sostingut, sol sostingut i si becaire*) i menys d'abaixament (*si bemoll i mi bemoll*) que els editors moderns Zenck i Smijers. Això voldria dir que els editors actuals tenen tendència a «conservar» una sonoritat modal ometent les sensibles i donant prioritat a la *Causa necessitatis*.

Setanta-sis anys després, moltes execucions vocals demostren que encara es té un concepte molt restrictiu de la semitonía en la interpretació de música renaixentista.

c) Marc Honegger (1970 i 1973-74)

El musicòleg francès Marc Honegger fou el segon en treballar en profunditat el problema de l'ús dels accidentals en les adaptacions per a viola de mà de música polifònica, i ho va fer també en la seva Tesi doctoral.⁵ El seu treball és especialment interessant per a nosaltres, car va analitzar totes les adaptacions de misses de Josquin Desprez fetes pel violista de mà espanyol Diego Pisador.⁶

⁵ Honegger, Marc, *Les messes de Josquin des Prés dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque 1552): contribution à l'étude des altérations au XVIe siècle* (Tesi doctoral), Paris: 1970 (2 vols.). Honegger va publicar posteriorment un article que resumia la seva tesi: «La tablature de D. Pisador et le problème des altérations au XVIe siècle», *Revue de Musicologie*, LIX (1973), pàgs. 38-59, 191-230; LX (1974), pàgs. 3-32.

⁶ Pisador, Diego, *Libro de vihuela*, Salamanca: l'Autor, 1552.

Pisador va portar a la tabulatura vuit misses, dues seccions de misses i quatre motets de Josquin.⁷ Honegger ja destacava que els usos de la *musica ficta*, fins l'any en què ell va escriure, només havien estat estudiats a partir de la teoria musical, amb l'excepció de la Tesi doctoral de Willi Apel anteriorment esmentada.⁸ Assumint que els teòrics escriuen sempre a posteriori i citant Glareanus, Honegger va afirmar que si aquest tractadista postulava tan emfàticament els dotze modes era perquè ja es practicaven de feia temps. Per tant, seguia el francès, del que es tractava no era tant de saber què deia la teoria, sinó què feia la pràctica i cercar, després, els punts de trobada entre ambdues.⁹ Honegger va partir de les següents hipòtesis:¹⁰

1. Les alteracions de la tabulatura podrien respondre al caràcter «més harmònic que contrapuntístic» de la transcripció instrumental.
2. Podrien explicar-se també pel «progrés del sentiment tonal» entre la data de composició de les obres de Josquin (a cavall dels segles XV i XVI) i la data d'adaptació de Pisador (entre 1535 i 1550).
3. Finalment, podria haver-hi una correspondència entre l'ús de les alteracions practicat pels cantants de l'època i les de les tabulatures, sent aquestes un testimoni de la pràctica d'aquells.

Algunes matisacions que podem fer sobre aquestes hipòtesis:

Objeccions contra 1)

Parlar d'un suposat caràcter «més harmònic» del llenguatge de la viola no té gaire sentit si parlem d'adaptacions literals del text vocal. El mateix Honegger afirma en un altre lloc que Pisador va provar de traslladar a la tabulatura els textos de Josquin amb

⁷ Honegger les va contrastar amb l'edició crítica de les peces vocals d'A. Smijers: *Josquin des Prés: Werken*, ed. d'Albert Smijers i Myroslaw Antonowytsh. *Missen*, Amsterdam: Alsbach, 1931.

⁸ Honegger destaca el treball de Johannes Wolf: *Die Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert*, Viena : International Musical Society Congress Report, 1909.

⁹ Honegger 1970, pàgs. 32-33.

¹⁰ Cal destacar que la Tesi doctoral de Honegger està mancada, entre d'altres coses, d'una introducció.

tota la fidelitat possible envers la conducció de les veus. També reconeix que no sembla pas que les alteracions s'expliquin per afavorir aspectes tonals ni harmònics. En el nostre cas tampoc no hem detectat una modificació intencionada de la polifonia per afavorir aquests aspectes, sinó més aviat al contrari. Els instrumentistes s'afanyaven a preservar el contrapunt original i només en passatges comptats el modificaven substancialment, cosa que van fer segurament per raons tècniques o per un gust més o menys personal pel cromatisme. El respecte pel teixit contrapuntístic és especialment notable en les adaptacions dels sonadors ibèrics.

Objeccions contra 2)

Pel que fa al progrés del «sentiment tonal», tot i que és una hipòtesi plausible, Honegger tampoc no troba un ús sistemàtic de la sensible ni un sentit cadencial general des de l'òptica tonal, cosa que ja havia assenyalat anteriorment Willi Apel. Aquesta observació coincideix amb les nostres i encara diríem més: tot i que la «sensibilització» de la subfinal és comuna sobretot en cadències episòdiques importants, el defugiment de la sensible apareix com un procediment habitual per a la recerca de la varietat sonora.

En les conclusions, el musicòleg francès afegeix el següent:

La tablature de Pisador confirme qu'en théorie le système musical reste en Espagne, durant le première moitié du XVIe siècle, ce qu'il était pendant tout le Moyen Age [...] Il est donc impossible de déduire de l'ensemble des phénomènes que constitue l'emploi des altérations surajoutées les prémisses d'un système tonal en voie de formation. On y trouve au contraire l'image de la pratique musicale dans le cadre de ce que l'on pourrait nommer la «modalité polyphonique».¹¹

Objeccions contra 3)

Nosaltres compartim l'argument que l'adaptació instrumental reflecteix en gran mida la pràctica vocal, car si no fos així estaríem parlant de dues pràctiques i teories

¹¹ Honegger 1970, p. 119 i 1973-74, pàgs. 28-29.

musicals diferents, cosa de la que no en tenim cap notícia. El problema és determinar en quin grau es dóna aquesta «reflexió», fins a quin punt l'estudi de la música instrumental ens és útil per a la reconstrucció de la polifonia vocal, que planteja moltes dificultats relatives a l'ús de la *musica ficta*.

En tot cas, ara mateix res no ens fa pensar que hi hagi particularismes molt accentuats en l'ús dels accidentals en funció de variants geogràfiques. Creiem, amb Honegger, que solament un estudi aprofundit d'una mostra significativa del repertori europeu posat en tabulatura podrà esclarir aquest aspecte.

Les adaptacions de Diego Pisador sovint s'han posat en dubte basant-se en dos arguments:

1. El primer d'ells, i no pas el de menys pes, és el que qüestiona la competència musical del violista de mà. Aquest argument sol basar-se en una cita del teòric Juan Bermudo, que dins la *Declaracion de instrumentos musicales* afirma el següent:

Si los buenos compondores de canto de organo que ay en España supiesen sacar, y mudar las cifras en punto, verian la musica que algunas llevan, indigna del nombre de musica. Digo verdad, que contrapunto de tañedor de vihuela (y no de los mal afamados) puesto en cifras, ha sacado en punto, que se ha reido entre cantores no poco. Y porque no tengo oficio para decir mal, callo el nombre del tal tañedor. Quise apuntar esto, para que los que comiençan a tañer cifras, entiendan no todas contener buena musica.¹²

Així de contundent es mostra el teòric sevillà sobre algunes «intabulacions» del seu temps. És cert que, com ell mateix afirma, «calla el nom de tal sonador», però alguns musicòlegs n'han volgut veure una menció expressa a Diego Pisador, que seria al seu parer un *amateur*.¹³

¹² Bermudo 1555, IV, 72.

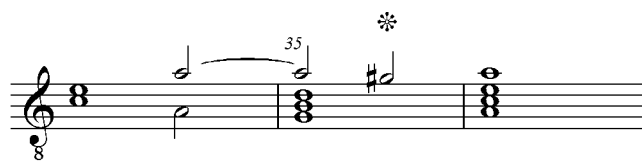
¹³ Per esmentar només alguns exemples, Stevenson, R., Juan Bermudo, Martinus Nijhoff, The Hague, 1960, p. 57 (nota 1), citat per Arlettaz 2000, p. 37 i nota 55; Ward, John, article «Pisador », MGG, X (1962), citat també per Honegger 1973-74, p. 39.

2) L'altre argument contra la «professionalitat» de Diego Pisador és doncs la gran quantitat d'errors o «barbarismes» que es poden trobar en el *Libro de vihuela*. Aquests errors potser són atribuïbles al procediment de xifrat o d'impressió, però no disculpen al transcriptor del resultat final. Era d'esperar que Pisador revisés curosament l'adaptació amb l'instrument després de fer-ne l'adaptació «sobre el paper». Si finalment ho va fer així, sembla que aquestes faltes van passar-li per alt també auditivament, encara que sempre hi ha la possibilitat que no ho fes.

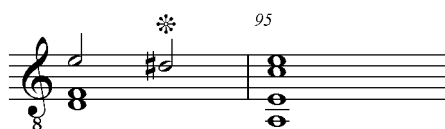
Honegger en cita algunes, d'aquestes errades, que resumim amb aquests exemples de falses relacions:

a) *Octaves augmentades*.¹⁴

Ex. 1.1.1: Missa *Gaudeamus*, Credo: Smijers 11-12 ; Pisador 243/34-36



Ex. 1.1.2: Missa *Gaudeamus*, *Et in spiritum*, Smijers 209 ; Pisador 257/94-95

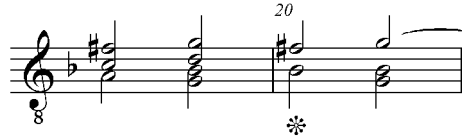


Als dos exemples podem apreciar com es produeix una octava augmentada entre el Cantus i el Bassus en temps rítmicament important, dissonància prohibida per la teoria musical del segle XVI i que no són excusables pel fet que la sonoritat de la primera nota ja s'hauria gairebé extingit en executar-se la segona. Aquesta seria una observació fins a cert punt vàlida en un instrument de corda polsada, però no pas per a la música vocal ni per als instruments de corda fregada o de vent.

¹⁴ Honegger 1973-74, p. 56.

b) *Quintes augmentades*.¹⁵

Ex. 1.2: Missa *Faisant regrets, Et in spiritum*, Smijers 101 ; Pisador 69/19-20



En aquest exemple trobem una quinta augmentada en *tactus* entre el *bfa* de l'Altus i l'*fmi* del Cantus. Les observacions relatives a l'octava augmentada també són aplicables en aquest altre cas.

Honegger explicava que Pisador va cometre molts errors en el procés de posada en tabulatura de la música vocal, donat que aquest es feia veu per veu i en què la interacció entre les diferents parts es feia difícil de veure. És lògic pensar que un sonador del segle XVI tenia accés a la polifonia vocal a través de les interpretacions de les capelles vocals i, secundàriament, també a través de les adaptacions d'altres sonadors, a part dels manuscrits o impressos disponibles al seu entorn. Els adaptadors havien d'accedir a una còpia de les composicions en format «llibre de cor» (al marge del tamany) i traslladar les veus de la polifonia per separat en la tabulatura.

Le transcripteur n'a pas travaillé sur une partition toute prête, mais sur les parties séparées [...] En plusieurs endroits de la messe "*Ave maris stella*", il s'est trompé, provoquant un décalage d'une ou de deux voix par rapport aux autres [...] Ceci confirme que la tablature est bien faite de lignes mélodiques superposées.¹⁶

També nosaltres hem detectat algun error de decalatge en les intabulacions de Fuenllana i Valderrábano, cosa que fa pensar que el sistema de xifrat d'aquests autors era si fa no fa el mateix, que és el descrit per Juan Bermudo a la *Declaración de instrumentos musicales* i que comentarem al **Marc teòric**.

Però Honegger va més enllà i pensa que Diego Pisador va sobreposar l'interès melòdic i la independència de les veus per damunt dels criteris de correcció

¹⁵ Ib., p. 57.

¹⁶ Honegger 1970, pàgs. 30-31 i Honegger 1973-74, p. 57.

harmònica, cosa que contradiu el suposat caràcter harmònic que li atribueix en altres parts del seu estudi.

En general, el treball de Honegger és interessant pel que aporta de nou i per la voluntat que el va inspirar, però té mancances profundes que no ens podem estar d'esmentar. Trobem a faltar una introducció i unes conclusions ben fetes, així com un marc teòric suficient.¹⁷ Tampoc no s'analitza la simultaneïtat sonora tot i l'estudi aprofundit dels aspectes melòdics i modals. No podem estar d'acord tampoc amb la terminologia emprada, sovint anacrònica.

Però també voldríem assenyalar una aportació interessant, malgrat les seves limitacions, que és una taula de normes extremes de les seves anàlisis i que afegeix en les conclusions. Això ens ha inspirat a realitzar una proposta semblant al final del nostre treball.

Creiem que el musicòleg francès partia, a l'inici, d'un excés d'a priori, car cercava en els arranjaments de Pisador els trets que poguessin apuntar al sorgiment de la tonalitat i poca cosa més. Per al musicòleg francès, el sostingut «només» s'utilitzava per «fer més agradable la marxa melòdica d'una veu» i per tant tenia un valor purament ornamental.

d) Howard Mayer Brown (1976 i 1984)

El musicòleg nord-americà és un dels que més ha contribuït a la concepció actual de la música renaixentista i a la revalorització de la seva música instrumental. Precisament d'aquesta darrera en publicar el catàleg de la que va ser impresa abans de 1600. Aquest catàleg encara avui dia és de referència obligada per als intèrprets i estudiosos del període.¹⁸

¹⁷ El treball de Honegger es fonamenta en l'estudi de cinc o sis teòrics entre els que solament n'hi ha dos d'hispanics: Juan Bermudo i Tomás de Santa María. Però del primer pràcticament no n'hi ha cap cita.

¹⁸ Brown, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed Before 1600: a Bibliography*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965.

El seu primer treball sobre la *musica ficta* a partir de les adaptacions instrumentals va veure la llum el 1976.¹⁹ Estava basat en les adaptacions de motets de Josquin Desprez a partir de les tabulatures per a corda pinçada i tecla. El procediment emprat per Brown ens sembla del més gran interès i és en ell bàsicament en el que ens hem inspirat. Segons el catàleg de Kwee Hing Yong, uns setanta motets de Josquin van ser posats en tabulatura, produint-se força concordances entre ells. Brown va construir un mètode sistemàtic d'anàlisi.

A l'inici de l'article, Brown afirmava que tots els adaptadors ornamentaven les adaptacions (tret d'un sol cas) i que l'aplicació de la *musica ficta* diferia considerablement per una qüestió de judici i de gust. Creia també que calia fer un estudi dels casos en què els instrumentistes estaven d'acord i dels que diferien, sent a voltes més interessant el segon cas que no pas el primer. Tot i les diferències de detall, la majoria d'adaptadors del segle XVI afegien més accidentals que els editors moderns. Potser caldria desterrar alguns mites, doncs, com ara el de la «puresa dels modes».

Brown es preguntava si es poden aplicar els accidentals dels llaütistes a la música vocal, i també si els usos instrumentals ens poden dir alguna cosa de la pràctica vocal. Ell creia que sí, que no hi havia dues teories musicals diferents per a les dues pràctiques. Brown cita en el seu auxili Gaffurius i Burtius, que afirmaven que la seva teoria havia de ser aplicada per cantants i sonadors.²⁰ Silvestro di Ganassi hi afegia que els sonadors imitaven als cantants.²¹

Així doncs, per a Brown hi havia una sola teoria de la *musica ficta*, que podia ser interpretada de diverses maneres igualment legítimes en funció de variables com la personalitat de l'instrumentista, la seva època o nació.

Algunes de les peculiaritats que sorgeixen dels seus anàlisis són:

¹⁹ Brown, Howard Mayer, «Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century intabulations of Josquin Motets», A.A.V.V., *Josquin des Prez, Proceedings of the International Festival-Conference held at the Julliard School at Lincoln Center in New York City*, (ed. E. Lowinsky). London: Oxford University Press, 1976, pàgs. 475-522.

²⁰ Brown 1976c, pàgs. 477-478 i nota 8.

²¹ Ib., p. 478 i nota 9.

- Sovint els adaptadors afegien alteracions al *cantus firmus*.
- Alguns instrumentistes feien *mi contra fa* en octava i altres intervals dissonants als *passagi* i escales d'ornament.
- En les repeticions del material temàtic els llaütistes preferien la varietat i el contrast a la claredat estructural. Les repeticions els oferien l'ocasió de demostrar el seu enginy en l'ornamentació.
- Francesco da Milano sovint explotava la sonoritat del *Fmi* contra *Bfa* en notes de passatge.
- L'ús del cromatisme pot donar-nos una idea de quins sonadors eren més «progressistes» i quins més «conservadors».

Finalment, Brown arribava a la següent conclusió.

Perhaps these intabulations of Josquin's motets do not offer conclusive proof about the way the singers of the time added *musica ficta* in detail, [...] but the close agreement between intabulators in many situations requiring accidentals, the intimate concordance with the theorists' rules of *musica ficta*, the freedom taken by the greatest musicians of the time, a Francesco da Milano, a Velentin Bakfark, in extending *musica ficta* in the direction of a colourful harmonic palette are eloquent witness in favour of a consistent, sensitive, and imaginative application of *musica ficta*, if we are to do justice to the original harmonic concepts of the period.²²

El 1984, Howard Mayer Brown va publicar un article semblant però de dimensions més modestes. En ell repetia el mateix tipus d'estudi que el 1976, però ara centrant-se en les «intabulacions» de *chansons* franceses dels llaütistes Albert De Rippe i Adrian Le Roy.²³ Brown subratllava un altre cop la necessitat d'estudiar el fenomen de la *ficta* no només des dels tractats musicals, sinó també de la música instrumental. Tot i ser un article de poca extensió, l'exposició de l'autor és més completa que l'anterior i ha estat un clar precedent del nostre sistema d'anàlisi. Brown va examinar metòdicament l'elevació del 7è grau en les cadències a fi de vers i fora de fi de vers.

²² Ib., p. 522.

²³ Brown, Howard Mayer, «La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et Adrian le Roy», *Le luth et sa musique* (ed. Jean Michel Vacarro), Tours: Editions du CNRS, 1984, pàgs. 162-182.

També de l'ús de la «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies», al que nosaltres dedicarem molta atenció, de la cadència lídia en mode dòric i de la «cadència picarda». Finalment destacava la predilecció dels llaütistes francesos per la sonoritat de sisena augmentada.

Dins les conclusions finals, un apunt important: De Rippe i Le Roy estaven d'acord en l'ús de la *semitonia* a grans trets, respectant les normes del contrapunt, però diferien a voltes en el detall, i això s'explica per raó de la *varietas*, un principi estètic important de l'art renaixentista que nosaltres estudiarem en profunditat.

e) Robert Toft (1992)

Una de les darreres i més completes publicacions sobre l'ús dels accidentals en les adaptacions instrumentals de polifonia vocal és la del musicòleg Robert Toft, professor de la Universitat d'Ontario (Canadà).²⁴

El professor Toft va analitzar prop de cinquanta motets de Josquin Desprez portats a la tabulatura entre 1507 i 1578. El seu treball, en contrast amb el d'autors anteriors, inclou tot un capítol dedicat al marc teòric que descriu els aspectes més significatius de la teoria del contrapunt relatiu a les normes de la semitonia. Toft, com farem nosaltres, va partir dels estudis de Karol Berger sobre els tractadistes del Renaixement i també se'n va adonar de la necessitat d'incloure-hi els teòrics hispànics que no figuren en l'estudi d'aquell autor.²⁵

Toft reconeixia també el seu deute amb Howard Mayer Brown i admetia moltes de les seves conclusions, com ara que l'existència de diferents pràctiques dins del mateix marc teòric modifica considerablement la nostra comprensió de la modalitat polifònica. Creia que és impossible detectar diferències nacionals, temporals o entre adaptacions per a instruments de corda o tecla dins el repertori analitzat. Toft va afegir una important distinció:

²⁴ Toft, Robert, *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press, 1992.

²⁵ Toft bàsicament consulta Bermudo i Santa Maria. Berger (1987) només cita Ramos de Pareja. Nosaltres creiem que basar-se en aquests autors és clarament insuficient, almenys per formar-se una idea clara de quin era el *ground* teòric de la Península Ibèrica.

With the exception of Germany, it has proved impossible to detect national and chronological trends, as elements of conservatism and radicalism coexisted throughout the century. The view that the use of sharps and flats changed dramatically from decade to decade or from country to country is not supported by intabulations.²⁶

L'«excepció alemanya» es deu a la presència d'un gran nombre de cadències modals, sense sensibilització del 7è grau, en les adaptacions de Hans Gerle per a consort de violes. Toft recull també el testimoni dels germans Paul i Bartholomeus Hessen, que en el prefaci d'una compilació de 1555 afirmaven que «els sostinguts només convenen a les peces d'origen estranger».²⁷

L'autor va defensar la legitimitat de recórrer a les tabulatures i afirmava que no es pot posar en dubte fàcilment la professionalitat o el coneixement del contrapunt dels sonadors d'instruments. La biografia d'alguns d'ells, com ara la de Francesco da Milano o Jean Matelart, demostra que van ocupar càrrecs musicals importants i que foren molt apreciats pel seu art.²⁸

In light of the evidence cited above, it is impossible to maintain that no instrumentalist was aware of solmization and other aspects of contemporary theoretical teaching.²⁹

Toft citava Giovanni Spataro per demostrar aquest punt.

Dico adonca che li boni pulsatori de li instrumenti facti per arte per certa sua practica sonano li canti non come semplicemente sono composti et scripti da li indocti compositori ma li sonano come debeno esser signati: et similmente fano li periti cantori: molte volte cantano li concerti meglio che non sono stati composti: et signati

²⁶ Toft 1992, p. 5.

²⁷ Ib., pàgs. 95-96.

²⁸ Molts instrumentistes foren alhora cantants en capelles vocals. Pietro Aaron (1531) deia haver consultat Marco Dall'Aquila per una qüestió de teoria musical (p. 44 i nota 10). Toft defensa que cantants i instrumentistes compartien el mateix marc teòric, cosa que fins i tot Margaret Bent (1984) havia de reconèixer (p. 44, nota 11).

²⁹ Ib., p. 44.

da li compositor.³⁰

El capítol primer *d'Aural Images of Lost Traditions*, dedicat al marc teòric, es divideix en les mateixes categories que el nostre estudi, o sigui en l'anàlisi horitzontal i vertical de la *Causa necessitatis* i de la *Causa pulchritudinis*, la «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies» dins i fora de cadències i la mimesi en el tractament del material temàtic.

Les conclusions de Robert Toft no aporten en realitat grans novetats respecte de les dels treballs de Howard Mayer Brown (1976c i 1984), sinó que més aviat en són un desenvolupament. D'entre elles en volem destacar dues: la primera, que davant la pluralitat d'interpretacions possibles de les normes de la *musica ficta*, una peça musical determinada mai no serà un text estàtic o unívoc.³¹ En la segona, Toft suggereix l'adopció per part dels cantants i editors moderns de les pràctiques relatives a la *musica ficta* que trobem en les tabulatures perquè, segons ell, «reflecteixen la diversitat amb què les doctrines teòriques foren traslladades a la pràctica».³²

f) Soterraña Aguirre Rincón (1993)

La professora Aguirre Rincón va publicar la seva ponència al «I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI» (1993) en la compilació *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*.³³ El títol i tema de la conferència foren «El uso de la semitonía en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana», tema que per raons evidents és del nostre més gran interès, sobretot tenint en compte que Aguirre va ser alumna, entre d'altres, de Howard Mayer Brown a Chicago.

³⁰ Giovanni Spataro, Ms Vaticà lat 5318, F. 144^v, citat per Toft, *Op. cit.*, pàgs. 44-45.

³¹ «A motet by Josquin Desprez, for example, never was a fixed entity, and its text probably cannot be established in one critical edition alone». *Ib.*, pàgs. 131-132.

³² *Ib.*, p. 133.

³³ Aguirre Rincón, Soterraña, «El uso de la semitonía en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana», A.A.V.V., *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI (I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI)*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

L'article publicat és de poca extensió i la informació que ens proporciona molt resumida. Pretenia ser un «apropament a l'ús de la semitonia per part de Miguel de Fuenllana, a través de l'anàlisi d'algunes de les transcripcions (en concret parts de misses) que va fer de composicions de Cristóbal de Morales».³⁴ El seu treball i el nostre no poden ser per tant més coincidents en aquest punt.

Aguirre va abordar el tema a partir dels treballs de Brown i Lowinsky, de les transcripcions de l'obra de Cristóbal de Morales d'Higini Anglès i de la transcripció que Charles Jacobs va fer de l'*Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana.

Malgrat tot, no podem deixar de manifestar el nostre desencís pel contingut de l'article. D'una banda ens sembla desconcertant la terminologia anacrònica emprada per l'autora. La Dra. Aguirre diferenciava dues pràctiques musicals, una específicament vocal i una altra instrumental, cosa de la que no en tenim cap referència. Precisament l'estudi sistemàtic de les adaptacions de Fuenllana ha de conduir, com veurem al nostre treball, a la conclusió que ambdues pràctiques s'identificaven en gran mida.

Un cas analitzat en l'article correspon a la peça **M2**, l'*Et Resurrexit*, del Credo de la missa *Ave Maria* (**Ex. 1.3**). Aguirre va manifestar que les relacions harmòniques que es creen entre el *mi* bemoll i el *fa* sostingut responen «...a criterios estilísticos propios del autor, o a una manera de hacer peculiar de España».³⁵ Nosaltres creiem que es tracta, simplement, de l'aplicació sistemàtica dels dos principis de la *musica ficta*: la *Causa necessitatis* i la *Causa pulchritudinis*. L'abaixament del *mi* és provocat per la presència del *si* bemoll en l'armadura (car ens trobem en una peça en *sol* dòric), però això no impedeix a Fuenllana realitzar la *clàusula* (*sol* – *fa* sostingut – *sol*) tenint en compte criteris melòdics.

³⁴ Aguirre, Op. cit., p. 141.

³⁵ Ib., p. 148. H.M. Brown ens ofereix un exemple equivalent extret de la intabulació de Hans Gerle del motet *Qui habitat* (Brown 1976c, p. 486). També Pietro Aaron i Francisco de Montanos ofereixen exemples musicals semblants, com veurem en el capítol dedicat al Marc Teòric.

Ex.1.3: *Et Resurrexit* del Cr de la missa *Ave Maria* (2), 15543, F clviii (v) / c. 152 - 154

A
TI
B

di - ca - re vi - vos et mor - tu - - -

Un dels encerts de la Dra. Aguirre, al nostre entendre, és el de tenir en compte aspectes de la semàntica textual en els seus anàlisis. Els usos de la *musica ficta* pel que fa a la retòrica musical no semblen haver ocupat un lloc destacat en treballs similars anteriors. Però algunes suposicions de l'autora ens fan pensar que simplement ha abordat el tema un altre cop des d'una perspectiva anacrònica.

Quizás lo que aclara la diferente aplicación que Fuenllana hace de los accidentales se halle, precisamente, en el significado del texto. En la sección del “Benedictus” esta cadencia se encuentra la segunda vez que se canta *Benedictus*, mientras que en el “Et ascendit” la posible cláusula marcaría el final de una de las tres repeticiones de *cujus regni non erit finis* (...). Es posible que decida no alterar la sensible porque quiera dibujar la sensación de reposo, para conseguir esa continuidad de infinito que el contenido del texto sugiere. Observaríamos aquí la imbricación de texto y música tan buscada en el Renacimiento musical.³⁶

L'explicació d'Aguirre no sembla tenir gaire fonament. Les referències d'un ús retòric dels accidentals en els tractadistes són escasses i aporten poca informació. Creiem que Aguirre estava pensant més aviat en un ús «manierista» de les alteracions, cosa de la que hem trobat pocs exemples clars en les nostres anàlisis. Tot i així, coincidim amb ella en el fet que encara hi ha pocs estudis específics sobre aquest tema i que seria desitjable d'emprendre'ls.

Hi ha un altre aspecte que compartim amb la Dra. Aguirre: nosaltres també creiem que no hi ha una sola manera d'aplicar la *semitonia*, sinó diferents solucions en funció de moltes variables, cosa que ja havien assenyalat prèviament Howard Mayer Brown i Robert Toft.

³⁶ Ib., pàgs. 142-143.

g) Vincent Arlettaz (2000)

El jove professor suís Vincent Arlettaz va presentar el 1998 a la Universitat Paris-IV Sorbonne la seva Tesi doctoral, amb el títol *Études sur l'apparition du langage tonal*, dirigida pel professor Serge Gut. Dos anys després publicava un estudi inclusiu sobre tots els aspectes relatius a la *musica ficta*.³⁷ En ell contrastava la informació donada pels tractadistes del Renaixement amb les dades recollides de la transcripció d'unes trenta tabulatures.

En general el treball d'Arlettaz és interessant i sistemàtic. Va dividir en capítols les aportacions dels teòrics i de les tabulatures en funció del segle i la nacionalitat i hi va afegir taules clarificadores dels primers amb les principals aportacions de cadascun.

També va dedicar tot un capítol a les transcripcions de tabulatures per a viola de mà hispàniques, posant-les al mateix nivell que les de llaüt italianes, franceses o alemanyes. Arlettaz, però, es va basar en les transcripcions disponibles de la música instrumental espanyola publicades pel CSIC, que no són ni molt menys completes.³⁸

El Dr. Arlettaz va patir la manca de transcripcions a notació moderna i també, no cal dir-ho, l'absència de literatura científica anàloga als treballs de Honegger, Brown o Toft centrada en la música hispànica.

Donades totes aquestes limitacions la visió del panorama hispànic havia de ser necessàriament restringida, però tot i així Arlettaz va conclure que:

1. Les tabulatures espanyoles per a viola de mà, amb l'excepció de les de Diego Pisador, apliquen sistemàticament el principi d'«atractivitat» a les cadències.
2. Sovinteja l'ús del tríton en les cadències del tipus II⁶-I.
3. No es troben dobles sensibles ni octaves augmentades.

³⁷ Arlettaz, Vincent, *Musica ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*, Sprimont: Mardaga, 2000.

³⁸ Tot i la importància de la feina feta per Emili Pujol, per a l'estudi de la *musica ficta* les transcripcions de Narváez i Mudarra no ens serveixen gaire. A més, el volum publicat de la *Silva de Sirenas* de Valderrábano deixa de banda la major part de les adaptacions de música polifònica. Arlettaz no va consultar la transcripció de l'*Orphenica Lyra* de Charles Jacobs, cosa que podria haver-lo ajudat força.

4. Algunes tabulatures són poc cadencials, concretament les de Del Milà, Narváez i Valderrábano.
5. Diego Pisador és una excepció, car empra el *mi contra fa* en octava i dobles sensibles, a part de no tenir un sentit cadencial clar.

Només una objecció podem fer al professor suís: la «manca de cadencialitat» als autors citats al punt 4), car creiem que es pot deure a dues raons:

- Del Milà és un autor primerenc (1535-36) i això (encara que amb reserves) podria acostar-lo a la sonoritat del segle XV. Les fantasies de Lluís del Milà si no són clarament «arcaiques», sí son «diferents» en comparació amb les adaptacions de música polifònica de Valderrábano o Fuenllana, per exemple.
- El canvi de gènere: Valderrábano es mostra molt «cromàtic», com veurem, en les adaptacions de seccions de misses de Morales. Però una altra cosa són les seves pròpies composicions, on no està obligat a decidir quines alteracions escriu sobre una música donada. Emili Pujol va transcriure més aviat la música original d'aquest violista i no pas els arranjaments de polifonia.

Nosaltres creiem que no hi ha motiu per estendre la conclusió del punt 4) a la totalitat de la música per a viola de mà, i més tenint en compte la manca d'estudis sobre el tema i la limitació de les partitures a les que ha tingut accés. Amb les altres conclusions d'Arlettaz, però, estem força d'acord perquè concorden en gran mida amb el nostres resultats.

Vincent Arlettaz va concebre la seva Tesi doctoral precisament com ho indica el títol, cercant dades sobre l'aparició de la tonalitat. Amb aquest a priori, la sensibilització i el cromatisme es veuen com aportacions al sorgiment d'un paradigma musical nou i, potser, no tant com un llenguatge complet en si mateix.

1.1.1 Conclusions a l'Estat de la qüestió

Gràcies al treball d'investigadors com Willi Apel, Marc Honegger, Howard Mayer Brown i Robert Toft, el camí de la nostra recerca està ben assenyalat. Però la tasca a realitzar és tan ingent que considerem que tot just s'ha començat a caminar. Fins ara l'afegit d'accidentals en la música instrumental només s'havia estudiat seriosament a partir de la música de Josquin, cosa que es deu, con ja hem esmentat, a la gran quantitat de composicions d'aquest autor que es van traslladar a les tabulatures. Segons el nostre parer, ara cal fer el mateix amb altres autors per veure en què coincideixen i en què difereixen aquests usos i poder arribar a conclusions reeixides. L'«oblit» de la música hispànica en aquest camp és un fet inqüestionable. No només no s'ha investigat encara, des d'aquesta perspectiva, la música dels nostres autors, sinó que a dia d'avui no tenim tampoc tot el corpus dels violistes de mà degudament transcrit a notació moderna. La sort dels tractadistes no és pas molt gaire millor. Per citar només un exemple, cal esmentar la poca importància que confereix als teòrics ibèrics el màxim especialista en el tema, Karol Berger, dins la seva aportació fonamental a l'estudi de la *musica ficta*.

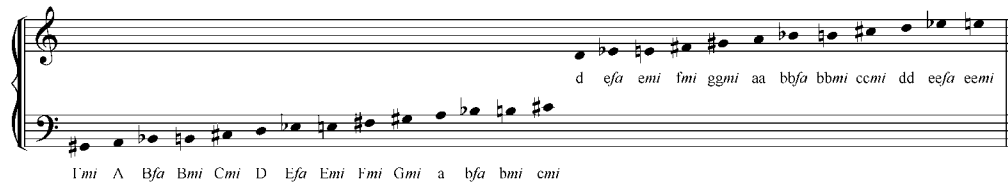
1.2 Terminologia i expressions

En la nostra Tesi han de conviure diferents maneres d'expressar les notes musicals. A més dels habituals noms de les veus de tradició llatina *do, re, mi*, etc., amb o sense la seva correspondència d'altura de l'índex acústic francobelga *do 3, re 3, mi 4*, etc., nosaltres ens hi referirem sovint amb les lletres «odonianes».

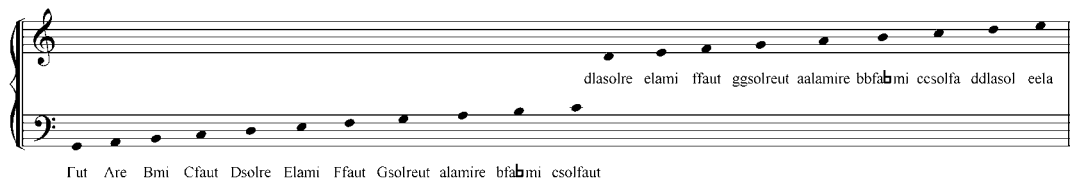
L'escala musical (el *gammaut*)



Com es tracta d'una investigació sobre *musica ficta*, un sostingut «modern» serà «fer de fa, mi» i un bemoll serà «fer de mi, fa». Per tant, un *do sostingut 3* quedarà reflectit com a *cmi*, un *sol sostingut 3* serà *ggmi*, un *si bemoll 2* serà *bfa*, i un *mi bemoll 2* serà *Efa*, per posar només alguns exemples. La gamma alterada completa queda així:



De vegades també haurem d'expressar les altures relatives amb el signe de les deduccions.



Abreviacions

En citar tractats teòrics, a més de la referència abreujada que es pot consultar en la introducció al **Marc teòric** i en la **Bibliografia**, els números romans indicaran el llibre o la part del tractat i els àrabs el capítol. Ocasionalment també citarem la pàgina entre claudàtors o el nom del capítol o part del tractat. Això serà especialment important per als llibres que no tinguin paginació o en què els capítols no estiguin numerats.

Bermudo 1555, IV, 6

Capítol 1. Qüestions preliminars

De vegades ens caldrà abreviar la nomenclatura de les veus.

C / CI / CII / Ti	Cantus / Cantus I / Cantus II / Tiple
A / AI / AII	Altus / Altus I / Altus II
T / TI / TII	Tenor / Tenor I / Tenor II
B	Bassus / Basis

Per a les adaptacions instrumentals hem adoptat la classificació RISM i, a voltes, la de Howard Mayer Brown (1965).³⁹

Gonzalo de Baena	<i>Arte novamente inventada pera aprender a ta[n]ger</i>	1540
Hans Neusidler (o Newsidler)	<i>Das Dritt Buch</i>	1544 ²⁵
Alonso Mudarra	<i>Tres libros de música en cifra para vihuela</i>	1546 ₁₄
Enríquez de Valderrábano	<i>Silva de Sirenas</i>	1547 ²⁵
Diego Pisador	<i>Libro de vihuela</i>	1552 ³⁵
Pierre Phalèse (editor)	<i>Hortus Musarum</i>	1552 ₁₁
Diego Ortiz	<i>Il primo libro</i>	1553 ₅ / O 135
Miguel de Fuenllana	<i>Orphenica lyra</i>	1554 ³²
Albert de Rippe	<i>Quatriesme Livre de Tabulature de Leut</i>	1554 ³⁶
Luis Venegas de Henestrosa	<i>Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela</i>	1557 ₂ / V 1008
Johannes Matelart	<i>Intavolatvra de Levto</i>	1559 ²⁷
Antonio de Cabeçon	<i>Obras de musica para tecla, arpa y vihuela</i>	1578 ²⁴

Institucions i altres sigles

Consejo Superior de Investigaciones Científicas	CSIC
Instituto Español de Musicología	IEM
Institut Milà i Fontanals	IMF
Monumentos de la Música Española	MME
Répertoire international des sources musicales	RISM

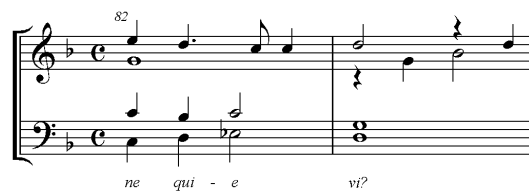
³⁹ Brown 1965.

1.3 Consideracions sobre les tabulatures

Anem ara a fer algunes consideracions preliminars sobre la notació en tabulatura. Aquests sistemes de notació poden condicionar el resultat musical en la translació des de la notació mesurada. Això és degut a què algunes característiques organològiques dels instruments obliguen a realitzar lleugeres modificacions.

La sonoritat de violes, llaüts o guitarres antigues no permet el sosteniment de notes llargues. Més enllà de la semibreu la ressonància de la nota gairebé desapareix. El procediment més usual per a mantenir les notes llargues era dividir-les proporcionalment i articular-les vèries vegades.⁴⁰

Ex. 1.4: *Nonne dissimulavi?* Ed. Anglès, OpOm II, 8 / c. 82-83



Ex. 1.5: *Nonne dissimulavi?* Fuenllana, *F xv/c.* 82-83



Això de vegades pot provocar dissonàncies que en l'original estaven preparades.

⁴⁰ Venegas 1557, p. 7 diu que cal fer el mateix en xifrar per al clavicordi: «Y es de saber que ay diferencia del monacordio al organo: en que quando viene una cifra o cifras al principio del compas, y pasan algunos compases en blanco en el organo, ha de tener quedos los dedos en las dichas cifras, o cifra. Mas en el monacordio ha de golpear en cada compas de aquella cifra de breve o longo, etc.»

Ex. 1.6: 'Cruxifixus', de la missa *Tu es vas* (15) 1554₃, F x / c. 76

Moltes vegades, diferents veus del contrapunt posades en l'instrument es troben inevitablement en la mateixa corda. Aleshores la sonoritat d'una nota es veu interrompuda per una altra. En la reconstrucció de la polifonia original a partir de la tabulatura, hem fet abstracció d'aquest problema i hem considerat la durada primera de les notes, sent aquest el procediment més útil per a la nostra investigació.

Ex. 1.7: *Jubilate Deo omnis terra*, ed. Anglès, OpOm II, 24 / c. 13-14

Ex. 1.8: *Jubilate Deo omnis terra* (M28), Fuenllana, F. 86^v / c. 13-14

La tabulatura és un sistema de notació que, en termes generals, no especifica la durada individual de cada nota i on sempre preval la durada de la darrera figura escrita. Aquest problema té diverses solucions en la transcripció quan es tracta de música original, però en el cas que ens ocupa, que són les adaptacions de música polifònica, hem hagut de reconstruir la durada de les notes de les obres adaptades, com en el cas anterior.

Ex. 1.9: *Hossanna* de la missa *Ave Maria* (M3), Fuenllana, F. 159 / c. 64-65, transcripció literal

Ex. 1.10: *Hossanna* de la missa *Ave Maria* (M3), Fuenllana, F. 159 / c. 64-65, reconstrucció de la polifonia

1.3.1 Trets específics dels diferents tipus de tabulatura

a) Tabulatura espanyola o italiana per a viola de mà i llaut

La notació de la tabulatura espanyola o italiana és numèrica i el primer ordre de l'instrument està representat per la línia inferior de la tabulatura.⁴¹ Aquesta és la característica bàsica que la distingeix de la francesa o l'alemanya. La tabulatura per a viola de mà, a més, té algunes singularitats que la diferencien de la de llaut: Per exemple, la inclusió de xifres en vermell per indicar quina veu, d'entre les de la polifonia, porta el cant i la lletra.⁴² En algunes composicions, a més o a part dels

⁴¹ L'excepció a aquesta norma és la tabulatura de Lluís del Milà a *El Maestro* (1535-36), en què el primer ordre de la viola de mà està representat per la línia superior, com en la tabulatura francesa.

⁴² Valderrábano, entre d'altres, ens adverteix que no s'ha de deixar de tocar la xifra vermella que porta la veu cantada: «[...] tambien es de saber que toda cifra colorada se pone para cantar y que no se deje de tañer» (1547, p. 16). Miguel de Fuenllana (1554, F.6^v) ens explica el per què inclou la xifra vermella i la lletra: «Viniendo pues a tratar de la musica compuesta digo, que en todas estas obras, ansi a tres como a quatro, a cinco y a seis, con todas las demas que en los libros se contienen (excepto duos) fue mi intencion ponerles letra, porque me parece que la letra es el anima de qualquiera compostura, pues aun que qualquier obra compuesta de musica sea muy buena,

Capítol 1. Qüestions preliminars

números en vermell, hi podem trobar alguna veu escrita en notació mesurada. Entre els adaptadors que hem estudiat aquí, Valderrábano, Pisador i Fuenllana escriuen en tabulatura espanyola, i Matelart en italiana.⁴³

Figura 1.1: Exemple de tabulatura espanyola per a viola de mà: Miguel de Fuenllana, motet *Verbum iniquum* de Morales (M26, inici)



b) Tabulatura francesa per a llaüt

Albert De Rippe i Pierre Phalèse escriuen en tabulatura francesa, que es diferencia bàsicament de l'espanyola i la italiana en què, com s'ha dit, utilitza lletres enlloc de xifres per indicar les posicions dels dits en els trasts. També en què l'ordre de les cordes de la tabulatura és l'invers que el de l'espanyola o italiana (o sigui, el primer ordre de l'instrument correspon a la línia superior de la tabulatura). Normalment la figuració de la notació francesa és més curta que l'espanyola.

faltandole la letra parece que carece de verdadero espíritu». Alguns autors enlloc de la xifra en vermell assenyalaven la veu cantada amb punts sobre els nombres. Aquesta era una solució més econòmica que la impressió amb tintes de colors.

⁴³ La tabulatura italiana només es diferencia de l'espanyola en la manca de xifres en color vermell i, en el cas de la de Matelart, per l'absència de vírgules. Sovint també s'expressa a través de figuracions més curtes.

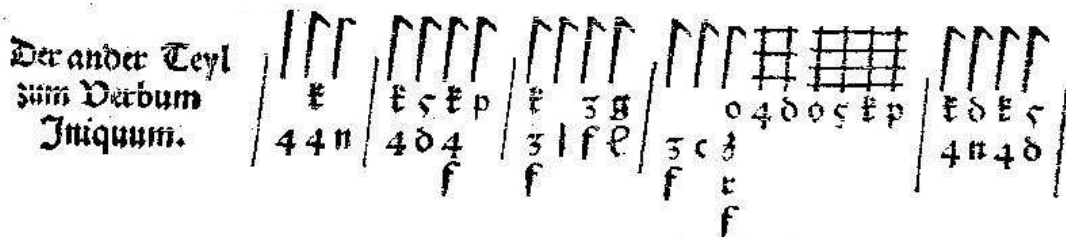
Figura 1.2: Exemple de tabulatura francesa. Albert de Rippe, motet *Verbum iniquum* de Morales (M23, inici)



c) Tabulatura alemanya per a llaüt

Hans Neusidler utilitzava la notació alemanya, que es basa en una combinació de lletres, nombres i signes escrits sota els valors, però sense representació de les cordes. Cada posició en l'instrument té el seu propi signe, la qual cosa fa difícil la seva lectura repentitzada.

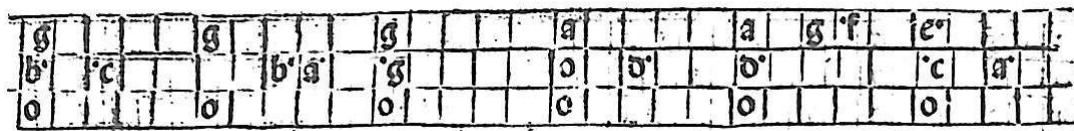
Figura 1.3: Exemple de tabulatura alemanya: Hans Neusidler, motet *Verbum iniquum* de Morales (M18, inici)



d) Tabulatura per a tecla de Gonzalo de Baena

Com s'ha dit, només el motet de Morales *In diebus Illis* està escrit en tabulatura per a instrument de tecla. Aquesta és ben senzilla: separades en files horitzontals, les veus estan dividides també en caselles verticals. Dins de cada casella s'escriu la nota que s'ha d'executar (amb notació alfabètica) i el nombre de caselles buides indica la durada de la nota. Les pauses s'indiquen amb zeros.

Figura 1.4: Exemple de tabulatura per a tecla de Gonzalo de Baena, motet *In diebus Illis* de Morales (M17, fragment)



1.4 Criteris de transcripció

a) Tabulatures

Hem provat de generar transcripcions que puguin ser llegides de forma coherent en el seu conjunt. Per a tal efecte, els criteris de transcripció no són els mateixos per a totes les tabulatures, com tot seguit expliquem.

Figuració i línies divisòries

- S'han reduït els valors a la meitat (1:2) (semibreu = blanca) per a les adaptacions de Valderrábano, Pisador i Fuenllana. Per a les de Matelart, De Rippe i Neusidler, en canvi, ho hem fet al revés (2:1) (semimínima = blanca). Els valors que en resulten són perfectament comprensibles en notació moderna i concorden amb la transcripció de les obres vocals, si és que es vol contrastar els dos textos. En el cas del motet *In diebus Illis* adaptat per a orgue per De Baena, quatre quadres de la tabulatura han estat transcrits com una rodona.
- Hem inclòs barres de compàs. La tabulatura per a viola de mà i llaüt té vírgules que delimiten els *tactus*. Cal tenir en compte que la transcripció a la meitat estarà, normalment, en relació 2:1 compassos de l'adaptació a l'original. De Baena i Matelart no inclouen vírgules, i per tant les línies divisòries de compàs de la transcripció són suggerides. També s'han transcrit amb línies divisòries suggerides les veus escrites en notació mesurada.

Afinació instrumental

- Poques vegades els adaptadors especificaven la tessitura instrumental. Per aquesta causa hem inferit l'afinació de l'instrument a partir de la concordança amb la partitura vocal. En les peces que tenen alguna veu escrita en notació mesurada s'ha comprovat la concordança d'aquesta amb les transcripcions del text polifònic.

Armadures, indicadors de compàs, números de compàs, alteracions, veus

- Hem aplicat l'armadura i l'indicador de compàs de la transcripció vocal moderna. En alguns casos, quan ens ha semblat musicalment més lògic, hem transcrit la composició en 2/4 i no en 2/2. Aquest és el cas d'alguns villancets de Juan Vásquez.
- En les seccions de misses, de les quals molts cops els adaptadors només van portar a l'instrument alguna petita part, s'ha respectat la numeració de compassos de la partitura vocal. D'aquesta manera el lector podrà contrastar amb més facilitat els dos textos.
- Com s'ha explicat, la tabulatura és absolutament prescriptiva en relació a les notes que han de ser executades. No passa el mateix, però, amb les veus cantades que a voltes els adaptadors escriuen en notació mesurada en la part superior de la tabulatura. Aquestes estan normalment desprovistes d'alteracions explícites, així que hem hagut de suggerir-les a partir de la tabulatura.
- En el cas de les veus cantades escrites en xifra vermella, han estat transcrites dues vegades: en el pentagrama vocal amb el text i en el pentagrama instrumental sense text, donat que aquestes línies han de ser doblades amb l'instrument.

Col·locació del text

Cal esmentar la dificultat que comporta la col·locació de les síl·labes del text en la transcripció de música renaixentista. Els editors del segle XVI no eren gens curosos en la seva disposició en el pentagrama o la tabulatura, així que sovint s'han de prendre decisions difícils al respecte a l'hora de transcriure. Això podria afectar la nostra investigació en allò que concerneix a la relació entre semàntica textual i

semitonia. Podria ser que algun mot especialment important quedés desplaçat, o bé que alguna repetició textual no fos tinguda en compte. En funció de tot això, i assumint el grau d'inexactitud que se'n pugui derivar, hem resolt els següents criteris.

- El text ha estat col·locat a partir de les transcripcions modernes de l'original vocal. En cas de diferències textuais, hem optat per preservar el text de la tabulatura.
- Els textos han estat normalitzats sempre a partir de la transcripció moderna.
- Les indicacions expressives apareixen en la nostra transcripció en forma de títol diplomàtic.
- Les repeticions textuais no indicades expressament es mostren en cursiva.

b) Manuscrits en notació blanca renaixentista

Només s'ha hagut de transcriure les *Lamentacions* de Cristóbal de Morales (**M29**) a partir de manuscrits. Les transcripcions s'han fet sense alteració dels valors (1:1) (mínima = blanca) i amb les línies divisòries de compàs suggerides. El text en aquest cas he estat col·locat seguint els criteris bàsics de la prosòdia i la distribució al llarg del manuscrit i la tabulatura.

1.5 Apunts biogràfics i repertori

1.5.1 Cristóbal de Morales⁴⁴

No coneixem la seva data de naixement, però aquest es va produir segurament cap el 1500. Sí que sabem del cert, però, que va néixer a Sevilla, perquè Morales s'anomena a si mateix *hispalensis* en els volums de misses que va publicar el 1544.

A principis del segle XVI hi havia a Sevilla una munió de músics de gran categoria: Francisco de la Torre, Juan de Valera, Francisco de Peñalosa, Pedro Escobar i Pedro Fernández de Castilleja, «mestre dels mestres d'Espanya», com el va anomenar més endavant Francisco Guerrero. Guerrero al·ludia a la possibilitat que Fernández de Castilleja hagués estat mestre de Morales, perquè va ser mestre de capella de la Catedral de Sevilla durant 35 anys des de 1514. A principis de 1522 Morales, que segurament havia estudiat a l'escola de la Catedral, consta en les actes catedralícies com a organista. El 1526 fou nomenat mestre de capella de la Catedral d'Àvila.

Una de les circumstàncies notables de la biografia de Morales és la seva probable trobada amb Nicolas Gombert amb ocasió del casament de Carles I i Isabel de Portugal, que va tenir lloc a Sevilla el 1526. Sempre s'ha subratllat la proximitat estilística dels dos autors, que més endavant van compartir edicions musicals italianes. Juan Bermudo sovint els equiparava com els més excel·lents autors de la seva època i en recomanava l'estudi de la seva música.

El 1528 Morales va marxar d'Àvila i se n'anà a Plasència per motius econòmics. Sembla que no només van millorar considerablement els seus ingressos, sinó que també se'l va fer membre del capítol de la catedral. La vida de Morales es pot resumir

⁴⁴ Per a la biografia de Cristóbal de Morales, V. Anglès, Higini (Transcripció i estudi), *Cristóbal de Morales, Opera Omnia* (8 vols.), Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología – Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1952-1971 (reedició dels dos primers volums el 1984). Steveson, Robert, i Planchart, A.E., «Cristóbal de Morales», *GMO* (consulta 2010). Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley i Los Àngeles: University of California Press, 1961. Trad. Cast.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza editorial, 1993. Rees, O. i Nelson, Bernadette (eds.), *Cristóbal de Morales, Sources, Influences, Reception*, Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

com un anar i venir cercant un lloc on se'l reconegués com el gran compositor que era. El 1531 va marxar també de Plasència, tot i que no sabem exactament on va anar. És possible que s'estigués a Nàpols abans de fer via cap a Roma, on va ser cridat pel papa Pau III. Un cop a la ciutat eterna es va incorporar com a cantor dins la capella espanyola del cor papal l'1 de setembre de 1535. Sent membre del cor va coincidir, entre d'altres, amb Ghiselin Danckerts, Constanzo Festa i Johannes Arcadelt.

El 1538, amb motiu de la «Pau de Niça» promoguda pel Papa entre l'Emperador i Francesc I de França, Morales va escriure el famós motet *Jubilate Deo omnis terra*, del que n'analitzarem dues adaptacions realitzades per a viola de mà.

Un dels avantatges de què gaudia Morales en la capella pontifícia era el dret a rebre deu mesos de vacances per cada cinc anys treballats, cosa que el permetia tornar a Espanya. El 1540 Morales va exercir aquest dret i va tornar a la península, on s'hi va estar més d'un any.

Les primeres edicions de música de Cristóbal de Morales van aparèixer el 1539 a Lió (Jacques Moderne) i a Venècia (Antonio Gardane). Els motets i algunes de les misses del nostre autor es van publicar en prop de cinquanta compilacions abans de 1600.

L'any 1540 es van imprimir les misses *De beata Virgine* a 4 i a 5 veus i *L'homme armé*, juntament amb misses de Jachet i Gombert. L'any següent va tornar al cor papal, però amb notòries absències per malaltia. Segurament va contreure la malària, cosa que va deixar-lo en un estat de salut precari la resta de la seva vida.⁴⁵ El 1544, greument malalt, va publicar els seus dos volums de misses, el *Missarum liber primus* i el *Missarum liber secundus*.

Aprofitant les segones vacances a Espanya va decidir no tornar a Roma i el 1545, després de deu anys d'absència, fou nomenat mestre de capella de la Catedral de Toledo. La catedral li va comprar alguns llibres de polifonia que portava d'Itàlia, segurament impresos. Stevenson ens explica que entre les misses copiades als llibres de cor de la Catedral primada només n'hi ha una que no fos impresa a Roma, la *Missa cortilla*, i que pocs dels motets que s'hi van incloure no havien estat mai impresos. Amb aquesta dada ens podem fer una idea de la disminució de la seva producció en

⁴⁵ Stevenson 1961 (1998), p. 22.

tornar a Espanya. Tot i així, va ser precisament en l'època toledana quan va escriure les *Lamentacions* que analitzarem més endavant.⁴⁶

Des de 1548 fins a 1551 va estar al servei del Duc d'Arcos, un noble ric i afeccionat a la música. Aquest període és el de la mútua coneixença de Morales i Bermudo i del mestratge a Francisco Guerrero. L'últim període de la seva carrera, de 1551 a 1553, va ser mestre de capella de la Catedral de Màlaga. Cristóbal de Morales va morir el 1553, quan provava de tornar a treballar a la Catedral de Toledo.

a) El repertori de Morales

Analitzarem detingudament un total de trenta-dues adaptacions de música sacra de Cristóbal de Morales (**Taula 1.1**). D'aquestes trenta-dues, les primeres setze són seccions de misses. Les altres són motets (dotze), *Lamentacions* (una), parts de l'ofici de difunts (una) i parts del Magnificat (dues). En quant als textos polifònics originals de Morales, nosaltres ens hem servit de les transcripcions que va fer al seu dia Higini Anglès, llevat de per al motet *In diebus illis* i per a la *Lamentació* polifònica.⁴⁷

Algunes de les adaptacions han estat pensades per a ser interpretades només instrumentalment. La majoria, però, ho han estat per a ser cantades amb acompanyament instrumental. Totes van ser escrites en tabulatura, però algunes també tenen una veu en notació mesurada.

⁴⁶ Sobre les *Lamentacions* de Morales, V. Noone, Michael i Skinner, Graeme, «The *Nuevo rezado*, Music Scribes, and the Restoration of Morales's Toledo Lamentation», a Rees, Owen i Nelson, Bernadette (eds.), *Cristóbal de Morales, Sources, Influences, Reception*, Woodbridge: The Boydell Press, 2007, pàgs. 3-20.

⁴⁷ Anglès, Higini (Transcripció i estudi), *Cristóbal de Morales. Opera Omnia* (8 vols.), Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología – Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1952-1971 (reedició dels dos primers volums el 1984). Per a la transcripció del motet *In diebus Illis* (**M17**), ens hem servit de la transcripció del manuscrit de Valladolid feta per la professora Cristina Diego Pacheco. Finalment, hem realitzat les nostres pròpies transcripcions de les *Lamentacions polifòniques* de Morales (**M29**). Hi ha altres edicions disponibles d'algunes obres de Morales. Per exemple les de l'editorial britànica Mapa Mundi, que va transcriure alguns dels motets més famosos del compositor, així com la *Missa Mille Regretz*. Però en cap cas no va editar la ingent quantitat de música que va fer Higini Anglès.

Capítol 1. Qüestions preliminars

Taula 1.1: Adaptacions instrumentals de composicions vocals de Cristóbal de Morales ⁴⁸						
Adaptació ⁴⁹	Títol	Edició Anglès ⁵⁰	Adaptador (RISM)	Foliació	Tipus	
<i>Ave Maria</i>						
M1	<i>Agnus</i>	OpOm3, 10	1554 ³²	11 ^v -12	Parts de misses	
M2	<i>Et resurrexit</i> (del Credo)	OpOm3, 10	1554 ³²	158-158 ^v		
M3	<i>Hosanna</i> (del Sanctus)	OpOm3, 10	1554 ³²	158 ^v		
<i>Benedicta es</i>						
M4	<i>Et ascendit</i> (del Credo)	OpOm3, 9	1554 ³²	5 ^v -6		
M5	<i>Benedictus</i>	OpOm3, 9	1554 ³²	55-55 ^v		
M6	<i>Benedictus</i>	OpOm3, 9	1559 ²⁷	249-53		
M7	<i>Hosanna</i> (del Sanctus)	OpOm3, 9	1559 ²⁷			
<i>De Beata Virgine</i>						
M8	<i>Cum Sancto Spiritu</i> (del Gloria)	OpOm3, 11	1547 ²⁵	54 ^v -55		
<i>Gaude Barbara</i>						
M9	<i>Benedictus</i>	OpOm6, 14	1554 ³²	7		
<i>L'homme armé</i>						
M10	<i>Et resurrexit</i> (del Credo)	OpOm6, 15	1554 ³²	8 ^v		
M11	<i>Benedictus</i>	OpOm6, 15	1554 ³²	40 ^v -41 ^v		
M12	<i>Agnus</i>	OpOm6, 15	1554 ³²	91-91 ^v		
<i>Mille regretz</i>						
M13	<i>Et in Spiritum</i> (del Credo)	OpOm1, 7	1547 ²⁵	46 ^v -48		
M14	<i>Benedictus</i>	OpOm1, 7	1554 ³²	108-108 ^v		
<i>Tu es vas</i>						
M15	<i>Crucifixus</i> (del Credo)	OpOm6	1554 ³²	10		
<i>Vulnerasti cor meum</i>						
M16	<i>Agnus</i>	OpOm1, 3	1547 ²⁵	83 ^v -84		

⁴⁸ En la classificació del repertori de Morales hem adoptat dos criteris diferents: les seccions de misses estan ordenades en funció de la missa a la que pertanyen, mentre que la resta de les seves composicions ho han estat en funció de l'adaptador.

⁴⁹ El nombre d'adaptació en negreta serà d'ara endavant la manera com ens referirem a cadascuna de les obres del repertori analitzat.

⁵⁰ Abreviarem la referència a l'*Opera Omnia* de Morales transcrita per Anglès (V. nota 47) de la manera següent: OpOm + número del volum + número de la composició en l'índex.

M17	<i>In diebus illis</i>	E-V5 ⁵¹	1540	41-42 ^v	Motets
M18	<i>Verbum iniquum</i> (1a part)	OpOm2, 17	1544 ²⁵	L1 ^v -M2 ^v	
M19	<i>Nonne dissimulavi?</i> (2a part del motet <i>Antequam comedam suspiro</i>)	OpOm2, 8	1547 ²⁵	15-15 ^v	
M20	<i>Andreas Christi famulus</i> (1a part)	OpOm2, 21	1547 ²⁵	49 ^v -50	
M21	<i>Quanti Mercenari</i> (1a part)	OpOm2, 22	1547 ²⁵	50 ^v -51	
M22	<i>Jubilate Deo Omnis Terra</i> (1a part)	OpOm2, 24	1547 ²⁵	61 ^v -63	
M23	<i>Verbum iniquum</i> (1a part)	OpOm2, 17	1554 ³⁶	14-16	
M24	<i>Inter natos mulierum</i> (1a part)	OpOm2, 11	1554 ³²	30 ^v -31	
M25	<i>Sancta et Immaculata Virginitas</i> (2a part, <i>Benedicta tu</i>)	OpOm2, 4	1554 ³²	47 ^v -49	
M26	<i>Verbum iniquum</i> (1a part)	OpOm2, 17	1554 ³²	43-44	
M27	<i>Lamentabatur Jacob</i> (1a part)	OpOm2, 15	1554 ³²	64-65 ^v	
M28	<i>Jubilate Deo Omnis Terra</i> (1a i 2a part, <i>O felix aetas</i>)	OpOm2, 24	1554 ³²	81 ^v -83 ^v	
M29	<i>Lamentación de Morales</i>	Mex-PC2 E-TC21 E-MO753	1554 ³²	77-81	
M30	<i>Manus tuae, Domine</i>	OpOm8, 71	1554 ³²	86 ^v -87	Part Oficis de difunts
M31	<i>Fecit potentiam</i>	OpOm4, 6	1554 ³²	5	Part del Magnificat
M32	<i>Deposuit potentes</i>	OpOm4, 1	1554 ³²	13	

Hi ha un seguit d'adaptacions d'obres de Cristóbal de Morales, o que se li atribueixen, que ha hagut de quedar fora d'aquest estudi.

- Un *Benedictus* de la missa *Benedicta es*. Es tracta d'una còpia manuscrita de l'adaptació de Fuenllana (**M5**) que es troba als fulls de guarda posteriors de l'exemplar dels *Tres libros de música en cifra para vihuela* d'Alonso de Mudarra (1546₁₄). Aquest exemplar es conserva a la Biblioteca Nacional d'Espanya amb el topogràfic R/14630. La còpia no aporta res a l'original i està plena d'errors. En la inscripció es pot llegir: «Beneditus a quatro da misa dave / Regina celorum de morales [sic]».

⁵¹ E-V5, F. 79^v-81.

- Un *Benedictus* de la missa *Gaude Barbara*. Com en el cas anterior, es tracta d'una còpia manuscrita de la intabulació de Fuenllana (**M9**) que hi ha als fulls de guarda posteriors de l'exemplar dels *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Mudarra que acabem d'esmentar. Tampoc no afegeix res interessant a l'original i està plena de disbarats. La inscripció diu: «Beneditus a tres da misa de / [G]uaude barbara de morales [sic]».
- Una còpia literal de l'adaptació de Valderrábano de l'*Et in Spiritum* del Credo de la missa *Mille Regretz*, de Morales. Pierre Phalèse (1552²⁹) en va publicar una transcripció a notació francesa per a duet de llaüts amb algunes equivocacions. En aquest cas tampoc no aporta res a l'original (**M13**).
- El motet *Descendit angelus* adaptat per Diego Pisador i inclòs dins el seu *Libro de vihuela* (1552₇). Nosaltres no n'hem trobat l'edició vocal. Higini Anglès el va transcriure directament de la tabulatura (OpOm8, 75).
- Els motets *Sacris solemniis* i *Sancte Alfonse (Sancta Trinitas)*, dels que tampoc no en tenim l'edició vocal.⁵²
- També ens falta l'original del motet *Virgo Maria*. Higini Anglès el va transcriure novament de la tabulatura (OpOm8, 74).
- La part de l'Ofici de difunts *Manus tuae, Domine* a tres veus, diferent d'**M30**, que és a cinc. L'original vocal està perdut i Anglès també el va transcriure de l'adaptació de Fuenllana a l'OpOm8, 71 bis.
- *Suscepit Israel*, una part del Magnificat. Musicalment no s'assembla a cap de les edicions vocals que hem pogut consultar. També ens manca, doncs, el text original. Torna a haver-hi una còpia manuscrita d'aquesta «intabulació» que Fuenllana va portar a la impremta. El manuscrit es troba als fulls de guarda posteriors de l'exemplar dels *Tres libros de música en cifra para vihuela* d'Alonso de Mudarra suara esmentats. Igual que en els casos anteriors, no aporta res a l'original. Resa la inscripció «duo demorales / susepi disrael [sic]».
- Un seguit de composicions de música profana atribuïdes a Morales de dubtosa autenticitat. Estem parlant de *Caronte [chi sei?]* (a 5v), *¿Con qué la lavaré?* (a

⁵² Cf. Rees i Nelson 2007 (*Introducció*).

4v), *De Antequera sale el moro* (a 4v), *Omni mal de amor* [sic](a 4v) i *Quando lieta sperai* (a 5v).⁵³

Hem dividit el repertori analitzat de Cristóbal de Morales en dos apartats diferents. En el primer hi ha les seccions de misses i en el segon els motets i la resta de composicions de música sacra. Pensem que aquesta divisió ens ajudarà a esbrinar si existeix alguna diferència de plantejament en l'adaptació d'obres que pertanyin o no a l'ordinari de la missa.

Descripció del repertori

M1: L'*Agnus* de la missa *Ave Maria* a tres veus (A, TI, B) és una adaptació de Miguel de Fuenllana per a veu (Bassus) i viola de mà que es troba en el primer llibre de l'*Orphenica Lyra*. Totes les veus estan escrites en xifra i la que porta el cant en xifra vermella. Els sonadors rarament indicaven la tessitura de l'instrument per a la que escrivien, així que la transcripció a la mateixa altura que el text vocal de Morales requereix un instrument greu, afinat en *re*.

M2: L'*Et resurrexit* de la missa *Ave Maria* a tres veus (A, TI, B) també és una adaptació de Fuenllana, en aquest cas per a viola de mà de cinc ordres. Si volem obtenir les notes a la mateixa altura que la transcripció d'Higini Anglès també caldrà fer-ho a partir d'un instrument en *re*. La veu que porta el text torna a ser el Bassus, escrit en xifra vermella.

M3: A quatre veus (A, TI, TII, B), l'*Hosanna* de la missa *Ave Maria* igualment adaptat per Fuenllana. Com l'adaptació anterior, la veu que porta el cant és el Bassus i està escrit en xifra vermella. Un cop més, per realitzar la transcripció cal pensar en una viola de mà de cinc ordres afinada en *re*.

⁵³ Pel que fa a *Caronte* [chi sei?], V. Rees i Nelson 2007, p. 334 n. 20. Sobre el conegut villancet *¿Con qué la lavaré?*, Cf. Ib., cap. 13 n. 40. Segons US-BLI 8 està atribuït a Morales. Hi ha més informació de *Quando lieta sperai* a Ibíd., cap. 13 i introducció. Sobre *Omni mal de amor* [sic] pensem que, malgrat ser atribuït a Morales en el F. 92^v del llibre de Valderrábano, podria tractar-se de la peça de Bartolomeo Tromboncino *Ogni mal d'amor procede* (ca. 1520).

M4: L'*Et ascendit in caelum* de la missa *Benedicta es*, a tres veus (A, T, B), està adaptat per a una viola de mà de sis ordres afinada en *sol*. Novament el Bassus porta el text. Totes les veus estan escrites en xifra i la veu cantada en xifra vermella.

M5: Qualificada com a «difícil» per Fuenllana, el *Benedictus* de la missa *Benedicta es* a quatre veus (CI, CII, AI, AII) també està escrit en xifra i la veu que porta el cant, en aquest cas el Tenor, en xifra vermella. Si volem trobar les mateixes altures que la transcripció vocal caldrà transcriure per a un instrument contralt afinat en *la*.

M6: Segona versió del *Benedictus* de la missa *Benedicta es* a quatre veus. Aquest cop adaptat per Johannes Matelart per a llaüt sol en *re* i amb un major ús dels accidentals.

M7: Matelart va acompanyar el *Benedictus* de l'*Hosanna* de la mateixa missa, també per a llaüt sol. L'*Hosanna* té una textura molt més homorítmica. Escrit igualment a quatre veus (C, A, T, B), cal transcriure'l a partir d'un llaüt baix afinat en *re*.

M8: La primera de les adaptacions d'Enríquez de Valderrábano és també una de les composicions amb més alteracions d'aquest apartat. El *Cum Sancto Spiritu* del Glòria de la missa *De Beata Virgine* a cinc veus (C, AI, AII, T, B) està adaptat per a duet de violes de mà afinades en quarta. Per concordar en altura amb la transcripció de la part de missa vocal, cal pensar en un instrument baix afinat en *re* i en un contralt afinat en *la*. La viola «major» porta l'Altus II i el Bassus, mentre que la viola «menor» el Cantus, l'Altus I i el Tenor. Se'ns ha fet molt difícil determinar el mode de l'adaptació, que oscil·la entre el mixolidi en *sol* i el dòric en *re* per la gran quantitat de bemolls afegits que hi ha.

M9: Escrit a tres veus (C, A, T), el *Benedictus* de la missa *Gaude Barbara* està adaptat novament per Fuenllana per a cant i viola de mà. L'instrument ha de ser baix, afinat en *re*. Les tres veus estan escrites en xifra i el Tenor, que és qui porta el cant, en xifra vermella.

M10: L'*Et resurrexit* del Credo de la missa *L'homme armé* va ser adaptat per a cant i viola de mà per Miguel de Fuenllana. Escrit a tres veus (A, T, B), és la veu més greu la que porta el cant. L'adaptació està escrita en xifra per a una viola de mà baix afinada en *mi*. El Bassus està escrit en xifra vermella.

M11: El *Benedictus* de la missa *L'homme armé* a quatre veus (C, A, T, B) va ser adaptat per Fuenllana per a ser cantat amb acompanyament de viola de mà. En aquesta ocasió l'instrument ha de tenir la tessitura de tenor, afinat en *sol*, per concordar en

altura amb la transcripció de la missa original. La veu que porta el cant és l'Altus, escrit en xifra vermella.

M12: També considerat «difícil» pel seu adaptador, Miguel de Fuenllana, l'*Agnus* de la missa *L'homme armé* va ser arranjat per a cant i viola de mà en *sol*. De les quatre veus de la composició (C, A, T, B), novament l'Altus porta el text. Cal dir que totes les veus estan escrites en xifra i l'Altus, un com més, en xifra vermella.

M13: L'*Et in Spiritum Sanctum* de la missa *Mille Regretz* a sis veus (CI, CII, AI, AII, T, B) és la segona de les tres adaptacions realitzades per Valderrábano. Va ser adaptada per a duet de violes de mà a l'uníson. Un cop més el sonador no ens indica quina és la tessitura dels instruments, però per concordar amb el text vocal de la missa cal pensar en dues violes afinades en *la*. La primera viola porta les veus de Cantus I, Altus I i Bassus. La segona el Cantus II, l'Altus II i el Tenor.

M14: Escrit a tres veus (CI, AI, B), el *Benedictus* de la missa *Mille Regretz* va ser portat a l'instrument per Fuenllana pensant en una veu acompanyada per una viola de mà en *la*. Les tres veus han estat transcrites a xifra amb el Bassus escrit en vermell perquè és la part que porta el text.

M15: Hem hagut de pensar en un estrany instrument afinat en *fa* per concordar l'altura de la tabulatura amb la del text vocal. El *Crucifixus* de la missa *Tu es vas electionis* va ser adaptat per Fuenllana, novament per a ser cantat amb acompanyament instrumental. De les tres veus de la composició (C, A, B) és el Bassus qui canta el text. Per a tal efecte està escrit en xifra vermella.

M16: L'última de les seccions de misses de Morales analitzades en aquest apartat és la tercera adaptació de Valderrábano. Escrita a tres veus (C, A, B), l'*Agnus* de la missa *Vulnerasti cor meum* ha estat portat a l'instrument per ser sonat amb una viola de mà sola. L'afinació de l'instrument és *re*.

M17: El motet *In diebus illis* és l'única adaptació per a instrument de teclat del nostre estudi. Va ser realitzada per Gonzalo de Baena. Es tracta d'una obra a quatre veus (C, A, T, B) pensada per a ser interpretada instrumentalment i que presenta algun tret idiomàtic de l'instrument.

M18: Es tracta de la primera de les tres adaptacions de la primera part del motet *Verbum iniquum* de Morales, a cinc veus (C, AI, AII, T, B). Les altres són **M23** i **M26**. La segona part del motet, *Duo rogavi te*, no va ser traslladada a l'instrument en

cap de les tres adaptacions. En aquest cas parlem de l'adaptació del llaütista Hans Neusidler per a ser sonada només instrumentalment. És una adaptació virtuosa, amb grans ornaments diatònics i alterats. En l'adaptació de Neusidler falten quatre compassos (c. 27 a 30) del motet original.

M19: És la primera de les quatre adaptacions d'Enríquez de Valderrábano. Es tracta d'un motet a quatre veus (C, A, T, B) en què es canta la veu de Bassus, escrita en xifra vermella.

M20: A cinc veus. La segona de les adaptacions de Valderrábano, aquest cop per a ser sonada per un duet de violes de mà acordades en tercera menor. El violista només va adaptar la primera part del motet i no pas segona, *Videns Andreas crucem*. La viola menor porta les veus de Cantus I i Tenor i la viola major les de Cantus II, Altus i Bassus. Es tracta, com totes les adaptacions de Valderrábano d'aquesta secció, d'una composició amb poca ornamentació afegida.

M21: Aquest motet a sis veus (C, AI, AII, TI, TII, B) també fou concebut per a ser interpretat per dues violes en tercera menor. Valderrábano tampoc no va portar a l'instrument la segona part del motet, *Pater peccavi*. La viola menor té les veus de Cantus, Tenor I i Bassus i la major les d'Altus I, Altus II i Tenor II. Es tracta d'una translació estricta del text polifònic vocal.

M22: A sis veus (C, AI, AII, TI, TII, B). El tercer motet de Morales adaptat per a duet de violes de mà, en aquesta ocasió afinades a la quinta. Es tracta també de la darrera de les adaptacions de Valderrábano que veurem en aquesta part de l'estudi. El violista tampoc no va adaptar la segona part del motet, *O felix aetas*. La viola menor porta les veus del Cantus, Altus II i Bassus, mentre que la viola major té les d'Altus I, Tenor I i Tenor II. Concorda amb l'adaptació de Fuenllana (**M28**) de la mateixa obra.

M23: Segona adaptació de la primera part del motet *Verbum iniquum*, en aquest cas realitzada pel llaütista Albert de Rippe (Alberto da Ripa). De Rippe va néixer a Màntua cap el 1500 i va morir a París el 1551. L'estil instrumental de De Rippe és proper al dels virtuosi italians, característica que el diferencia notablement de l'austeritat dels violistes de mà hispànics. És una adaptació per a ser interpretada instrumentalment.

M24: Primera de les nou adaptacions de Miguel de Fuenllana que ens ocupen en aquest capítol. Es tracta de la primera part d'un motet a quatre veus (C, A, T, B),

pensat per a ser cantat amb acompanyament instrumental. Novament la segona part, *Fuit homo missus a Deo*, no va ser adaptada. La veu cantada és la del Bassus, escrit en xifra vermella. Hi ha un error considerable en l'adaptació: al c. 14 falten dos temps. Hem hagut de contraure mig compàs la composició per reprendre el discurs original a partir del c. 15.

M25: Un altre motet de Morales a quatre veus (C, A, T, B) adaptat per Fuenllana, i un dels de més gran extensió d'aquest apartat (cent quaranta-tres compassos). En aquest cas sí que se'n va arranjar les dues parts, *Sancta et Immaculata Virginitas* i *Benedicta tu es*. L'adaptació va ser concebuda per ser cantada amb acompanyament instrumental. La veu que porta el text, un cop més, és el Bassus, escrit en xifra vermella.

M26: La tercera adaptació de la primera part del motet *Verbum iniquum*, en aquest cas per a ser cantada i sonada amb la viola de mà. El Bassus torna a ser la veu que canta el text. Es tracta de l'adaptació més moderada, en quant a l'ornamentació, de les tres que veurem aquí.

M27: Malgrat la seva extensió (cent disset compassos), Fuenllana no en va adaptar la segona part del motet, *Prosternans se Jacob*. És una composició de les classificades com a «difícils» per l'adaptador. És a cinc veus (C, A, TI, TII, B) de les que també es canta el Bassus, escrit en xifra vermella. Al c. 87 hi ha un petit error en la tabulatura, car hi ha una xifra escrita per a una corda equivocada.

M28: Fuenllana va portar a l'instrument les dues parts d'aquest magnífic motet a sis veus (C, AI, AII, TI, TII, B), amb una extensió total de cent vint-i-sis compassos. Està concebut per ser cantat a dues veus amb acompanyament instrumental. El Tenor I porta el *cantus firmus* i està escrit en notació mesurada. El Bassus novament en xifra vermella. L'escriptura del Tenor I indica que l'instrument ha de ser afinat en *Re*. Nosaltres l'hem transcrit a la quarta superior per fer concordar la transcripció amb l'altura de l'edició vocal. Hi ha un petit error en la tabulatura al c. 93, que hem corregit.

M29: Sorprenent adaptació de les *Lamentacions* de Morales, de les que no hi ha cap edició impresa. Estem parlant de la composició més extensa de les que ocupen el nostre estudi (dos cents vint-i-cinc compassos), classificada per Fuenllana com a «difícil», sens dubte per la textura polifònica a sis veus. Cal dir que per a poder

transcriure l'Exordi hem necessitat la còpia manuscrita que es conserva a Mèxic (Mex-PC2), perquè les dues còpies peninsulars estan adaptades al «nuevo rezado» i no tenen la mateixa música en aquesta part.⁵⁴ Les *Lamentacions* són a cinc veus (C, A, TI, TII, B) i estan pensades per a ser cantades amb acompanyament instrumental. La veu que porta el cant, escrita en notació mesurada, gairebé sempre és l'Altus, però a voltes és el Cantus. L'Altus ocupa els c. 1 – 146, 154 – 177 i 199 – 225. El Cantus, en canvi, els compassos 147 – 153 i 178 – 198. Aquesta distribució irregular de la veu cantada ens deixa perplexos perquè no sabem si atribuir-la a un error de l'adaptador – o del seu ajudant – o si, en canvi, és deliberada. També hi ha la possibilitat de cantar el *cantus firmus*. Per a tal efecte, en l'imprès de Fuenllana aquesta part es troba assenyalada amb punts. Pel que fa a la tessitura, en aquest cas la veu en notació mesurada coincideix amb l'altura relativa dels manuscrits vocals, havent de ser transcrita, doncs, per a una viola de mà afinada en *sol*. La notació mesurada no porta cap alteració escrita.

M30: Composició escrita a cinc veus (CI, CII, A, T, B). Fuenllana la concep per a ser cantada a dues veus amb acompanyament instrumental. Una de les veus, el Cantus I, està escrita en notació mesurada i l'altra, el Bassus, en xifra vermella. El Cantus I coincideix en altura amb l'edició vocal d'aquesta composició, la qual cosa ens indica que l'instrument és una viola de mà contralt afinada en *la*. Cal dir que la notació mesurada no porta tampoc cap alteració afegida. Si ho fes, això provocaria dissonàncies i un final amb tercera menor.

M31: Un dels duets «pedagògics» del començament de l'*Orphenica lyra* per a Altus II i Bassus, pensats per a ser sonats instrumentalment.

M32: Darrera adaptació d'aquest apartat i l'última de Fuenllana. És una peça a tres veus (A, T, B) de les que es canta el Tenor, escrit en xifra vermella.

⁵⁴ V. Owen Rees i Graeme Skinner, *The nuevo rezado. Music Scribes, and the Restoration of Morales's Toledo Lamentation*, Rees i Nelson 2007, pàgs. 3-20.

1.5.2 Juan Vásquez⁵⁵

L'últim dels nostres autors va néixer a Badajoz cap el 1500 i va morir probablement a Sevilla pels volts de 1560. Vinculat a la catedral de Plasència d'on va ser cantant (1530), mestre de cant pla i primer cantor (1535), el 1545 apareix com a mestre de capella de la catedral de Badajoz, lloc on va romandre cinc anys. Don Antonio de Zúñiga va contractar-lo el 1551 i a ell va dedicar els *Villancicos y Canciones a tres y a cuatro* de 1551. Aquesta va ser la primera de les seves publicacions de música profana i conté part del repertori que anem a analitzar. Anys més tard, el 1560, va publicar un recull, també de música profana, titulat *Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco*, dedicat en aquest cas a Don Gonzalo de Moscoso y Cásceres Penna, noble extremeny veí de Sevilla. Això fa pensar que la mort de Vásquez es va produir més o menys en aquella data i ciutat. La publicació de 1560 porta la resta de les seves obres que seran examinades en aquest capítol.

Només es coneix una publicació impresa de música religiosa de Juan Vásquez, l'*Agenda Defunctorum* de 1556. La seva fama, però, es deu sobretot a la música profana, estilísticament ancorada en la tradició espanyola: cançons, romanços i villancets sobre textos de poetes com Garci-Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique o Joan Boscà. El prestigi de Vásquez fou proporcional a la profusió amb què va ser posat en tabulatura. Almenys vint de les seves obres profanes van ser adaptades, respectivament, per Enríquez de Valderrábano (1547²⁵) que en va adaptar tres, Diego Pisador (1552³⁵) que en va portar cinc a l'instrument, i finalment Miguel de Fuenllana (1554³²) amb almenys dotze adaptacions.

Les dates de publicació dels originals i de les tabulatures mostren clarament que la música de Vásquez circulava en còpies manuscrites molt abans de ser impresa. En el

⁵⁵ Per a una biografia de Juan Vásquez, vegeu Anglès, Higiní (Transcripció i estudi), *Juan Vásquez «Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco» (Sevilla, 1560)*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1946. També Russell, Eleanor (ed.), *Juan Vasquez. Villancicos y canciones*. Madison, Wis: (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 104), A-R Editions, 1995. Finalment, Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1961. Trad. Cast.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza editorial, 1993.

Capítol 1. Qüestions preliminars

cas de les tres adaptacions de Valderrábano, el decalatge entre la versió per a viola de mà i la versió polifònica és d'almenys tretze anys.

a) El repertori de Juan Vásquez

El repertori que analitzarem està integrat per un total de vint composicions de música profana de l'autor extremeñy. Deu d'aquestes obres pertanyen a l'edició de 1551 i les altres deu a la de 1560. Totes les adaptacions han estat concebudes per convertir la interpretació polifònica en música per a veu amb acompanyament instrumental. A grans trets es pot dir que els adaptadors s'han esforçat en respectar al màxim el teixit contrapuntístic, cosa que també afecta les veus «instrumentals». A partir d'aquí ens referirem a cadascuna de les composicions amb el número d'adaptació assignat en la columna esquerra de la **Taula 1.2**.

Adaptació	Títol	Ed. Vásquez	Adaptador (RISM)	Foliació	Tipus
V1	<i>¿De donde venís, amores?</i>	1560	1547 ²⁵	23 ^v -24	Villancet
V2	<i>Quién me otorgase, señora</i>	1560	1547 ²⁵	42 ^v -43	Cançó
	<i>2a part: Aunque mil años durases</i>		1547 ²⁵		
V3	<i>Los brazos traigo cansados</i>	1560	1547 ²⁵	25 ^v -26	Romanç
V4	<i>¿Y con qué la lavaré?</i>	[1560] ⁵⁶	1552 ³⁵	9-9 ^v	Villancet
V5	<i>No me llaméis sega la erva</i>	1560	1552 ³⁵	10 ^v -11	Villancet
V6	<i>Si me llaman a mi llaman</i>	1560	1552 ³⁵	11 ^v -12	Villancet
V7	<i>En la fuente del rosel</i>	1560	1552 ³⁵	12	Villancet
V8	<i>Por una vez que mis ojos alcé</i>	1560	1552 ³⁵	12-12 ^v	Villancet
V9	<i>¿Cómo queréis madre?</i>	1551	1554 ³²	132-133	Villancet
V10	<i>Morenica, dame un beso</i>	1551	1554 ³²	133-133 ^v	Villancet
V11	<i>Vos me matastes, niña</i>	1560	1554 ³²	133 ^v -134	Villancet
V12	<i>Ay que non oso</i>	1551	1554 ³²	134-134 ^v	Villancet
V13	<i>No sé qué me bulle</i>	1551	1554 ³²	134 ^v -135	Villancet
V14	<i>Duélete de mí, señora</i>	1551	1554 ³²	135 ^v -136	Villancet

⁵⁶ Realment la versió de Pisador, que és a tres veus, no acaba de concordar amb la de Vásquez a quatre de 1560. Però és molt més propera que la que hi ha al Cançoner d'Uppsala, que és l'altra versió polifònica que coneixem. V. Gómez 2003, pàgs. 234-237.

V15	<i>No me habléis, conde</i>	1551	1554 ³²	136-136 ^v	Villancet
V16	<i>Quiero dormir</i>	1551	1554 ³²	137-137 ^v	Villancet
V17	<i>¿Con qué la lavare?</i>	1560	1554 ³²	138	Villancet
V18	<i>De los álamos vengo, madre</i>	1551	1554 ³²	142-143	Villancet
V19	<i>La mi sola</i>	1551	1554 ³²	159-159 ^v	Villancet
V20	<i>Cobarde Caballero</i>	1551	1554 ³²	162 ^v -163	Villancet

Hi ha també algunes adaptacions atribuïdes a Vásquez, o del mateix títol que algunes de les seves obres vocals, que han quedat fora d'aquest estudi.

- El villancet *Perdida tengo la color* del llibre de música per a viola de mà *El Maestro* de Lluís del Milà (1536₅). Tot i que hi ha una versió polifònica amb aquest títol al llibre de Vásquez de 1551, no es tracta de la mateixa composició.
- La versió del villancet *¿Con qué la lavaré?* que hi ha dins els *Seys libros del Delfín de Música* de Luys de Narváez (1538₁), que no té res a veure amb la de Juan Vásquez. Es tracta d'un contrapunt original del sonador.
- Alonso Mudarra va incloure el villancet *Si me llaman, a mí llaman* en el seu llibre de música per a viola de mà (1546₁₄), però no concorda musicalment amb el de Vásquez.
- Una altra vegada *¿Con qué la lavaré?*. Enríquez de Valderrábano té una versió pròpia dins la *Silva de Sirenas* (1547₅) que tampoc s'assembla a la del compositor extremeny.
- El villancet *Torna, Mingo, a enamorarte*. Miguel de Fuenllana (1554₃) l'atribueix a Vásquez, tot i que sembla que es tracta del villancet de Guerrero *Guarda, fuera*.
- Dins l'*Orphenica lyra* de Fuenllana hi ha un altre villancet atribuït a Vásquez, *El que sin ti vivir*, però no concorda musicalment amb la composició de 1560.
- Finalment, al llibre de viola de mà *El Parnasso* d'Esteban Daza (1576₁) hi ha tres composicions que també van ser arranjades polifònicament per Juan Vásquez: *Que razon podéis vos tener*, *Serrana ¿dónde dormistes?* i *Zagaleja de lo verde*. La primera és en realitat un villancet de Juan Navarro. La segona

no és la versió de Vásquez, sinó la del *Cançoner d'Uppsala*. Pel que fa a la tercera, tampoc no es tracta del villancet del nostre autor.

Descripció del repertori

V1: *¿De dónde venís, amores?* Es tracta d'un villancet a 4 veus (C, A, T, B). Valderrábano reserva per a la veu del Tenor la part cantada. Totes les veus estan escrites en xifra, i la veu cantada en xifra vermella. Per concordar l'adaptació amb la transcripció del text vocal cal una viola de mà tenor, en *sol*. Gairebé tots els accidentals són fora de clàusula textual.

V2: *Quién me otorgase, señora.* A cinc veus (C, Qp, A, T, B). La que porta el cant és la Quinta parte en la primera secció i el Cantus en la segona. O bé Valderrábano va realitzar l'adaptació en dues vegades i es va confondre en la segona, o bé pretenia repartir la veu cantada. En tot cas falten les alteracions del cant perquè està escrit en notació mesurada. Escrit per a una viola de mà en *sol*.

V3: *Los brazos traigo cansados.* En aquest cas és l'Altus la veu que porta el cant en aquest romanç a quatre veus (C, A, T, B). Segurament es cantaria en falset pel propi violista, donat que la seva part està escrita en xifra vermella. La concordança amb el text vocal fa pensar en una viola de mà greu, en *mi*. Les alteracions estan desigualment distribuïdes, sent en la segona part quan coincideixen majoritàriament amb les clàusules textuales. És l'única adaptació on Valderrábano ha afegit grans glosses virtuoses.

V4: *¿Y con qué la lavaré?* És la primera de les dues adaptacions d'aquest villancet que hi ha en aquest estudi, i la primera de Diego Pisador. Es tracta d'una realització a tres veus (C, A, B), on el Cantus, escrit en xifra vermella, porta el text. Està escrit per a una viola de mà en *sol*. Ens ha resultat molt difícil determinar el mode donat que hi ha cadències tant del mode 1r com del 2n i del 9è.

V5: *No me llaméis sega la erva* a quatre veus (C, A, T, B). També ens ha resultat difícil determinar-ne el mode. Té molt poques alteracions i algunes arbitràriament disposades. En aquest cas, és el Tenor qui porta la veu cantada, escrit en xifra vermella per a una viola de mà contralt, afinada en *la*.

V6: *Si me llaman, a mí llaman* a quatre veus (C, A, T, B). Hi ha molt poques alteracions, i totes normatives. En aquest cas és el Cantus, escrit en xifra vermella, el que porta el cant. Pisador demana una viola de mà en *sol*.

V7: *En la fuente del rosel*, villancet a quatre veus (C, A, T, B) on el Tenor canta el text. Novament escrit en xifra vermella i per a una viola de mà tenor, en *sol*.

V8: *Por una vez que mis ojos alcé*. En aquest cas és l'Altus el qui té la veu cantada d'aquest villancet a quatre veus (C, A, T, B). Escrit en xifra, la viola de mà està novament afinada en *sol*. Cal destacar algunes alteracions de *Causa necessitatis* explícites en l'edició impresa de Vásquez que no van ser afegides per Pisador.

V9: *¿Cómo queréis, madre?* És la primera adaptació de Miguel de Fuenllana, a tres veus (C, T, B). En aquest cas el Cantus, escrit en xifra vermella, té la responsabilitat de portar el text. Les alteracions estan repartides irregularment. És dins la segona secció del villancet on coincideixen amb les clàusules textuais. Fuenllana no indica la tessitura de l'instrument, però per a la concordança amb el text vocal cal pensar en un instrument baix, en *re*.

V10: *Morenica, dame un beso*. També a tres veus (C, T, B) i amb el cant al Cantus escrit en xifra vermella. Només conté una alteració, explícita també en el text vocal. Per a la concordança amb el text vocal cal pensar en una viola de mà en *sol*.

V11: *Vos me matastes* a tres veus (C, T, B). En aquest cas és el Tenor el qui porta la part cantada, concordant amb el sentit del text, que requereix una veu d'home. Hem fet la transcripció pensant en una viola de mà afinada en *re*. Totes les veus estan escrites en xifra, i la del Tenor en xifra vermella. Totes les alteracions són emprades en clàusula textual. Hem detectat deficiències en l'adaptació al c. 11.

V12: *Ay, que non oso* a tres veus (C, T, B). El Cantus és la que es canta, escrita en xifra vermella. Fuenllana aprofita la monotonia de les cadències per alternar acords amb tercera menor i major. En aquest cas cal una viola de mà alto, afinada en *la*.

V13: *No sé qué me bulle*. També a tres veus (C, T, B) i amb el Cantus portant el cant. Com en el cas anterior, la veu cantada està escrita en xifra vermella i la viola de mà afinada en *la*. L'ús dels accidentals és totalment normatiu, però hi ha un error en l'adaptació que es comentarà més endavant.

V14: *Duélete de mí, señora*. També a tres veus (C, A, B) i amb el Cantus portant el text. Les alteracions són utilitzades amb total normativitat. La veu cantada està escrita

un cop més en xifra vermella. Per a la transcripció hem hagut de pensar en un poc habitual instrument afinat en *do*.

V15: *No me habléis, conde*, a tres veus (C, T, B). Ara és el Tenor el qui porta el cant. Aquesta veu està escrita en xifra vermella. L'ús dels accidentals és majoritàriament dins de clàusules en la segona secció del villancet, i més lliure en la primera. Novament cal pensar, per a la transcripció, en un instrument en *do*.

V16: *Quiero dormir y no puedo*. Un altre villancet a tres veus (C, T, B). En aquest cas és el Cantus el qui té el rol de passar el text, un cop més escrit en xifra vermella. Tots els accidentals són en clàusula. Per a la concordança amb el text vocal cal una viola de mà afinada en *la*.

V17: *¿Con qué la lavaré?* Segona versió d'aquest villancet, ara a quatre veus (C, A, T, B). Igual com en la de Pisador, en la versió de Fuenllana és el Cantus el qui porta el cant, escrit també en xifra vermella per a una viola de mà en *sol*. Presenta un ús totalment normatiu de les alteracions.

V18: *De los álamos vengo*. No hi ha cap alteració afegida en tot el text. És a quatre veus (C, A, T, B) i, en aquest cas, és el Tenor, escrit en xifra vermella, el qui té la part cantada. Una altra vegada hem hagut de pensar en una viola de mà en *do*.

V19: *La mi sola, Laureola* a tres veus (C, T, B). Ara és el Bassus qui porta el cant, un cop més en xifra vermella. En aquesta ocasió Fuenllana ha transcrit el villancet per a una viola de mà de cinc ordres, que ha d'estar afinada en *la* per concordar amb el text vocal. Totes les alteracions són en clàusula textual, llevat d'algunes escales ascendents alterades.

V20: *Cobarde caballero*. És també a tres veus (C, T, B) amb el Cantus, escrit en xifra vermella, passant el text. Fuenllana ara ha pensat en una guitarra renaixentista de quatre ordres, que ha d'estar afinada en *la*. L'ús de les alteracions és totalment normatiu.

1.5.3 Adaptadors Instrumentals

a) Gonzalo de Baena

Possiblement va néixer a Sevilla entre el 1476 i el 1480 i va morir a Lisboa després de 1540.⁵⁷ Cap el 1508, un document de la cancelleria portuguesa mostra que Gonzalo, juntament amb els seus germans Francisco i Diego, servien a la cort de Manoel I de Portugal en aquell temps. El 1536 va demanar la llicència reial per a publicar a Lisboa, el 1540, el primer llibre de música impresa per a tecla, l'*Arte nuovamente inventada pera aprender a tanger*. Aquest llibre conté música idiomàtica per a tecla i adaptacions d'autors francoflamencs i hispànics com ara Agricola, Josquin, Peñalosa, Anchieta i Morales.

b) Enríquez de Valderrábano

Tot el que sabem de la seva biografia és que va viure a Peñaranda del Duero (Burgos), on va estar al servei de Francisco de Zúñiga, IV Comte de Miranda del Castañar. Això ho diu ell mateix a la *Silva de sirenas* i Juan Bermudo ho confirma a la *Declaracion de instrumentos musicales* (1555).⁵⁸

El 1547 va publicar a Valladolid el seu tractat per a viola de mà amb el nom de *Silva de sirenas* («selva de sirenes»). L'editor fou Francisco Fernández de Córdoba.⁵⁹

El tractat es divideix en set llibres:

El primer llibre, per a veu en xifra i viola de mà, conté algunes fugues i parts de missa de l'autor i un *Agnus* de Josquin.

El segon llibre, també per a veu xifrada amb acompanyament de viola de mà, conté adaptacions de motets de Gombert (5), Verdelot (2), Willaert (2), Layole, Lupus, Sepúlveda, Jaquet, Morales, Pieton, Josquin i Ruffo (1 motet de cadascun). També villancets, sonets i romanços anònims i 2 villancets i un sonet de Juan Vásquez.

El tercer llibre és per a veu en notació mensural i viola de mà. En ell hi han «cançons, villancets i altres coses per cantar en falset» amb acompanyament de viola. Hi ha

⁵⁷ Knighton *Baena* (consulta 2014).

⁵⁸ Griffiths *Valderrábano* (consulta 2009).

⁵⁹ Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

obres de Lupus (2), Verdelot (8 cançons), Miguel Ortiz (2), Anríquez (l'autor mateix, amb 3 cançons), Juan Vásquez i Archadelt (1 cadascú) i algunes cançons anònimes.

El quart llibre és el destinat als duets de violes de mà de diferents afinacions. Hi ha obres de Morales (4 motets i una part de missa), Willaert (3), Anríquez (de Valderrábano, 2), Josquin (3), Mouton i Gombert (una cadascú).

El cinquè llibre conté fantasies per a viola de mà sola que parodien motets i parts de missa d'autors com Morales, Josquin o Gombert.

Al llibre sisè també hi ha música per a viola sola de Josquin (7), Mouton (4), Sermisy, Moulu i Fletxa (1 peça cadascú), sonets anònims i una cançó atribuïda a Morales «Ogni mal d'amor procede».

Finalment, al llibre setè hi trobem música instrumental: pavanès, vaques, diferències sobre *Conde Claros* i música per a discantar per dues violes o per a viola i guitarra.

c) Albert de Rippe (Alberto da Ripa [da Mantova])

Va néixer segurament a Màntua cap el 1500 i va morir a París el 1551.⁶⁰ Tot i que no tenim notícies sobre la seva formació musical, sembla que aquest va ser al voltant de la cort dels Este de la ciutat llombarda. En aquesta ciutat hi havia una important tradició del llaüt gràcies a instrumentistes com ara Bartolomeo Tromboncino i Marco Cara. Da Ripa va marxar a la cort francesa de Francesc I entre 1528 i 1529, on gaudir d'importants distincions i nomenaments. De forma anecdòtica cal destacar la trobada entre Francesc I i Pau III, amb l'encontre musical entre Da Ripa i Francesco da Milano el 1538.

El seu *Premier livre de tabulature de leut* (1552) per a llaüt sol té dinou peces, entre fantasies (6) i adaptacions de música de Maillard, Sandrin o Josquin, entre d'altres. El *Quart livre de tabulature de luth* va aparèixer un any més tard, amb deu peces de tota mena, igualment per a llaüt sol. Cinc fantasies (una d'elles de Francesco da Milano), tres pavanès i dues adaptacions de música de Certon i Arcadelt. De 1554 són el *Second livre de tabulature de leut*, amb onze peces entre adaptacions i fantasies, el *Troisieme livre de tabulature de leut*, amb deu composicions més, i el *Quatriesme livre de tabulature de leut*, que conté l'adaptació del motet *Verbum iniquum et*

⁶⁰ Anand Da Ripa (consulta 2014).

dolosum de Morales que veurem més endavant. El cinquè llibre de llaüt es va imprimir el 1555 i el sisè el 1558. En aquest darrer hi ha una obra atribuïda a Morales, el motet *Si bona suscepimus*, però que segons H. M. Brown és de Claudin Sermisy.⁶¹ El 1562 van aparèixer altres tres llibres de peces per a llaüt, cap d'ells amb obres hispàniques.⁶²

En total, la producció coneguda de Da Ripa comprèn 59 adaptacions de música polifònica (43 *chansons*, 10 motets i 3 madrigals), 26 fantasies i 10 danses, totes per a llaüt de sis ordres exceptuant-ne dues per a guitarra renaixentista de quatre ordres. Gairebé totes les seves adaptacions són d'autors francesos, cosa que fa pensar en el repertori cortesà de l'època.⁶³

d) Hans Neusidler⁶⁴

Nascut a Pressburg (actual Bratislava) cap el 1508 o 1509, aquest llaütista, compositor i luthier va morir a Nuremberg el 1563, ciutat on va arribar el 1530. Entre 1536 i 1549 va publicar un total de vuit llibres de llaüt que contenen tot tipus de música: fantasies, danses i adaptacions de música polifònica (cançons alemanyes, franceses, madrigals italians, motets, etc.). El 1544 va publicar tres llibres per a llaüt sol. Els dos primers, *Das Erst Buch* (1544²⁴) i *Das Ander Buch* (1544²³) són publicacions extenses (tenen quaranta-tres i cinquanta-set peces respectivament) que contenen adaptacions de cançons alemanyes i franceses. El tercer llibre, anomenat *Das Dritt Buch* (1544²⁵), és de dimensions molt més modestes (nou peces) i el seu contingut està centrat en adaptacions de peces amb text llatí d'autors com ara Richafort i Isaac, a més de la del motet de Morales *Verbum iniquum* que analitzarem més endavant.

⁶¹ Brown 1965, p. 184.

⁶² *Ib.*, pàgs. 201-203.

⁶³ Anand *Da Ripa* (consulta 2014).

⁶⁴ Radke *Neusidler* (consulta 2015).

e) Miguel de Fuenllana

Nascut a Navalcarnero (Madrid) va morir a la capital espanyola cap el 1578.⁶⁵ Era cec de naixement i a la llicència d'impressió del seu llibre de viola de mà, l'*Orphenica Lyra* («La lira d'Orfeu»), s'esmenta que estava a la cort de Valladolid (F 4 [v]). Cal destacar que va ser un tal Juan Vázquez el qui va signar la llicència d'impressió, potser el propi compositor extremeño.⁶⁶

El 29 de març de 1554, vivint a Sevilla, encarregà a l'impressor Martín de Montedoca mil exemplars del seu llibre per a viola de mà. Aquests van estar llestos el 2 d'octubre del mateix any. El 1555 va emprendre accions contra una edició il·legal de l'*Orphenica*. Klaus Wagner diu que l'estudi dels exemplars supervivents demostra l'existència de dues edicions diferents.⁶⁷ En aquesta època i fins el 1559, va treballar per a la Marquesa de Tarifa. L'any següent, i durant nou anys, va estar al servei de la tercera esposa de Felip II, Isabel de Valois. Finalment, el 1574 va entrar al servei del rei Sebastià I de Portugal, a Lisboa. Algunes informacions poc clares daten la mort de Fuenllana el 1578, però una petició de la seva filla, Catalina de Fuenllana, el 1621, revela que el seu pare havia servit a Felip II i Felip III durant més de 46 anys, la qual cosa voldria dir que el violista hauria mort cap el 1606.

L'*Orphenica Lyra* està dividida en sis llibres:

El primer llibre conté música per a viola sola i per a veu i viola en xifra. Hi ha composicions a 2 i a 3 veus de Josquin (3), Morales (5 parts de missa i 3 motets), Fletxa i Francisco Guerrero (1 composició cadascun). També hi ha 6 fantasies de l'autor.

Al segon llibre, per a veu en xifra i viola de mà, hi ha motets de Lupus (2), Gombert (6), Morales (2 parts de missa i 2 motets), i un motet de Lirithier, Gascon, Andrés de Silva i Willaert. Fuenllana aporta 17 fantasies per a viola sola.

Al tercer llibre hi trobem obres de Morales (5 motets i 1 lamentació), Gombert (4 motets), Josquin (2 parts de missa i 1 motet), Jaquet (2) i Verdelot (1). Algunes

⁶⁵ Griffiths *Fuenllana* (consulta 2009).

⁶⁶ Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, Sevilla: Martín de Montedoca, 1554.

⁶⁷ Wagner, Klaus, *Martín de Montedoca y su prensa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

d'aquestes obres són per a dos cantants (una veu en xifra i l'altra en notació mensural) i viola de mà.

El quart llibre conté parts de missa de Josquin (7), Morales (2) i Guerrero (7) per a veu en xifra i notació mensural. També hi ha 13 fantasies i 1 motet de Fuenllana.

Al llibre cinquè tenim música profana per a veu en xifra i viola de mà: estrambots de Verdelot (4), Archadelt (8), Laurus (2), Festa i Sermisy (1 cadascun), Pedro Guerrero (6 sonets, 1 madrigal i 2 villancets), 1 «villanesca» de Nola, 1 de V. Fontana i 1 anònima. Villancets de Juan Vásquez (10), Fletxa (3), Ravaneda (1). Romanços «vells» de Bernal (1) i un atribuït a Morales (*De Antequera sale el moro*). També hi ha una glossa de l'autor sobre *Tant que vivray*.

Finalment, al llibre sisè hi ha composicions per a violes de mà de sis, cinc i quatre ordres. Per a l'instrument de 6 ordres tenim 3 «ensaladas» completes de Mateu Fletxa. Per a viola de 5 ordres 1 villancet de Juan Vásquez i 2 parts de missa de Morales. Per a viola de quatre ordres 1 villancet de Vásquez, un *Crucifixus* anònim i 22 obres instrumentals de Fuenllana (fantasies, «tientos», etc.)

f) Jean [Johannes] Matelart

Són molt poques les notícies que tenim d'aquest llaütista: va néixer a Flandes abans de 1538 i va morir a Roma el 7 de juny de 1607.⁶⁸ Probablement ja era a Itàlia entre el 1558 i el 1562. El 1565 va ser nomenat mestre de capella de l'església de San Lorenzo in Damaso, a Roma. El 1559 va publicar la seva *Intavolatura di Leuto* en tabulatura italiana i l'editor va ser Valerio Dorico, el mateix que va publicar els llibres de misses de Morales el 1544 i el *Libro Primo* de Diego Ortiz sis anys abans.⁶⁹

La *Intavolatura*, dedicada al noble romà Sulpitio Gallo, conté, per a llaüt sol 14 fantasies de l'autor i dues adaptacions de Cristóbal de Morales (el Benedictus i l'Hosanna de la missa *Benedicta es*).⁷⁰ Per a duet de llaüts, un *ricercare concertante*

⁶⁸ Spiessens *Matelart* (consulta 2009).

⁶⁹ Ioanne Matelart, *Intavolatura de Levto*, Roma: Valerio Dorico, 1559. Diego Ortiz, *El libro primo*, Roma: Valerio Dorico, 1553.

⁷⁰ No sabem qui és aquest Sulpitio Gallo, però no deixa de ser curiosa la coincidència del seu nom amb la del matemàtic que va explicar un eclipsi de lluna a les tropes romanes en temps de Pompeu, com

de Francesco da Milano, cinc fantasies del mateix autor i una fantasia de Giovanni Maria da Crema.

Més endavant va publicar un llibre de responsoris amb música de Clemens non Papa, Constanzo Festa, Orlando di Lasso i Palestrina.

L'església de San Lorenzo estava estretament vinculada a la capella vaticana i això explica la connexió entre Matelart i Morales. Evidentment, la música del polifonista espanyol seguia estant prou de moda a Roma com per publicar-ne una adaptació per a llaüt quatre anys després que tornés a Espanya.

explica Marco de la Frata, als *Discorsi de principii della nobiltà*, Erasmo di Vincenzo Valgrist, Venècia, 1550, p. 125 a partir de les *Històries naturals* de Plini. La dedicatòria conté una miniatura amb la inscripció «miliora spero», la qual cosa fa pensar que Matelart cercava la protecció del noble per aconseguir algun càrrec o recomanació.

Capítol 2. Marc teòric

Abans d'iniciar l'anàlisi sistemàtic del repertori elaborarem un quadre teòric que tindrà dues funcions: emmarcar l'aplicació de la *musica ficta* en la pràctica musical i dibuixar les línies mestres de les anàlisis. En aquest capítol no ens proposem realitzar un estudi exhaustiu de la teoria musical del Renaixement, ni tampoc una compilació dels tractats del període. La nostra intenció és revisar l'estructura teòrica que regulava els usos de la *musica ficta* per poder reclamar-la als capítols analítics. D'aquesta manera esperem poder entendre el com i el per què els instrumentistes optaven per una via o una altra d'aplicació.

Fins on sabem, no existien al segle XVI normes teòriques diferents per a la música vocal i la instrumental. Per tant les mateixes regles serien aplicades a totes dues pràctiques. Hi hauria d'haver una correspondència entre teoria i praxi instrumental, sense excloure l'existència de marges raonables per a la discrepància. Però el cas és que la musicologia ha posat en qüestió moltes vegades la relació entre tractadística i música pràctica. No queda gens clar fins a quin punt les normes dels tractats teòrics reflecteixen el que es cantava o sonava, i sovint s'ha assenyalat el retard amb què la música viva cristal·litzava en preceptes. Els tractadistes, a més, freqüentment criticaven els músics pràctics en relació als seus usos de la semitonía.

Totes aquestes consideracions poden afegir dubtes sobre el grau d'aplicabilitat del quadre conceptual als resultats de les anàlisis de la segona part de la investigació. Però aquestes objeccions no poden anul·lar la necessitat de fornir-nos d'un marc de referència on enquadrar les pràctiques instrumentals. En aquest sentit, els tractats musicals del darrer segle XV i de tot el XVI són els millors documents que ens permeten de fer-ho. El seu estudi ens oferirà una visió de conjunt dels aspectes més importants de la teoria musical renaixentista en relació a la nostra recerca: tindrem en compte les definicions i estructura de la *musica ficta*, la teoria modal o els principals usos de la semitonía en relació a les normes del contrapunt, entre d'altres aspectes. Després de la tasca analítica sabrem si la pràctica s'avenia o no amb tots aquests elements i en quina mesura.

2.1 Tractats de música del Renaixement

Sovint els tractats teòrics no reuneixen d'una forma homogènia i completa totes les normes i prescripcions que ens afecten. Això fa que no en poguem tenir una panoràmica unívoca o exempta de dificultats quan provem d'interpretar-los. Les diferències entre teòrics depenen de molts factors, anant des de la distància cronològica o geogràfica a la competència professional, sense obviar la disparitat de lectors als que s'adreçaven. Alguns autors van escriure petits manuals destinats a monjos o monges de centres locals amb la intenció de fornir-los d'un suport pedagògic per a la interpretació del cant pla o de la polifonia. D'altres, en canvi, van publicar obres que compilaven exhaustivament els seus coneixements musicals. El període que estudiem és, a més, una època de canvi musical en què el paradigma modal va cedint la seva hegemonia al tonal. Aquest darrer es consolidarà als segles següents.

Gràcies a la impremta i a l'ideari humanista, els tractats musicals, filosòfics o poètics de l'antiguitat van assolir una difusió sense precedents. Per posar només alguns exemples d'elements humanistes en els tractats musicals del Renaixement, podem recordar les cites d'autors, històries i mites del món antic inclosos als pròlegs i «lloances de la música». També el ressorgiment dels antics gèneres diatònic, cromàtic i enharmònic.

Paral·lelament, els teòrics contemporanis també es coneixien i estudiaven. L'intens tràfic marítim entre la Península Ibèrica i la Itàlica feia possible que els llibres impresos a Venècia o Roma fossin coneguts en les ciutats espanyoles amb molta celeritat. Això feia que els autors moltes vegades es citessin entre ells, es lloessin o criticessin, cosa que demostra un coneixement mutu molt important.

En la concepció del marc teòric hem de reconèixer el nostre deute amb el treball de Karol Berger.¹ També ens hem proposat, tal i com van fer parcialment al seu dia Howard Mayer Brown i Robert Toft, ampliar-ne l'espectre teòric.² Per a tal comès

¹ Berger, Karol, *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

² Brown, Howard Mayer, «Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century intabulations of Josquin Motets» *Josquin des Prez, Proceedings of the International Festival-Conference held at the Julliard School at Lincoln Center in New York City*, (ed. E. Lowinsky), Londres: Oxford University Press, 1976. Del mateix autor: «La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et

hem incorporat tractats musicals hispànics que van quedar negligits en les publicacions d'aquests musicòlegs. Pensem que és lògic que un estudi sobre l'aplicació d'aspectes teòrics en la música pràctica dels regnes hispànics parteixi de la tractadística d'aquests països, i que per molt menor que sigui un autor o un tractat ha de ser tingut en compte ni que sigui per raó de proximitat. Res no ens assegura que teòrics com Tinctoris o Gaffurio fossin coneguts directament pels sonadors de petits centres allunyats de les grans catedrals o universitats. Molt probablement, tota la formació teòrica de què disposarien es limitaria als escrits o als ensenyaments directes de mestres locals, que haurien estudiat més o menys de primera mà alguns dels tractats més importants, o potser els seus resums o compilacions. En aquest sentit hem d'esmentar la important tasca realitzada per la professora Paloma Otaola González sobre la teoria musical hispànica. Particularment volem destacar els seus estudis sobre Juan Bermudo, que és segurament el nostre tractadista més important.³

Hem escollit un total de vint tractats musicals per al nostre marc teòric. Els criteris per a la seva elecció han estat bàsicament cronològics i geogràfics, però també d'autoritat o de claredat en les explicacions. La majoria, com s'ha esmentat, pertany a l'àmbit hispànic, però també n'hem seleccionat alguns que van tenir una gran influència en la tractadística ibèrica, com ara el *Practica Musicae* de Franchino Gaffurio (Milà, 1496) o el *Musica activa sive Micrologus* d'Andrea Ornithoparcus (Leipzig, 1517).

La selecció comença a les darreries del segle XV del nostre àmbit cultural amb el

Adrian le Roy», *Le luth et sa musique* (ed. Jean Michel Vacarro), Tours: Éditions du CNRS, 1984.
Toft, Robert, *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press, 1992.

³ Otaola González, Paloma, «Francisco Salinas y la teoría modal del siglo XVI», *Nassarre* XI/1-2 (1995), pàgs. 367-386; «Modes naturels et modes accidentels chez Juan Bermudo», *Avatars de la modalité du Xve au XVIIe siècle*, *Musurgia* III/2 (1996), pàgs. 22-34; «La división del tono en la vihuela según Bermudo», *Nassarre* XIII / 1-2 (1997), pàgs. 147-162; «Les *coiunctae* dans la théorie musicale au Moyen Age et à la Renaissance (1375-1555)», *Musurgia*, vol. V, núm. 1 (1998), pàgs. 53-69; Cal veure sobretot: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000; «L'usage des dissonances dans la théorie du contrepoint de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales (1555)*», *Théorie et analyse musicales: 1450-1650*, Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 2001, pàgs. 271-291; Finalment, *La Pensée musicale espagnole à la Renaissance*, París: L'Harmattan, 2008.

Liber de Arte Contrapuncti (Nàpols, 1477) de Johannes Tinctoris, el *Musica Practica* de Bartolomé Ramos de Pareja (Bolonya, 1482) i l'*Ars Musicorum* de Guillem Despuig (Guillermo de Podio) (València, 1495). De la generació de mitjan segle XVI són els tractats més valuosos per a nosaltres, alguns d'ells d'una gran claredat i extensió. Entre ells hi ha els espanyols Juan Bermudo, que va escriure l'*Arte Tripharia* (Osuna 1549-1550) i la *Declaracion de Instrumentos Musicales* (Osuna 1555). També Tomás de Santa Maria, amb l'*Arte de Tañer Fantasia* (Valladolid, 1565). Pertanyen a aquesta generació *Le Istitutione Harmoniche* de Gioseffo Zarlino (Venècia, 1558) que, tot i no tenir una influència directa en els seus contemporanis ibèrics, sí que la va tenir posteriorment. Finalment, seguint l'ordre cronològic, arribem a la darrera generació, on hi trobem l'*Arte de Musica Theorica y Practica* de Francisco de Montanos (Salamanca, 1592) i la gran compilació de teoria musical renaixentista, *El Melopeo y Maestro*, de Pietro Cerone (Nàpols, 1613).

A la llista hi hem afegit un seguit de tractats «menors», com hem dit sovint oblidats per la musicologia, però que per a nosaltres tenen un gran valor. La seva relació completa es pot veure a la **Taula 2.1**. D'entre tots ells cal destacar especialment pel seu interès el *Libro de Musica Practica* de Francisco Tovar (Barcelona, 1510) i el *Tractado de Musica Practica y Teorica*, de Juan de Espinosa (Toledo, 1520).

Un comentari a part mereixen el *Toscanello in Musica*, de Pietro Aaron (Venècia, 1529), el *Dodecachordon* d'Henricus Glareanus (Basilea, 1547) o el *De Musica Libri Septem*, de Francisco Salinas (Salamanca, 1577). Els dos primers no estan vinculats geogràficament al repertori que ens ocupa, però ens han ajudat a entendre alguns importants aspectes de la teoria musical. Un cas a part representa el llibre de Salinas, una mostra de gran erudició humanista i especulativa, que conté la primera notícia, dins la Península Ibèrica, de la doctrina dels dotze modes de Glareanus.

Vegem tot seguit la lista completa dels tractats teòrics consultats, ordenats cronològicament.

Taula 2.1: Tractadistes del marc teòric

<u>Any</u>	<u>Autor</u>	<u>Títol</u>	<u>Referència</u>
1477	Johannes Tinctoris ⁴	<i>Liber de Arte Contrapuncti</i>	Tinctoris 1477
1482	Bartolomé Ramos de Pareja ⁵	<i>Musica Practica</i>	Ramos 1482
1495	Guillem Despuig (Guillermo de Podio) ⁶	<i>Ars Musicorum</i>	Despuig 1495
1496	Franchino Gaffurio ⁷	<i>Practica Musicae</i>	Gaffurio 1496
1504	Domingo Marcos Duran ⁸	<i>Sumula de Canto de Organo</i>	Duran 1504
1504	Diego del Puerto ⁹	<i>Portus Musice</i>	Del Puerto 1504
1510	Francisco Tovar ¹⁰	<i>Libro de Musica Practica</i>	Tovar 1510
1511	Gonzalo Martinez de Bizcargui ¹¹	<i>Arte de Canto Llano y Contrapunto</i>	Bizcargui 1511
1517	Andrea Ornithoparcus ¹²	<i>Musica Activa sive Micrologus</i>	Ornithoparcus

⁴ Johannes Tinctoris, *Liber de Arte Contrapuncti*, Nàpols: 1477 (transcripció online <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>). D'Agostino, Gianluca, (traducció a l'italià i edició), *Johannes Tinctoris, Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, Florència: Sismel, 2008.

⁵ Bartolomaeus Ramus de Pareia, *Musica practica*, Bolonya, 1482. Transcripció disponible online www.chmtl.indiana.edu/tml/. Moralejo, José Luis, (trad. Cast.) *Musica Practica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1990. Terni, Clemente (editor), *Música Práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1983.

⁶ Despuig, Guillem (Guillermo de Podio), *Ars musicorum*, València: Peter Hagenbach & Leonhard Hutz, 1495. Edició facsimilar: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

⁷ Gaffurio, Franchino (Franchinus Gaffurius), *Practica musice Franchini Gafari Laudensis*, Milà: Ioannes Petrus de Lomatío, 1496. Transcripció disponible online <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>. Young, Irwing, (edició i traducció anglesa), *The Practica musicae of Franchinus Gaffurius*, Londres: The University of Wisconsin Press, 1969.

⁸ Duran, Domingo Marcos, *Sumula de canto de organo contrapunto y composición vocal, práctica y especulativa*, Salamanca: 1504. Edició facsimilar: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

⁹ Puerto, Diego del, *Portus Musice*, Salamanca: 1504. Edició facsimilar: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

¹⁰ Tovar, Francisco, *Libro de música práctica*, Barcelona: 1510. Edició facsimilar: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

¹¹ Martínez de Bizcargui, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos*. Burgos: Fadrique Aleman, 1511. Edició facsimilar: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

¹² Ornithoparchus, Andrea, *Musice Active Micrologus*, Leipzig: Valentin Schumann, 1517. Transcripció

			1517
1520	Juan de Espinosa ¹³	<i>Tractado de Musica Practica y Teorica</i>	Espinosa 1520
1529	Pietro Aaron ¹⁴	<i>Toscanello in Musica</i>	Aaron 1529
1535	Mateo de Aranda ¹⁵	<i>Tractado de Canto Mensurable</i>	Aranda 1535
1547	Enricus Glareanus ¹⁶	<i>Dodecachordon</i>	Glareanus 1547
1549/1550	Juan Bermudo ¹⁷	<i>El Arte Tripharia</i>	Bermudo 1549/1550
1555	Juan Bermudo ¹⁸	<i>Declaracion de Instrumentos Musicales</i>	Bermudo 1555
1558	Gioseffo Zarlino ¹⁹	<i>Le Istitutione Harmoniche</i>	Zarlino 1558
1565	Tomas de Santa Maria ²⁰	<i>Arte de Tañer Fantasia</i>	Santa Maria 1565

disponible online <http://www.indiana.edu/tml/>. Traducció anglesa de John Dowland: *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing*, Londres: Thomas Adams, 1609.

¹³ Espinosa, Juan de, *Tractado de principios de musica practica y teorica sin dejar ninguna cosa atras*, Toledo: 1520. Edició facsimilar: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

¹⁴ Aaron, Pietro, *Toscanello in musica*, Venècia: Bernardino de Vitali, 1531. Edició digital disponible online a <http://books.google.com/>.

¹⁵ Aranda, Mateo de, *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*, Lisboa: Germain Gaillard, 1535. Transcripció disponible online www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/.

¹⁶ Glareanus, Henricus, *Dodecachordon*, Basilea: Henricus Petri, 1547. Edició transcrita disponible online <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>.

¹⁷ Bermudo, Juan, *Comiença el Arte tripharia*, Osuna: Juan de León, 1549/1550. Edició transcrita per l'LMR – TME. www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/. V. També Ester-Sala, Maria A., «Difusió en català de l'obra de Juan Bermudo a l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569», a *Recerca musicològica* núm. 5 (1985), Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pàgs. 5-11.

¹⁸ Bermudo, Juan, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León, 1555. Edició digital disponible <http://www.bnc.cat/>. Edició facsimilar: Valladolid: Editorial Maxtor, 2009.

¹⁹ Zarlino, Gioseffo, *Le Istitutione Harmoniche*, Venècia: Antonio Gardano, 1558. Edició digital disponible a <http://gallica.bnf.fr/>.

²⁰ Santa Maria, Tomas de, *Libro llamado Arte de tañer fantasia*, Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565. Edició facsimilar: Luis Antonio González Valle, Barcelona: CSIC – IMF, 2007.

1577	Francisco Salinas ²¹	<i>De Musica Libri Septem</i>	Salinas 1577
1592	Francisco de Montanos ²²	<i>Arte de Musica Theorica y Pratica</i>	Montanos 1592
1613	Pietro Cerone ²³	<i>El Mellopeo y Maestro</i>	Cerone 1613

En la nostra investigació no ens hem limitat a la tractadística com a font d'informació teòrica. També hi ha dades interessants en les orientacions incloses en els llibres de música instrumental. Igual com hem fet abans, vegem-ne la relació completa.

Taula 2.2: Llibres de música instrumental del marc teòric

<u>Any</u>	<u>Autor</u>	<u>Títol</u>	<u>Referència</u>
1535-36	Lluís del Milà (Luys Milan) ²⁴	<i>Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro</i>	1536 ₅
1538	Luys de Narváez ²⁵	<i>Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela</i>	1538 ²²
1546	Alonso Mudarra ²⁶	<i>Tres libros de musica en cifra para vihuela</i>	1546 ₁₄
1547	Enríquez de Valderrábano ²⁷	<i>Libro de música de vihuela</i>	1547 ²⁵

²¹ Salinas, Francisco, *De Musica Libri Septem*, Salamanca: Mathias Gastius, 1577. Traducció castellana: *Siete libros sobre la música*, Madrid: Alpuerto, 1983 (versió d'Ismael Fernández de la Cuesta).

²² Montanos, Francisco de, *Arte de musica theorica y pratica*, Valladolid: Diego Fernández, 1592.

²³ Cerone, Pietro, *El Mellopeo y maestro*, Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613. Edició digital disponible <http://www.bnc.cat/>. Edició facsimilar d'Antonio Ezquerro (Editor), *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*, Barcelona: Institut Milà i Fontanals-CSIC, 2007.

²⁴ Del Milà, Lluís (Luys Milan), *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, València: Francisco Díaz Romano, 1535-36. Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició facsimilar: Madrid: Sociedad de la Vihuela (ed. Francisco Roa i estudi preliminar de Gerardo Arriaga), 2008.

²⁵ Narváez, Luys de, *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538. Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online <http://www.bne.es/>.

²⁶ Mudarra, Alonso de, *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Sevilla: Juan de León, 1546, Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online disponible a <http://www.bne.es/>.

²⁷ Valderrábano, Enríquez de, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547. Edició digital d'Ópera 3 editores.

<i>intitulado Silva de Sirenas</i>			
1552	Diego Pisador ²⁸	<i>Libro de vihuela</i>	1552 ³⁵
1553	Diego Ortiz ²⁹	<i>Il libro primo</i>	1553 ₅
1554	Miguel de Fuenllana ³⁰	<i>Orphenica lyra</i>	1554 ³²
1557	Luys Venegas de Henestrosa ³¹	<i>Libro de cifra nueva</i>	1557 ₂
1578	Antonio de Cabeçon ³²	<i>Obras de musica para tecla, harpa y vihuela</i>	1578 ²⁴

2.2 Intervalls i espècies

Els tractats musicals renaixentistes solen dedicar força espai a la classificació dels intervals, les espècies, la seva distinció i càlcul. El coneixement dels intervals era bàsic no només per als compositors i cantants, sinó també per als constructors d'instruments. Cal pensar que estem en una època en què coexistien diferents temperaments com ara el mesotònic, el pitagòric, la «justa entonació» i algunes aproximacions al temperament igual.

Els conceptes de consonància i dissonància han anat canviant amb el pas del temps, cosa que ha cridat l'atenció de nombrosos musicòlegs. Si bé un estudi detallat d'aquests canvis a l'Edat Mitjana i el Renaixement desbordaria els límits d'aquest estudi, provarem d'oferir una visió sinòptica i alhora detallada de les nocions d'ambdós tipus d'intervals en els tractats que ens afecten.³³

²⁸ Pisador, Diego, *Libro de vihuela*, Salamanca: l'Autor, 1552. Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online disponible a <http://www.bne.es/>.

²⁹ Ortiz, Diego, *Il libro primo*, Roma: Valerio Dorico, 1553. Edició facsimilar: Florència: Spes, 1984.

³⁰ Fuenllana, Miguel de, *Orphenica lyra*, Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. Edició digital online <http://bnc.cat/>. Edició digital d'Ópera 3 editores.

³¹ Venegas de Henestrosa, Luys, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá d'Henares: Joan de Brocar, 1557.

³² Cabeçon, Antonio de, *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*, Madrid: Francisco Sánchez, 1578. Edició digital online <http://www.bne.es/>.

³³ Per a una informació més aprofundida sobre aquest aspecte ens remetem als treballs de Serge Gut, *La tierce harmonique dans la musique occidentale*, París: Heugel, 1969. Del mateix autor «La notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age», *ACM* Vol. 48, Fasc. 1 (1976), pàgs. 20-44. També a García Pérez, Amaya Sara, *El concepto de consonancia en la teoría musical. De la*

La forma d'anomenar els intervals en els tractats teòrics dels segles XV i XVI era diferent de l'actual. Alguns d'ells heretaven la nomenclatura de la teoria musical de l'antiguitat.

Taula 2.3: Equivalències entre termes musicals actuals i renaixentistes (consonàncies)

Terme o expressió actuals	Terme o expressió renaixentistes ³⁴
Uníson	Uníson
Segona menor	Semitò
Segona major	To
Tercera menor	Semidíton
Tercera major	Díton
Quarta	Diatheseron ³⁵
Quinta ³⁶	Diapente
Sisena menor	Hexacord menor
Sisena major	Hexacord major
Setena menor	Heptacord menor
Setena major	Heptacord major
Octava	Diapasó

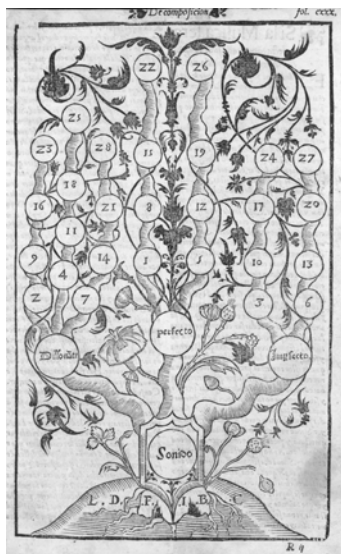
Escuela Pitagórica a la Revolución Científica, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.

³⁴ Només incloem alguns exemples. Aquestes expressions també poden variar en funció de la llengua en què estigui escrit el tractat musical. Nosaltres n'ofereim la versió catalana.

³⁵ Hem manllevat el mot «diatheseron» de la traducció catalana de *l'Arte tripharia* de Juan Bermudo (1549/50) copiada a *l'Ordinarium Barcinonense* de 1569, donat que no existeix un terme català modern per designar l'antiga denominació de l'interval de quarta, com sí existeix, per exemple, el terme «diapente». Cf. Ester-Sala 1985.

³⁶ Conservem el mot «quinta» i no pas «cinquena», acceptat per l'Institut d'Estudis Catalans.

Figura 2.1: Juan Bermudo, «Arbre de les espècies» (1555, V, 27)



2.2.1 La consonància al segle XVI

Els teòrics renaixentistes sovint recolzaven les seves afirmacions en autoritats del món antic. Gràcies a la recuperació de textos clàssics grecs i llatins impulsada per l'Humanisme, tractats com els de Boeci o d'Agustí d'Hipona s'imprimiren i assoliren una gran difusió.³⁷ Juan Bermudo, per exemple, en la definició del terme «consonància» citava literalment Boeci, dient que aquesta era una «mistura de sonido grave y agudo, la qual hiere igual y suavemente los oidos».³⁸ La consonància s'explicava, doncs, com el resultat de dues sonoritats que, juntes, eren percebudes agradablement per l'oïda.

Tipus de consonància

Al segle XV la classificació de les consonàncies de Philippe de Vitry s'havia imposat

³⁷ Parlem estrictament de la difusió que aconseguiren al Renaixement. Aquests autors eren, com és sabut, prou coneguts a l'Edat Mitjana.

³⁸ *Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.* Flavi Boeci (*IM*, I, 8, F. 13^v). Bermudo 1555, III, 25. També van prendre la definició de Boeci: Tovar (1510, 1), Espinosa (1520, 23), Aaron (1531, 13) i Santa Maria (1565, F. 5). Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 2^v), en canvi, va recórrer a la definició del contemporani Lefèvre d'Étaples (Faber Estapulense).

totalment. Les consonàncies es divideixen en *simples* (iguals o inferiors a l'octava) i *compostes* (superiors a l'octava). També en *perfectes* (octaves, quintes justes i les seves compostes) i *imperfectes* (terceres, sextes i les seves compostes).³⁹ Les consonàncies perfectes eren aquelles tan estables que no necessitaven ser resoltes en cap altre interval. Per aquest motiu eren ideals per a la finalització o l'inici d'una composició. Les consonàncies imperfectes, en canvi, tot i tenir una sonoritat agradable, havien de resoldre en una consonància perfecta.⁴⁰

L'uníson i la quarta justa sovint rebien una consideració diferent. L'uníson no era, per a alguns autors significatiu, pròpiament una consonància, sinó més aviat un «principi de consonància».⁴¹ Si fan falta dues sonoritats diferents per a què es doni una relació de consonància, en realitat aquest interval n'és una de sola. Deia al respecte Ramos de Pareja:

Est tamen unisonus in musica sicut unitas in arithmetica principium numerorum, fons et origo consonantiarum.⁴²

Tanmateix l'uníson és en música el que la unitat en aritmètica: principi dels nombres, fons i origen de la consonància.

Aquesta consideració tenia també la seva font en el *De Institutione Musica* de Boeci (I, 3). Malgrat tot, força autors acceptaven l'uníson com una consonància perfecta

³⁹ Santa Maria (1565, I, II) no esmentava l'octava entre les consonàncies perfectes. Tovar (1510, 14) afegia interessants observacions sobre la seva perfecció que, deia, depèn de l'oïda. Per a ell no existirien realment consonàncies imperfectes: «Quiriendo muchos escritores dezir que en el ayuntamiento de las tales haya perfeccion et imperfeccion diciendo al tercero y al sexto ayuntamiento ser imperfectos y al quinto y octavo ser perfectos. Y como la musica sea perfecta, y estas sean partes de musica, es necessario que todas sean perfectas, por que clara cosa es que de imperfectas partes no se haze el todo perfecto ni por contrario, de perfectas imperfecto» (Cf. Cap. 53). Bermudo (1555, III, 25) acceptava també que és l'oïda la que defineix el caràcter consonant d'una espècie, i que les oïdes experimentades poden acceptar sonoritats que altres no. Altres teòrics com ara Ludovico Fogliano consideraven les terceres i sisenes simplement com a «consonàncies» (Gut 1976, p. 22).

⁴⁰ García Pérez 2006, p. 198.

⁴¹ Eren d'aquest parer Ramos (1482, II, 1.1), Espinosa (1520, 14 i 23), Bermudo (1549/50, VII i 1555, III, 25). Espinosa es recolzava en Boeci i Burtius.

⁴² Ramos, 1487, II, 1.1. L'uníson no és consonància per a Ramos, però sí «concordança».

més.⁴³

La quarta justa generalment era concebuda com a dissonància i acostumava a rebre un tractament especial.⁴⁴ Bermudo, seguint els «músics pràctics», tractava la quarta com a consonància, però la va incloure entre les dissonàncies al llibre cinquè de la *Declaracion*, cosa que es pot apreciar en l'«arbre de les espècies» de la **Figura 2.1**.⁴⁵ Zarlino i Salinas, en canvi, sí que consideraven la quarta consonant.⁴⁶ En general aquesta espècie va ser considerada consonant a l'antiguitat i a l'Edat Mitjana i dissonant al segle XV, però va anar recuperant la categoria de consonància al llarg del segle XVI.

L'enllaç entre consonàncies

La necessitat de tractar amb cura l'enllaç entre consonàncies perfectes i imperfectes va ser una constant en la teoria musical renaixentista. Per a la tractadística, dues consonàncies perfectes seguides «sonaven malament» i d'aquí la prescripció d'intercalar-ne altres intervals o de variar-ne la tipologia.⁴⁷ No passava el mateix amb

⁴³ En aquest cas, Del Puerto (1504, [F. 9]), Tovar (1510, F. 10, 13, 21, 23), Ornithoparcus (1517, 3), Aaron (1531, 13-15), De Aranda (1535, F. 13-13^v), Zarlino (1558, I, 16; III, 4; III, 7) i Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 3-3^v).

⁴⁴ Per a Ramos la quarta era tant propera a la dissonància com la seva inversió, la quinta, ho era a la consonància (1487, II, 1.1). Espinosa (1520, 23) també compartia aquesta opinió. Altres tractadistes que consideraven la quarta com a dissonància van ser Adam von Fulda, que la va anomenar «dissonància imperfecta» i Henricus Glareanus (Gut 1976, p. 22).

⁴⁵ Bermudo 1555, V, 17.

⁴⁶ Zarlino (1558, III, 5 i 29) i també Gaffurius (1496, 5 i 6). Tovar (1510, 18) la concebia com a consonància si es presentava sobreposada a la quinta. Espinosa (1520, 23) defensava el caràcter consonant de la quarta per la seva consideració entre els antics, particularment entre Ptolemeu i Boeci, però reconeixia que per a Pitàgores era dissonant. Bizcargui (1511, *De los tonos de una regla* [F. 6^v]) incloïa el diatheseron entre les consonàncies, però no esmentava l'uníson. Per a Santa Maria, la quarta era una espècie «respectiva i condicional» (1565, II, 1). Cf. Otaola 2000, pàgs. 159-60.

⁴⁷ Aaron (1531, 13) no admetia dues consonàncies perfectes seguides de la mateixa espècie. També ho prohibien De Aranda (1520, F. 14; F. 33-33^v), Zarlino (1558, III, 29, 32, 33, 34 i 47) o Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 3^v). Zarlino contemplava algunes excepcions, com per exemple quan les veus del contrapunt s'encreuaven (1558, III, 32). Santa Maria admetia la possibilitat de fer dues consonàncies perfectes seguides si s'enllaçaven per moviment contrari (1565, II, 3). En canvi,

les consonàncies imperfectes, amb les que els tractadistes generalment es mostraven menys restrictius sempre que se'n variés l'espècie.⁴⁸

Cierto es que si ponen una octava tras otra, o una quinta semejante despues de otra, que el oido artizado no lo sufre. Luego en tal caso qualquiera de ellas es disonancia, y mayormente la octava.⁴⁹

Més endavant dedicarem una secció sencera a l'enllaç entre consonàncies imperfectes i perfectes, que ve expressament reglat en la tractadística i que a nosaltres ens interessa especialment perquè sovint es realitza a través d'alteracions afegides.

2.2.2 La dissonància al segle XVI. El «*Mi contra fa*»

Seguint amb Juan Bermudo, l'autor d'Écija tornava a invocar l'autoritat de Boeci en definir la dissonància: «Disonancia, dize Boecio en el libro primero capitulo octavo, es golpe aspero y desabrido de sonidos, o voces no mezcladas, que vienen hasta el oido».⁵⁰ En aquest cas les veus que conformen el so no arriben a mesclar-se totalment i cadascuna d'elles pretindrà «arribar sola» a l'oïda provocant un efecte desplaent.

Es consideraven dissonants les segones i setenes majors i menors i, com ja s'ha dit, per a alguns autors també les quartes. Eren igualment dissonants les consonàncies perfectes augmentades i disminuïdes, però aquestes rebien un tractament especial. Nosaltres pensem que la presència controlada de la dissonància representava un

Antonio de Cabeçon (1578, *Advertimientos*) deia que en glosses es podien trobar octaves i quintes, però que no hi havia inconvenient perquè «no es perdés el bon aire que té la glossa».

⁴⁸ Zarlino no aprovava l'enllaç de dues consonàncies imperfectes de la mateixa espècie perquè entre elles no hi ha el semitò major «en el qual consisteix tot el bo de la música» (1558, III, 29). El teòric italià recolzava les seves afirmacions en els principis estètics d'imitació de la naturalesa i de «cerca de la varietat».

⁴⁹ Bermudo 1555, III, 27. Més endavant va donar més instruccions sobre l'enllaç entre consonàncies perfectes, com per exemple que es podien fer per moviment contrari o paral·lel en clàusula, entre d'altres preceptes. Cf. Otaola 2000, pàgs. 250 i 252.

⁵⁰ *Dissonantia uero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem ueniens aspera atque iniocunda percussio*. Boeci (*IM*, I, 8). Bermudo 1555, III, 25. També van seguir la definició de l'autor Ilatí Ramos (1487, II, 1.1), Tovar (1510, I, 18) i Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 4).

aspecte important de l'ideal sonor de mitjans segle XVI. Per aquesta causa, en els tractats musicals aquests intervals venien acuradament normativitzats.

Com a principis generals, destacarem que els autors admetien l'ús de la dissonància en valors curts (de mínima o inferior, per exemple) venint i anant a consonància, fora de la caiguda del temps i en síncope a través de preparació.⁵¹

Tipus de dissonància. El «mi contra fa»

«*Mi contra fa*» és l'expressió utilitzada en la teoria musical renaixentista per a referir-se a la dissonància que es produeix quan una veu «canta *mi*» i l'altra «canta *fa*» o a l'inrevés, la qual cosa equival al trítion, a la quarta disminuïda i a les consonàncies perfectes augmentades i disminuïdes. Tal i com hem fet abans, anem a mostrar les expressions d'aquest període referents a aquests intervals i la seva equivalència moderna.

Taula 2.4: Equivalències entre termes musicals actuals i renaixentistes (dissonàncies)	
Expressió moderna	Exemples de terminologia renaixentista
Quarta disminuïda	«Mi contra fa» en quarta menor
Quarta augmentada, Trítion	Trítion / «Mi contra fa» en quarta major / diatheseron amb semitò
Quinta disminuïda	«Mi contra fa» en cinquena menor / Semidiapente
Quinta augmentada	Diapente amb semitò / «Mi contra fa» en cinquena major
Octava disminuïda	«Mi contra fa» en octava menor
Octava augmentada	«Mi contra fa» en octava major, diapente amb semitò

⁵¹ Gaffurio (1496, 4) donava exemples on no es permetien dissonàncies de 2a i 4a en síncope ni amb valors curts. Malgrat tot, reconeixia que Dunstable, Binchois, Dufay o Brassart podrien admetre-les. Cf. Aaron (1531, I, 27 i 31). Bermudo (1555, V, 32) proporcionava més detalls. Zarlino (1558, III, 42, 47 i 65) puntualitzava, entre d'altres coses, que el moviment s'havia de fer per graus conjunts. Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 12^v-13^v), com Bermudo, preferia que les dissonàncies fossin en clàusules i disminucions i fins i tot en temps imparell «dando y alçando el compás» (*Ib.*, *Compostura*, F. 18^v). Sobre les normes específiques per a les quartes (*Ib.*, *Contrapunto*, F. 20).

El «mi contra fa» en consonàncies perfectes estava, en principi, prohibit en la tractadística. Actualment diríem que no es podien fer octaves, quintes ni quartes augmentades o disminuïdes en la conducció de les veus.⁵² Però tot i ser prohibits sembla que se'n feia un gran ús, d'aquests intervals. Johannes Tinctoris reconeixia que innumerables compositors de la seva època, fins i tot els més famosos, practicaven dissonàncies tals com falsos únions, quintes i octaves.⁵³

Un dels motius de l'ús d'aquests intervals era ressaltar l'efecte agradable de la consonància. Això s'aconseguia a través del contrast entre sonoritats dissemblants.

En paraules de de Zarlino:

[les dissonàncies] senza partirsi della osservanza delle regole date, fanno buono effetto; Però queste parti porgono all'udito grato et soave piacere: percioche quel poco di dissonanza, che si ode nel Tritono, et nella Semidiapente, se ne passa presto, et aggiunge soavità alla consonanza seguente, più di quello, che si udirebbe, se non vi fusse, essendo che di due oppositi, l'uno si conosce maggiormente per la comparatione, che si fa con l'altro.⁵⁴

2.3 Teoria modal

La qüestió de la modalitat segueix sent controvertida per a la musicologia. Sovint es parteix de la premissa que la modalitat medieval i renaixentista acomplia un paper semblant al de la tonalitat moderna, sent un sistema acabat que donava cohesió i homogeneïtat a una composició musical. Però aquesta visió ha estat posada en dubte per destacats especialistes en la modalitat polifònica com ara Nicolas Meeùs, Harold Powers o Frans Wiering.⁵⁵ Malgrat tot, si ens restringim als tractats teòrics, podem

⁵² D'Agostino 2008 (pàgs. 287– 289; p. 299 i seg.).

⁵³ Tinctoris 1477, II, 33.

⁵⁴ Zarlino 1558, III, 61 i 30.

⁵⁵ Vegeu al respecte: Meeùs, Nicolas, «Mode, ton, classes hexacordales, transposition», *Secondo convegno europeo di analisi musicale, Atti*, R. Dalmonte et M. Baroni (editors), Trento: Università degli Studi, 1992, pàgs. 221-236. Del mateix autor «Mode et Système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité», *Musurgia*, 4 (1997), pàgs. 67-80 i *Théorie modale. Moyen Âge et Renaissance*. Cahiers de cours «Théorie et évolution du langage musical». París: Universitat Paris-IV, 2005. Powers, Harold, «Mode», *GMO* (1980) (consulta 2010-15); «Tonal Types and Modal

afirmar que la teoria modal medieval seguia estant present, amb moltes precaucions, dins el sistema de composició musical de mitjans segle XVI.⁵⁶

L'organització modal pot ser utilitzada analíticament com a un mitjà de descripció i classificació del repertori. També es pot veure com una organització de les altures sonores a través d'escalles o de fórmules melòdiques preexistents.⁵⁷ El repertori s'amotllava o partia d'unes estructures melòdiques anomenades «modes» o «tons».⁵⁸

El terme «mode» prové del llatí *modulus*, que significa «mesura» i també «manera» o «camí».⁵⁹ En el sentit esmentat de mode com a mitjà de classificació, ens és molt útil la definició del Pseudo-Ot de Cluny (s. XI) en el sentit que el to o mode és una regla que permet distingir tot cant per la seva final. El teòric, però, es referia al cant pla.

Els diferents modes són en realitat diferents disposicions d'una sola escala, la diatònica. Aquestes «particularitzacions» confereixen a determinats graus «funcions modals», com ara la de final, sotsfinal o dominant del mode.

El coneixement dels modes era indispensable per als compositors, però també per als instrumentistes. Per a tal efecte Miguel de Fuenllana, per exemple, va incloure vuit *tientos* escrits en els respectius modes eclesiàstics al sisè llibre de l'*Orphenica lyra* (1554). L'autor pretenia mostrar els modes, les finals i les clàusules als sonadors de

Categories in Renaissance Polyphony», *JAMS*, 34 (1981), pàgs. 428-470; «Modal Representations in Polyphonic Offertories», *EMH*, 2 (1982), pàgs. 43-86; «Le mode est-il une réalité?», *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, Paris-Tours: Minerve, 2003 i finalment Powers, Harold i Wiering, Franz, «Mode, §II: Medieval modal theory», *GMO* (consulta 2014 i 2015). Una de les darreres aportacions en l'àmbit de la modalitat polifònica és la de Wiering, Franz, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, 2001.

⁵⁶ Assumim aquesta posició malgrat l'existència de tot tipus de teories alternatives disponibles, com per exemple la dels «tipus tonals» de S. Hermelinck, *Dispositiones modorum : Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenoten*, Tutzing: 1960 i Harold S. Powers (1981 i 2003) o la de la «monalitat» de Robert W. Wienpahl (1971-72).

⁵⁷ Frans Wiering critica aquesta visió analítica basada en la consideració que la modalitat és una estructura compositiva semblant a la tonalitat, un sistema musical estable.

⁵⁸ No entrarem en la discussió sobre la diferència entre «mode» i «to». Només cal aclarir que la primera expressió era més comuna entre els teòrics i la segona entre els pràctics. Nosaltres ens hi referirem amb el terme genèric «mode», d'ús comú en la musicologia moderna. Abans del segle XVI també podem trobar expressions com ara «trop» per a designar les escales modals.

⁵⁹ Powers *Mode* (1980, actualització del 2008). Cf. Amb la definició clàssica d'Agustí d'Hipona dins el 1r llibre del *De Musica*.

viola de mà sense coneixements de contrapunt. Els instrumentistes del Renaixement havien de ser capaços d'adaptar obres vocals a l'instrument, transportar acompanyaments o escriure obres de creació pròpia de forma repentitzada, o no.⁶⁰

Fuenllana manifestava que la viola de mà era un instrument tan perfecte que tots els modes es podien tocar començant o acabant en qualsevol lloc, encara que això podia comportar alguna dificultat tècnica.⁶¹ D'aquesta manera, el violista s'inseria en l'època en què les col·leccions de música polifònica començaven a ordenar-se d'acord amb el mode.⁶²

2.3.1 La modalitat polifònica

La teoria modal medieval classificava bàsicamet el cant gregorià. L'aplicació del sistema modal a la música polifònica era, i segueix sent, problemàtica. Nicolas Meeùs afirma que no hi ha cap relació entre la teoria modal i la del contrapunt o la de la composició dins els tractats renaixentistes.⁶³ Meeùs cita Johannes de Grocheo, que cap el 1300 manifestava que no era possible l'aplicació de la modalitat gregoriana a la música polifònica religiosa i profana. Per aquesta causa demanava una nova manera de descriure la modalitat:

Describunt autem tonum quidam dicentes eum esse regulam, quae de omni cantu in fine iudicat. Sed isti videntur multipliciter peccare. Cum enim

Alguns descriuen el to com una regla que permet jutjar tot cant per la seva final [es refereix al Pseudo-Ot de Cluny]. Però aquests

⁶⁰ Otaola 2001, p. 271.

⁶¹ Fuenllana 1554₃, *De los tonos* (F. 8^v - 9). També Valderrábano 1547₅, *De los tonos*, expressava la facilitat amb què els modes o tons podien ser tocats en diferents llocs de la viola de mà.

⁶² Com ara el *Primer llibre de Madrigals* de Cipriano de Rore (1542). Nicolas Meeùs, a partir de l'estudi de vuit reculls de composicions classificades en funció del mode, determina que aproximadament el 25% d'aquell repertori correspon a cadascun dels vuit modes eclesiàstics. Aquesta dada, per a un total de 188 peces examinades, significa que hi havia una voluntat de mostrar tots els modes en igualtat de condicions (Meeùs 2005, pàgs. 46 i 47). És aquest fet un curiós precedent del *Clave ben temperat* de Johann Sebastian Bach.

⁶³ Meeùs 2005, Cap. 3, p. 35.

⁶⁴ Rohloff, E., *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig: 1967, pàgs. 219-224. Citat per Meeùs 2005, p. 36.

dicunt «de omni cantu», videntur cantum civilem et mensuratum includere. Cantus autem iste per toni regulas forte non vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc, si per eas mensuratur, non dicum modum per quem cen de eo faciunt mentionem [...]

Temptemus igitur aliter describere et dicamus, quod tonus est regula, per qual quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere et de eo iudicare inspiciendo ad initium, medium vel ad finem [...]

Dico etiam «cantum ecclesiasticum», ut excludatur cantus publicus et praecise mensuratus, qui tonis non subiciuntur.⁶⁴

s'equivoquen varies vegades. Quan diuen «tot cant» semblen incloure els cants profans i el cant mesurat. Però aquests cants no procedeixen pas segons les regles dels tons i no estan regulats per elles. I fins i tot, si en són regulats, no diuen pas de quina manera i no en fant esment [...]

Temptem doncs de descriure d'altra manera i diguem que el to és una regla per la que podem conèixer i jutjar tot cant eclesiàstic considerant el seu inici, el seu mig i la seva fi [...]

Dic «cant eclesiàstic» per excloure precisament els cants profans i mesurats, que no segueixen els tons [la cursiva és nostra].

Però Tinctoris va afirmar a finals del segle XV el caràcter indubtablement modal de la música polifònica. Davant el dubte de quina era la nota final d'una composició polifònica en la que cada veu podia acabar amb una nota diferent, per a Tinctoris calia examinar la veu del Tenor, on sovint hi ha el *cantus firmus*. La seva nota final determinarà el mode en què està escrita la composició. Això és vàlid especialment per a la música religiosa.⁶⁵

A mida que avança el segle XVI s'anirà considerant la nota final la nota fonamental de la sonoritat amb què acaba la composició. Aquest és el criteri que nosaltres hem adoptat per a determinar el mode de les composicions del nostre repertori.

⁶⁵ *Unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, siquis peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenori, eo quod omnia compositionis sit pars principales ur fundamentum totius relationis.* Traducció: «Així doncs, quan una missa o una cantilena o no importa quina composició estigui feta de diverses parts amb efectes de diferents tons, si algú pregunta a quin to pertany aquella composició en el seu conjunt, aquell que és preguntat haurà de contestar pel conjunt sobre la base de la qualitat del tenor, car ell és la part principal de tota composició i el fonament de tota relació [entre les parts]». Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, Cap. 24. Citat per Meeùs 2005, Cap. 3, p. 37.

2.3.2 Modes naturals

Els modes sorgeixen, com hem dit, de la particularització d'escalles determinades sobre la gamma diatònica. En el cas dels modes «naturals», aquests surten de les finals regulars establertes a l'Edat Mitjana.

Els dos primers modes tenen la seva final regular en *re* (D), el tercer i quart en *mi* (E), el cinquè i sisè en *fa* (F) i finalment els dos darrers en *sol* (G).⁶⁶ A mitjans segle XVI es va produir una ampliació del sistema amb els modes novè i desè (A) i onzè i dotzè (C). L'estructura de cada mode, i per tant també les seves característiques estètiques i afectives, depenia de la posició dels intervals de semitò entre els seus graus. Això dividia els modes en diferents tipus en funció de l'octava (diapasó), pentacord (diapente) i tetracord (diatheseron) que els constituïen.

Si ens fixem en el diapente o en el diatheseron, als modes imparells (1, 3, 5, 7, 9, 11) el diapente estava en la part greu i el diatheseron en l'aguda. En els modes parells (2, 4, 6, 8, 10, 12) en canvi, el diatheseron estava situat en la part greu i el diapente en la part aguda. Els imparells, d'àmbit melòdic superior a la final, sovint eren anomenats «autèntics» o «mestres», mentre que els parells «plagals» o «deixebles» perquè el seu àmbit melòdic es trobava una quarta per sota de la final.⁶⁷

Altres aspectes importants per a determinar en quin mode està escrita una composició són el seu àmbit melòdic, les notes inicials, les claus amb què són escrites les veus i

⁶⁶ Molts teòrics medievals i del primer Renaixement citen les finals regulars dels modes per les síl·labes de solmització *re*, *mi*, *fa* i *sol* més que no pas per la notació alfabètica D, E, F, G. Això sembla indicar que les finals es podrien situar sota qualsevol tipus d'hexacord o de parella d'hexacords. Nicolas Meeùs cita els tractats de Petrus de Cruce, *Tractatus de tonis* (s. XIII); Magister Lambertus, *Tractatus de Musica* (s. XIII); Jeroni de Moràvia, *Tractatus de Musica* (s. XIII); Jacobus de Lieja (s. XIII-XIV), *Speculum musicae*; Ugolino d'Orvieto (s. XIV-XV), *Declaratio musicae disciplinae*; Venceslaus Philomates (s. XV-XVI), *Musorum libri quatuor*; Martin Agricola (s. XIV-XV), *Rudimenta musices*; Adrien Petit Coclico (s. XVI), *Compendium musices* i Pietro Pontio (s. XVI), *Ragionamento di musica*. Meeùs 1992, p. 231 i nota 15.

⁶⁷ «Plagal» és un terme que prové del grec *plagios* i que fa referència a l'interval de quarta que trobem sota la final del mode. Sembla que per a Juan Bermudo la diferència entre mestre i deixeble no era gaire important en la polifonia i podia dependre, per exemple, de la tessitura de cada veu, sent les veus greus més proclius a ser escrites en modes plagals i les agudes en autèntics (Otaola 2000, pàgs. 234-235).

les clàusules o cadències, car segons la tractadística cada mode pot fer clàusula en uns llocs determinats.

Els modes rebien diferents noms segons fossin enunciats amb la nomenclatura llatina, grega o en les llengües vernacles. Finalment, cal destacar que l'organització modal provenia dels antics *oktoechos* del cant bizantí, que fou implantada també al cant gregorià. En el cas hispànic, a voltes es prefereix el terme «to» enlloc de «mode» i el nombre ordinal enlloc del terme grec.

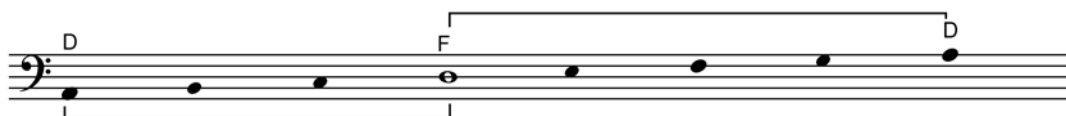
a) Els vuit modes eclesiàstics⁶⁸

Els modes medievals, també anomenats eclesiàstics, van rebre un tractament sistemàtic molt generalitzat en la teoria musical. Els tractats hispànics, fins i tot els de menor extensió, dedicaven almenys un capítol a la seva explicació, a determinar les notes finals i les clàusules que els eren més comunes.

Mode primer o Dòric⁶⁹



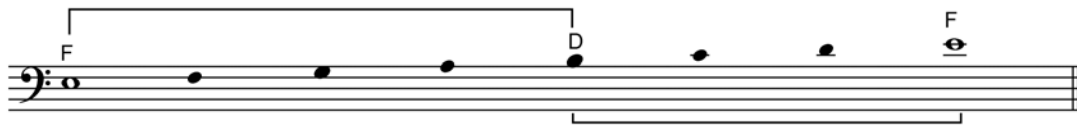
Mode segon o Hipodòric



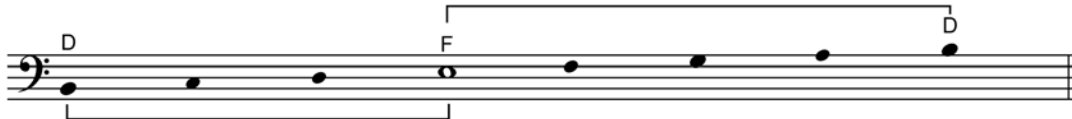
⁶⁸ Cal diferenciar els *modes eclesiàstics* dels *tons eclesiàstics*. Aquests darrers van ser un conjunt de tonalitats que representaven els antics modes dins el marc tonal. Van estar en ús sobretot des del segle XVII al XIX.

⁶⁹ «F» és la nota final del mode i «D» la seva diapente. Acompanyem els ordinals dels modes amb els noms grecs que els atribuïren al tractat anònim *Alia musica* (segle IX).

Mode tercer o Frigi



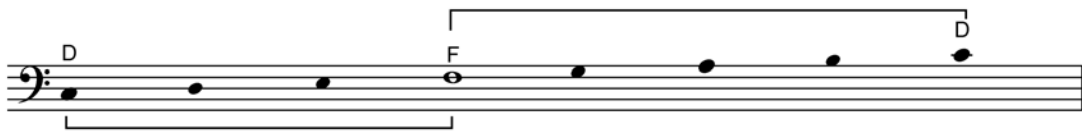
Mode quart o Hipofrigi



Mode cinquè o Lidi



Mode sisè o Hipolidi



Mode setè o Mixolidi



Mode vuitè o Hipomixolidi



b) L'ampliació del sistema

El 1547 Henricus Glareanus va publicar el tractat *Dodecachordon*. En ell exposava l'ampliació de la teoria modal dels vuit modes eclesiàstics a dotze amb la inclusió de quatre modes més: dos amb final en *la* (A) anomenats Eòlic i Hipoèòlic, i dos amb final en *do* (C) anomenats Jònic i Hipojònic.⁷⁰ Glareanus no considerava que estigués fent una gran revolució teòrica, sinó més aviat una renovació de la teoria modal gràcies a la seva formació humanística i a un treball de prop de vint anys.⁷¹ Els problemes de la vinculació entre la composició polifònica i la modalitat tradicional van empènyer-lo també en aquesta renovació, problemes que ja havia denunciat anteriorment al seu tractat *Isagoge* (1516).⁷²

Glareanus afirmava que el mode Jònic era dels més utilitzats a l'Europa del seu temps, sobretot per a les danses, cosa de la que ell mateix n'havia estat testimoni.⁷³ La «recuperació» del mode 11è tornava absurda la discussió sobre si el mode 6è s'havia de cantar o no amb bemoll.⁷⁴

La doctrina de Glareanus es va difondre i Zarlino la va incloure en *Le Istitutione Harmoniche*.⁷⁵ Tot i que no va esmentar al teòric suís, Zarlino va seguir-lo en les seves explicacions sense utilitzar els termes grecs. Zarlino també afirmava que la major part de balls que es feien a Itàlia estaven escrits en mode 11è, o en mode 5è escrit amb bemoll per poder transformar-los en 11è «per la seva suavitat i bellesa».⁷⁶ Pel que fa

⁷⁰ Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, Basilea: Henricus Petri, 1547 (II, 17, 18, 20 i 22). En realitat, la «naturalitat» amb què es transportava amb l'adjunció d'un bemoll després de la clau és en la base mateixa de l'aportació de Glareanus. D'aquesta manera la terminologia de Glareanus tindria com a efecte identificar un *cantus mollis* en *cantus transporitus*. Meeùs 1992, p. 232.

⁷¹ En aquest sentit es fonamenta en Marcià Capella, Porfiri i Apuleu.

⁷² Powers *Mode* (consulta 2010-15).

⁷³ *Porro hic Modus saltationibus aptissimus est, quem plaeraeque Europae regiones, quas nos vidimus, adhuc in frequenti habent usu.* Traducció: «D'altra banda aquest mode és molt apte per ballar, i agrada en moltes regions d'Europa, com nosaltres hem vist, àdhuc encara és d'ús freqüent» Glareanus 1547, II, 20.

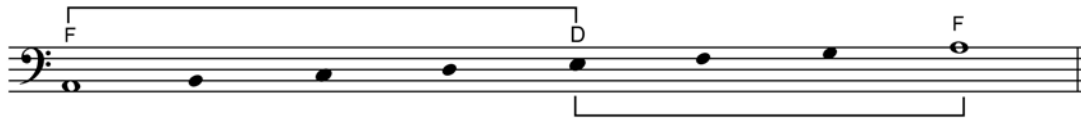
⁷⁴ Cf. Zaldívar 1987 sobre les diferències entre Bermudo i Santa Maria en referència a aquest tema.

⁷⁵ Zarlino descriu els quatre modes nous en la quarta part del seu tractat de 1558, concretament als capítols 26, 27, 28 i 29.

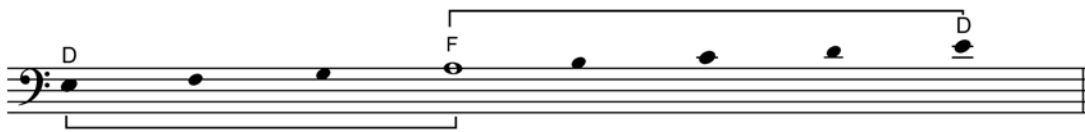
⁷⁶ Zarlino 1558, IV, 28.

al mode 11è, Zarlino afirmava que en realitat sempre havia existit, però que «havia estat privat del seu nom i lloc» (Zarlino 1558, IV, 26).

Mode novè o Eòlic



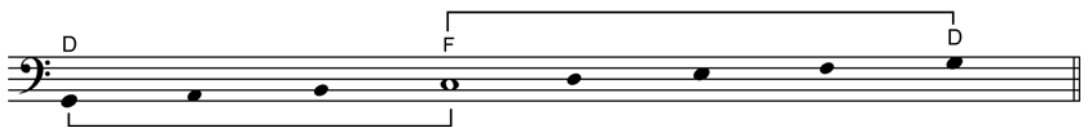
Mode desè o Hipoeòlic



Mode onzè o Jònic



Mode dotzè o Hipojònic



Dins la tractadística ibèrica no hi ha cap referència als quatre modes nous fins el 1577.⁷⁷ En el *De Musica Libri Septem*, Francisco Salinas va descriure els «modes antics» i els «moderns» als quals va afegir, no sense citar Glareanus i Zarlino, els quatre nous.⁷⁸ Més endavant també Cerone els va exposar al setzè llibre del *Melopeo y Maestro* fent referència als autors que els havien divulgat fins aquell moment.⁷⁹

⁷⁷ La Prof. Paloma Otaola creu que el sistema de dotze modes tampoc no va tenir gran repercussió en la música pràctica hispànica de la primera meitat del s. XVI (Otaola 2000, p. 199). Cfr. Otaola (1995).

⁷⁸ Salinas 1577, IV, 8.

⁷⁹ Cerone 1613, XVI, 16, 17, 18 i 19. Cerone cita concretament Giovanni Maria Artusi, Orazio

Cerone no va diferir gaire de l'enfocament de Zarlino. No va adoptar els termes grecs per als nous modes, en copià expressions i fins i tot els exemples musicals, però per contra va ser més curós en el detall de les clàusules de pas. En resum, no és fins la tardana data de 1613 que els quatre modes de Glareanus no apareixen en un tractat de música pràctica de l'àmbit hispànic, però això sí, escrit per un autor italià.

Els violistes de mà ibèrics van assumir els vuit modes tradicionals. En realitat els modes 9è i 10è es veien com els modes 1r i 2n transportats, amb un bemoll estructural, de la final regular *re* a *la*. També els modes 11è i 12è eren considerats el 5è i 6è transportats de la final *fa* a *do* amb l'ajut d'un bemoll. Per aquest motiu Zarlino deia que en realitat els «nous modes» sempre hi havien estat, però «privats del seu nom i lloc». Per contra, el llaütista i editor francès Adrian Le Roy sí que esmentava els quatre nous modes de Glareanus en dues de les seves publicacions.⁸⁰

c) Constitució dels modes: espècies de diapasó, diapente i diatheseron

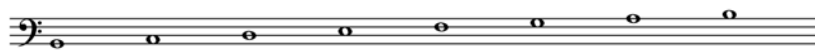
Ja hem explicat que els modes es diferencien bàsicament per la nota final que els determina i per la constitució intervàlica interna. Aquesta darrera depèn del tipus de diapasó, de diapente i de diatheseron que els conformi. Hi ha set tipus de diapasó, quatre de diapente i tres de diatheseron, que es diferencien en funció de la posició del semitò entre les seves notes constitutives. La distinció i coneixement d'aquests aspectes va guanyar molta importància entre els músics pràctics del segle XVI.

Taula 2.5: Espècies de diapasó.

Primera espècie de diapasó (A – a)



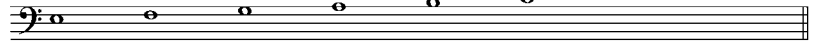

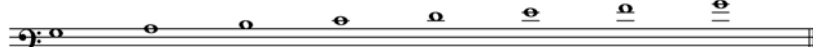


Segona espècie de diapasó (B – b)






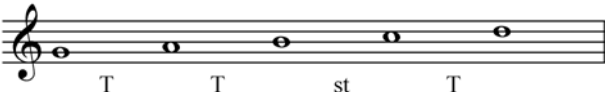
Tigrini, Gioseffo Zarlino i Henricus Glareanus. Cerone 1613, XVI, 16.

⁸⁰ Le Roy parlava dels nous modes dins *Les instructions pour le luth* de 1574 tot i romandre fidel a la tradició dels vuit modes eclesiàstics. Per contra va explicar els dotze modes, fins i tot amb els noms grecs, al *Traicté de Musique* de 1583. Ho va fer concretament al capítol *Des modes ou tons* (Le Roy 1583, F. 14^v i seg.).

Tercera espècie de diapasó (C – c)	
Quarta espècie de diapasó (D – d)	
Cinquena espècie de diapasó (E – e)	
Sisena espècie de diapasó (F – f)	
Setena espècie de diapasó (G – g)	

El pentacord (diapente) i el tetracord (diatheseron) que constitueixen el mode són els mòduls bàsics a partir dels quals s'organitzen les estructures melòdiques. Per tant, cada mode estarà format per una combinació diferent d'aquestes espècies, que li conferiran un caràcter propi. Hi havia tota una teoria molt desenvolupada sobre els diferents caràcters o *ethoi* dels modes resultant d'aquestes particularitats, però per brevetat no l'exposarem aquí.⁸¹

Taula 2.6: Espècies de diapente.

Primera espècie de diapente. Estructura: To – semitò – To – To	
Segona espècie de diapente. Estructura: semitò – To – To – To	
Tercera espècie de diapente. Estructura: To – To – To – semitò	
Quarta espècie de diapente. Estructura To – To – semitò – To	

⁸¹ A mode d'exemple el lector pot consultar Ramos 1482, III, 3; també Espinosa 1520, 38 (Espinosa al seu torn segueix Burtius) o Zarlino 1558, IV, 1. V. Villey 2007.

Taula 2.7: Espècies de diatheseron.

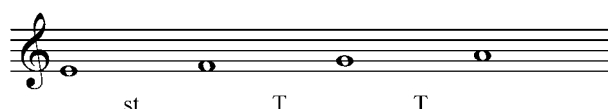
Primera espècie de diatheseron.

Estructura: To – semitò – To



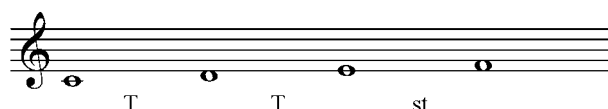
Segona espècie de diatheseron.

Estructura: semitò – To – To



Tercera espècie de diatheseron.

Estructura: To – To – semitò



Taula 2.8: Constitució dels modes a partir de les espècies de diapasó, diapente i diatheseron

Mode	Espècie de diapasó	Espècie de diapente	Espècie de diatheseron
1	4a	1a	1a
2	1a		
3	5a	2a	2a
4	2a		
5	6a	3a	3a
6	3a		
7	7a	4a	1a
8	4a		
9	1a	1a	2a
10	5a		
11	3a	4a	3a
12	7a		

La similitud entre modes per raó dels seus elements constitutius feia que alguns fossin més susceptibles de barrejar-se entre ells que d'altres. Com a exemples paradigmàtics podem citar els modes 1er i 9è que comparteixen el primer diapente, així com els 5è i 12è que comparteixen el tercer diatheseron.

d) Àmbit melòdic

Com hem dit, el caràcter autèntic o plagal d'un mode depèn de la situació del tetracord en relació a la seva final. Si el tetracord es troba sota la final ens trobarem davant d'un mode plagal. Si es troba a sobre, el mode serà autèntic. Però en la polifonia la determinació de l'àmbit del mode és problemàtica, donat que aquest pot variar d'una veu a l'altra. A partir de Tinctoris es considera que cal mirar, un cop més, l'àmbit melòdic de la veu del Tenor per a identificar-ne el caràcter autèntic o plagal.

e) Principis del modes

Existien importants prescripcions en relació a les notes amb què calia començar una composició. En l'*Arte Tripharia* (1549/50) Juan Bermudo explicava que els modes autèntics podien començar en la seva final, 8a, 12a i 15a amunt d'aquella. Per als modes plagals de vegades també es podia iniciar en la 4a amunt de la final. Això era vàlid, deia, tant per als modes naturals com per als accidentals. Distingia també uns començaments «menys principals»: per als modes autèntics es podria començar 3a amunt o 2a avall de la final, exceptuant el mode 5è, que no podia començar 2a avall. Els modes plagals també podien iniciar-se 4a avall de la final. Finalment puntualitzava que el mode 5è a voltes començava una 3a avall de la nota final. Més endavant, en la *Declaracion de instrumentos musicales* de 1555, Bermudo afinava una mica més aquests principis. Seguint Guido d'Arezzo, la *Margarita* de Gregor Reich i Franchino Gaffurio, va ampliar considerablement les notes amb què podia començar un cant.⁸²

f) Sistemes de claus

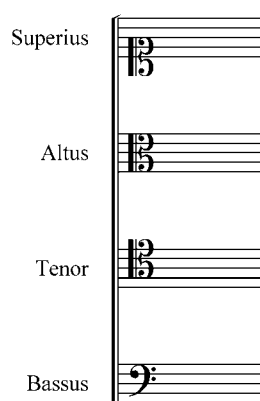
Al segle XVI la música polifònica a quatre veus s'escrivia bàsicament a partir de dos sistemes de claus diferents. Aquests sistemes poden indicar-nos també en quin mode està escrita una composició, donat que les possibilitats d'escriure un peça en un mode o un altre estaven determinades, entre d'altres factors, per la necessitat d'evitar l'ús de

⁸² Georg Reisch, *Margarita Philosophica*, Freiburg, 1503. Bermudo 1555, V, 7.

línies addicionals en la notació musical. També pel propi àmbit de la melodia dins les octaves modals teòriques.

El primer sistema és l'anomenat *chiavi naturali* («claus naturals»). Aquest sistema englobava l'àmbit normal d'un cor masculí en què falsetistes o nens cantaven la veu més aguda.⁸³ Segons Harold Powers, el sistema de les *chiavi naturali* seria el propi del mode primer autèntic, del mode segon transportat a G, del mode segon transportat a A, del mode quart transportat a A, del mode cinquè transportat a C, del mode sisè no transportat (amb o sense *si bemoll*), del mode setè i del mode vuitè no transportat.⁸⁴

Chiavi naturali

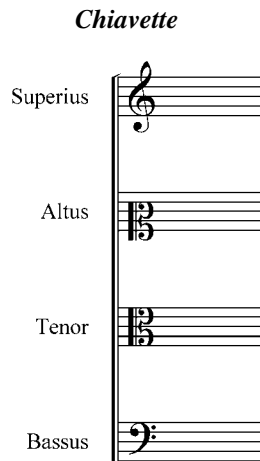


En el segon sistema, sovint anomenat de *chiavette* («claus petites») les notes queden una tercera més alta que en el sistema anterior. També per a Harold Powers, s'escriuen en *chiavette* el mode segon transportat a A, el mode tercer no transportat, el mode quart transportat a A, el mode cinquè no transportat (amb el si bemoll o natural), el mode sisè transportat a C o a *si bemoll* i el mode vuitè transportat a C.⁸⁵

⁸³ Kreitner 1992, p. 279.

⁸⁴ Powers 1981.

⁸⁵ Ib. Per a Kenneth Kreitner (1992, pàgs. 280-281) el cant en *chiavette* sovint era incòmode i es transportava a la tercera menor descendent. La raó que Kreitner addueix per a aquest transport és que l'escriptura en *chiavi naturali* de la mateixa composició hauria requerit tres sostinguts en l'armadura. El professor Kreitner cita Michael Praetorius (1619), que explicava que quan una composició escrita en claus agudes es transcrivia a tabulatura calia transportar-la una quarta (o fins i tot una quinta) descendent. De tota manera, Kreitner adverteix que cap teòric del Renaixement esmenta aquests transports i per tant el comentari de Praetorius podria ser anacrònic.



2.3.3 Modes accidentals

Són els modes que es troben fora dels seus graus o llocs habituals.⁸⁶ El transport modal era una pràctica habitual que obeïa a diverses necessitats, com ara adequar una composició a les veus dels cantants, evitar l'ús de línies addicionals en l'escriptura, o per a què els instrumentistes s'adaptessin a les veus en un context d'afinació relativa. Cal recordar que el diapasó no estava fixat universalment.⁸⁷

Gioseffo Zarlino (1558, IV, 17) assenyalava que el transport era molt necessari per a què els pèrits organistes acompanyessin les veus, i subratllava que aquests transports els feien tant els músics moderns com els antics Ockeghem i Josquin. Això requeria, deia, un bon coneixement dels instruments, car havien de tenir tots els semitons que els calia. Aquest consell era especialment útil per als instruments de tecla, que a mitjans segle XVI només tenien, generalment, el *do sostingut*, el *fa sostingut*, el *sol sostingut*, el *mi bemoll* i el *si bemoll*.⁸⁸ El teòric italià posava al llibre tercer alguns

⁸⁶ La possibilitat de transportar un mode a la quarta superior o a la quinta inferior de la seva final regular és present des dels inicis de la teoria modal. Per exemple, en el tractat *Scholia enchiriadis* (s. XI) o al *Micrologus*. V. Meeùs 1992, pàgs. 229-230 i notes 11 i 12.

⁸⁷ Kreitner 1992, pàgs. 275-276.

⁸⁸ Bermudo 1549/50, 23. Afegia, però, que per a cantar amb instruments «hi havia altres regles». Bermudo (1555, IV, 34) també deia que «La causa porque no se puede tañer cada uno de los modos por todas las teclas es, que el monachordio como ahora esta, no tiene en cada uno de los signos todas las voces. Tienen ciertas voces, y otras no. La razon de esta limitacion es porque los semitonos mobiles, causados de las divisiones de el tono, estan ya fixos en el monachordio, por lo

exemples de transport modal per *musica ficta*. Entre ells, el motet *Verbum iniquum et dolosum* de Morales, que forma part del repertori que estudiarem en els capítols analítics.⁸⁹

El transport del mode és especialment important per a nosaltres, car sovint es realitzava amb la inclusió de signes accidentals darrera la clau (allò que actualment anomenem «armadura»). A través del sostingut o del bemoll s'indicava el transport, sovint a la quarta o quinta ascendents o descendents. Bermudo, que va dedicar molta atenció als modes naturals i accidentals, comentava que es podia transportar els modes a tot arreu llevat de a la tercera ascendent.⁹⁰ Anomenava els modes transportats «accidentals» per aquesta raó, car per respectar l'estructura intervàlica del mode natural calia fer servir notes del gènere cromàtic que es trobaven en les tecles negres del teclat.⁹¹ El teòric espanyol, igual que Zarlino, deixava la porta oberta a la possibilitat de transportar modes naturals a tots els llocs on fos possible sempre que l'instrument tingués les alteracions per a fer-ho. En la pràctica, però, les possibilitats de transport eren força reduïdes.⁹² Totes aquestes dificultats no eren aplicables en la mateixa mida als instruments de corda pinçada com les violes de mà o els llaüts, que tendien a l'afinació per semitons iguals i tenien totes les alteracions. A priori doncs, qualsevol mode podia ser transportat a qualsevulla posició en aquests instruments,

qual no pueden componer para tañer, sino como ellos forman el semitono». Per «monacordio» Bermudo no entenia pas el monocord, sinó el clavicordi. És interessant l'explicació de Espinosa (1520, 43-53) que dedicava deu capítols a explicar les «divisions de to». També en parlaven Aaron (1529, II, 2) i Santa Maria (1565, I, 7). Meeüs (1992, p. 232) també ens explica com el transport modal estava limitat pels accidentals disponibles a l'època. El musicòleg belga posa com a exemple el núm. 8 «Nessun fedel trovai» de les *Lagime di San Pietro* d'Orlando di Lasso. Aquesta composició, escrita en mode hipodòric transportat, no podria ésser «detransportada», car aleshores exigiria un *re sostingut* inexistent en aquell temps.

⁸⁹ Zarlino 1558, III, 77.

⁹⁰ Bermudo 1555, IV, 33.

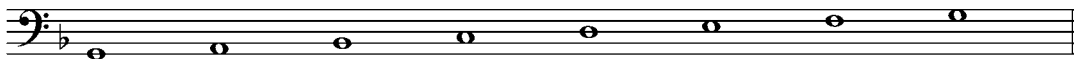
⁹¹ Bermudo 1555, IV, 26. Bermudo il·lustrava les seves explicacions a partir de l'analogia amb les tecles blanques i negres del monocord. No en va el transport dels modes és de molta utilitat als sonadors d'instruments, sobretot de tecla.

⁹² Per a un anàlisi detallat del transport modal de Juan Bermudo, vegeu Otaola 2000, p. 227 i seg. També, de la mateixa autora, «Modes naturels et modes accidentels chez Juan Bermudo», *Musurgia* III/2 (1996), pàgs. 22-34.

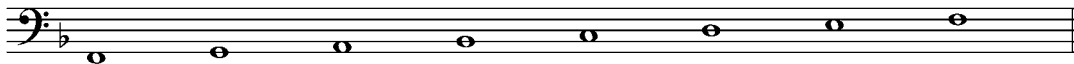
com deien els sonadors als seus tractats.

Finalment direm que Zarlino, en el mateix capítol 17 de la quarta part, explicava que els «músics moderns» anomenaven aquesta pràctica «transport per música *ficta*» pel mateix motiu que Bermudo: així com els modes naturals eren diatònics (es tocaven en les tecles blanques), els transportats necessitaven dels cromatismes o tecles negres.⁹³

Exemple de mode dòric transportat a *sol* amb bemolla a l'armadura (*cantus mollis*)



Exemple de mode jònic transportat a *fa* amb bemoll a l'armadura (*cantus mollis*)



2.3.4 Modes mixtos

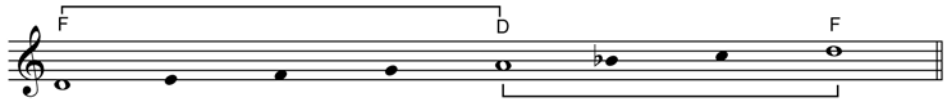


A més dels modes naturals en llurs posicions habituals o transportades, la mescla de modes diferents era habitual entre els músics pràctics. Aquesta mixtura es realitzava intercanviant els seus «mòduls» constitutius, o sigui emprant el diatheseron o el diapente d'un mode en un altre. Era molt freqüent utilitzar el diatheseron del mode 6è

⁹³ Bermudo, al final del capítol dedicat als modes accidentals, afegia una reflexió que denota la seva amplitud de mires declarant que, en puritat, cap mode no podia ser accidental, sinó que tots haurien de ser anomenats naturals per la constitució del seu diapason: «Hablando absolutamente en la anchura de la Musica, segun que el consumado musico entiende, todos los modos por doquiera que se compongan, canten, y tangan son naturales en naturaleza de Musica, y esencia y ser de los modos. De esencia de tal modo es, que tenga tal diapason. Si este le faltase al modo no podia ser modo, pues le faltava el diapason, que es de esencia del dicho modo. Los modos que son dichos accidentales, traen su diapason natural conveniente al tal modo, luego absolutamente todos son naturales. Y aunque absolutamente y con verdad todos los modos por tener la composición esencial de tal modo sean llamados naturales, respectivamente hablando, o por via de comparacion unos son dichos naturales, y otros accidentales» (*Ib.*, IV, 26). En aquest sentit Santa Maria subratllava també la necessitat de preservar l'estructura del mode natural (1565, I, 25). Alguns autors no estaven d'acord amb què els modes poguessin acabar «fora dels seus llocs habituals», com ara Espinosa 1520, 31 i 32. Aquest autor es recolzava en Guillem Despuig.

en altres modes buscant la resolució per semitò a la final. Bermudo i altres autors, com ara Francisco Tovar, anomenaven també *mixtos* els modes resultants de la mescla entre el mode autèntic i el seu plagal. Bermudo, a l'*Arte tripharia*, recomanava als principiants que no paressin gaire esment en la divisió entre modes mestres i deixebles, donat que «tienen el mismo final, quasi las mismas clausulas, y entre tañedores asi se practica».⁹⁴ Però sis anys després, en la *Declaración*, mostrava un per un els modes mixtos entre mestre i deixeble.⁹⁵

És important subratllar que així com els modes accidentals o transportats no pateixen cap modificació en la seva estructura intervàlica, els mixtos sí, sent el seu ús criticat per alguns teòrics.

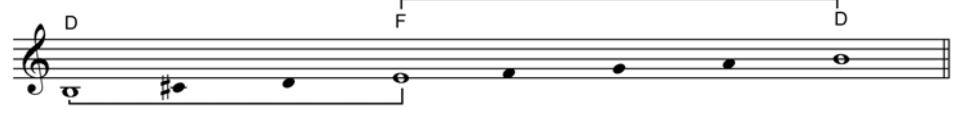
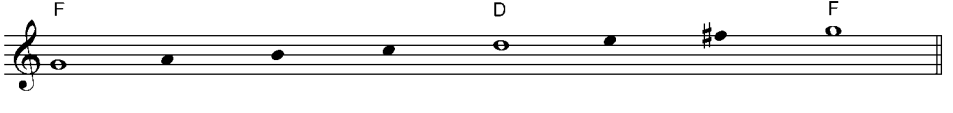
Juan Bermudo (1549/50, 36 i 1555, IV, 40) ens ofería una llista dels modes mixturats més freqüents afirmant que el 1r mode no es tocava mai sense barrejar-lo amb el 6è.

Taula 2.9: Modes mixtos.
1r + 4rt (diapente del 1r + diatheseron del 4rt)

1r + 6è (diapente del 1r + diatheseron del 6è)

1r + 8è (diapente del 8è + diatheseron del 1r) ⁹⁶


⁹⁴ Bermudo 1549/50, 26.

⁹⁵ Bermudo 1555, IV, 40.

⁹⁶ Aquesta mixtura és menys habitual.

4rt + 1r (diapente del 4rt + diattheseron del 1r) ⁹⁷

8è + 6è (diapente del 8è + diattheseron del 6è) ⁹⁸

6è mode natural «sense tocar la tecla negra» ⁹⁹

Bermudo seguia explicant que els sonadors i els cantants feien a tot arreu (llevat de al mode 4rt) la clàusula del 6è, però considerava que la música que sortia d'aquestes mescles no era bona. Uns anys després desaconsellava mixturar modes perquè aquests no tenien els *efectes* dels modes simples. Subratllem especialment que Bermudo es referia indistintament a *tañedores* i *cantores*, car és important per a nosaltres destacar l'evidència que els usos en l'ornamentació eren iguals per a ambdues pràctiques.¹⁰⁰ També Zarlino condemnava la mixtura de modes, manifestant que s'havia de cantar el diattheseron i el diapente del propi mode, i no pas dels altres «com fan alguns» que, sobretot al final, entraven en les espècies d'un altre mode, cosa que feia «tristíssim efecte».¹⁰¹ Malgrat això, més endavant reconeixia que «moltes cantilenes eren

⁹⁷ Segons Bermudo, aquest mode «puedese tambien mezclar con el octavo haciendo el diapente de octavo y el diatessaron del cuarto». Una altra possibilitat és convertir-lo en mode vuitè «Otros tañedores del modo cuarto hacen mixtura de octavo y primero. Hazen el diapente del octavo y el diatessaron del primero, y queda hecho octavo». Bermudo 1555, IV, 40.

⁹⁸ «El modo que se tañe por sexto» (*Ib.*, 36).

⁹⁹ Evidentment queda igual que el mode natural.

¹⁰⁰ «Aficionaronse tanto los *tañedores* al diatessaron y clausulas del sexto, que en todos los modos (excepto en el cuarto) las usan [la cursiva és nostra]» (Bermudo 1555, IV, 60). El teòric espanyol considerava difícil la mixtura de modes: «El que quiere usar de mezclas muy sabio debe ser. Poner un paso extraño eslabonado y zurzido que todo parezca una pieza es de pocos. Lo que mas adorna un canto así llano, como de organo, es hermosas clausulas. Por lo qual muy sobre estudio avian los *cantores* de estudiar diversidad de clausulas galanas [la cursiva és nostra]» (Bermudo 1555, V, 7). La mixtura de modes també era mal vista perquè amb ella es barrejaven els diferents *ethoi* de cadascun d'ells, perdent d'aquesta manera les seves característiques afectives particulars.

¹⁰¹ Zarlino 1558, IV, 15.

compostes en modes mixtos». ¹⁰²

2.3.5 Clàusules modals

Tan important com el coneixement de les notes finals i de l'estructura interna dels modes, determinada com hem vist per l'espècie del seu pentacord i tetracord, és el lloc o llocs on cadascun d'ells podia fer clàusules, cadències i puntuacions musicals. En la secció dedicada a la Norma APC provarem de definir millor termes com «clàusula» o «cadència» en la seva relació amb el text. ¹⁰³ Ara simplement indicarem quins són els «graus modals» apropiats per a fer les puntuacions musicals.

La tractadística distingia diferents tipus de clàusules, ordenades de més a menys importància. Si prenem com a referència Gioseffo Zarlino, al capítol dedicat al 1r mode, declarava:

Osservarono gli Ecclesiastici ne i loro Canti alcuni fini mezani, nel fine di ogni Clausula, o Periodo, et di ogni Oratione perfetta, li quali alcuì chiamarono Cadenze; che sono molto necessari per la distintione delle parole, che generano il senso perfetto della Oratione. ¹⁰⁴

A més d'aquests «acabaments mitjans», Zarlino seguia explicant que hi havia dos tipus de clàusules: regulars i irregulars. Les regulars es feien als «llocs extrems» del diapasó, diapente o diatheseron del mode, segons es tractés d'un mode «autèntic» o «plagal». Les clàusules irregulars, en canvi, es podien fer en qualsevol altre lloc de la composició.

Hem volgut elaborar una petita taula comparativa dels llocs on es podia fer clàusula segons cinc autors diferents (Tovar, Bermudo, Santa Maria, Zarlino i Cerone). A mode de resum podem veure com els tractadistes ibèrics es mantenien fidels en general als punts on es permetia fer clàusula. Només Zarlino afegia alguns llocs més per fer clàusules principals i regulars, sovint relacionats amb el *seculorum* del mode. ¹⁰⁵

¹⁰² *Ib.*, IV, 30.

¹⁰³ «Norma APC» és com designarem la «Norma d'alternança i proximitat de les consonàncies».

¹⁰⁴ Zarlino 1558, IV, 18.

¹⁰⁵ Altres autors han puntualitzat els llocs on els modes podien fer clàusula. Per mor de brevetat no els

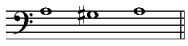

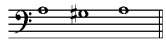
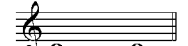
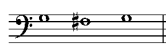
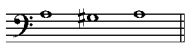



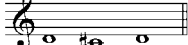

També hem de fer una important distinció entre les «clàusules sostingudes» i les «remises». La fórmula melòdica més important del procés cadencial és l'anomenada «cadència de soprano», *clàusula cantizans* o simplement *clàusula* (la moderna «brodadura inferior»). Aquesta s'efectuava per semitò implícit o explícit en alguns modes (clàusula sostinguda) i per to sencer en d'altres (clàusula remisa). Tovar i Santa Maria ens n'ofererien la classificació.¹⁰⁶

Taula 2.10: Clàusules finals sostingudes i remises

Mode	Clàusula final		
1	<i>Dsolre</i>	S (sostinguda)	
2			
3	<i>Elami</i>	R (remisa)	
4			
5	<i>Ffaut</i>	S	
6			
7	<i>Gsolreut</i>	S	
8			

hem inclòs aquí, però en general no ofereixen grans discrepàncies amb els que hem recollit en la taula. El lector pot llegir Del Puerto 1504, [F. 4]; Bizcargui 1511, *De los tonos*; Espinosa 1520, 26, 27, 33 - 37; Aaron 1529, II, 18; De Aranda 1535, F. 33^v i 14^v.

¹⁰⁶ Santa Maria 1565, I, 24. Cf. Toft 1992, p. 19. Santa Maria, de fet, deia que es podia fer clàusula sostinguda en tots els punts llevat del *mi*. A més, en la tessitura més greu no es podia fer clàusula perquè «no hi ha semitò cantable en la part inferior» (*Ib.* I, 10). Tovar (1510, 7) no descrivia si les clàusules de pas o de trànsit havien de ser per semitò o per to sencer. Cf. Montanos 1592, F. 8^v, on explicava que en les clàusules sostingudes és on es donaven totes les «falses» (dissonàncies). També Cerone 1613, XVI, 8 – 19. Cerone inclou les clàusules dels modes de Glareanus.

Taula 2.11: Clàusules regulars i de trànsit sostingudes i remises						
Mode	Clàusula regular			Clàusula de trànsit		
1	<i>alamire</i>	S		-		-
2	<i>Ffaut</i>	S		<i>alamire</i>	S	
3	<i>csolfaut</i>	S		<i>Gsolreut</i>	S	
4	<i>alamire</i>	S		-		-
5	<i>csolfaut</i>	S		-		-
6	<i>alamire</i>	R		<i>csolfaut</i>	S	
7	<i>dlasolre</i>	S		-		-
8	<i>csolfaut</i>	S		-		-

Francisco Tovar (1510, 7) explicava que el semitò de la clàusula sostinguda s'anomenava «semitò intel·lectual» perquè es donava «per obra de l'intel·lecte», o sigui, per *musica ficta*.

Mode	Clàusula Final	Taula 2.12: Clàusules regulars, principals o mitjanes				
		Tovar 1510 ¹⁰⁷	Bermudo 1550 - 1555 ¹⁰⁸	Zarlino 1558 ¹⁰⁹	Santa Maria 1565 ¹¹⁰	Cerone 1613 ¹¹¹
1	D	D, a, d	D, a, d	D, F, a, d	D, a	D, a, d
2		D, a, A	D, a, A	a, F, D, A	D, F	D, F, a
3	E	E, A, f, c	E, b, e	E, G, A, e	E, c	E, a
4		E, a	E, b, B, a, A	b, E, G, A,	E, a	a, E
5	F	F, c	F, c, f	F, a, c, f	F, c	f, c, a
6		F, c	C, F, c	c, a, F, C	F, a	F, c
7	G	G, d	G, d, g	G, A, d, g	g, d	g, d
8		G, d	D, G, d	D, A, G, D	g, c	g, d, c
9	A			A, C, E, a		a, E, c
10				e, c, a, E		a, E, c
11	C			C, E, G, c		c, g
12				g, e, c, G		g, c, E

¹⁰⁷ Tovar 1510, II, 31 i 34 i III, 7.

¹⁰⁸ Bermudo (1549/50, 30) deia que els modes deixebles a voltes feien clàusula una 4a amunt de la final, i que els mestres prenién aquesta clàusula. A la *Declaración de instrumentos musicales* puntualitzava que això era sobretot en els modes 4rt i 8è (Bermudo 1555, V, 7).

¹⁰⁹ Zarlino 1558, IV, 18-29.

¹¹⁰ Santa Maria, I, 24.

¹¹¹ Cerone admet la possibilitat que la diapente esdevingui clàusula final d'una part de la composició, esdevenint «confinal» o «clàusula suspensa».

Taula 2.13: Clàusules irregulars, de trànsit o de passatge					
	Tovar 1510	Bermudo 1555¹¹²	Zarlino 1558	Sta. Maria 1565¹¹³	Cerone 1613¹¹⁴
1	Pausa i «fi de part» es poden fer en qualsevol lloc	F, C	Es pot fer clàusula irregular en qualsevol lloc de la composició	-	F, g, c
2		F, C, A		a	F, D, g
3		g, D		g	g, b, c
4		A, g, D		-	g, b, c
5		a		-	g, d
6		C, a		c	a, g, d
7		A, F		-	e, f, a, c
8		D, A, F, E		-	f, a, b
9				D, F, g	
10				d, g	
11				E, F, a, e	
12				E, F, d	

¹¹² Els modes deixebles a voltes poden fer clàusula «menys principal» a la 5a descendent de la final (1549/50, 30). De vegades, les clàusules menys principals també es fan una quarta damunt de la final. Els modes 3r i 4rt molt poques vegades fan clàusula un punt a sota la final (Bermudo 1555, V, 7).

¹¹³ Santa Maria permet fer clàusules de pas en altres notes sempre que entre el tiple i el baix no hi hagi una consonància perfecta i que s'abandoni immediatament la sonoritat.

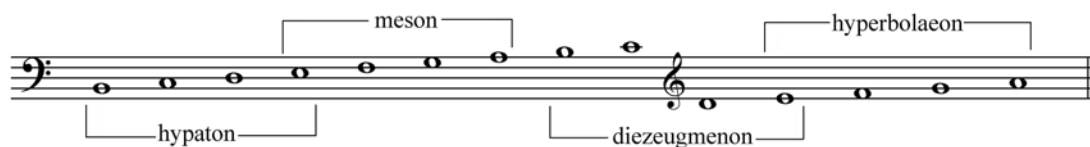
¹¹⁴ Cerone anomena les clàusules irregulars «de trànsit o passatge».

2.4 Del sistema tetracordal al sistema hexacordal: deduccions i conjunes

2.4.1 El sistema tetracordal

A l'Edat Mitjana i al Renaixement l'espai sonor disponible, la gamma, s'organitzava de diferents maneres. L'estructura teòrica més antiga, heretada de la tradició musical grecoromana, era la tetracordal. Com el seu propi nom indica, aquesta estructura dividia l'octava en dues quartes justes. La relació intervàlica en l'interior del tetracord era sempre d'un semitò i dos tons (S T T). La gamma de l'antiguitat o *teleion* estava dividida, de greu a agut, en els tetracords *hypaton* (greu), *meson* (del mig), *diezeugmenon* (de les disjunes) i finalment l'*hyperbolaeon* (de les agudes).¹¹⁵

Sistema *teleion* o gamma musical de l'antiguitat



Hucbald de Sant Amand, dins el *De harmonica institutione* (finals del segle IX), va ser un dels primers teòrics en fer-se ressò de la teoria musical antiga transmesa per Boeci. Hucbald va adaptar el sistema tetracordal a la gamma medieval iniciant-lo en la *proslambanomenos* o lletra més greu, A. D'aquesta manera en els tetracords medievals l'interval de semitò quedava desplaçat al centre (T S T).¹¹⁶

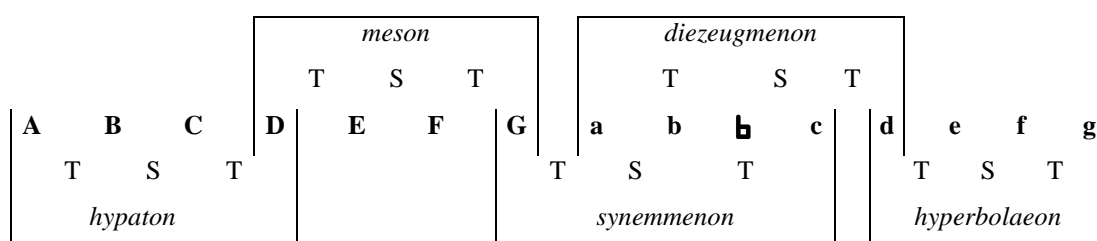
Els sistemes tetracordals antic i medieval contenien una ambigüitat. En el discórrer melòdic entre els tetracords *meson* i *diezeugmenon*, que són disjunts perquè no tenen cap grau comú, podia haver-hi l'inconvenient que entre F i **b**mi hi hagués tres tons consecutius. Per a solucionar-ho Hucbald va afegir un cinquè tetracord, anomenat

¹¹⁵ Powers i Wiering, *Mode II*, *GMO* (consulta 2015).

¹¹⁶ Richard L. Crocker adverteix, però, que no sempre s'ha reconegut la importància d'Hucbald en aquesta matèria. Crocker cita, concretament, Hans Oesch, *Berno und Hermann* (1961) i Rembert Weakland, «Hucbald as Musician and Theorist», *MQ*, XLII (1956). Crocker 1972, p. 26.

synemmenon (conjunt), que respectava la intervàlica T S T del sistema. Com podem veure en la **Figura 2.2**, amb l'afegit del tetracord *synemmenon* el grau G esdevenia comú amb el tetracord *meson*. Per a evitar el trítion la línia melòdica podrà seguir el camí F, G, a, *bfa* enlloc de F, G, a, **b**mi.

Figura 2.2: Gamma i estructura tetracordal després d'Hucbald de St. Amand



Powers i Wiering citen el teòric Theogerus de Metz (ca. 1120), que explicava que «alguns músics no utilitzaven el tetracord *synemmenon*, sinó només un grau, que anomenaven moll».¹¹⁷ Theogerus observava la inestabilitat del grau b, la *trite synemmenon*, que podia ser «moll» o «dur» segons estigués a semitò o a to de distància d'a. El grau b serà «dur» quan estigui a distància de to d'a, procedint pel tetracord *diezeugmenon* i «moll» quan estigui a distància de semitò a través del tetracord *synemmenon*.

2.4.2 Hexacords i deduccions

El sistema tetracordal, que com hem explicat procedia del món antic, va cedir el pas a l'hexacordal, l'organització escalar de sis notes. L'hexacord va ser descrit per primera vegada per Guido d'Arezzo al tractat *Micrologus* (escrit entre 1026 i 1028), on s'ampliava el tetracord amb un to afegit a cadascuna de les seves bandes.¹¹⁸ Els

¹¹⁷ *Quidam (autem) musici non ponunt tetrachordum synemmeni, sed tantum unam chordam, & vocant eam mollem (mollem)*. GS, II, p. 187. V. Powers – Wiering, «Mode II» a *GMO* (consulta 2015). El Pseudo-Ot de Cluny, al *Dialogus de musica* (s. IX), va afegir la Γ sota l'A. Això va provocar que, més endavant, també fos necessària l'addició del tetracord *synemmenon* en les notes més greus.

¹¹⁸ Crocker 1972, pàgs. 19 i 20. Crocker cita el teòric del segle XI Hermann Contractus, que al seu tractat *Musica diu: Accipe tetrachordum quodcumque volueris, verbi gratia gravium, addito utrinque tono, habes terminos modorum qui fiunt sedes troporum*. Trad: «Agafeu el tetracord que

hexacords també contenien la inestabilitat de *Bfa^bmi* com a part del sistema. Els seus graus constituents van rebre el nom de les síl·labes de solmització del conegut himne de Sant Joan *Ut queant laxis* (*ut, re, mi, fa, sol i la*). En ampliar simètricament el tetracord amb un to afegit a cadascun dels seus extrems, la seva estructura tenia com a punt central el semitò entre *mi* i *fa*.¹¹⁹

El sistema hexacordal va néixer en l'àmbit del cant pla i servia per a organitzar, i memoritzar el repertori d'acord amb el seu àmbit melòdic en estreta relació amb el sistema de solmització. Cal pensar que els teòrics medievals partien d'un repertori de cants al que intentaven aplicar una teoria anacrònica, heretada del món antic, i deduir-ne les regles internes. A més, fins el tractat del Pseudo-Ot de Cluny, que establia l'ús del monocord com a suport per a l'ensenyament del cant, l'única referència sonora per al *musicus* era la pròpia pràctica cantada. Tot això, a més del restringit àmbit melòdic del repertori del cant pla, feia que els mòduls escalars més manejadissos fossin el tetracord i l'hexacord, tots dos inferiors a l'octava.¹²⁰

L'hexacord no era una entitat absoluta, sinó contextual. «Dir» un hexacord era posicionar-lo funcionalment dins d'un context melòdic.¹²¹ Quan un cant determinat tenia un àmbit melòdic superior a sis graus, els cantants havien de passar mentalment d'un hexacord a un altre a través d'un procediment anomenat *mutació*.¹²² Com en el cas dels tetracords, aquest procés es feia utilitzant un grau comú entre els hexacords que feia de pont, anomenat *conjunctio*.¹²³ Si la mutació era en sentit ascendent es

vulgueu, per exemple el dels greus; afegiu-hi un to en els termes finals del mode que formen la base del trop». Aquí cal entendre «mode» per «patró» i «trop» per «mode».

¹¹⁹ Tot i així no és segur que Guido utilitzés les síl·labes de solmització per anomenar els graus del hexacords, pràctica documentada en la segona meitat del segle XI (Berger 1987, p. 7 i nota 26).

¹²⁰ Meeùs 1997b, p. 5. En acostar-nos al Renaixement es va ser més conscient de la importància estructural de l'octava. En aquest sentit la introducció del teclat com a nou model visual va tenir una importància total. Són prou conegudes la proposta de Ramos de Pareja d'un nou sistema basat en l'octava i les seves crítiques a la doctrina hexacordal de Guido d'Arezzo. Ramos 1482, I, 7-8.

¹²¹ Wegman 1992, p. 266.

¹²² Sobre la mutació, Tovar diu «Y así mutança es ayuntamiento de dos voces iguales de diversas propiedades en un son una voz por subir otra por bajar». Tovar dirà que hi ha divuit mutacions. Tovar 1510, XVII, 5. Espinosa 1520, 4.

¹²³ Cal no confondre els termes llatins *conjunctio* i *coniuncta*. El primer terme designa el grau comú entre dos hexacords que fa de pivot en la mutació. El segon fa referència als hexacords transportats

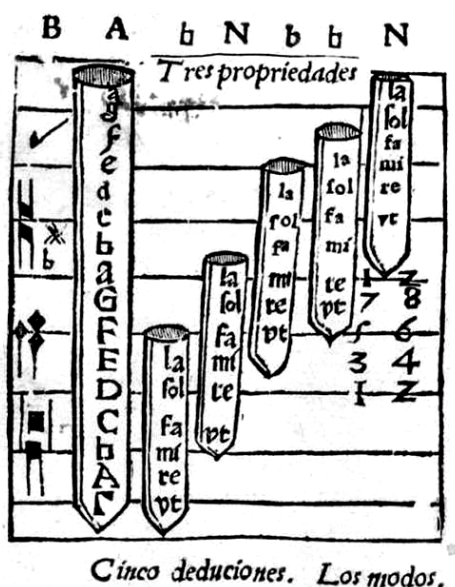
prenien les veus *ut, re, mi*. Si era en sentit descendent, *fa, sol, la*.¹²⁴ Si la mutació d'un hexacord a l'altre no es podia fer a través d'un grau comú el moviment era «disjunt».¹²⁵

Els hexacords amb les veus o síl·labes de solmització eren anomenats «deduccions».¹²⁶ El sistema complet posava en relació els graus o llocs de la gamma amb les seves lletres i les síl·labes de solmització (o veus) de les deduccions.

Les mutacions possibles s'estructuraven en un sistema de cinc deduccions o grups d'hexacords que s'afegeixen a les lletres del Gammaut.¹²⁷

Làmina 2.1: Sistema de cinc deduccions

(Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, II, 1, p. 20^v)



A la imatge de la **Làmina 2.1**, pertanyent al tractat de Bermudo de 1555, podem

fora dels seus llocs habituals. V. Ellsworth 1973, p. 90.

¹²⁴ V., per exemple, Del Puerto 1504, *De coniunctis*; Bizcargui 1511, [F. 3^v]. Als folis 4 i 5 Bizcargui fa una extensa descripció de les divuit mutacions.

¹²⁵ Així apareixen esmentats aquests moviments al tractat Anònim de París de 1375 (MS Berkeley 744). Hirsberg *Hexachord* (consulta 2015).

¹²⁶ Diego del Puerto segueix Franchino Gaffurio en la seva definició de *deducció*: «Y segun Franchino [Gaffurio] deduccion es una natural progresion diatonica de seis silabas que son ut, re, mi, fa, sol, la». Del Puerto 1504, *De coniunctis*.

¹²⁷ Cinc deduccions en cant pla i fins a set per al cant polifònic.

veure-hi sis «canons» verticals. El canó principal, el de l'esquerra, porta escrites les lletres «odonianes» (Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, a) en els seus llocs o graus. Els altres cinc canons representen les cinc deduccions amb les seves veus (*ut, re, mi, fa, sol, la*).¹²⁸ Els cantants recorrien les veus amunt i avall canviant d'hexacord, com s'ha dit, gràcies als graus comuns entre les deduccions.¹²⁹

La imatge de la làmina és una de les dues formes habituals de representació de l'espai sonor medieval i renaixentista. En ella hi trobem plasmada la gamma o escala (*scala*). L'altra forma de representació és la famosa *mà de Guido* que veurem tot seguit. Ambdues formes corresponen al sistema de la *musica recta* o *vera* i es contraposen al sistema de la *musica ficta*.

La resultant del sistema de les deduccions donava un conjunt de «signes», que són l'agregat de la lletra del lloc i de les veus de les deduccions: Γut, Are, Bmi, Cfaut, Dsolre, etc. La **Figura 2.3** és una transcripció de la **Làmina 2.1** amb els signes que en resulten.

Figura 2.3: Transcripció de la Làmina 2.1						
Lletres	Deduccions					Signes
	1a	2a	3a	4a	5a	
a					la	<i>ala</i>
g					sol	<i>gsol</i>
f					fa	<i>ffaut</i>
e				la	mi	<i>elami</i>
d			la	sol	re	<i>dlasolre</i>

¹²⁸ En aquesta imatge només hi ha setze lletres, suficients per a representar les notes que calen per al cant pla. En afegir-hi més lletres en el registre agut podem trobar aquesta disposició: Γ, A, B, C, D, E, F, g, a, b, c, d, e, f, gg, a, aa, bb, cc, dd, ee. També s'afegiran lletres per a representar notés més greus que el *sol* 1.

¹²⁹ Un cop més la terminologia medieval no és unívoca. En relació al terme «veu», traducció catalana de la paraula llatina *vox*, nosaltres la identifiquem amb les síl·labes de solmització *ut, re, mi, fa, sol, la*. Però molts teòrics medievals hi veuen un doble sentit: d'una banda, als sons emesos per l'home. De l'altra, el so quantificat racionalment. Altres teòrics, com ara Philippe de Vitry, empreaven el terme en el mateix sentit que nosaltres. V. Meeùs 1997b, pàgs. 2 i 6.

c			sol	fa	ut	<i>csolfaut</i>
b			fa	mi		<i>bfami</i>
a		la	mi	re		<i>alamire</i>
G		sol	re	ut		<i>Gsolreut</i>
F		fa	ut			<i>Ffaut</i>
E	la	mi				<i>Elami</i>
D	sol	re				<i>Dsolre</i>
C	fa	ut				<i>Cfaut</i>
B	mi					<i>Bmi</i>
A	re					<i>Are</i>
Γ	ut					<i>Γut</i>
	b	<i>nature</i>	b	b	<i>nature</i>	
Propietats						

Les «propietats» fan referència a la posició de l'interval de semitò en l'interior de la deducció. Dit d'una altra manera, entre quines lletres s'han de pronunciar les veus *mi* i *fa*. Hi ha tres tipus de propietats: *nature*, *durum* i *molle*. Les propietats «naturals» (*nature*) corresponen a les deduccions de C i tenen l'interval de semitò al seu lloc propi, o sigui entre les lletres e i f. Això vol dir que els manca l'interval mòbil *Bfa**b**mi*. En el cas de les propietats de «bequadrat» (**b**) o «dures» (*durum*), que són les de les deduccions de G, les veus *mi* i *fa* s'han de pronunciar entre b i c, o sigui entre *si natural* i *do*. Finalment, les propietats de «bemoll» (*molle*) són les de les deduccions de F i fan ús de l'interval *bfa*, o sigui que el semitò es troba entre les lletres a i b.

Les tres propietats diferents s'exclouen entre elles. Només en cas d'haver de corregir una dissonància es podia passar d'un tipus de propietat a un altre.¹³⁰

Tots tres tipus d'hexacords eren utilitzats de ben antic. La inclusió de deduccions de propietat *molle* es devia bàsicament a dues causes. La primera, la ja esmentada d'evitar el tríton entre F i **b***mi*, sobretot en els modes 5è i 6è. La segona, el transport modal a la quarta superior o quinta inferior, bàsicament en els modes 1r i 2n.¹³¹

¹³⁰ Santa Maria 1565, I, 2, 3, 24 i 25.

¹³¹ Meeùs 1992, p. 229. Només els modes 3r i 4rt no utilitzarien l'hexacord moll, perquè això

El sistema de cinc deduccions de la **Làmina 2.1** era perfectament vàlid per al limitat àmbit melòdic del cant pla, que constava de setze lletres. Però es va haver d'ampliar en afegir-se cada cop més graus a la gamma, sobretot en el registre agut. El sistema, en la seva versió més desenvolupada, afegia dues deduccions més, fins a set. D'aquesta manera podia cobrir les vint lletres de la gamma medieval. L'ampliació del gammaut es dona per primera vegada al *Tractatus de Musica* (segle XIII) de Jeroni de Moràvia.¹³²

Figura 2.4: Sistema complet de set deduccions

ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la

Γ A B C D E F G a b c d e f gg aa bb cc dd ee

En resum, l'estructura consistia en vint «llocs» o graus marcats amb vint lletres de l'alfabet «odonià», des de Γ (el lloc més greu) fins ee (el més agut). Cada lloc contenia una o més síl·labes pertanyents a les deduccions. El nom complet o signe de cada lloc consistia en la seva lletra i la síl·laba o síl·labes de l'hexacord. Tots els llocs que podien ser trobats en els seus hexacords regulars i solmitzats amb les seves síl·labes apropiades pertanyien a la *musica vera* o *recta*. Els que eren fora d'aquest sistema pertanyien a la *musica ficta*.¹³³

provocaria un interval de quinta disminuïda en la dominant del mode. *Ib.*, p. 232. Karol Berger explica que ja Guido d'Arezzo observava el transport modal (Berger 1987, p. 5).

¹³² Otaola 2000, pàgs. 106-7. V. Jeroni de Moràvia, *Tractatus de Musica*, CS, I, 21. V. Del Puerto 1504, F. 2; Tovar 1510, *De coniunctis*. Espinosa 1520, 4.

¹³³ Berger 1986, p. 411.

2.5 *Musica ficta*

Per a poder entendre la qüestió de la *musica ficta* cal tenir un bon coneixement del conjunt d'aspectes de l'univers teòric-musical medieval i renaixentista. L'organització de l'espai sonor en hexacords o deduccions, representada a través de la gamma (*scala*) o de la mà de Guido (*manus*), dividia el sistema musical en dos plans paral·lels: l'àmbit de la *musica vera, recta*, o «regular» i l'àmbit de la *musica falsa, ficta*, «fingida», «conjunta», de la «divisió del to» o «acolorida». En funció de l'autor o de l'època podem trobar diferents expressions per a fer-ne referència. A mida que avançava el Renaixement també van sorgir termes com ara «accidental» o «cromatisme» que denotaven un canvi d'estructura mental: l'abandonament progressiu del sistema hexacordal i de la solmització en favor de l'organització escalar a partir de l'octava, la imatge del teclat com a representació mental i l'afegit d'accidentals.¹³⁴

El material sonor era considerat pertanyent a la *musica recta* si estava inclòs dins la

¹³⁴ Berger 1987, p. 12. És molta la literatura científica que ha generat la qüestió de la *musica ficta*. Entre els autors més destacats cal esmentar la Margaret Bent, «Musica recta and musica ficta», *MD*, xxvi (1972), pàgs. 73-100. De la mateixa autora, «Diatonic Ficta», *EMH*, 4 (1984), p. 1-48 (Actualització i traducció francesa: «Musica Ficta: un procédé diatonique», *Lire, Composer, Analyser à la Renaissance*, Paris – Tours: CESR – Minerve, 2003, pàgs. 15-78). El conjunt d'escrits més importants sobre la *musica ficta* de la professora Bent ha estat compilat a *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, New York: Routledge, 2002. Cal destacar un cop més els escrits de Karol Berger «The Hand and the Art of Memory», *MD* vol. 35 (1981), pàgs. 87-120; «The Expanding Universe of *Musica Ficta* in Theory from 1300 to 1550», *The Journal of Musicology*, Vol. 4 (4) 1985, pàgs. 410-430 i sobretot el seu gran tractat *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987. V. també els escrits d'Edward E. Lowinsky, *The Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, Nova York: Columbia University Press, 1946 i «The Goddess Fortuna in Music», *MQ*, 29 (1945), pàgs. 81-107. Com a visió general, és recomanable la lectura de Rob C. Wegman, «*Musica ficta*», a Knighton, Tess & Fallows, David (editors), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992. Pel que fa al tema de les conjuntes en el món ibèric, V. Paloma Otaola González, «Les *coiunctae* dans la théorie musicale au Moyen Age et à la Renaissance (1375-1555)», *Musurgia*, vol. V, núm. 1 (1998), pàgs. 53-69 i sobretot *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

mà o del sistema regular de les deduccions. En termes moderns diríem que la *musica recta* era el sistema diatònic amb l'afegit del *si bemoll*, necessari per a evitar el trítion en el cant melòdic. En canvi, allò que quedava fora de la mà o necessitava deduccions diferents de les de la *musica recta* era considerat part de la *musica ficta*.¹³⁵ En termes moderns diríem que estava formada per les alteracions i el sistema cromàtic.

Òbviament el que s'ha explicat fins aquí és prou diferent de les definicions habituals, que fan referència al conjunt de signes accidentals que l'editor/a afegeix en les edicions modernes de música medieval o renaixentista. Malgrat tot, ambdós tipus de definició estan entrelaçades, car la bondat de les decisions editorials i interpretatives depenen del grau de coneixement de les prescripcions – i de les llibertats – que el sistema musical antic imposava.

Si en un primer moment i dins el cant pla el sistema regular contenia totes les veus necessàries, amb la polifonia van sorgir noves exigències, per exemple en quant a la correcció dels intervals en la simultaneïtat sonora. Això va requerir l'ús d'hexacords diferents que desplaçessin els intervals de semitò a posicions inusuals.¹³⁶ Per exemple, en el cas de necessitar el semitò entre C i D per a embellir una cadència, calia fingir l'hexacord fora de la seva posició habitual:¹³⁷

Procediments per *musica recta* i per *musica ficta*

	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	etc.
<i>Recta</i>	ut	re	mi	fa	sol	la						
				ut	re	mi	fa	sol	la			
<i>Ficta</i>		ut	re	mi	fa	sol	la					

Els cantors medievals i renaixentistes havien de passar anys, des de la seva infantesa, familiaritzant-se amb el sistema de solmització i la mutació d'un hexacord a l'altre, pronunciant les síl·labes correctes, que sempre depenien del context melòdic.

A l'Edat Mitjana les definicions sobre la *musica ficta* adoptaven alguna de les expressions sinònimes que anirem veient, o en prioritzaven algun dels seus aspectes.

¹³⁵ Wegman 1992, p. 265.

¹³⁶ Bent *Ficta* (consulta 2015).

¹³⁷ Wegman 1992, p. 268.

El teòric de l'*Ars nova*, Philippe de Vitry (segle XIV), per exemple, posava l'accent en la divisió de to:

[*Musica ficta* és] Quando facimus semitonio tonu, vel e converso.¹³⁸

[*Musica ficta* és] quan fem de semitò to, i al revés.

Altres teòrics definien la *musica ficta* com els hexacords que quedaven fora del gammaut, representat per l'escala o la mà. Un d'ells era Prosdocimus de Beldemandis (segle XV), que anomenava els graus continguts dins la mà explícitament *musica vera* i els de fora *musica ficta*.¹³⁹

Franchino Gaffurio (s. XV) qualificava els sons produïts per la divisió de to d'«acolorits», una altra de les expressions freqüents per a referir-s'hi, i que produirà la identificació entre *musica ficta* i «cromatisme».

Fictas autem seu coloratas contrapuncti species quae in monochordo chordulis ipsis singulos tonos diidentibus considerantur aliquantulum prosequamur: Hae enim quod chromatica dimensione ducuntur coloratas demonstrant cantilenas: quas et fictas dicunt.¹⁴⁰

Seguim breument amb les espècies fictes o cromàtiques de contrapunt, les quals són detectades per la divisió de tons individuals sobre les cordes del monocord. Aquestes espècies, que es produeixen mitjançant mesura cromàtica, mostren cantilenes acolorides, que són anomenades fictes.

Pel que fa als teòrics hispànics del segle XVI, aquests semblaven preferir més aviat les expressions «conjunta» o «divisió de to» que no pas *musica ficta*. Juan Bermudo identificava «conjunta» amb *musica ficta* i explicava per què les «veus» eren «fingides»: perquè per a fer-les calia imaginar mentalment l'hexacord en una posició diferent de la que ocupava habitualment. També descrivia les conjuntes com a equivalents exactes de les deduccions.

¹³⁸ Philippe de Vitry, *Ars nova*, G. Reaney, A. Gilles i J. Maillard (editors), *Corpus Scriptorum de Musica* 8 (n.p.: American Institute of Musicology, 1964), p. 22. Citat per Berger 1987, p. 12 i nota 1.

¹³⁹ Berger 1987, p. 12.

¹⁴⁰ Gaffurio 1496, III, 13. Young 1969, p. 156.

El canto de las conjuntas es dicho fingido, porque fingen voces donde el gamaut no las tiene. Aunque solamente suelen fingir el fa y el mi, tiene cada una de las conjuntas seis voces como las deducciones.¹⁴¹

2.5.1 Les «conjuntas»¹⁴²

El terme *coniuncta* prové del verb llatí *coniungo*, que vol dir «unir». A l'Edat Mitjana la traducció llatina del terme grec *synemmenon* es tradueix per *coniuncta*.¹⁴³ L'expressió «conjunta» és pràcticament sinònima de *musica ficta*. Ambdues fan referència a una ampliació del sistema hexacordal que es dona per l'ús del semitò *mi – fa* entre lletres diferents d'E i F. Dit d'una altra manera, per la introducció de cromatismes diferents que el de l'interval mòbil *Bfa^bmi*. Lògicament, si calia desplaçar el semitò fora dels seus llocs habituals farien falta deduccions diferents de les del sistema regular.

Les conjuntas eren requerides per tres causes diferents: la *Causa instrumentis*, la *Causa necessitatis* i la *Causa pulchritudinis*, que seran estudiades més endavant.

Fins el descobriment del manuscrit Anònim de París de 1375 (Ms 744 de Berkeley) es creia que la doctrina de les conjuntas era de mitjan segle XV. Albert Seay fins i tot pensava que aquesta doctrina podia explicar el descens del nombre d'accidentals explícits en les fonts musicals del *quattrocento*.¹⁴⁴ Però l'Anònim de París conté una completa descripció de fins a deu conjuntas, quan la pràctica habitual dècades després encara era de només vuit, com es pot veure al tractat d'Andreas Ornithoparcus, per exemple. El desenvolupat sistema de l'Anònim de París remet els orígens de la

¹⁴¹ Bermudo 1555, II, 12. Bermudo repeteix aquí la definició que ja havia donat a l'*Arte Tripharia* (1549/50, XII). V. Tovar 1510, 17. Bizcargui 1511, [F. 8-8^v]. Espinosa, 1520, 43-53.

¹⁴² Entre els pocs musicòlegs que han estudiat el tema de les conjuntas cal destacar l'article d'Albert Seay «The 15th-Century *Coniuncta*: A Preliminary Study», *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York: W. W. Norton, 1966, pàgs. 723-737. També el d'Oliver Ellsworth «The Origin of the *Coniuncta*: A Reappraisal», *Journal of Music Theory*, vol. 17, núm. 1 (1973), pàgs. 86-109. Finalment, l'article de la Paloma Otaola «Les *coniunctae* dans la théorie musicale au Moyen Age et à la Renaissance (1375-1555)», *Musurgia*, vol. V, núm. 1 (1998), pàgs. 53-69.

¹⁴³ Otaola 1998, p. 55.

¹⁴⁴ Seay 1966 pàgs. 736-7.

doctrina de les conjuntes a principis del segle XIV.¹⁴⁵

L'autor del manuscrit de París trobava tres termes per a designar la posició irregular dels hexacords: *falsa musica*, un terme que ell mateix considerava poc apropiat però que era emprat també pel Magister Lambertus i per Philippe de Vitry, *musica ficta*, que també utilitzava de Vitry i, finalment, *coniuncta*, que considerava el millor terme. Oliver Ellsworth assenyala que *musica ficta* i «conjunta» serien termes sinònims, però que «conjunta» dóna un fonament teòric a les notes que han de ser «fingides» transportant els hexacords a llocs diferents de C, F i G.¹⁴⁶

Com hem vist en parlar del sistema tetracordal, en realitat els mòduls «conjunts» i «disjunts» ja existien en la teoria de l'antiguitat. Al *De Speculatione Musica* de Walter Odington (1316) es declarava que la combinació entre els tetracords conjunts i disjunts era la base de la diferència entre b i **b** i proposava l'aplicació d'aquests signes a altres indrets de la gamma.¹⁴⁷

El terme «conjunta» s'entén en dos sentits:

1. Com a divisió del to.
2. Com a hexacord transportat fora de C, F o G.

1. La «conjunta» s'utilitza per a convertir la distància de to entre dos graus de la

¹⁴⁵ Ellsworth 1973, pàgs. 87-88. Ellsworth creu que l'autor del Ms de Berkeley especularia amb la totalitat de conjuntes teòricament possibles més que no pas descriuria les que es realitzaven en la pràctica contemporània. La professora Otaola, a més, hi veu un desig de crear un sistema anàleg al Gammaut amb la integració de les conjuntes a l'interior del sistema regular (Otaola 1998, pàgs. 62-3). Ornithoparcus 1517, I, 10. Diego del Puerto en descriu deu (Del Puerto 1504, *De coinunctis*). També Juan de Espinosa exposava deu «divisions de to» amb molt detall (Espinosa 1520, XLIII – LIII).

¹⁴⁶ Ellsworth 1973, p. 90.

¹⁴⁷ Walter Odington, *De Speculatione Musica*, CS I, p. 215, citat per Otaola 2000, p. 125. També Ramos de Pareja reconeixia la semblança entre el procedir de les conjuntes i els tetracords: *Et sic bene dicunt, quia ad modum diezeugmenon et synemmenon tetrachordorum se habent ista hexachorda coniuncta*. Trad: «I diuen bé d'aquesta manera [els que defineixen la conjunta com «fer de to semitò i de semitò, to»] car aquests hexacords conjunts són com els tetracords *diezeugmenon* i *synemmenon*». Ramos 1482, II, II. Zayas – Ramos 1990, pàgs. 45-46.

gamma en semitò, o a l'inrevés.¹⁴⁸ Aquest fet es formula de maneres diverses segons els diferents autors: fer de to, semitò, fer de *fa*, *mi* (o de *mi*, *fa*) i col·locar els signes de b rodó i **b** quadrat en llocs que no els són habituals.¹⁴⁹ Els signes per a fer el *fa* són el b «rodó» i per a fer el *mi* calen els signes de **b** «quadrat»: \flat o bé #.¹⁵⁰

Cal tenir en compte que, a diferència del context de temperament igual actual, a l'Edat Mitjana i al Renaixement ens trobem amb dos tipus de semitons: el semitò major i el menor. Entre *alamire* i *bfa* (o sigui, entre *la* i *si bemoll*) hi ha el semitò menor. Entre *bfa* i **b***mi* (o sigui, entre *si bemoll* i *si natural*) el semitò major.¹⁵¹ Deia Tomás de Santa María que el to es dividia en nou o set comes, segons l'opinió. El semitò major (pitagòric cromàtic) seria la porció gran d'aquesta divisió. El semitò menor (pitagòric diatònic) és la porció petita.

De fet, hi havia fortes discrepàncies entre els teòrics sobre quin d'aquests dos tipus de semitò era el cromàtic i quin el diatònic, i també sobre quin era el «cantable» o l'«incantable». Tot plegat es devia a les diferències entre els partidaris de la nova «justa entonació» i els que seguien la tradició boeciana pitagòrica en el

¹⁴⁸ A l'Anònim de París la primera definició de «conjunta» que hi apareix és «la substitució d'un semitò per un to o d'un to per un semitò» (Ellsworth 1973, pàgs. 90-91). Juan de Espinosa criticava els qui utilitzaven el nom de «conjunta» per a referir-se, en realitat, a la divisió del to: «Es aqui de notar un grande yerro en que parecen haber caido todos los antiguos que escribieron de conjuntas despues de ser falso el nombre de aquellas [...] porque pusieron diez conjuntas que son verdaderas diez divisiones de los diez tonos aqui divididos» (Espinosa 1520, LV, [p. 29] i LVI, [p. 29^v]).

¹⁴⁹ Otaola 2000, pàgs. 131-134. La prof. Otaola explica tres significats per al terme «conjunta», i cita concretament els tractadistes Johannes de Garlandia, el Pseudo-Philippe de Vitry, l'Anònim Vaticà (1400), l'Anònim XI (*Tractatus de musica plana et mensurabili*, segle XV), Johannes Tinctoris (*Tractatus de Musica* i *Terminorum musicae diffinitorium*) i Ramos de Pareja per a la primera formulació (fer de to, semitò). Per a la segona (cantar *mi* enlloc de *fa* i a l'inrevés), a Johannes Cochleo (*Tetracordum musices*). Finalment, per a la tercera (la col·locació del b i del **b** en llocs diferents de *Bfa b mi*), l'Anònim 2 de segle XIII (*Tractatus de Discantu*) i Johannes Tinctoris (*Tractatus de Musica*).

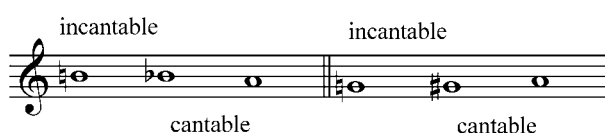
¹⁵⁰ Ramos 1482, II, 2. Zarlino 1558, III, 25.

¹⁵¹ Per a Zarlino, era al revés: entre *alamire* i *bfa* hi hauria el semitò major, igual com entre **b***mi* i *csolfaut* (Zarlino 1558, III, 25).

temperament.¹⁵²

El semitò menor que hi ha entre **b**mi – c és natural i no prové de divisió de to.¹⁵³

Divisions de to segons Tomás de Santa María (1565, I, 7)



2.5.2 Transport dels hexacords

El primer tractat en descriure la conjunta com a transport d'un hexacord és precisament l'Anònim de París.¹⁵⁴ El punt més important de la conjunta és «el lloc on es pren», o sigui el punt on hi ha el semitò, on es posa el signe accidental en un lloc inusual. Segons Karol Berger, Angelo da Picitono deia que «la música plana i mesurada es dividia en vera, la qual es pot anomenar real, i ficta [...] La música ficta no és res més que la transposició de les notes del seu lloc propi».¹⁵⁵ Aquesta transposició es feia de manera mental i no tenia per què tenir cap conseqüència

¹⁵² Santa Maria 1565, I, VIII. Santa Maria era de l'opinió que el semitò major era el cantable i el menor l'incantable. També pensava que no es podia anar d'un tipus de semitò a l'altre, car això comportaria la mescla de les propietats de **b** i **b**. Això equivalia en la pràctica a la prohibició del cromatisme directe. Per a Francisco Tovar, que seguia Boeci i Guillem Despuig, el semitò incantable era el major i el cantable el menor. Tovar i Espinosa van atacar durament Bizcargui per aquesta causa (Tovar 1510, 26 i Espinosa 1520, 24, 43 i 63). Espinosa també es recolzava en Gaffurio i Burtius. Efectivament, Martínez de Bizcargui, com Santa Maria i Zarlino, pensava que el semitò cantable és el major i l'incantable el menor «segons demostra la pràctica», Bizcargui 1511, [F. 4^v i 12^v]. En tot cas, Zarlino no deia pas que l'interval fos «incantable», sinó que era «més fàcil» o «més difícil» de cantar segons el sentit de la marxa melòdica. Zarlino 1558, III, 25. Vegeu també Aaron 1531, I i II. Pel que fa a la diferència entre la justa entonació i el temperament pitagòric, així com a les discussions entre els teòrics renaixentistes sobre aquest tema, V. Goldàraz 2004, Cap. 3.

¹⁵³ V., per exemple, Espinosa 1520, 24 i 43. Zarlino 1558, III, 19 i 25.

¹⁵⁴ Ellsworth 1973, pàgs. 87 i 90-91.

¹⁵⁵ Angelo da Picitono, *Fior angelico di musica* (Venècia: Agostino Bindoni, 1547, I, 11). Citat per Berger 1987, p. 12 i nota 4.

perceptible sobre el so que en resultava. El signe (sostingut o bemoll) no afectava solament la «nota» que el portava, sinó tot el seu hexacord.

<u>Mutació per conjunta</u> ¹⁵⁶					
ut	re	mi	fa (#)	sol	
	ut	re	mi	fa	sol

Al quadre següent es poden veure sis conjuntes segons el tractat anònim *Tertius liber musicae* (1464).

Figura 2.4: Sistema de sis conjuntes (segle XV).¹⁵⁷

The figure displays six systems of six conjuncts, arranged in two groups of three. The top group is written in bass clef, and the bottom group is in treble clef. Each system consists of a staff with notes and a row of letter-based solfège labels below it. The labels include accidentals like #, b, and bb.

System 1 (Bass Clef): Notes: G, A, B, C, D, E, F, F# (mi), G, a, bfa, bmi. Labels: G, A, B, C, D, E, F, Fmi, G, a, bfa, bmi.

System 2 (Bass Clef): Notes: ut, re, mi, fa, sol, la. Labels: ut, re, mi, fa, sol, la.

System 3 (Bass Clef): Notes: ut, re, mi, fa, sol, la. Labels: ut, re, mi, fa, sol, la.

System 4 (Bass Clef): Notes: ut, re, mi, fa, sol, la. Labels: ut, re, mi, fa, sol, la.

System 5 (Bass Clef): Notes: ut, re, mi, fa, sol, la. Labels: ut, re, mi, fa, sol, la.

System 6 (Bass Clef): Notes: ut, re, mi, fa, sol, la. Labels: ut, re, mi, fa, sol, la.

System 7 (Treble Clef): Notes: a, bfa, bmi, c, cmi, d, efa, emi, f, fmi, g, aafa, aa, bbfa, bbmi, cc, ccmi, dd, ee. Labels: a, bfa, bmi, c, cmi, d, efa, emi, f, fmi, g, aafa, aa, bbfa, bbmi, cc, ccmi, dd, ee.

Juan Bermudo, a l'*Arte Tripharia* i a la *Declaración*, definia la conjunta de dues maneres: com a «divisió de to» per l'accidental *mi* i *fa* i com a «conjunta» quan es referia a l'hexacord transportat. Quan parlava de la «divisió de to» es referia a les tecles negres del teclat, mentre que quan ho feia sobre les conjuntes es referia al

¹⁵⁶ Bent 1984 (2003), p. 37. Bent compara la mutació amb el canvi de digitació en un instrument, que no és audible i no comporta cap significació musical.

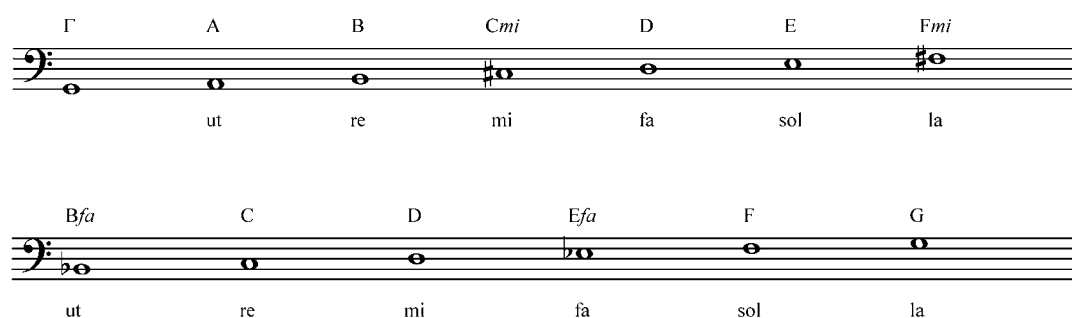
¹⁵⁷ *Tertius liber musicae* (1464). Ms. Venècia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, lat. VIII. 85 (= 3579), fols. 84v – 85r. Citat i transcrit per Berger 1987, p. 35.

sistema de deduccions.¹⁵⁸

Bermudo va donar cinc conjuntes per al cant pla, però admetia que per a la polifonia n'hi podia haver més. Tres de les conjuntes de Bermudo (1a, 3a, 4a i 5a) són comunes a les enunciades al *Tertius liber musicae*. Però Bermudo en va incloure dues més en les notes greus i tres menys en les agudes:

Figura 2.5: Juan Bermudo, (1549/1550, 12) i (1555, III, 19-21)

Conjuntes 1a i 2a



Per a Ugolino d'Orvieto (dècada de 1430) i Ramos de Pareja (1482) l'addició de prou conjuntes generaria la *mà perfecte*, on tota la gamma quedaria perfectament dividida en semitons amb la integració dels hexacords regulars i de *ficta*.¹⁵⁹

2.5.3 Integració de les conjuntes en el sistema i esvaïment de la doctrina de les deduccions i conjuntes

Hi ha tot un conjunt d'elements que ens permeten veure el canvi de paradigma mental

¹⁵⁸ Bermudo 1555, III, 20. Citat per Otaola 1998, p. 65.

¹⁵⁹ Ramos 1482, II, 3. També, a la seva manera, Francisco Tovar es mostrava partidari de la «mà perfecta», ja que deia que «en cada uno de los sitios y lugares de los nombres de las voces pueden ser y son el discurso de ellas, f. ut, re, mi, fa, sol, la. Porque aunque el gamaut no sea demostracion de mas de una sola voz o nombre de aquella, la voz humana puede pronunciar todos los seis nombres prealegados [...] de manera que por las dos prealegadas figuras en cada signo y lugar hallamos seis nombres de voces coniuictos salvo fa y mi que aunque en regla y en espacio la diferencia no se demuestre esta muy clara en el monacordio.» Tovar (1510, XVI). Ugolino d'Orvieto integrava els hexacords de *recta* i *ficta* al seu tractat *Declaratio Musicae Discipline*, (Bent *Ficta* [consulta 2015]).

que representa l'abandonament de la doctrina de les deduccions i conjuntes.

La identificació entre $b - \flat$ i $\flat - \#$ s'anirà produint mica en mica amb la introducció

del teclat de dos ordres de tecles. Ramos de Pareja (1482) abandonava els hexacords i proposava l'ús de lletres sense sentit hexacordal per a designar les tecles blanques del teclat.¹⁶⁰ Cap el 1500, els teòrics van començar a adoptar els termes «natural» i «accidental» per a referir-se a les tecles blanques i negres del teclat, respectivament.¹⁶¹ Paral·lelament, cap els segles XV i XVI la representació mental del teclat de l'orgue o del clavicordi va anar substituïnt lentament la de la mà i les tecles negres el sistema de conjuntes.¹⁶² La mà de Guido era com una mena de teclat amb només tecles blanques i la tecla negra entre *la* i *si*. Tota la resta de tecles estava fora del sistema regular.¹⁶³ Com hem esmentat, Juan Bermudo a l'*Arte Tripharia* es preguntava per la situació dels signes en el teclat del monocord, identificant les veus naturals amb les tecles blanques i les accidentals amb les tecles negres i blanques mesclades.¹⁶⁴

Gioseffo Zarlino (1558, III, 57) explicava que els cantants pèrits podien afegir sostinguts o bemolls que el compositor no havia explicitat. El teòric italià sovint obviava el sistema de conjuntes i designava directament els signes d'alteració, mostrant un abandonament mental dels hexacords fingits. És aquest un exemple de la diferència entre fer una «operació de *musica ficta*», pròpia del paradigma mental hexacordal, i «afegir accidentals», procés relatiu al sistema modern, tal i com observa Margaret Bent.¹⁶⁵ També Bizcargui i Bermudo mostraven aquest abandonament de la conjunta: als «principiants», Bermudo els recomanava pensar en la conjunta sencera, però deia que als entesos només els calia fingir el *fa* i el *mi*.¹⁶⁶

¹⁶⁰ Bent 1984 (2003), p. 30.

¹⁶¹ Ib., p. 45 i nota 9.

¹⁶² V. Otaola 2000, p. 139 i Berger 1987, p. 33.

¹⁶³ Wegman 1992, p. 272.

¹⁶⁴ Bermudo 1549/1550, 38.

¹⁶⁵ Bent 1984, pàgs. 19-20 (Bent 2002, p. 127).

¹⁶⁶ Bermudo 1549/50, 12. Martínez de Bizcargui també es mostrava en el camí d'abandonament del sistema de mutacions i conjuntes per fer els cromatismes, optant per una via més pràctica: «De are a alamire agudo hay ocho voces entre las cuales hay cinco tonos y dos semitonos de los cuales los

Un altre símptoma del canvi de paradigma és la consideració del *bfa* com a part del sistema cromàtic. Ja s'ha dit que en la teoria musical medieval el *si bemoll* formava part del sistema regular, o de la *musica recta*, però a mida que avança el segle XVI, aquesta nota anirà sent considerada cromàtica per l'ús de la tecla negra. Juan de Espinosa considerava el diatheseron *fa – si bemoll* una «consonància cromàtica» (1520, 16) perquè procedia per l'ordre superior cromàtic del teclat (el de les tecles negres) i perquè *bfa* pertany al «gènere cromàtic».¹⁶⁷ La irrupció del pensament humanista en la música, amb el consegüent ressorgiment dels gèneres antics «diatònic», «cromàtic» i «enarmònic», també va contribuir a la identificació dels «accidentals» i de les tecles negres amb el gènere cromàtic.

Finalment també el sistema trihexacordal (les deduccions de C, F, i G) va ser simplificat pel bihexacordal (el de les propietats *duralis* i *b mollis*). Això, en opinió de Margaret Bent, va comportar l'adopció d'una solmització «mandrosa» que permetia cantar sense fer mutació.¹⁶⁸ Els signes de *sostingut* i *bemoll* es van anar descontextualitzant de l'hexacord, indicant simplement la inflexió del semitò.

2.5.4 La «mà de Guido»

Ja hem explicat que la gamma és una de les representacions habituals del sistema musical de l'Edat Mitjana i el Renaixement. Ens hem servit d'ella per a mostrar la

tres se cantan por **b** et los dos por bmol. Los que se cantan por **b** son el semitono de entre cfaut y dsolre [*do sostingut*] y entre ffaut y gsolreut [*fa sostingut*] y entre gsolreut y alamire [*sol sostingut*]. Todos estos semitonos se salvan por solfa sostenida que quiere decir solfa fingida, porque se nos haria grave traer las mutanzas a cada punto que estas conjuntas se causan [la cursiva és nostra]». Bizcargui 1511, [F. 8].

¹⁶⁷ «Que no tenemos mas de dos generos de musica en los quales se encierra todo quanto en ella se canta y se tañe: el primero es diatonico, del qual es toda la orden inferior del monocordio, que es la de abajo. El segundo es cromatico, del qual es toda la orden superior del dicho instrumento, que es la alta [...] el [género] cromatico es movil porque no puede venir sino por division de tono, y es el que se forma solamente dende alamire hasta *bfa*, del qual de todos sus semejantes hasta el infinito de quien usa sola la propiedad de bemol que es del genero cromatico» Espinosa 1520, XIV. També Bizcargui (1511, [F. 8 i 8^v]) integra el *bfa* en el sistema de conjuntes.

¹⁶⁸ Bent 1984 (2003), pàgs. 30-31 i nota 24. Entre els teòrics que recolzarien aquesta «solmització mandrosa» hi hauria Listenius (1537) i entre els que la condemnarien, Pietro Aaron (1545, I, 8 i 10).

doctrina de les conjuntes. Però existeix una altra representació, la coneguda com a «mà de Guido», o simplement «la mà» (*manus*).¹⁶⁹

La «mà» és un sistema de suport pedagògic per a la memorització i la solmització dins el context del cant pla. En paraules de Johannes Tinctoris, «La mà és un mètode breu i útil que mostra comprensiblement les qualitats de les veus musicals».¹⁷⁰

En la *Chronica* de Sigebertus Gremlacentis (ca. 1105-1110) s'atribueix a Guido d'Arezzo l'assignació de les síl·labes de solmització a la mà. El cert, però, és que la mà ja s'utilitzava anteriorment per a la localització del semitò en els tetracords.¹⁷¹

Làmina 2.2: Mà de Guido segons un MS de la Bodleian Library



Els signes de les deduccions s'emplaçaven als espais i a les articulacions de la mà esquerra, normalment seguint un ordre en espiral que començava al dit polze.¹⁷² Tot i que no sabem exactament de quina manera el mestre indicava als deixebles la situació del semitò en l'hexacord, molt probablement ho feia amb el dit índex de la mà dreta,

¹⁶⁹ *Atque manus hec doctrinalis alio nomine gamma dicitur ab ista littera Γ que apud grecos gamma vocatur.* Trad.: «D'altra banda aquest mètode de la mà és conegut amb un altre nom, gamma, per aquesta lletra Γ que va ser anomenada gamma pels grecs». Tinctoris *Expositio*, I.

¹⁷⁰ *Manus est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musice.* Tinctoris, *Expositio*, I.

¹⁷¹ Palisca i Pesce, *Dolors Guido d'Arezzo [Aretino]* (consulta 2015).

¹⁷² Tinctoris *Expositio*, II.

que assenyalava ostensiblement el signe on aquest interval es trobava.¹⁷³ Això permetria inferir-ne les veus immediates i la seva deducció.¹⁷⁴

La mà representava els vint llocs habituals del cant pla, des de Γ ut fins ela , així com bfa i $bbfa$, cosa que es pot veure en la **Làmina 2.2**. Els signes de les set deduccions amb les seves tres propietats corresponien al sistema regular, que començava en Γ , C , F , G , c , f , g . Per tant, la mà era una representació de la *musica vera* o *recta*.¹⁷⁵ La *musica ficta*, igual com hem vist a través de la representació escalar de les conjuntes, procedia per hexacords diferents dels del sistema regular. Seguint aquesta lògica, les conjuntes eren aquells hexacords que quedaven «fora de la mà» perquè no pertanyien al sistema regular.¹⁷⁶

2.6. Usos de la *musica ficta*

Els tractadistes esmenten tres causes principals per sortir del sistema diatònic i, a través de passes de *musica ficta*, desplaçar l'interval de semitò fora del seu lloc natural.

- *Armadures i Causa instrumentis*
- *Causa necessitatis*
- *Causa pulchritudinis*

2.6.1 Armadures i *Causa instrumentis*

Els signes d'alteració, sobretot bemolls, poden trobar-se al principi del pentagrama després de la clau. El seu aspecte és equivalent al de l'armadura moderna.¹⁷⁷ Hi ha discrepàncies entre els musicòlegs pel que fa a la funció d'aquestes alteracions, però

¹⁷³ Berger 1987, p. 10.

¹⁷⁴ Hughes *Solmisation* (consulta 2015).

¹⁷⁵ Berger 1987, p. 4.

¹⁷⁶ Prosdocius de Beldemandis (segle XV) anomenava explícitament *musica vera* els graus continguts dins de la mà i *musica ficta* els que quedaven fora. Berger 1987, p. 12.

¹⁷⁷ També al s. XV es poden trobar textos musicals amb sostinguts a l'armadura, però són molt minoritaris. Bent *Ficta* (consulta 2014).

tot sembla indicar que fan referència al transport modal, és a dir, per a interpretar una composició en un mode fora dels sus llocs «naturals».¹⁷⁸ La seva interpretació és més complexa en el cas de les armadures parcials, on només alguna veu de la composició n'és afectada. Això s'esdevé, per exemple, quan el Cantus no porta cap alteració a l'armadura i la resta de veus sí.

Aquest ús dels accidentals afecta només secundàriament el nostre estudi. Les tabulatures per a corda pinçada italianes, espanyoles o franceses no porten signes d'alteració perquè expressen posicions en l'instrument. Només alguns tipus de tabulatura per a tecla poden portar-ne a l'inici per indicar, com en el cas de l'armadura moderna, les veus que cal «fingir» regularment en la interpretació.

Alguns autors medievals, com ara Johannes de Garlandia i Philippe de Vitry afirmaven que la *musica ficta* «era especialment necessària per als instruments, sobretot per als orgues».¹⁷⁹ Això no significa que hi hagués un desenvolupament especial de la *musica ficta* en la música instrumental, sinó que a voltes els organistes havien de tocar tecles diferents de les habituals per a acomodar-se a la inestabilitat de les veus en un context de manca de diapasó universal. Al segle XVI era en les tecles negres on hi havia les conjuntes, que van desenvolupar-se especialment a partir del segle XIV.¹⁸⁰

Johannes Tinctoris (1476), després d'explicar les finals naturals dels modes, esmentava que aquests «podien acabar en tots els llocs per altres normes, anant-hi a través de la música *vera* o *ficta*, ja sigui dins o fora de la mà, aquests modes han estat anomenats irregulars».¹⁸¹

Bermudo deia si fa no fa el mateix, però ell ho feia a partir de les tecles del monocord. Com hem explicat, a mitjans segle XVI es va donar una substitució progressiva de l'estructura teòrica de la *musica ficta*, que es realitzava a través de les conjuntes, per

¹⁷⁸ V. Per exemple, Lowinsky 1945b i 1954.

¹⁷⁹ *Videndum est de falsa musica, que instrumentis multum et necessaria, specialiter in organis.* Johannes de Garlandia, *De plana musica*, CS I, p. 16. Citat per Bent 1972 (2002, p. 66).

¹⁸⁰ Otaola 1998, pàgs. 59-60. Per a la relació entre *musica ficta* i música instrumental a l'Edat Mitjana, Hibberd 1942.

¹⁸¹ *Ipsi tamen toni in omnibus locis aliis regularibus aut per veram aut per fictam musicam correspondentibus sive intra manum sive extra finire possunt, et tunc irregulares appellati sunt.* Johannes Tinctoris, *Liber de proprietate tonorum* (1476), citat per Berger 1987, p. 58 i nota 3.

la de les tecles negres dels instruments de teclat. Bermudo, pertanyent a aquesta generació, anomenava «accidentals» els modes transportats perquè aquests s'assolien tocant les tecles negres de l'instrument:

Digo que salido el modo de su letra final con gran razon es llamado modo accidental. Difiere uno de otro no esencialmente, pues traen un mismo diapason, sino accidentalmente [...] Y porque la diferencia es accidental, se llaman tonos accidentales. El tono, o modo que se tañe comunmente por teclas blancas es dicho natural, y el que se tañe por teclas negras, accidental.¹⁸²

El transport del mode era necessari, entre d'altres coses, per acompanyar les veus. Als capítols que segueixen la cita anterior, Bermudo ens explicava com s'havia d'assenyalar el transport del mode. En el cas del mode 1r transportat a la segona inferior, a *Cfaut*, deia:

De esencia de este modo son dos teclas negras: conviene a saber la que esta entre Dsolre y Elami, y la que esta entre alamire y el mi de *bfa**b**mi* [...] *El que quisiere puntar este modo, use de dos señales de b mol. Una ponga en Elami, y la otra en bfa**b**mi* [la cursiva és nostra].¹⁸³

Seguidament detallava els transports possibles dels modes naturals i les armadures que se'n seguien.

¹⁸² Bermudo 1555, IV, 26. Espinosa (1520, 14) també explicava els gèneres a partir de les tecles del monocord. Per a aquest teòric, el gènere diatònic corresponia a «l'ordre inferior» de l'instrument, mentre que el gènere cromàtic a «l'ordre superior»: «[...] y tambien es de saber que no tenemos mas de dos generos de musica en los quales se encierra todo quanto en ella se canta y se tañe: el primero es diatonico, del qual es toda la orden inferior del monocordio, que es la de abaxo: el segundo es cromatico del qual es toda la orden superior del dicho instrumento que es la alta».

¹⁸³ *Ib.*, IV, 28. Al capítol 27, Bermudo explicava que és molt important que l'organista no toqués un mode diferent que el que es canta. Per a tal efecte calia posar regles i avisos: «Para los modos que vinieren a fenecer fuera de su letra final es menester poner regla, y no pequeños avisos».

Finals accidentals	Cfaut	Dsolre	Elami	Ffaut	Gsolreut	alamire	bmi
Mode 1r	Efa i bfa	Final natural	Fmi i cmi	-	bmi ¹⁸⁴	fmi	Cmi, fmi i gmi
Mode 4rt	-	Efa i bfa	Final natural	-	-	bfa	Fmi
Mode 6è ¹⁸⁵	fmi	fmi, gmi, cmi	-	Final natural	Cmi i fmi	-	-
Mode 8è	bfa	fmi	Fmi, gmi i cmi	bfa i efa	Final natural	Fmi i cmi	-

Segons el teòric espanyol, també alguns modes accidentals podien acabar en tecles negres.¹⁸⁶

Finals accidentals	Cmi	Efa	Fmi	bmi
Mode 4rt	Cmi, fmi, gmi		Fmi i cmi	
Mode 6è		Efa i bfa		bmi

Si tornem a la cita de Tinctoris, recordarem que aquest teòric explicava que qualsevol mode podia «acabar en tots els llocs», mentre que Bermudo ens n'oferia un quadre més limitat. Aquest darrer escrivia per als organistes i reconeixia que les regles per als cantants eren unes altres, donat que aquests no estaven limitats per la rigidesa de la posició de les tecles negres ni per la seva quantitat. Des d'aquesta perspectiva, en cant els semitons podien ser a tot arreu.

Todo lo dicho se entiende si componeis para tañer en el monacordio que ahora se usa. Mas si consideramos los dichos modos para cantar, todos ellos pueden fenecer en cada uno de los signos. De forma que los semitonos cromaticos que en el monacordio ya estan fixos, componiendo para cantar, los tenemos en la musica mobiles [...] Esta libertad no tenemos en el monacordio comun, segun avemos

¹⁸⁴ Aquest mode era, segons Bermudo, molt emprat. *Ib.*, IV, 28.

¹⁸⁵ Aquí tracta del mode «vertader, i no del que canten i sonen sempre per bemoll». O sigui, el sisè mode diatònic. *Ib.*, IV, 30.

¹⁸⁶ *Ib.*, IV, 32.

¹⁸⁷ *Ib.*, IV, 34. Santa Maria (1565, I, 3), més succint, deia que hi havia dos motius pels quals es cantava

visto. De adonde infiero la imperfection que todavia tiene el monachordio.¹⁸⁷

També Zarlino parlava, com hem vist en la secció dedicada als modes, de la necessitat que els organistes de les capelles s'acomodessin a les veus a través del «mode cromàtic». El teòric italià aprofitava per destacar que, d'aquest «mode cromàtic», no feia falta agafar totes les notes sinó només les necessàries.¹⁸⁸ Més endavant el deixeble de Willaert comentava els possibles transports dels dotze modes de Glareanus. La seva llista, pràcticament contemporània de la de Bermudo, era més restringida. Parlant del mode 1r, deia:

Questo Modo col Nono hà strettissima parentella: percioche li Musici componono nel suo luogo propio le loro cantilene del Nono modo, fuori delle sue chorde naturali, trasportandolo nell'acuto per una Diatessaron, overo nel grave per una Diapente; *lassando la chorda **b**, et ponendovi la b*; come fece Morale[s] Spagnouolo nel motetto Sancta, et immaculata virginitas, a quattro voci [la cursiva és nostra].¹⁸⁹

Aquest passatge és triplement interessant. Zarlino explicava com s'havia d'indicar el transport del mode 1r com si fos 9è (amb un bemoll), per portar-lo a la quarta ascendent o a la quinta descendent, o sigui, amb final a G. També que el transport del mode no es feia únicament pensant en la seva funció instrumental, sinó també per a la seva interpretació vocal. Finalment, posava l'exemple del motet *Sancta et immaculata virginitas* del mateix Morales, que forma part del repertori de la nostra investigació.¹⁹⁰

«fingidament». El primer d'aquests motius era precisament «adequar el to de les veus al to de l'orgue».

¹⁸⁸ D'aquesta manera també Zarlino s'allunyava de la teoria hexacordal i de l'ús de les conjuntes. L'operació mental de realitzar la mutació de la deducció a la conjunta es veu aquí substituïda pel simple ús de la nota cromàtica, en tot equivalent al nostre procediment modern i que és el que Bermudo anomenava «art semicromàtic». Aquesta operació és també paral·lela al procés de deixar de pensar en mutacions i conjuntes i fer-ho en tecles blanques o negres que hem vist en Espinosa i Bermudo. Zarlino 1558, III, 77. També IV, 17.

¹⁸⁹ Zarlino 1558, IV, 18.

¹⁹⁰ Cerone (1613, XVI, 16) esmenta també aquest motet de Morales, en aquest cas com a exemple de composició en el mode 9è.

Pel que fa al detall dels transports de tots els modes, Zarlino els enumerava un per un, però no va anar més enllà del transport a la quarta i/o a la quinta ascendents o descendents a través del bemoll. El tractadista que tanca el nostre marc teòric, Pietro Cerone (1613, XVI, 8 – 19), no va aportar cap novetat respecte de les explicacions de Zarlino.

Nicolas Meeùs afirma que Juan Bermudo va ser el primer teòric que va discutir altres transports més enllà de la quarta o la quinta. Meeùs es fa ressò del tractat d'orgue d'Arnolt Schlick, que circulava manuscrit a finals del s. XV.¹⁹¹ Una de les particularitats d'aquest tractat és que enuncitava per primera vegada la noció de diapasó, en el sentit de lligam entre el nom d'una nota, la seva notació i l'altura absoluta. Doncs bé, Schlick demanava situar les composicions en la mateixa tessitura per a comoditat dels cantants, i això calia fer-ho a través del transport modal. En la pràctica això comportaria també el transport per quarta ascendent o quinta descendent amb un bemoll a l'armadura. Meeùs conclou dient que tot sembla indicar que el transport descrit per Zarlino i Cerone fou l'únic practicat fins ben entrat el s. XVII.¹⁹²

2.6.2 *Causa necessitatis*

El segon dels motius de cantar o sonar per *musica ficta*, *fingida* o *falsa* era evitar intervals no desitjats, primer en la monodia i després en la polifonia.¹⁹³ Aquests intervals eren sobretot el trítion (el *diabolus in musica*) i la seva inversió, la quinta disminuïda. En el cant pla, basat en el sistema diatònic, l'únic trítion o quinta disminuïda que es podia produir era en el discórrer melòdic de *fa* a *si natural* o a

¹⁹¹ Arnolt Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (publicat el 1511), citat per Meeùs 1997a, pàgs. 69-70.

¹⁹² Meeùs 1997a, p. 70: «Tout indique que, jusqu'au XVI^e siècle, la transposition à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure était pour ainsi dire la seule pratiquée».

¹⁹³ Segons Margaret Bent, segurament la primera font medieval que distingeix els dos usos principals de la *musica falsa* o *ficta* (la *Causa necessitatis* i la *Causa pulchritudinis*) és l'Anònim 2 de S. XIII. Bent *Ficta* (consulta 2014). L'anònim diu *Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet causa necessitatis, et causa pulchritudinis cantus per se*. Anònim 2, *Tractatus de discantu* (s. XIII) (311,3). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera* (4 vols.), ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 1:303-19.

l'inrevés. Per a evitar-ho, el sistema incorporava des de l'antiguitat el *si bemoll* com a part del sistema de la *musica recta* o *vera*, com hem dit anteriorment.¹⁹⁴ El *bfa***b***mi* era una veu mòbil. Quan un cantant havia d'utilitzar el **b***mi* procedia per la deducció *durum* (de G). Si, en canvi, havia de cantar *bfa* per a evitar un interval prohibit, ho feia per la deducció *molle* (la de F). Conseqüentment, les deduccions de F eren les emprades per *Causa necessitatis* en l'interval *fa – si bemoll*.

La llista d'autors que explicaven l'ús de la *musica ficta* per *Causa necessitatis* abans del nostre període de recerca seria molt extensa. Remetem el lector als treballs de Margaret Bent o Karol Berger, per esmentar només dos destacats especialistes.¹⁹⁵

Al *quattrocento* la separació de *causes* de la semitonia ja estava ben clara. Prosdocimus de Beldemandis destacava l'ús per necessitat com a primera de les normes que regulaven la *musica ficta*:

De ista ergo ficta musica notande sunt hee regule, quarum prima est hec, quod ficta musica nunquam ponenda est nisi loco necessitatis, eo quod in arte nichil est ponendum, et maxime fictio, sine necessitate.¹⁹⁶

Pel que fa a la *musica ficta*, s'han d'assenyalar les seves regles, la primera de les quals és: que mai no posis la *musica ficta* llevat de quan és necessari, perquè en art mai res no es posa, i més [encara] si és ficció, sense necessitat.

D'entre els teòrics que estudiem aquí, Gaffurio (ca. 1474) descrivia també la *Causa necessitatis* contraposant-la a la *Causa pulchritudinis* que veurem en la secció següent.

Inventa autem fuit musica ficta duabus de causis, primo propter necessitatem [...] secundo propter

La *musica ficta* fou inventada per dues causes, la primera per necessitat [...] la

¹⁹⁴ V. Bent 1972 (2002), p. 67.

¹⁹⁵ Margaret Bent esmenta el tractat anònim *Scholica enchiridis*, el *De harmonica institutione* d'Hucbald de Saint Armand, el *Dialogus de musica* (s. X) i els teòrics Johannes Cotto, Jacobus de Lieja, Hieronymus de Moravia, Johannes de Garlandia o Johannes de Muris, entre d'altres. Berger (1987, 4) cita Ugolino di Orvieto, el tractat *Quatuor principalia musicae* (1351) o el *Tractatus de contrapuncto* (París, 1375). Bent *Ficta* (consulta 2014).

¹⁹⁶ Prosdocimus de Beldemandis, *Contrapunctus*, citat per Berger 1987, p. 70 i nota 1.

pulcritudinem.¹⁹⁷

segona per bellesa.

A partir de la dècada de 1470 es va generalitzar l'ús del bemoll com a alteració correctora, però aïlladament un sostingut també podia realitzar aquesta funció. Anys més tard. Tomas de Santa Maria (1565, I, 7) afirmava que el bemoll es feia servir per «complir consonàncies», mentre que el sostingut es feia «per la gràcia de la solfa».¹⁹⁸

La *Causa necessitatis* no afectava solament el trítón i la semidiapente. En la pràctica es prohibiria el «mi contra fa» en totes les consonàncies. En paraules de Santa Maria (1565) i Zarlino (1558):

De estas tres propiedades las dos que son bequadrado, y bemol, es muy notorio ser repugnantes y contrarias entre si, y en tanto grado que por ninguna via pueden convenir ni conformarse una con otra, ni tan poco la una tras la otra, *si no fuese por particular necesidad de cumplir algun diapente o diatthesaron, o por escusar alguna disonancia de fa, contra mi, o de mi contra fa* [La cursiva és nostra].¹⁹⁹

Con l'aiuto di una chorda chromatica potemo pervenire all'uso delle buone, et sonore harmonie, *et schivare nel genero Diatonico alcune discommode relationi di Tritoni, Semidiapenti, et di altri simili intervalli, che fanno le parti cantando insieme* [...] senza l'aiuto della quale, molte volte si potrebbe udire non solamente assai durezza,

¹⁹⁷ Franchinus Gaffurius, *Extractus parvus musicae*, ed. F. A. Gallo, *Antiquae Musicae Italicae Scriptores*, 4 (Bologna, Forni, 1969), p. 128. Citat per Berger 1987, p. 122. Cf. Gaffurio 1496, p. 157.

¹⁹⁸ Berger i Toft 1992, p. 73 i nota 28. Tot i així, Toft sospita que els sostinguts també tenen un paper en la *Causa necessitatis*. Aaron (1529, II, 5 i *Aggiunte*) diu que el trítón «és cosa aspra i dura que ha de ser mitigada amb el signe de bemoll». Bermudo (1549-50, 11) diu: «Nunca hagan bmol, sino fuere complimie[n]to y perfection de algun diapente, o de algun diatessaro[n]».

¹⁹⁹ Santa Maria 1565, I, 1. També I, 3 i 7. El teòric madrileny prohibeix expressament el «mi contra fa» en quartes, quintes i octaves majors i menors (*Ib.*, I, 11). Cf. Del Puerto (1504, [F 3-3^v i 9-9^v]) i Espinosa (1520, 10 i 16). Ornithoparcus (1517, IV, 4) al seu torn també adverteix de no fer servir el bemoll contra el sostingut. Zarlino (1558, III, 30) diu que no es pot fer «mi contra fa» en octaves, semidiapente ni quartes sobretot en contrapunt a dues veus, però aporta algunes excepcions. Montanos (1592 *Contrapunto*, F. 4) diu que no es pot fer «mi contra fa» en espècie perfecta.

²⁰⁰ Zarlino 1558, III.78.

ma anco alcune disconze modulationi [la cursiva és nostra].²⁰⁰

Santa Maria i Zarlino utilitzaven l'expressió «complir (o esquivar) algun diapente o diatheseron» per referir-se al tríton i a la quinta disminuïda. «Complir» en aquest context significava «perfeccionar». Pel que fa a la resta de consonàncies perfectes augmentades o disminuïdes, Santa Maria utilitzava l'expressió «fa contra mi» o «mi contra fa», mentre que el teòric italià s'hi referia simplement com a «altres intervals similars».

Per evitar el tríton «natural» entre *fa* i *si*, molts músics pràctics cantaven el mode *Tritus* (modes 5è i 6è) amb l'afegit d'un bemoll a l'«armadura». Alguns teòrics recolzaven aquest hàbit però d'altres, en canvi, el condemnaven perquè consideraven que això anava contra l'essència de la seva estructura.²⁰¹

a) *Causa necessitatis horitzontal*

S'explica per la necessitat de corregir els intervals dissonants que hem esmentat en una línia melòdica. Martínez de Bizcargui (1511) ens ho explicava d'aquesta manera:

*Todo canto que subiere de ffaut a bfami por diathessaron o subiere a bfami et baxare a ffaut tal canto se cantara por bmol et no por **b**. La causa porque es que por no hacer tritono que es disonancia de tres tonos hazemos diathessaron, que es consonancia de dos tonos et un semitono mayor. [...] Regla general es pa[ra] todos los ocho tonos que si no hubiere inconveniente alguno de consonancias en compostura o diatessaron en el canto llano, que nunca se haga bmol porque este fa de entre alamire y bfami es del genero cromatico aunque aca le tenemos por natural: Este genero fue añadido al genero diatonico por necesidad. [La cursiva és*

²⁰¹ A favor, per exemple, Bizcargui (1511, [F. 5 i 5^v]) i Espinosa 1520, *De la divisió dels tons* (cap. 44-54). En contra hi estava Juan Bermudo, que reclamava que es cantés el 6è mode amb el seu diapente natural (1549-50, 36).

²⁰² Bizcargui 1511, [6^v]. Igualment Tovar 1504, 36: «Todo canto que subiere de las partes inferiores .f. de Ffaut o mas baxo a las partes superiores bfa**b**mi y tornare en Ffaut antes que llegue en csolfaut tal canto se cantara por bemol diciendo fa en bfa**b**mi y no el mi como algunos por ignorancia atorgan». Tovar segueix dient que abans cal destruir el diapente que el diatheseron i es recolza en Boeci per a tal afirmació. Altres formulacions del *fa super hexachordum*: Espinosa 1520, 1, 10. Al

nostra]²⁰²

Bizcargui descrivia la norma del *fa super hexachordum*, segons la qual en un passatge melòdic ascendent des de *fa*, la nota immediatament superior a *la* havia de ser abaixada per evitar el trítion *fa – si natural*, sobretot si la línia melòdica descendia de tornada. Bizcargui també ens explicava, en aquest passatge, que el bemoll del *bfa*^b*mi* havia estat afegit al sistema de la *musica recta* «per necessitat». El *fa super hexachordum* s'aprenia a partir d'una curiosa rima que deia *una nota super la semper est canendum fa* («una nota sobre *la* sempre es canta *fa*»). O sigui, que de la veu mòbil *bfa*^b*mi* s'articulava el *bfa*. Bizcargui, però, afegia tres excepcions:

1. Si el cant feia clàusula i síl·laba en alamire es podia fer per *bmi*.
2. Igualment, si es feia uníson en alamire i consonància en Gsolreut. També si hi havia més de 4 notes entre *bfa*^b*mi* i *ffaut*. Segons Bizcargui, «alguns» deien que en els modes 5è i 6è, si es descendia per graus conjunts, es podia fer per *bmi*.
3. També si es pujava a *bfa*^b*mi* per *bmi* i es baixava a *ffaut*, tornant a pujar després, es podia fer perquè aleshores el *ffaut* era sostingut.²⁰³

El *fa super hexachordum* era més important en la monodia que no pas en la polifonia. Per aquest motiu normalment el trobem formulat, dins els tractats musicals, en els apartats que fan referència al cant pla més que no pas en els de composició o contrapunt. Els teòrics coincideixen en què el *bfa* només es podia fer en el registre agut i sobreagut. En B no es podria fer perquè no hi havia el semitò.²⁰⁴

Francisco Tovar deia que el *bfa* s'havia de fer per la tecla negra de l'instrument.

capítol 32, Espinosa diu el contrari que Tovar: abans cal destruir el diatheseron que el diapente perquè aquest darrer, afirma, és «superior». Cf. Aaron 1529, *Aggiunte*.

²⁰³ Els «moderns», seguia Bizcargui, posaven una altra excepció: que encara que hi hagués moltes notes sobre el diatheseron i no s'anés a *ffaut*, s'havia de cantar *bfa* i no pas *bmi*. Més normes per a l'ús del bemoll i excepcions a *Regla para salir del bemol* [F. 7^v – 8]. Del Puerto (1504, [F. 3]) enuncitava el *fa super hexachordum* amb les seves pròpies excepcions, que bàsicament afecten les línies melòdiques que no baixen immediatament de *bfa*^b*mi* a *Ffaut* o que pujaven fins a *csolfaut*.

²⁰⁴ Ramos (1482, I, 4), Espinosa (1520, 1), Santa Maria 1565, I, 10.

Aquest teòric identificava l'ús de la *musica ficta* amb el teclat del clavicordi o de l'orgue.²⁰⁵ Anys després, Venegas de Henestrosa també explicava com fer el *fa super hexachordum* en les orientacions prèvies del seu llibre de xifra «Tambien quando sube el canto un solo punto del la y torna a baxar, se ha de hazer fa, blando en el».²⁰⁶

b) *Causa necessitatis* vertical i en les relacions creuades

En la simultaneïtat sonora i les relacions creuades s'observaven les mateixes prohibicions que en la línia melòdica. Estaven prohibits el tríton i la semidiapente així com el «mi contra fa» en consonància perfecta. Malgrat tot, la dissonància estava permesa per la tractadística, sempre que fos controlada. Més endavant en veurem els preceptes que regulaven el seu ús.

A grans trets, en la *Causa necessitatis* vertical no es podien fer intervals prohibits en figuracions llargues de breu o de semibreu, així com en temps «rítmicament fort» (sobretot al *tactus*). L'interval dissonant havia d'anar precedit i seguit de consonància i estar degudament preparat. Les restriccions eren més importants en la polifonia a dues veus, on generalment no s'admetia la dissonància ni en les relacions creuades.²⁰⁷ Però l'escriptura a més parts havia de ser més flexible pel lògic increment de les possibilitats de col·lisió entre les veus.

En general se'ns presenta un conflicte entre els «interessos» de la línia melòdica i els del contrapunt. Marc Honegger afirmava que Diego Pisador (1552), en les seves adaptacions de misses de Josquin, va haver de sacrificar aspectes de la simultaneïtat sonora per al perfeccionament de les línies melòdiques individuals. Només d'aquesta manera, segua dient Honegger, es podien explicar alguns dels «barbarismes» del contrapunt del violista.²⁰⁸ Per això pensem que a part d'aquestes consideracions n'hi ha d'altres que ha de ser tingudes en compte. Per exempe que els instrumentistes normalment adaptaven la polifonia a partir de partícels i no pas de partitures, com veurem en la secció 2.8. Això podia provocar considerables errors en la resultant

²⁰⁵ Tovar 1504, 25.

²⁰⁶ Venegas de Henestrosa 1557, I. Podria tractar-se també d'una referència al motiu α .

²⁰⁷ Tinctoris 1477, p. 329.

²⁰⁸ Honegger 1970, pàgs. 28-29.

polifònica de l'adaptació perquè l'adaptador podia passar per alt col·lisions sonores entre les veus. Els errors també podien estar en les pròpies partícels, impreses o manuscrites.

D'altra banda no està totalment clar quin aspecte (melòdic o contrapuntístic) s'havia de sacrificar en cas de conflicte. Zarlino (1558), per exemple, explicava que el tríton o la semidiapente, en cas de donar-se, feien «menys mal» repartides en diverses parts que no pas en una de sola.²⁰⁹

L'escriptura de les alteracions

Una discussió que ens afecta especialment i que van mantenir diferents tractadistes de l'època és la relativa a la conveniència d'explicitar la semitonia. En general es mantenia que per als cantants professionals els senyals d'alteració no eren necessaris. Això era així sobretot quan es tractava de bemolls, car les normes de la *Causa necessitatis* eren prou conegudes.

A finals del segle XV hi va haver una forta discussió en terres italianes. Johannes Legrense i Nicolaus Burtius es mostraven contraris a la seva explicitació, adduint que això era propi d'aprenents.²¹⁰ Zarlino es posicionava dècades després:

È ben vero, che nelle modulationi si trovano alcuni intervalli, come sono quelli di quarta, di quinta et di ottava, ne i quali il cantore dè porre la chorda chromatica, ancora che non sia stata segnata dal compositore; accioche la modulatione delle parti sia drittamente ordinata. *Ne il compositore la debbe porre, perche è superfluo*, essendo che non si dè cantare veramente quelli intervalli, che sono harmonici [la cursiva és nostra].²¹¹

Un altre dels tractadistes del nostre marc teòric que feia referència explícita a aquest problema era Pietro Aaron. Dins el capítol 20 del *Toscanello* («De la natura del diesi»), explicava que només s'havia d'escriure aquest accidental per als cantors «no intel·ligents». Malgrat això, en les *Aggiunte* posteriors escrivia que el compositor

²⁰⁹ Zarlino 1558, III, 30.

²¹⁰ Cf. Arlettaz 2000, p. 165.

²¹¹ Zarlino 1558, III, 57.

«estava obligat a senyalar la seva música per a què el cantant no incorregués en allò que del compositor no fou mai pensat». Així, l'escriptura dels signes d'alteració era convenient per als doctes igual que per als indoctes i per als bemolls igual que per als sostinguts.

Zarlino (1558, III, 57), entre les «licències que es podia prendre el contrapuntista» destacava que els cantants pèrits podien afegir sostinguts i bemolls que el compositor no calia que explicités. Només en el cas d'haver de perfeccionar un interval de quarta o quinta a través d'un sostingut, demanava que el compositor escrivís el signe per a evitar l'error del cantant.

Ex. 2.1: l'ús de sostinguts per *Causa necessitatis* és, en aquest cas, coincident amb el de la *Causa pulchritudinis*, car obeeix a la cerca de l'enllaç de sisena major a octava de la norma APC que veurem tot seguit.

Ex. 2.1: *Causa necessitatis* a través de sostinguts

Zarlino 1558, III, 57



2.6.3 *Causa pulchritudinis*

Un dels aspectes més fascinants de l'adjunció d'accidentals era el que es practicava per raons estètiques. En la secció anterior hem vist que al segle XIII aquest embelliment s'havia anomenat *Causa pulchritudinis*.²¹² Al segle següent, Marchetto da Padova n'ampliava la definició al *Lucindarium* (ca. 1317-18), explicant que la *causa* de bellesa afectava la «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies» que veurem més endavant.

Inde chromaticum color pulchritudinis Cromàtic és anomenat el color de la bellesa,

²¹² Bent *Ficta* (consulta 2014).

appellatur, quia propter decorem pulchritudinemque dissonantiarum dividitur tonus ultra divisionem diatonici et enharmonici generis, ut a consonantia quae sequitur dissonantias per minorem distantiam per motum utriusque distetur, ita videlicet quod in tali distantia supra vel infra unius toni prolatio semper exstet.²¹³

perquè és per consideració de l'elegància i la bellesa de les dissonàncies [de les consonàncies imperfectes] que el to sencer és dividit no només dins dels gèneres diatònic i enharmònic, sinó també en el cromàtic, de manera que les dissonàncies poden trobar-se més a prop de les consonàncies que les segueixen. Ambdues veus es mouran de manera que hi hagi una progressió d'un to sencer en un cert interval per sobre o per sota [la cursiva és nostra].

Dins el *Pomerium* (ca. 1319), el seu tractat posterior, Marchetto aprofundia en la consideració sobre la bellesa que el cromatisme afegia a les consonàncies, manifestant que «en musica s'esdevenen a voltes els colors per la bellesa de les consonàncies, igual com en la gramàtica s'esdevenen els colors per la bellesa de les sentències».²¹⁴

Si seguim en l'àmbit de la ciutat universitària de Pàdua, però ara més a prop del període que ens ocupa, Prosdocimus de Beldemandis (segle XV) també ens en parlava, d'aquest segon ús:

Item sciendum quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam, que consonantia aliter colorari non posset quam per fictam musicam.²¹⁵

Cal saber que la musica ficta s'ha inventat per acolorir algunes consonàncies que d'altra manera no podrien ser-ho, si no fos per musica ficta.

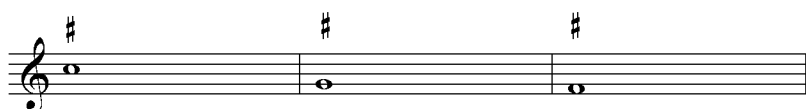
Com podem veure en cap cas no es tractava de perfeccionar o de corregir intervals. L'ús estètic de la semitonia estava relacionat sobretot, però no exclusivament, amb l'elevació de determinats graus de la gamma per acostar-los a les notes

²¹³ Marchetto da Padova, *Lucindarium in arte musice plane* (ca. 1317-18), dins Herlinger, Jan, *The Lucindarium of Marchetto of Padua*, p. 261. Cf. Berger 1987, p. 123 i nota 8.

²¹⁴ «In musica fiunt interdum colores ad pulchritudinem consonantiarum, sicut in gramatica fiunt colores rethorici ad pulchritudinem sententiarum». Marchetto da Padova, *Pomerium in arte musice mesurate* (ca. 1319), ed. Vecchi, p. 70. Cf. Berger 1987, p. 123 i nota 8. La comparació entre alguns aspectes de la *musica ficta* i la gramàtica o la retòrica no és exclusiva de Marchetto. També la veurem, per exemple, en Tinctoris.

²¹⁵ Prosdocimus de Beldemandis, *Contrapunctus*, p. 72.

estructuralment importants en cadències episòdiques i finals. En altres paraules, pel gust per la «sensible». Aquest ús és un tret important del pas del paradigma modal al tonal, pas que es va donant precisament en el període que estudiem.²¹⁶ L'alteració per *Causa pulchritudinis* es feia per sostingut o per becaire («cantar *mi* enlloc de *fa*») i no pas per bemoll, i la trobem reflectida en les següents notes alterades i en les seves octaves:²¹⁷



Santa Maria recomanava l'ús del sostingut «per la gràcia de la solfa» en clàusules.²¹⁸ Igualment Zarlino, després d'explicar l'ús dels sons cromàtics per a la correcció d'interval·ls, manifestava que aquests també es podien fer servir per a embellir els modes, fent-los més dolços i suaus.²¹⁹

L'«acoloriment» de les consonàncies, melòdic o en la formulació vertical, es feia a través de les conjuntes. Juan Bermudo (1555), per exemple, associava les conjuntes de *b quadratum sive durum* (les que fan de *fa*, *mi*) a la *Causa pulchritudinis*.²²⁰ Per al tractadista andalús les conjuntes primera, tercera i quarta estaven relacionades amb les *clàusules* o «cadències de soprano» dels diferents modes.

Igual com hem fet amb la *Causa necessitatis*, ara examinarem els aspectes més rellevants de la *Causa pulchritudinis* en la seva formulació horitzontal (en la línia melòdica) i vertical (en la simultaneïtat sonora i les relacions creuades).

²¹⁶ La musicologia francesa manega, en aquest sentit, el concepte d'«atractivitat», cabdal en el treball de Vincent Arlettaz (2000).

²¹⁷ Tot i així, com hem explicat, Zarlino (1555, III, 57) també permetia l'ús del sostingut per a corregir alguns interval·ls.

²¹⁸ Santa Maria 1565, I, 7. El teòric espanyol va reforçar aquesta opinió en la segona part, dient que un dels motius de l'ús de la *musica ficta* era que «algunos puntos piden que las consonancias fueren rezias y sostenidas, y otras blandas y remisas» (*Ib.*, II, 3).

²¹⁹ «La onde aviene, que per l'uso de tal chorda [cromàtica] li modi si fanno più dolci e più soavi». Zarlino 1558, III, 78.

²²⁰ Otaola 2000, pàgs. 145-146. Cf. Tovar 1510, 4.

a) *Causa pulchritudinis horitzontal*

La clàusula cantizans o «cadència de soprano»

El disseny melòdic bàsic de les cadències del Renaixement és la *clàusula*, també anomenada «cadència de soprano» o *clausula cantizans*. Aquest disseny es correspon amb el que actualment coneixem com una «brodadura inferior» o amb el seu nom francès, *brodérie*. La *clàusula* pot presentar-se en qualsevulla veu, tot i que normalment es troba en les veus agudes. Com hem dit, es realitzava amb les conjuntes de G o *durum*. Els cantants i sonadors realitzaven mentalment l'operació de mutació a la conjunta en haver de solfejar l'interval de semitò.

En relació al seu nom, nosaltres ens hi referirem indistintament amb l'expressió «cadència de soprano» derivada de Zarlino o amb el terme *clàusula*, més freqüent entre els tractats hispànics.²²¹ En aquest darrer cas el mot anirà en cursiva per diferenciar-lo de la puntuació textual i musical, que també es pot anomenar «clàusula», però que designarem normalment amb el terme genèric «cadència».

Exemple de clàusula



Els instruments de tecla de mitjans segle XVI només disposaven de tres notes sostingudes, com ja s'ha explicat. Conseqüentment només tres formulacions de la *clàusula* eren possibles, i és així com ho trobem expressat en els escrits teòrics.²²² Aquestes limitacions només afectaven als cantants quan eren acompanyats per un instrument de tecla. En l'execució *a capella* no estaven, en principi, subjectes al rigor de les altures fixes.

De la mateixa manera però per diferents motius, els violistes de mà i els llaütistes

²²¹ Recordarem només la definició de Santa Maria (1565, I, 24): «Clausula es conclusion, o fin, o remate de obra, o de paso, la qual se forma y compone de tres puntos, asi como re, ut, re». Igualment Venegas de Henestrosa 1557, I, *De la clausula*. V. Aaron 1529, I, 18.

²²² V., per exemple, Bermudo 1549/50, 28.

podien realitzar les *clàusules* en qualsevol lloc de la gamma. Una composició originalment escrita en D dòric, per exemple, podia transportar-se amb aquests instruments a la tessitura més còmoda per al sonador o per al cantant, sense haver de parar esment en quines notes resultaven realment alterades. L'únic que calia respectar era la intervàlica entre les veus de la composició original. Potser per això ni els violistes de mà ni els llaütistes assenyalaven habitualment la tessitura de l'instrument per al que adaptaven tal o qual obra polifònica. Com ja s'ha explicat, les nostres transcripcions han estat realitzades a partir de la concordança amb les altures relatives escrites en l'original vocal.

Donades doncs les notes «disponibles» en els instruments de tecla per elevar amb sostinguts («fer de *fa mi*») la «cadència de soprano» se'ns presenta com explicava Martínez de Bizcargui (1511).

De are [a] almire agudo ay ocho voces entre las quales ay cinco tonos: en estos cinco tonos cinco semitonos de los quales los tres se cantan por **b** et los dos por **bmol**. Los que se cantan por **b** son el semitono de entre cfaut y dsolre: y entre ffaut y gsolreut y entre gsolreut y alamire. *Todos estos tres semitonos se salvan por solfa sostenida que quiere dezir solfa fingida*, porque se nos haria grave traer las mutanças a cada punto que estas conjuntas se causan. Et para conoçerlas quando se salvan es un poco dificil. Para esto conviene la practica sobre el libro et buen oido. La regla que para todas estas tres conjuntas se puede dar es que quando quiere que el canto descendiendo de arriba hiziere represa en el punto donde se causa la conjunta et tornare luego a subir, que *en aquel mesmo punto hazemos de tono semitono et solfeamos por tono semitono. Haviamos de solferar fa mi fa, et solfeamos la sol la o re ut re o sol fa sol* [la cursiva és nostra].²²³

L'exposició de Bizcargui ens indica clarament que la *clàusula* s'havia de realitzar per semitò «fingit», no explicitat al paper i que, per tant, havia de ser afegit pel cantant o l'instrumentista. També que per poder ser solmitzat correctament es feia mutació a través de les conjuntes de **bmi**. El resum de tot plegat és que l'interpret, mentalment, allà on veia el disseny de la *clàusula* havia de cantar el semitò de les veus *fa – mi – fa*.

²²³ Bizcargui 1511, p. 8.



Una definició equivalent ens la donava també Santa Maria (1565):

Asi mesmo quando alguna voz hiziere re ut re, o sol fa sol, o la sol la, por la mayor parte el ut, y el fa, y el sol, son puntos sostenidos asi en lo natural como en lo accidental. La razon y causa de esto es por la gracia de la solfa, y tambien porque parecen clausulas, las quales siempre son sostenidas, excepto haciendo mi, re, mi, que es clausula remisa.²²⁴

El teòric madrileny explicava que la fórmula de la «cadència de soprano» es feia per motius estètics, «per la gràcia de la solfa», i també «perquè sembla una *clàusula*».²²⁵

Ex. 2.2: *Clàusula* en cadència final i síncope
(Montanos 1592, *Compostura*, p. 26^v)

En l'anàlisi del repertori veurem la importància que pot tenir el disseny melòdic de la *clàusula* en l'afegit d'alteracions, però podem avançar que la seva presència en serà quantitativament molt important. Nosaltres designarem la *clàusula* amb l'expressió «imitació de clàusula» quan aquesta, tot i ser en tot semblant a la *bróderie*, no es trobi

²²⁴ Santa Maria 1565, I, 25. Al capítol 10 del mateix llibre explicava que la *clàusula* sostinguda no es podia fer en les veus greus «perquè no hi ha el semitò cantable en la veu inferior». Altres exposicions similars: Bizcargui (1511, [F. 4-5, 8]), Espinosa (1520, 43-56), Aaron (1529, 18), Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 9-10^v).

²²⁵ Els *quiebros sencillos, no reiterados* (ornaments de disseny igual a la *clàusula*), Santa Maria permetia que es fessin per tot sencer (Ib., I, 19).

en el procés cadencial.²²⁶

Una altra fórmula melòdica en tot equivalent a l'anterior és la pròpia «cadència de soprano» disjunta, precedida de salt descendent o ascendent. Aquí la presentem en les tres versions possibles amb salt de tercera descendent.²²⁷

Possibles clàusules disjunes



Ex. 2.3: Clàusula disjunta

Espinosa 1520, 47



Notes «d'escapada» o «de fugida»

Les «notes d'escapada» o «de fugida» dins o fora de disminucions solen ser alguns dels dissenys melòdics on es poden trobar alteracions i dissonàncies normatives. Habitualment l'alteració afecta una nota de pas anterior a una altra estructuralment important, com poden ser notes finals que es doblen a l'octava, i respon al mateix gust per la sensible de què parlàvem en referir-nos a la *clàusula*.

²²⁶ Adoptem l'expressió «imitació de clàusula» de la que es serveix la professora Paloma Otaola en el seu estudi sobre Juan Bermudo (Cfr. Otaola 2000, cap. 9).

²²⁷ «Y es de notar, que tenemos tres maneras de clausulas, una igual. La segunda es subiendo tercera, y la tercera baxando lo mesmo. Las quales dichas tres clausulas han de ser de tres puntos». Venegas de Henestrosa (1557, *De la clausula*). També dóna exemples d'aquesta fórmula melòdica Espinosa 1520, 47.

Ex. 2.4: Nota de pas o d'«escapada» (Espinosa 1520, 47)

[F 25 a)]



Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i abaixats en direcció descendent

Alguns dissenys melòdics de direcció ascendent s'alteren d'acord amb l'estructura intervàlica del diatheseron dels modes 5è o 6è, sobretot quan s'acosten a una nota important del mode de la composició, com pot ser la final o la diapente. El mateix disseny en direcció descendent pot recuperar la intervàlica pròpia del mode original. Juan Bermudo (1555, IV, 48) en feia esment equiparant la *musica ficta* amb les alteracions de les tecles negres.

Algunos tañedores he oido dezir que al subir deben ir por las teclas negras y al bajar por las blancas.

El teòric espanyol, però, considerava que aquesta regla era falsa, pròpia de principiants i que només s'havia d'observar de vegades, «no fent-ne cabdal», o sigui evitant-ne l'ús desmesurat. Un exemple extret del propi tractat de Bermudo (1555) mostra clarament com la línia melòdica del Cantus en perfil ascendent s'altera, mentre que en direcció descendent es deixa amb els notes diatòniques.

Ex. 2.5: Passatge melòdic alterat en direcció ascendent i diatònic en direcció descendent.

Bermudo 1555, IV, 2

14 F. lxii

A four-part setting in C major. The Cantus line (top) shows a chromatic alteration: G4, A4, B4 (sharped), A4, G4. The other parts (Alto, Tenor, Bass) follow a diatonic path: C4, D4, E4, D4, C4.

Salts de quarta disminuïda

El salt de quarta disminuïda («mi contra fa» en quarta menor) era acceptat per alguns teòrics per raons d'expressivitat, per exemple quan estava vinculat a una paraula del text especialment significativa. Juan Bermudo (1555) deia que la preferència per aquest interval era propi del gènere «semicromàtic».

Esta mesma distancia de un tono y dos semitonos menores usan algunos tañedores en sola una sola voz de salto (aunque con escrupulo y temor) porque les parece ser contra arte aprobada hacer el movimiento de cuarta y no tener dos tonos y un semitono. Para aquietar a los tales y enseñar a los principiantes, digo poderse hacer, y si es contra arte diatonica, no lo es contra arte semicromatica que es la musica que al presente usamos.²²⁸

Bermudo defensava l'ús del salt de quarta disminuïda sobretot si es trobava en «clàusula dissimulada». També afirmava que no hi havia una quarta més emprada que aquesta. La «clàusula dissimulada» o «furtada» es dona quan una veu realitza les dues primeres notes de la *clàusula* però després segueix descendint per graus conjunts o ascendint per salt, frustrant una resolució que és represa per una altra veu.²²⁹

Santa Maria no estava totalment d'acord amb l'ús d'aquest interval. Declarava que la quarta menor no es podia fer ni de salt ni verticalment «perquè és incantable» i per tant tampoc no es podia sonar. L'excepció era si es realitzava amb una figuració molt curta, de semimínima o inferior i amb la quarta en la part més aguda. Contràriament a Bermudo, entre els exemples musicals de «clàusula furtada» que Santa Maria ens proporciona, no n'hi ha cap que es faci per salt de quarta disminuïda.²³⁰

²²⁸ Bermudo 1555, V, 32. Zarlino (1558, III, 24, 57 i 61) no parlava de la quarta disminuïda, però sí que permetia fer una semidiapente enlloc de la diapente i el tríton enlloc de la quarta, «perquè fan bon efecte» i per acomodar-se al sentit de les paraules.

²²⁹ Bermudo 1555, V, 32. També parla de la «clàusula furtada» Tomas de Santa Maria (1565, II, 49).

²³⁰ Santa Maria 1565, I, 11.

Ex. 2.6: Salts de quarta disminuïda en «clàusula furtada»
Bermudo 1555, V, 32

The image shows a musical score for a four-part setting (Cantus, Altus, Tenor, Bass) in G-clef. The score is labeled 'F. 139' and 'Bermudo 1555, V, 32'. The music is in a common time signature. The Altus part (A) features a diminished fourth interval (c. 1) and a diminished fourth interval (c. 2). The Tenor part (T) features a diminished fourth interval (c. 2). The Cantus part (C) features a diminished fourth interval (c. 2). The Bass part (B) features a diminished fourth interval (c. 2). The score is marked with asterisks (*) and a dash (-) to indicate specific intervals.

En l'Ex. 2.6 hi ha dos salts de quarta disminuïda. El primer (c. 1) en la veu de l'Altus (*cmi* – *f*) frustra la *clàusula*, que és realitzada pel Tenor. El segon (c. 2) és en la veu del Cantus (*gmi* – *cc*) també en «clàusula dissimulada» amb resolució represa per l'Altus.

Clàusules diferents del propi mode. Glosses i ornaments

Els sonadors instrumentals eren famosos pels ornaments que afegien en les adaptacions de polifonia, sobretot en les cadències més importants.²³¹ En la puntuació musical es permetia gairebé totes les dissonàncies (falses) i l'ús de notes accidentals.²³²

Ara mateix se'ns difícil determinar si aquest ús es contemplava des de la perspectiva de la mixtura de modes, problemàtica per a molts tractadistes, o bé si simplement s'utilitzaven fórmules melòdiques convencionals, com ara la *clàusula*. Cal recordar que alguns teòrics desaconsellaven – o fins i tot prohibien – la mixtura de modes i que més aviat recomenaven exercitar-se en l'art de la glossa.²³³ En les anàlisis dels capítols següents hem optat per considerar com a pertanyent al propi mode de la composició la fórmula que no baixi per sota de la setena de la nota de resolució. En

²³¹ Les glosses es feien *por gracia y gallania*, segons Santa Maria (1565, I, 24).

²³² Cabeçon ens advertia que en les glosses fins i tot es podien donar quintes i octaves consecutives, cosa que, deia, era comuna a sonadors i cantants: «Raras vezes toparan en cosas glosadas dos quintas, o dos octavas, pareciome dexallas, por ser menos inconveniente, que no que se pierda el buen son que tiene la glosa por no dallas, pues *tiene el que tañe la mesma licencia, quando glosa, que el cantor qua[n]do bien canta* [la cursiva és nostra]». Cabeçon 1578, F. 11.

²³³ V. Bermudo 1549/50, 36.

aquest sentit la *clàusula*, per exemple, no implicaria el «viatge» a un altre mode, sinó que la considerariem un dibuix melòdic cromàtic. En canvi, si el disseny de l'ornament baixa fins el sisè grau del mode o més avall, considerarem que s'ha fet ús del diatheseron d'un mode diferent del de la composició.

No ve al cas aquí realitzar un estudi crític de l'ornamentació, perquè la varietat del dibuix melòdic dels embelliments en principi podria ser gairebé infinita. Per a la nostra recerca només pararem atenció en l'ús de la semitonia en la seva realització. Hi ha tres factors a determinar: si la nota que resol ho fa per to o per semitò, si la resolució es fa des de la nota inferior o des de la superior i, finalment, quina és l'estructura del tetracord (en el cas que aquesta es pugui determinar).

Ex. 2.7: Cadències en gsolreut

Diego Ortiz, 1553, p. 5



Tot i així volem afegir algunes consideracions que creiem importants. H. M. Brown, en el llibre que va dedicar a l'ornamentació de la música renaixentista, mostrava exuberants exemples d'ornaments afegits pels instrumentistes. Alguns d'ells fins i tot arribaven a ocultar la composició polifònica original.²³⁴ Aleshores, fins a quin punt els sonadors s'erigien en protagonistes dels seus arranjaments? Brown afirmava que un enorme repertori d'adaptacions polifòniques per a llaüt i tecla demostra que «els instrumentistes reivindicaven agressivament els seus drets», sovint tractant de manera irrespectuosa tot tipus de repertori, també les seccions de misses.²³⁵ Brown compartia una anècdota apòcrifa referida per primer cop el 1562. D'acord amb aquesta anècdota, Josquin Desprez va renyar un cantor per haver afegit ornaments en una composició seva, manifestant que si els hagués volgut els hauria escrit ell mateix.²³⁶ També Juan

²³⁴ Brown 1976a.

²³⁵ Brown *Ib.*, p. 73.

²³⁶ «You ass, why do you add embellishments? If I have wanted them, I would have written them myself». Brown, *Ib.*, p. 75 i nota 1. L'anècdota és referida per Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez* (Tutzing, 1962) 1 : 82.

Bermudo (1555) criticava el costum d'afegir glosses en les adaptacions instrumentals de música polifònica, sobretot si es tractava d'obres de grans autors. Considerava que l'afegit de glosses no només no embellia la música original, sinó que més aviat era de mal gust.²³⁷

El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso, y es que al poner la musica no heche glosas, sino de la manera que esta puntado se ha de poner. Si la Musica de la ley vieja por su pesadumbre havia menester glosas, la de estos tiempos no tiene necesidad.

No se yo como puede escapar un tañedor (poniendo [en tabulatura] obras de excelentes hombres) de mal criado, ignorante y atrevido si las glosa. Viene un Christobal de Morales, que es luz de España en la musica, y un Bernardino de Figueroa, que es unico en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano (porque un dia supo poner las manos en el organo) se lo quiere enmendar.²³⁸

La fama de glossadors no sembla que fos apreciada pels violistes de mà que tractem, com s'infereix dels pròlegs dels nostres dos principals adaptadors, Enríquez de Valderrábano i Miguel de Fuenllana. Valderrábano (1547₅, *Prologo*) manifestava no voler afegir gaire ornaments en les adaptacions de polifonia:

No pongo glosa en todo lo de compostura, porque mejor y con menos dificultad se puede tañer, y cada uno glose segun su mano, y porque la musica que ahora se compone lleva tanto contrapunto que no sufre glosa, aunque en algunos puse lo que convenia como muestra para los que la quisieren tañer.

Miguel de Fuenllana (1554³², *Avisos*, F. 7) també advertia que en les seves adaptacions de música polifònica no escrivia gaire ornaments perquè aquestes «enfosquien» la composició original. Com Bermudo, denunciava el mal gust d'alguns sonadors que desfiguraven les obres dels bons compositors:

No pongo glosa todas vezes en las obras compuestas, porque no soy de opinion

²³⁷ Otaola 2000, pàgs. 306-307.

²³⁸ Bermudo 1555, IV, 43.

que con glosas ni redobles se obscurezca la verdad de la compostura, como vemos que algunos, contentos con sola su opinion, las obras que por muy buenos autores han compuesto con excelente artificio y buen espiritu, puestas en sus manos, las componen ellos de nuevo, cercandolas con no se que redobles, ordenados a su voluntad.

Fuenllana seguia comentant que només allà on es feia clàusula o on les mateixes obres «ho demanaven» s'havia d'afegir ornaments.

Pel que fa a l'ús d'accidentals en glosses, Santa Maria explicava que havien de tenir el semitò en la part inferior, però que en el cas dels redobles també podia estar en la superior.²³⁹ Per a Bermudo els redobles es podien fer per to o per semitò segons ho demanés el mode, però també contemplava la possibilitat que el sonador «trenqués aquesta regla» i fes els redobles «en l'accidental». El teòric andalús aconsellava als sonadors d'instruments de tecla exercitar les dues mans «porque al tañedor de tal manera es defendido hechar glosas, que debe redoblar todo quanto pudiere».²⁴⁰

No sembla pas que els redobles fossin molt idiomàtics de la corda pinçada.²⁴¹ En tot cas, en els nostres tractats no n'hem trobat cap al·lusió clara, cosa que no vol dir que s'hagin de descartar en absolut. Els *quiebros* normalment no venien explicitats en les tabulatures, però hi ha alguns casos en què les instruccions preliminars dels llibres instrumentals explicaven com s'havien de fer. Vincenzo Capirola (ca. 1517), al seu manuscrit, donava instruccions precises de com s'havia d'escriure el *quiebro* o *tremolizazione*. De les seves paraules s'infereixen dues coses: la primera, que els sonadors experimentats feien aquest tipus ornaments de forma natural, sense escriure'ls. La segona, que es podien fer per to o per semitò, tot i que Capirola només

²³⁹ Santa Maria 1565, I, 19. Això és vàlid sobretot per als instruments de teclat.

²⁴⁰ Amb l'expressió «todo quanto pudiere» segurament Bermudo es referia a tota l'extensió del teclat, no pas a glossar en tot moment o part de la composició, com s'infereix del fet que aquest passatge serveix per explicar l'ús de la mà esquerra. Bermudo 1555, IV, 2.

²⁴¹ En els primers llibres conservats per a llaüt i viola de mà, com són els de Francesco Spinacino, Vincenzo Capirola o Lluís del Milà, hi ha un ús de l'ornamentació melòdica més gran que no pas en els dècades següents, més propers a l'estil polifònic de la segona generació de compositors francoflamencs. Pensem que tampoc en els ornaments de Spinacino, Capirola, etc., es pot detectar una presència de redobles.

explicava com s'escrivien aquests segons.²⁴² L'organista Venegas d'Henestrosa (1557), en canvi, en poques paraules explicava que es podien fer per to o per semitò: «El quiebro es menear el dedo encima de la cuerda y traste que quisiere tocar, o tenello quedo, y quebrar con el segundo, o tercero dedos, un traste, o dos mas arriba, etc».²⁴³

b) *Causa pulchritudinis* vertical i en les relacions creuades

La simultaneïtat sonora i les relacions creuades en relació a la *Causa pulchritudinis* incumbeixen importants aspectes de la teoria contrapuntística del Renaixement. En aquesta secció estudiarem l'enllaç entre consonàncies imperfectes i perfectes, el tractament normatiu de la dissonància, l'elecció de sonoritats amb tercera major a la fi de cadències episòdiques i la relació entre alteracions i semàntica textual.

«Norma d'alternança i proximitat de les consonàncies» (Norma APC)

En la secció dedicada als intervals hem vist que els tractats teòrics regulaven

²⁴² «Asegneroti d'alcuni .3. et .4. etc. come acade li quali troverai notadi de ponti ros[s]i videlicet .3. [en vermell] etc. altro non significa solum ti dinota esser tremoli, et per esser cossa che non si pol notar dingiostro come le altre figure, si nota cusi di ponti, como cosa tremolizante che non si tien fermo il deo, verbi gratia ti asegno: *tu dai una bota sul canto al 2° tasto tien ferma quella bota, et con uno altro deo tu tremolizi al terzo tasto*, e per notar quello effecto el fai di ponti, come nota morta, e tremolizante, et per quelli ponti tu vedi a qual trasto de[v]i tremolizare, e niuno non nota per che se pol farr senza, *et chi sanno sonar i fano da sua posta dove li piace*, et di notadi per dismostrarti dove si stano bene a farli. Et in alcuni luogi, anno gran gratia a farli diti tremoli. Et quando ti acadera di tremolizar sun tasto sollo, et te son forzo a notar quella nota, a che modo dimostrerai quella andor tremoliza ti lasego, et pono per caso tu fai una bota sul[l]a mezana al primo tasto, forza ti son notar cusi come sta, notar de ponti non ce, ordine, ma come vederai / .i. / [e]sti do ponti sopra la figura de ros[s]o tremoliza quella con quel deo solo, e altro non te significa quelli dui ponti di sopra rosi che tremolizare quella etc. per che nel notar mai si nota ponti de sopra ale figure solum et soto etc., et sic de singulis de diti tremoli, etc» [la cursiva és nostra]. Capirola, ca. 1517, [F 3].

²⁴³ Venegas de Henestrosa 1557, p. 3v. Si el *quiebro* (el nostre modern mordent) es feia un trast més amunt, es feia per semitò. Si es feia dos trasts més amunt, per to. De tota manera, sospitem que amb el «menear el dedo encima de la cuerda y traste que quisiere tocar» Venegas podria estar-se referint a una mena de vibrato.

l'alternança entre consonàncies, entesa com un element important de la conducció de les veus. Aquesta regulació establia la prohibició d'enllaçar consonàncies perfectes del mateix tipus de forma consecutiva i que calia alternar-les amb consonàncies imperfectes o dissonàncies.

Però les regles del contrapunt anaven més lluny, i per entendre-les caldrà incorporar, al concepte d'*alternança*, els de *moviment* i *proximitat*. En el supòsit de l'enllaç entre una consonància imperfecta i una perfecta, una important norma establia que aquest moviment s'havia de fer per la distància més curta i, si era possible, per semitò i moviment contrari entre les veus.

La «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies», que per mor de brevetat anomenarem «Norma APC», pertanyia a la *Causa necessitatis* per a teòrics com ara Johannes de Muris (segles XIII – XIV). Això és així perquè es podia concebir també com un «perfeccionament» de les consonàncies imperfectes. Però altres tractadistes com ara Prodocimus de Beldemandis (1412) creien que la norma també implicava plenament la *Causa pulchritudinis* per la «dolçor» que l'ús de la semitonía aportava a la música. Era aquesta una consideració merament estètica.²⁴⁴ Margaret Bent assenyala que a l'Edat Mitjana els teòrics més inclinats a destacar els aspectes contrapuntístics tendien a considerar la Norma APC com a part de la *Causa necessitatis*. En canvi, aquells més orientats cap a les raons melòdiques la veurien com a part de la *Causa pulchritudinis*. Això podria tenir connotacions geogràfiques. Potser els teòrics del nord d'Europa estarien més inclinats a contemplar aspectes relatius al contrapunt, en front dels meridionals, interessants en els aspectes melòdics. Bent creia que les «raons contrapuntístiques» i les «melòdiques» podien ser superades gràcies al concepte d'«acoloriment» de les dissonàncies, que englobaria ambdós aspectes. Karol Berger es mostra partidari d'incloure la Norma APC en la *Causa pulchritudinis*, com hem fet també nosaltres.²⁴⁵

La norma va ser formulada molt aviat, a l'Edat Mitjana. El teòric de l'*Ars nova* italiana Marchetto da Padova escrivia el següent:

²⁴⁴ Otaola 1998, pàgs. 58-59. Otaola 2000, pàgs. 127-128.

²⁴⁵ Bent 1972 (2002, pàgs. 66-67). Berger 1987, p. 122 i seg.

Harum autem diaphoniarum seu dissonantiarum aliae compatiuntur secundum auditum et rationem et aliae non. Quae vero compatiuntur sunt tres principaliter, scilicet tertia, sexta, decima. Hae autem dissonantiae et his similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinquae consonantiis, cum moventur sursum et deorsum. Oportet enim quod quando duae voces sunt in dissonantia quae compatiuntur ab auditu quod ipsarum quaelibet requirens consonantiam moveatur ita videlicet, ut si una in sursum tendit, reliqua in deorsum, semper distando per minorem distantiam a consonantia ad quam tendunt.²⁴⁶

Algunes diafonies o dissonàncies [les consonàncies imperfectes] són acceptables a l'oïda i a la raó i d'altres no. Les principals que són acceptables són la tercera, la sisena i la desena. Aquestes dissonàncies, i d'altres similars, són acceptables a l'oïda perquè, quan s'acosten a consonàncies per moviment contrari, estan en immediat veïnatge de les consonàncies. *Quan dues veus formen una dissonància s'han de moure per moviment contrari cap a la consonància que busquen; sempre estant a la menor distància de la consonància a la que tendeixen* [la cursiva és nostra].

A finals del *quattrocento*, Franchino Gaffurio (que té la particularitat de ser un dels teòrics amb més autoritat sobre els tractadistes hispànics), enuncïava vuit regles de contrapunt. La setena d'aquestes regles deïa:

Septima regula est quod quando ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tanquam cantilenae terminationem: vel aliquis partis harmonicae: ad propinquiores perfectam diversis utrisque partis motibus acquirendam concurrere necessum est [...] Quod proprium est sextae maioris ad octavam scilicet transmeare. Minor vero sexta ad quintam frequentius reuertitur vnico motu: [...] Rursus quum cantus et tenor tertiam sonuerint: in vnisonum (ducta prima motuum contiguorum contrarietate) conuenient: Atque item laxati in

La setena regla és que quan hom va d'una consonància imperfecta a una consonància perfecta, així a la fi d'una peça o d'una de les seves parts, *cal anar envers la consonància perfecta que estigui més a prop per moviment contrari a cadascuna de les seves veus* (...) car és el propi de la sisena major anar a l'octava. D'altra banda, la sisena menor resol freqüentment a la cinquena per moviment oblic. [...] A més, quan cantus i tenor fan sonar la tercera, a l'uníson (fent moviment contrari contigu) convergeixen. Ampliant-se en moviment contrari, ambdues progressen a la

²⁴⁶ Marchetto da Padova, *Lucindarium in arte musicae planae* (1317/18), Jan Herlinger, *The Lucindarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition*, The University of Chicago, 1978, p. 335ff, citat per Berger 1987, p.122 i nota 1.

contrarium ambo ad quintam transferuntur.²⁴⁷

cinquena [la cursiva és nostra].

Gaffurio resumia perfectament la «Norma APC» i afegia que s'havia d'observar «a la fi d'una peça o de les seves parts». Això és molt interessant per a nosaltres, car més endavant analitzarem la qüestió de com i quan s'havia de seguir el precepte. De tota manera, ni Marchetto ni Gaffurio no parlaven encara d'aproximació per semitò implícit o explícit ni de *musica ficta*.²⁴⁸

Entre els tractadistes ibèrics, fins i tot entre els «menors», la norma APC té un paper destacat, sent molt notable el nombre de vegades que la trobem enunciada. Guillem Despuig (1495), que fou un dels tractadistes més influents dins el primer quart del segle XVI, es limitava a subratllar la conveniència de la proximitat entre les consonàncies.²⁴⁹ Domingo Marcos Duran (ca. 1504) o Juan de Espinosa (1520), per exemple, l'enunciaven sense esmentar tampoc la distància de semitò, cosa que sí que havia fet Ramos de Pareja (1482) unes dècades abans.²⁵⁰ Ramos, després d'esmentar

²⁴⁷ Gaffurio 1496, III, 3.

²⁴⁸ Arlettaz 2000, p. 165 creu que Gaffurio pensava més en la monodia que no pas en la polifonia: «On peut donc se demander si, pour cet auteur, l'attractivité n'était pas étrangère au langage polyphonique». D'entre els teòrics italians o actius a Itàlia que enuncien la norma sense referència al semitò cal esmentar Aaron 1529, 2.14 «Et ogni consonanza che per te sara pensata, fa che inanzi a essa consonanza preceda la piu propinqua che si truoui, come la terza minore nanzi lunisono, & la terza maggiore nanzi la quinta, cosi la sesta maggiore nanzi lottaua, & cosi discorrendo per il medesimo modo intenderai».

²⁴⁹ «Quanto enim contrapuncti species propinquius collocantur tanto earum armonia suavior meliorque redditur». Traducció: «Car en la naturalesa entre dues perfeccions sempre es produeix una imperfecció, En efecte, com més a prop estiguin les espècies del contrapunt, millor i més gran serà la suavitat de l'harmonia que n'obtindrem». Despuig 1495, VI, 7.

²⁵⁰ «De las especies imperfectas puedes dar dos o tres o mas que sean semejantes o diversas, acudiendole con sus perfectas mas propinquas, dando a las terceras quintas a las sextas octavas [...] E las perfectas daras contrarias al canto llano .f. que si el canto llano acabare descendiendo, que el contrapunto quede de subiendo et al contrario» (Marcos Duran ca. 1504, 3). «[Les consonàncies imperfectes] Son mayores todas las vezes que despues de cada una de ellas se sigue la quinta o octava o dozena o quinzena superior a ella, ansi como quando desde la tercera se sigue la quinta et de la sexta la octava: son menores todas las vezes que despues de cada una de ellas se sigue alguna de las dichas consonancias inferior a ella, ansi como quando desde la trezena se sigue la dozena, et desde la dezena la octava: por lo qual ni puras consonancias/ni puras dissonancias pueden ser nombradas: et por esto son admitidas en el contrapunto por especies imperfectas.» (Espinosa 1520, 23).

sis regles «breus, dels antics» sobre contrapunt, les va comentar en detall. La cinquena ens interessa especialment perquè fa referència a la norma APC. Ramos afirmava el següent:

Quinta sic declaratur: si tenor descendit d c, nos ascendimus ♯ k, quoniam si descendit ab e in d, vel alior simili loco, non debet facere organum k l quia sexta minor. Quod si facere velimus, oportet nos k elevar si ab inferiore ascendimus parte, aut substinere si a superiori descendimus voce.²⁵¹

La cinquena [regla] s'explica així: si el tenor baixa d - c, nosaltres pujarem ♯ - k, i si baixa de e a d o algun altre grau similar, l'organum no ha de fer k - l, perquè és sisena menor. Si volem fer-ho, *hem d'eleva*r k si pugem des de la part inferior, o bé sostenir si baixem de la nota superior [la cursiva és nostra].

Ramos descrivia aquests enllaços amb la seva pròpia terminologia.²⁵²



Més endavant continuava explicant com s'havia d'assolir l'interval d'octava des de la sisena major, i ho feia amb una menció expressa a la *semitonia subintellecta*, o sigui no explicitada al paper. En aquest mateix passatge ens advertia que calia evitar l'enllaç sisena menor - octava i també el cromatisme directe.

Ex quo sequitur unum notabile documentum, et est: si cantus descendet f e d, organum k k l facere non licet, quoniam sequitur unum duorum inconvenientium, videlicet aut a sexta minori in octavam conduci aut in eodem loco

D'aquí en traiem un ensenyament molt important, que és: si el cant baixa f - e - d, l'organum no pot fer k - k - l, perquè d'aquí en surten un dels dos inconvenients; o la sisena menor ens porta a l'octava, o es canta en el

²⁵¹ Ramos 1482, 2.1. Cf. Terni 1983, p. 117.

²⁵² El sistema musical de Ramos anomenava de manera diferent algunes notes. A part de les habituals lletres del *gamut*, Ramos designava el *la 3* (aa) amb una "h", el *si 3* (bbfa**b**mi) amb un ♯, el *do 4* (cc) amb una "k", i el *re 4* (dd) amb una "l".

voces inequales pronuntiare, loco cuius decet facere l k l aut h k l, quoniam tunc in primo modo solum descendit per semitonium subintellectum, in secundo vero per ditonum ascendit et si depingatur signetur ut supra.²⁵³

mateix lloc dues notes desiguals; en canvi, convé fer l – k – l, o bé h – k – l, perquè llavors en el primer cas baixa només per *un semitò subintel·lecte*, i en el segon puja per un díton [la cursiva és nostra].



Volem detenir-nos ara un moment en Francisco Tovar (1510), un tractadista que no ha estat gaire tingut en compte en els estudis sobre la *musica ficta*.²⁵⁴ Tovar declarava haver estudiat el tractat de Ramos i també enuncitava la norma APC amb referència al semitò.

El orden de las especias en su movimiento es de esta manera: que de tercera venimos en quinta, de quinta en sexta, de sexta en octava, y asi de las semejantes en su multiplicacion y porque todas las especias que son dichas imperfectas pueden ser mayores y menores es determinado que subiendo la una voz y baxando la otra no se puede dar por dos tonos en especia perfecta de esta manera [...] necessaria cosa es que para complir la determinacion de los nuestros claros predecesores que *el uno de estos tonos habria de ser semitono* [la cursiva és nostra].²⁵⁵

Tovar, al mateix capítol, explicava clarament que la norma APC s'havia de fer per semitò en una de les parts, i que aquest semitò havia de ser subintel·lecte.²⁵⁶

²⁵³ Ramos 1482, 2.1. Cf. Terni 1983 p.117. Pietro Aaron anava en el mateix sentit que Ramos. Cf. Terni 1983, p. 160 i nota 8. Un altre autor hispànic que anunciava la norma APC a través de semitò és Diego del Puerto (1504, *De contrapuncto* [p. 9^v]): «Quando cum contrapunctus et planus discurrunt per sextas vel tertias et suas equivalentes et cadunt in specie perfecta una per tonum altera per semitonum». Traducció: «Quan en contrapunt senzill discorre per sisenes o tercers i les seves equivalents i es cau en espècie perfecta [les veus ho han de fer] una per to, *l'altre per semitò*» [la cursiva és nostra].

²⁵⁴ Tovar 1510, III, 6.

²⁵⁵ Ib. Cf. Rubio 1978, pàgs.73-74.

²⁵⁶ Tovar 1510, III, 6.

[...] y para dar cumplimiento a la susodicha terminacion quando el canto llano hara el susodicho proceder de esta manera [exemple musical] el contrapunto hara [exemple musical] porque re fa aunque en nombre de vozes sea semiditonus en acto es ditonus estando el fa en tabla del orden superior del monacordio [en tecles negres], y asi el fa sol dista por semitono menor este tal *es dicho en la boz humana semitono subintellecto* por que el nombre de las vozes distan por tono y en la cantidad es semitono que es tanto intervalo como de mi a fa: [...] [La cursiva és nostra].²⁵⁷

Finalment, el tractadista es mostrava tan partidari de la norma que deia haver-la defensat arreu «La qual cosa ha sido muchas vezes disputada por mi asi en Zaragoza de Aragon como en Sicilia y en Roma con muchos especiales hombres y aptos en esta facultad».²⁵⁸

No podíem deixar d'invocar aquí Juan Bermudo, un dels teòrics més importants per a nosaltres i amic de Cristóbal de Morales. Bermudo relacionava directament la norma APC amb l'alteració de determinades notes per enllaçar les consonàncies a través de la *minor distantia*:²⁵⁹

Toda la dificultad que hay en este genero es saber quando de tono se debe hacer semitono y de semitono hacerlo tono [...] Andrea [Ornithoparcus]²⁶⁰ puso en su

²⁵⁷ Ib., III, 6.

²⁵⁸ Ib., 3.6. Tovar sembla haver estat actiu molts anys als territoris de la Corona de Catalunya i d'Aragó, cosa que també denoten les «espardenyades» o «catalanades» del text escrit en castellà. Seria desitjable un estudi filològic del seu tractat.

²⁵⁹ Juan Bermudo 1555, IV, 48. A l'*Arte tripharia* Bermudo ja havia enunciat la Norma APC al capítol 37 (*Quan tocaran els sonadors en tecla negra*) de la segona part.

²⁶⁰ Andreas Ornithoparcus al seu tractat *Musica activa sive micrologus* (1517, 4.3) recullia les definicions de Gaffurio i en alguns aspectes també seguia Tinctoris: «Let always the next perfect follow the imperfect *Concords* [Ornithoparcus anomenava «imperfectes» les consonàncies imperfectes menors i «perfectes» les consonàncies imperfectes majors], as an unison after an imperfect third, a fift after a perfect; a fift after an imperfect sixth; an eight after a perfect, as *Gafforus lib. 3. cap. 3. declareth*». Ornithoparcus – Dowland, p. 80.

²⁶¹ V. Nota 247. Aquesta intertextualitat és per a nosaltres molt estimulant i un dels motius que ens ha mogut a escollir uns tractadistes i no pas uns altres. És notòria la influència de Gaffurio i

musica una regla, y aprovechose de Franchino [Gaffurio]²⁶¹ para hazerla, que es la cosa mejor (a mi juicio) que en esta materia he leido. Dice asi: A las concordancias imperfectas siempre se siga la consonancia perfecta mas cercana, conviene a saber a la tercera imperfecta unisonus, a la tercera perfecta la quinta, y a la imperfecta sexta la quinta, y a la sexta perfecta la octava.²⁶²

Karol Berger destaca que la norma va ser repetida per molts dels teòrics fins l'època de Zarlino.²⁶³ També ens explica que se'n donaven alternativament dues versions, una que anomena «estricta» i una altra «relaxada».²⁶⁴ La versió «estricta» es dona per moviment contrari entre les veus, resolució per semitò en una d'elles i per to en l'altra. La versió «relaxada» es realitza per moviment oblic o per salt. Gaffurio que, com hem esmentat abans, no destacava la necessitat que cap de les veus resolgués per semitò explícit o subintel·lecte, dedicava una certa extensió a parlar del moviment oblic, considerant-lo més imperfecte que el contrari.²⁶⁵

Qua re ineptius vnico deferuntur motu. Hinc constat tertiam quod a duabus contigujs concordantijs perfectis (contrarijs ab ipsa motibus) circumuenta sit: quinta scilicet et vnisono suauiozem esse quam sextam. haec enim et si ab octaua et a quinta circumscripta est: ad ambas tamen contrarijs motibus non procedit namque solo motu in quintam conuertitur: quamvis duobus contrarijs ad octauam transcendat: [...] Rursus sexta magis participat de quinta quam de octaua quam quintae ipsi propinquior est et contigua: nulla

Hi ha un tractament pitjor en el moviment oblic. Per tant, és clar que una tercera que per moviment contrari és al costat de dues consonàncies perfectes adjacents — aquestes són la cinquena i l'uníson — és més dolça que la sisena. Pel que fa a la sisena, fins i tot si és envoltada per una octava i una cinquena, no pot anar a aquestes dues consonàncies per moviment contrari; es converteix en cinquena per moviment oblic; Va a l'octava, però, a través de dos moviments contraris [...] A més, la sisena segueix més la cinquena que la

Ornithoparcus en Bermudo. D'aquí ve la inclusió d'aquests teòrics en el nostre treball.

²⁶² Bermudo 1555, 4.48.

²⁶³ Berger 1987, p.123, en la nota 9 cita concretament Johan de Murs, Nicolaus Burtius, Ugolino d'Orvieto, i Giovanni Maria Lanfranco. Arlettaz 2000, pàgs. 181-185 hi afegeix Stephano Vanneo, Luigi Dencice i Vincenzo Lusitano.

²⁶⁴ Berger 1987, pàgs. 123-5 dona exemples de teòrics que contempen ambdues possibilitats, com Petrus frater dictus Palma Ociosa i Ugolino d'Orvieto.

²⁶⁵ Gaffurio 1496, III, 7. Cf. Young 1969, p. 143. Torna a insistir sobre la idea de la major perfecció del moviment contrari al cap. 9 del mateix llibre tercer. Cf. Young 1969, pàgs. 146-7.

enim intercidit vox media inter quintam et sextam: Inter sextam vero et octauam septima vox naturaliter disposita est. iccirco sexta ipsa ab octaua remotior quintae naturam magis participat. Cumque quinta longe distet perfectione ab octaua: Sexta ipsa Ipsius quintae particeps imperfectionem obtinuit sonoritatem quam tertia: quae et quintae et vnisoni (tanquam media ad extremos) participat perfectionem.²⁶⁶

octava perquè és més a prop de la cinquena i contigua a ella i no hi intervé cap nota entre la cinquena i la sisena. Entre la sisena i l'octava, però, està disposada naturalment la setena. Així la sisena, més llunyana de l'octava, comparteix més de la naturalesa de la cinquena, i ja que la cinquena és lluny de la perfecció de l'octava, la sisena, parella de la cinquena, obté una sonoritat més imperfecta que la tercera que (com un terme mig entre dos extrems) comparteix la perfecció d'ambdues, la cinquena i l'uníson.

Tornant a la segona meitat del segle XVI, per a Zarlino el camí del perfeccionament de les consonàncies era molts cops cromàtic, i aquest cromatisme podia ser tàcit (subintel·lecte) o explícit. La «gràcia» dels enllaços estava precisament en l'ús del semitò.

Onde bisogna auertire, accioche con facilità si osserui questa Regola, che qualunque volta si vorrà procedere dalla consonanza Imperfetta alla Perfetta; di fare, che almeno vna delle parti si muoua con alcuno mouimento, nel quale sia il Semituono maggiore, *tacito, ouero espresso*. [la cursiva és nostra].²⁶⁷

Finalment arribem al límit temporal del nostre marc teòric amb una cita de l'italià Pietro Cerone, que en l'apartat de contrapunt del seu *Melopeo y maestro* (1613),

²⁶⁶ Gaffurio 1496, III, 7. Cf. Young 1969, p. 143. Efectivament, Zarlino 1558, III, 38 recorre a Gaffurio per al següent discurs: «La onde auiene, che desiderando, et appetendo ogni cosa simile naturalmente il suo simile, la Sesta maggiore, per haver più perfettione della minore, maggiormente desidera di avvicinarsi alla Ottaua, la quale per sua natura è più perfetta della Quinta; anzi è d'ogn' altra perfettissima; come altre volte hò detto; et la Sesta minore, come meno perfetta, da qual parte si voglia, sia graue, o acuta, appetisce quella, che è piu conforme alla sua natura, che è la Quinta. Questa istessa osservanza si conferma con la autorità di Franchino Gaffuro, il quale vuole, che il propio della Sesta maggiore sia, di venire alla Ottaua, et il propio della Minore sia, di auicinarsi alla Quinta. Essendo adunque tale la natura di queste consonanze, bisogna dire, che sempre habbiano tal natura, et inclinatione».

²⁶⁷ *Ib.*, III, 38.

enunciava encara la norma APC, no sense afegir-hi un important matís: que al seu temps la norma ja es considerava arbitrària.

La novena regla es, que *quando se procede de una consonancia imperfecta a una perfecta, se ha de andar a la mas cercana y mas proxima*, asi como de la Tercera menor al unísonus, y de la Tercera mayor a la Quinta, de la Sexta menor a la Quinta, y de la Sexta mayor a la Octava. Adviertan empero que es regla arbitraria.²⁶⁸

En resum, totes aquestes cites ens han servit per veure que la norma era prou sancionada al segle XVI per tractadistes de nacionalitats diverses, entre ells els hispànics. També que es mantenia des de la baixa Edat Mitjana fins almenys el segle XVII. Si admetem les dues versions de la norma, l'«estricta» i la «relaxada», la primera es podia realitzar en els enllaços de sisena major a octava, de tercera major a quinta i de tercera menor a uníson, a més de les seves compostes. La segona valdria per al moviment de sisena menor a cinquena i el de tercera major a octava. En tot cas, tant per a una versió com per a l'altra, es buscava que en l'enllaç de les veus una d'elles es mogués per semitò, explícit o no.

La norma APC en cadències i clàusules textuais

Tot seguit ens proposem delimitar si la norma APC es realitzava només en clàusules episòdiques musicals i textuais, o si per contra es podia fer en qualsevol altre lloc de la composició. Aquesta fou una discussió en la que hi van participar importants tractadistes i que a nosaltres ens interessa especialment.²⁶⁹ Segons la nostra opinió, les adaptacions instrumentals reflecteixen les pràctiques interpretatives de l'època, i per tant haurien d'aportar una informació significativa en relació a aquest aspecte. Algunes adaptacions convertien la polifonia vocal en música purament instrumental. D'altres en música per a cant acompanyat.²⁷⁰ Potser en el primer cas no s'observarien

²⁶⁸ Cerone 1613, IX, 14.

²⁶⁹ Brown 1984, pàgs. 166-71 afirma que en les intabulacions de De Rippe i Le Roy sempre s'observa la Norma APC en cadències de fi de vers i, en general, també en cadències secundàries, tot i que en aquest darrer cas la seva aplicació no és homogènia.

²⁷⁰ Més endavant tindrem ocasió de matisar aquest punt.

les restriccions relatives a la puntuació textual, mentre que en el segon això només es faria en la veu cantada. Finalment, també podria ser que els sonadors contemplessin escrupolosament la puntuació de cada veu, encara que realitzessin adaptacions per a ser interpretades només de forma instrumental.

Ara provarem de definir termes com «clàusula» o «cadència» a partir de la tractadística de l'època. Com sempre, és materialment impossible incloure aquí totes les definicions que trobem en els tractats estudiats, però provarem de fer-ne una síntesi.

En general hi ha tres tipus de definicions: les primeres definirien «clàusula» com a puntuació musical. Les segones farien un ús confús dels dos termes i els identificarien. En aquest sentit, totes dues paraules vindrien a significar el repòs textual i musical i inclourien tant la part de la lletra, el final del vers o de la oració, com els elements musicals, com per exemple la «cadència de soprano» o les terminacions dels modes. Finalment, el tercer tipus de definició distingiria nítidament «clàusula» com a puntuació textual i «cadència» com a puntuació musical.

Dins el primer grup trobem Johannes Tinctoris (1475), que definia el mot «clàusula» com a «petita part d'una secció d'un cant al final de la que es troba qualsevol repòs general o perfecció».²⁷¹ Sembla que aquesta definició era perfectament vàlida per a Juan Bermudo dècades després, donat que no va veure la necessitat afegir-hi res.²⁷² Més endavant Santa Maria (1565) incloïa en la definició la descripció de la «cadència de soprano»: «Clausula, es conclusion, o fin, o remate de obra, o de paso, la qual se forma y compone de tres puntos, asi como re, ut, re».²⁷³ Aquesta és la definició que

²⁷¹ «Clausula est cuiuslibet partis cantus particula. in fine cuius vel quies generalis vel perfectio reperitur». Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitionum*, Gerardo de Lisa, Treviso, 1475, citat per Berger 1987, p. 129. Cf. Tinctoris 1477, III, 5.4. També Tovar estaria en aquest primer grup, diferenciant «clàusula» de «pausa» i de «fi de part», sent la primera la que té la seva final en el diapasó, la diapente o les seves compostes (Tovar, 1510, III, 7). Igualment Del Puerto, 1504 [F.9-9^v] i Bizcargui, 1528 [F. 13^v – 14].

²⁷² «Es clausula (segun tiene Tinctor) particula de la cantilena, en fin de la qual se halla quietud, o perfection». Bermudo 1555, V, 29. Cf. Bermudo 1549/50, 30. També es podria considerar que amb aquesta «particula de la cantilena», tant Tinctoris com Bermudo feien referència a la «cadència de soprano». Però en tot cas la definició quedaria, al respecte, força ambigua.

²⁷³ Santa Maria 1565, 1,24.

hem emprat en la secció dedicada a la *Causa pulchritudinis* horitzontal i que per distingir-la del terme més general de «clàusula» en el sentit cadencial, escrivim en cursiva.

Dins el segon grup, Espinosa (1520), Aranda (1535) i cap el final del període que estudiem, Montanos (1592) i Cerone (1613), assenyalaven la necessitat que la cadència musical coincidís amb la clàusula textual, així com la fórmula melòdica de la «cadència de soprano».²⁷⁴

Per acabar, dins el tercer grup hi trobem Gioseffo Zarlino, el més clar i extensiu en les seves explicacions. Gràcies a aquestes podem veure que el terme «cadència» feia referència més aviat als aspectes musicals, mentre que «clàusula» als textuals. En la puntuació general, doncs, clàusula i cadència havien de confluïr.

La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'harmonia, o la perfettione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta. Overamente potemo dire, che ella sia una certa terminatione di una parti di tutto'l concerto, et quasi mezana, o vogliamo dire finale terminatione, o distintione del contesto della Oratione. Et benche la Cadenza sia molto necessaria nelle harmonie, percioche quando non l'hanno, mancani di un grande ornamento necessario, si per la distintione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; non è però da usarla, se non quando si arriva alla Clausula, ovvero al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso [...] Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto il punto nella Oratione; et si può

²⁷⁴ Iguament Espinosa 1520, 32 i seg. «Clausula en canto llano no es otra cosa sino quando juntamente se acaban la letra et el punto». També Aranda 1535, F. 14^v «no se ha[n] de formar otras [clàusules] si no fuere por reposo de letra. y esto guarda[n]do la naturaleza y co[m]posicio[n] de los modos». Montanos 1592, *Contrapunto*, F. 8v «Clausula est, finis vel conclusio, aud periodus operis [...] la Solfa de la clausula del contrapunto es baxar un punto y tornarle a subir». Més endavant dirà «Pues ha de ser donde el pu[n]to haze clausula; o la letra acaba sentencia». Ib. F. 19v. Cerone 1613, V, 65: «[...] aquella es verdadera Clausula, quando vemos que la letra se acaba juntamente con el punto, y el punto con la letra».

²⁷⁵ Zarlino 1558, 3.53. Més endavant deia que el cant figurat no fa cadència únicament on hi ha la puntuació textual, sinó on ho demana el contrapunt. Aaron (1529, 2.18) parlava de les cadències com a «terminacions». Cf. Venegas de Henestrosa 1557, F. 6-11: «La clausula es do[n]de en la letra del canto, la oracion es perfecta». Similarment Covarrubias 1611, per al qual clàusula és «El periodo o razón entera en la escritura, que contiene en sí entero sentido, sin que se deje palabra otra

veramente chiamare Punto della Cantilena. [la cursiva és nostra]²⁷⁵

En aquesta línia, en la quarta part de les *Le Isitutione Harmoniche* declarava que:

Osservarono gli Ecclesiastici ne i loro Canti alcuni fini mezani, nel fine di ogni Clausula, o Periodo, et di ogni Oratione perfetta, li quali alcuni chiamarono Cadenze.²⁷⁶

Havent de prendre decisions respecte a la nomenclatura, nosaltres utilitzarem preferentment el terme «cadència episòdica» i «cadència final», per referir-nos a la puntuació musical en general, i les expressions *clàusula*, «cadència de soprano» o *clàusula cantizans* per a la formulació melòdica de la brodadura inferior.

Ara anem a determinar quan i en quines condicions calia fer els enllaços seguint la Norma APC. El 1496, Franchino Gaffurio explicava que la norma s'havia d'aplicar únicament al final d'una composició o, de vegades, d'alguna part de la seva harmonia.²⁷⁷ El teòric llombard va trobar ressò dins el *Trattato sopra una differentia musicale* (ca. 1551) del cantant i teòric Ghiselin Danckerts, que fou company de Cristóbal de Morales en la Capella Pontifícia. Danckerts va fer d'àrbitre entre dos cantants per una disputa centrada en l'ús de la *musica ficta* i denunciava que els compositors «novells» aplicaven la norma arreu de la composició, cosa que, segons ell, anava en perjudici dels modes.

Costoro [els compositors novells] troppo inconsideratamente vogliono quasi sempre usare questi alzamenti et abbassamenti delle note, fuori delle lor proprie è naturali intonationi nelle compositioni loro (come ho detto) legandosi con certe vane obligatoni

ninguna». Covarrubias, però, no feia cap esment, en l'entrada «cadència», de cap element musical. Fora de la tractadística ibèrica hem consultat alguns tractats francesos amb definicions del tot semblants a les esmentades fins ara. Guillaud, dins els *Rudiments de Musique Praticque* (1554) I, 5, explicava que «[...] il y a plusieurs cade[n]ces de dessus (Lesquelles toutes fois se peuvent trouver en toutes parties) qui ne faut entonner qu'en demi ton, & cela advient ta[n]t aux entieres (co[m]me la sol la, sol fa sol, re vt re)».

²⁷⁶ Zarlino 1558, IV,18.

²⁷⁷ *Septima regula est quod quomodo ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tanquam cantilena terminationem: vel alicuis partis eius harmonicae.* Gaffurio 1496, III, 3.

è leggi loro, di non volere andare alla consonantia perfetta, se non con la imperfetta piu propinqua, il che si potrebbe supportare quando l'ussassero rare volte, et accidentalmente; ma osservandosi questa legge ordinariamente per tutto, et in ogni luogo sempre (come fanno li detti Compositori Novelli) verrebbe in troppo pregiudicio delli tuoni predetti.²⁷⁸

Pocs anys després Zarlino es manifestava en sentit contrari. Explicant l'aplicació de la norma criticava l'opinió de Gaffurio (que com hem vist aconsellava aplicarla al final de la peça o de les seves parts) i en recomanava un ús del tot oposat al de Danckerts. Per a Zarlino la norma s'havia d'aplicar, literalment, en qualsevol cas, i amb una de les parts movent-se per semitò tàcit (subintel·lecte) o exprés (escrit).

Et forse, che il detto Franchino [Gaffurio] da questo prese ardir di dire, che lo andare dalla Sesta maggiore alla Ottava, si dovea osservare solamente nelle Cadenze: perciocche in esse si fanno le terminationi delle cantilene: ma al mio giuditio parmi (come si può comprendere) dalle sue parole poste di sopra, che ciò non sia detto con ragione, se vorremo attendere alla Natura dell'una, et dell'altra. Non sarà adunque lecito volendo osservare cotal Regola, di passare dalla Sesta maggiore alla Quinta, ne anco dalla minore alla Ottava; senza depravatione della natura delle predette consonanze. Onde bisogna avvertire, accioche con facilità si osservi questa Regola, che *qualunque volta si vorrà procedere dalla consonanza Imperfetta alla Perfetta; di fare, che almeno una delle parti si muova con alcuno movimento, nel quale sia il Semituono maggiore, tacito, ovvero espresso* [la cursiva és nostra].²⁷⁹

És paradoxal que tant Danckerts com Zarlino apel·lessin a la «puresa» dels elements musicals per justificar conceptes de correcció oposats en l'ús de la norma APC. Per al primer, preservar l'estructura dels modes seria més important que la conducció de les veus. Per al segon, en canvi, seria prioritari el respecte per la naturalesa de les consonàncies encara que això anés en detriment de la dels modes.

²⁷⁸ Ghiselin Danckerts, *Trattato sopra una differentia musicale*, Ms. Roma, Biblioteca Vallicelliana, R. 56, F. 408. Citat per Berger 1987, p. 230 (nota 37). Cf. Lockwood *Danckerts* (consulta 2010); Lockwood 1965. Johannes Legrense (ca. 1460) feia excepcions de la Norma APC i Johannes Tinctoris (1495) no va fer cap al·lusió a principis d'atractivitat. Cf. Arlettaz 2000, p. 166.

²⁷⁹ Zarlino 1558, III, 38. Més endavant, invocant la naturalitat de la norma, afirmava que aquesta era observada fins i tot per «idiotes i camperols». Després tornaria a dir que la norma APC es podia fer a tot arreu (Zarlino 1558, III, 53).

En les conclusions a la *Causa pulchritudinis* dels capítols analítics aportarem les nostres consideracions sobre l'ús de la norma a partir del testimoni de les tabulatures. L'anàlisi dels aspectes contrapuntístics i de la simultaneïtat sonora es completarà amb la dels aspectes melòdics, que en són complementaris. La norma APC sovint estarà relacionada amb fórmules melòdiques convencionals com la «cadència de soprano» i amb les glosses que cantants i sonadors afegien a les cadències. També està relacionada, naturalment, amb l'ús de cadències de modes «majors» amb sensibilització del setè grau (cadències dels modes lidi i jònic) en altres contextos modals. L'estudi coordinat de tots aquests aspectes ens oferirà una visió més ajustada de la *Causa pulchritudinis*.²⁸⁰

Tractament de la dissonància. El «mi contra fa»

Malgrat que tots els teòrics prohibien categòricament l'ús del trítion, la semidiapente i el «mi contra fa» en consonàncies perfectes, molts d'ells van dedicar tant o més espai al seu tractament normatiu que a la Norma APC.²⁸¹ En aquesta secció estudiarem l'ús regulat d'aquests intervals, que sovint es produeixen per l'afegit d'accidentals i de vegades per la seva manca. No parlarem en canvi de segones, setenes o quartes justes enteses com a dissonàncies, car aquests intervals no impliquen necessàriament la presència d'alteracions sobreafegides. Tot i que en els capítols analítics oferirem alguns exemples de segones i setenes, per al coneixement d'aquests intervals creiem

²⁸⁰ Val a dir que aquesta és una de les principals objeccions que es pot fer a la Tesi doctoral de Marc Honegger (1970). El musicòleg francès es va centrar exclusivament en els aspectes melòdics dels processos cadencials sense aproximar-se en cap moment a la vessant contrapuntística dels mateixos.

²⁸¹ Gaffurio (1496, III, 4) no acceptava algunes dissonàncies ni en temps curt ni en síncope, malgrat reconèixer que Dunstable, Binchois, Dufay o Brassart les admetrien. Del Puerto (1504, [F. 3^v]) tractava el trítion i acceptava les regles generals (*Ib.* [F. 9-9^v]). Ornithoparcus creia que calia prohibir «als joves que comencen» aquestes espècies (1517, I, 7). Cf. *Ib.* IV, 3). Més consideracions pel que fa a la prohibició del «mi contra fa» (*Ib.* IV, Cap. 4 i 7). Bizcargui (1511, [F. 5^v; 6-6^v]) deia que els cantants feien «mi contra fa» perquè així la melodia «sonava millor a les seves oïdes», però que això era una corrupció de les consonàncies i que anava contra l'«art». Això denota les preocupacions de l'autor contra «els moderns» que també veiem en Zarlino. Aranda (1535, F. 18; 15^v; 34-34^v) s'avenia amb les consideracions generals.

suficient el que s'ha explicat en la secció 2.2.2.²⁸²

En el període que estudiem la dissonància es considerava estèticament necessària pel seu contrast sonor amb la consonància, de la que n'era complementària.²⁸³ Tinctoris (1477) defensava l'ús de les dissonàncies comparant-lo amb la retòrica.²⁸⁴ També ho feia Zarlino (1558) afirmant que aquests intervals, ben emprats, produïen «gran plaer i delectació».²⁸⁵ Santa Maria, al pròleg als lectors del 2n llibre de *l'Arte de Tañer Fantasía* (1565), deia:

Esta musica practica consta de consonancias y disonancias. De consonancias, como de principios intrinsecos, y esenciales. De disonancias como de accidentes, que dan hermosura y perfection a la musica practica.²⁸⁶

Per tot això pensem que no seria sorprenent trobar un índex de dissonància superior al que es podria esperar després d'estudiar la *Causa necessitatis*. Dins la musicologia moderna hi ha idees ben diferents al respecte, i de vegades enfrontades. Robert Toft seria partícip d'acceptar la sonoritat que emana de les tabulatures com a representativa del so renaixentista. Toft afirma que «la freqüència amb que la col·lisió *mi-fa* succeeix en les intabulacions suggereix que aquestes col·lisions (*clashes*) van ser una part important del «so ideal» del Renaixement.²⁸⁷ Per contra, Margaret Bent i,

²⁸² Com a «músics pràctics» considerarem la quarta justa consonància perfecta. Conseqüentment el «mi contra fa» en quarta menor i en quarta major també seran analitzats en aquesta secció.

²⁸³ Per exemple Ornithoparcus (1517/1609, IV, 4), Santa Maria (1565, II, 11), Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 4). Juan de Espinosa considerava que abans s'havia de trencar la consonància que el mode, i abans el diatheseron que el diapente, perquè aquest era «superior» (Espinosa 1520, 32).

²⁸⁴ *Verumtamen modis aliquando predictis discordantie parve a musicis, sicut figure rationabiles a grammaticis, ornatus necessitatisve causa assumi permittuntur*. Trad.: «Però de tant en tant petites dissonàncies són admeses pels compositors en els modes precedents, de la mateixa manera que els retòrics admeten figures retòriques raonables, per motius estètics o per necessitat». Tinctoris 1477, II, 31. D'Agostino 2008, pàgs. 354-355.

²⁸⁵ Tinctoris 1477, II, 31. Zarlino 1558, III, 27.

²⁸⁶ Santa Maria 1565, II, p. 1^v. No és la primera vegada que constatem aquesta semblança expositiva entre Santa Maria i Zarlino.

²⁸⁷ «Moreover, the frequency with which the *mi-fa* clash occurs in the intabulations suggest that these clashes were an important part of the Renaissance “sound ideal”» Toft 1992, p. 79.

indirectament, Edward Lowinsky i Nicolas Meeùs, desestimarien la sonoritat resultant de les tabulatures per considerar que aquestes eren «arranjaments». Els adaptadors, al realitzar aquests arranjaments, es veurien obligats a acceptar un nivell de dissonància impensable en la interpretació vocal per causa de l'afinació fixa dels instruments.²⁸⁸

En la secció 2.2.2 s'ha vist que les dissonàncies, en termes generals, es toleraven si eren degudament preparades i amb valors de mínima o més curts. D'aquesta manera podien quedar «absorbides» per les consonàncies que les precedien i seguien. També s'admetien en síncopes i notes de «passatge», així com en glosses i cadències. Havien d'estar en temps rítmicament feble, tot i que si eren en clàusula o síncope també podien estar en temps imparell.

Totes aquestes consideracions són vàlides també per a l'ús normatiu de les consonàncies perfectes augmentades i disminuïdes.²⁸⁹ Al finals del s. XV, Johannes Tinctoris afirmava que el «mi contra fa» havia de ser evitat, però reconeixia que el practicaven «els més famosos músics del seu temps».²⁹⁰ Tinctoris ens proporciona alguns exemples musicals en els que es pot veure que tolerava la dissonància si aquesta anava precedida i seguida per consonància i si una de les veus resolvia per semitò.

Karol Berger, dins el seu important llibre sobre la *musica ficta*, cita una carta de Giovanni del Lago on aquest explicava que «el propi de la cinquena imperfecta, o disminuïda és anar a la tercera, i encara més quan una part ascendeix i l'altre descendeix».²⁹¹ Del Lago formulava el tractament de la dissonància de manera

²⁸⁹ Per exemple, Del Puerto (1504, *Contrapuncto*, F. 9-9v) i Ornithoparcus (1517/1609, IV, 3). Zarlino (1558, III, 42) destaca que el moviment de la dissonància ha de ser per graus conjunts.

²⁹⁰ Tinctoris prohibia les «falses concordances» fetes amb el semitò major, però esmentava l'ús de «mi contra fa» en temps imparell per part de Faugues i Busnoys (Tinctoris 1477, 33). V. Agostino – Tinctoris 2009, p. 359, 361 i nota 111. Cf. Berger 1987, p. 95. També Toft 1992, p. 27. Zarlino (1558, III, 42) admetia la dissonància en temps fort si es donava en síncope i resolvia per graus conjunts.

²⁹¹ «Il proprio della quinta imperfetta, over diminuta è andare alla terza, massime quando immediate una parte ascende, et l'altra descende», Ms Vatican, lat. 5318, F 103, citat per Berger 1987, p. 221, nota 16.

semblant al de la norma APC, però a diferència de Tinctoris no creia que la dissonància hagués d'anar precedida necessàriament per una consonància. Pietro Aaron, més conservador, considerava essencial que la dissonància estigués en part rítmicament feble i en figuració de mínima o semimínima.²⁹² Finalment, A. P. Coclico i F. Dentice mostraven exemples de quintes disminuïdes que no s'atacaven simultàniament, sinó que eren notes de pas, amb resolució per semitò en una de les veus i situades en part rítmicament feble.

Ex. 2.8: Dissonància de quarta augmentada en nota de pas

Adrian Petit Coclico, *Compendium musices* (Nuremberg: Ioannes Montanus and Ulricus Neuber, 1552), sig. [Livv]²⁹³

The image shows a musical score for four voices: Discantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Discantus part has a note marked with an asterisk (*). The lyrics "O vos omnes" are written below the Bassus part.

A l'**Ex. 2.8** es forma una onzena augmentada entre l'F del Tenor i el **bb^{mi}** del Discantus. Però es justifica per tot el que s'ha dit i també perquè ve de consonància imperfecta (tercera major) i resol a consonància imperfecta (sisena menor) per moviment contrari i semitò en una de les parts.

Un dels teòrics que va sistematitzar més rigorosament l'ús de les dissonàncies va ser Gioseffo Zarlino. A *Le Istitutione Harmoniche* (1558) va tractar la semidiapente i el trítton de manera similar. Ens explicava també, no sense un cert to irònic, que els músics «moderns» no feien servir els gèneres cromàtic o enharmònic com els antics, sinó que els barrejaven i feien tríttons i quintes disminuïdes a través d'un cert gènere

²⁹² Pietro Aaron, *Lucidario in musica* (Venècia, Girolamo Scotto, 1545), F 7^v, Berger 1987, p. 221 i nota 21.

²⁹³ Trans. Albert Seay, *Translations 5* (Colorado Springs: The Colorado College Music Press, 1973), p. 25 i ex. 63 Exemple citat per Berger, 1987, pàgs. 105-106 i nota 29.

«retrobat» (*ritrovato*).²⁹⁴

Entre els tractadistes espanyols, Domingo Marcos Durán (ca. 1502) es mostrava restrictiu amb l'ús de les dissonàncies melòdiques dins el cant pla, però pel que feia a la polifonia les demanava sobretot en les clàusules. En la cita següent s'aprecia d'un sol cop d'ull l'ambivalència dels teòrics al respecte de la dissonància:

No des mi contra fa ni fa contra mi en especie perfecta porque se guarde la verdadera composicion del unisonus, diapenthe y diapason, et de sus compuestas y sobrecompuestas. [...] Item para cantar contrapunto concertado a dos o tres o quatro voces has de mirar que no se toque una voz con otra en especie falsa asi como en segunda, septima, nona, undecima, etc. *Salvo en disminucion, gradatim o sincope o clausulas las quales sin ellas no se pueden hazer* [la cursiva és nostra].²⁹⁵

Juan Bermudo (1555) és probablement el tractadista més familiaritzat amb l'estil de Cristóbal de Morales de tots els que integren el nostre marc teòric. Abordava l'aspecte rítmic de la dissonància seguint els preceptes tradicionals, però en clàusula acceptava que estigués en «temps fort».²⁹⁶ Una altra norma de Bermudo és que no hi podia haver dues dissonàncies seguides. Totes les seves normes són, deia, conformes a l'art «semicromàtic».

Tened por infalible la regla, que siendo el tal movimiento preparado [es refereix a dissonàncies com el tríton i quinta disminuïda en salt] y no teniendo impedimento, se pueden todos muy bien dar, y es conforme al arte semicromatico, que es la

²⁹⁴ Zarlino 1558, III, 74.

²⁹⁵ Duran 1510, 4.

²⁹⁶ Montanos també permetia la dissonància en temps fort en clàusules. Montanos 1592, *Compostura*, F. 18^v.

²⁹⁷ Bermudo 1555, V, 32. Paloma Otaola diu que Juan Bermudo manifestava tendències humanistes, però que no pretenia ressuscitar la música antiga, sinó que defensava l'estil dels compositors del seu temps. El gènere «semicromàtic» representava una novetat que no eren ni el diatònic ni el cromàtic dels antics, però que permetia l'ús de qualsevol interval, consonant o dissonant, sempre que aquest es fes «amb art». Otaola 2000, pàgs. 285-286. Santa Maria 1565, II, 1 i 2 era gairebé coincident en tot amb Bermudo. També cal destacar la darrera frase de la cita on, un cop més, Bermudo equipara

musica que en estos tiempos se tañe y en composicion se canta.²⁹⁷

Santa Maria va enumerar cinc usos normatius de la dissonància. Aquests usos vindrien a ser una síntesi de tot el que s'ha dit fins ara:²⁹⁸

1. Passant de pressa en disminucions, amb figuració de semimínima, corxea i semicorxea. No hi pot haver dues dissonàncies seguides, sinó que cal que vagin precedides o seguides de consonància. També cal que la dissonància estigui en part rítmicament feble.
2. La dissonància també pot ser en meitat de la semibreu.
3. Pot estar situada al punt de prolongació de la mínima i de la semimínima.
4. Ha d'estar en clàusula.
5. Ha d'estar en síncope.

El «mi contra fa» en quarta

Mi contra fa en quarta menor o quarta disminuïda

Santa Maria anomenava la quarta disminuïda «quarta remisa», i deia que no es podia fer de salt ni «de cop» donat que era «incantable». Allò que era incantable, seguia, no es podia tampoc sonar, excepte en semimínima o valors encara més curts amb la quarta a la part superior.²⁹⁹ Bermudo, que ja ens havia mostrat exemples d'aquest interval de salt en «clàusula furtada», ho feia també en un cas de quarta disminuïda en la simultaneïtat sonora o en les relacions creuades, en aquest cas a través del moviment per graus conjunts. En realitat, deia, aquest era un interval «defensat» si primer s'havia acostumat l'oïda a través de la preparació, com es veu en l'exemple:

la pràctica vocal amb la instrumental.

²⁹⁸ Santa Maria 1565, II, 2.

²⁹⁹ Santa Maria 1565, II, 11.

Ex. 2.9: Quartes disminuïdes en les relacions creuades i per salt
Bermudo 1555, V, 32, F. 139^v. Exemple 1r.

La primera quarta disminuïda es produeix en les relacions creuades al c. 1 entre el Cantus i l'Altus (*gmi* – *cc*) amb preparació. La segona, per salt al c. 5 en l'Altus (*f* – *cmi*).

Mi contra fa en quarta major, quarta augmentada o trítón

El trítón i la semidiapente rebien un tractament conceptual diferent per la diferència entre el semitò major i el menor. Només en els instruments de corda pinçada com la viola de mà o el llaüt aquestes diferències tendien a desaparèixer gràcies a l'aproximació al temperament igual. Però també en la teoria les precaucions que calia prendre en l'ús d'ambdós intervals eren si fa no fa les mateixes. El teòric que millor va explicar el tractament d'aquests intervals va ser un cop més Juan Bermudo. En el llibre V de la *Declaración*, dedicava tot el capítol 32 a l'emprament normatiu de les dissonàncies. Parlant del trítón, en general l'admetia «de cop» si es donava en les veus superiors i amb el fonament de la tercera menor.

La tercera quarta defendida es tritono, que son tres tonos desde Ffaut al mi de bfa**b**mi. Y en todos tres generos fue intervalo defendido. Suelese dar comunmente en este quarto genero con una tercera menor en la forma siguiente. [...] Es pues el uso comun del tritono de huida, mayormente si va a buscar la octava.³⁰⁰

L'anterior **Ex. 2.9** també pot il·lustrar perfectament aquest passatge. L'Altus, als compassos 2 i 3, realitza un salt de quarta augmentada (*d* – *gmi*) en «nota de fugida» que va a octava amb el Tenor (*a*). Es fonamenta en la tercera major que es forma entre

³⁰⁰ Bermudo 1555, V, 32.

Bassus i Tenor (F – a).

Ex 2.10: ús normatiu del tríton

Bermudo 1555, V, 32, p. 139^v. Exemple 2n.

The musical score for Ex 2.10 consists of four staves labeled Cantus, Altus, Tenor, and Contra. The time signature is common time (C). The Cantus part is in the treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Altus part is in the treble clef and contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the second measure. The Tenor part is in the treble clef and contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Contra part is in the bass clef and contains: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

En l'Ex. 2.10 el tríton es forma entre el Tenor i l'Altus (F i *bmi*). És un interval «de fugida», o sigui nota de pas en figuració de semimínima i temps imparell que va a octava amb el Contra. Es justifica també per la norma APC (car entre el Contra i l'Altus hi ha una sisena major que porta a octava). Aquest exemple és del tot anàleg al de Coclico que hem vist anteriorment.

Montanos oferia també un exemple de quarta augmentada, ara de cop i sense preparació (Ex. 2.11). El tríton es fonamenta en tercera menor i es dóna en *clàusula*. L'interval es troba entre l'Altus i el Tiple i, a més de tot el que s'ha dit, en figuració de mínima i temps rítmicament feble.³⁰¹

Ex. 2.11: Quarta augmentada sense preparació.

Montanos 1592, *Compostura*, F. 26v

The musical score for Ex 2.11 consists of two staves labeled Tiple i (Ti) and Bassus (B). The time signature is common time (C). The Tiple i part is in the treble clef and contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the second measure. The Bassus part is in the bass clef and contains: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

³⁰¹ Cal afegir que, en l'exemplar consultat per a fer la nostra transcripció, que és el que es conserva a la Biblioteca Nacional d'Espanya (E-Mn) amb el topocràfic M/2831, el sostingut està afegit a mà, tal i com diu la pròpia imatge.

Santa Maria afirmava que el tríton es podia fer en redobles i en figuració de semimínima o menor.³⁰² Zarlino deia que tant el tríton com la semidiapente es posaven a voltes en el contrapunt enloc de la quarta i la quinta, respectivament, perquè «fan bon efecte» (1558, III, 24). Més endavant mostrava exemples normatius d'aquests intervals quan tenen al davant una consonància i van a tercera major (III, 30). Finalment, en el capítol 61 del mateix llibre tercer, va donar alguns exemples de com realitzar aquests intervals per a què fessin, com s'ha dit, «bon efecte».³⁰³

El «mi contra fa» en quinta

Mi contra fa en quinta menor o quinta disminuïda

Santa Maria (1565, I, 11) explicava que s'havien de prendre més o menys les mateixes precaucions que en els intervals anteriors, però afegia que la dissonància s'havia de fer per grau conjunt en una sola veu i, en cas de fer-se a vàries veus, amb figuració ràpida. Zarlino permetia l'ús del tríton i de la semidiapente en una sola percussió en temps fort si aquests intervals tenien al davant una consonància i al darrera una tercera major. Bermudo defensava aquest interval «de cop» si es donava en «clàusula furtada», igual com el tríton. El teòric d'Écija afegia algunes consideracions qualitatives molt interessants.

Quien mejor, a mi ver, ha preparado el sobredicho intervalo defendido es el excelente musico Cristobal de Morales en una misa de Requiem que hizo para el señor Conde de Ureña en el verso del Introito, que dice Te decet, en la palabra Votum in Hierusalem, y diola segun se sigue.³⁰⁴

³⁰² Santa María (1565, II, 11). De manera similar, Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 12^v i 13^v) demanava que les *falses* es fessin en contrapunt concertat.

³⁰³ Aquests exemples són equivalents als que s'ha mostrat anteriorment.

³⁰⁴ Bermudo 1555, V, 32.

2.12: Quinta disminuïda «de cop»

Bermudo 1555, V, 32, F. 139^v(b). Exemple 3r

The image shows a musical score for two parts: Cantus / Altus (top staff) and Tenor / Bassus (bottom staff). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Cantus / Altus part starts with a treble clef and a '8' below the staff. The Tenor / Bassus part starts with a bass clef. The score consists of five measures. In the final measure, there is a dissonance between the two parts, marked with an asterisk (*). The notes in the final measure are: Cantus / Altus: G4 (quarter), F4 (quarter); Tenor / Bassus: E3 (quarter), B2 (quarter).

El teòric andalús considerava que l'interval de quinta disminuïda que es dona entre Bassus i Tenor (E / bfa) està prou ben preparat per l'octava que s'ha sentit abans entre Bassus i Altus (F / f) i pel manteniment del Tenor en bfa, sense que hi hagi «mudamiento de consonancia» en el moment de produir-se la dissonància. Aquesta manera de fer la quinta disminuïda és, deia Bermudo en el mateix capítol, obra d'una gran subtileza: «Y no se tenga en poco este primor, porque es el mas delicado y primo[roso] que en musica yo he visto».³⁰⁵

Hem volgut seleccionar un altre exemple de quinta disminuïda, aquest cop de Francisco de Montanos. La dissonància es troba entre el Tenor, l'Altus i el Tiple en clàusula i temps imparell. Les veus d'Altus i Tiple mantenen la seva sonoritat anterior.³⁰⁶

³⁰⁵ Tinctoris també afirmava que la cinquena imperfecta no era tan «aspra» com les altres dissonàncies (D'Agostino 2008, p. 311 i nota 81).

³⁰⁶ Com hem explicat anteriorment, l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional d'Espanya amb el topogràfic M/2831 porta els sostinguts afegits a mà.

Ex. 2.13: Quinta disminuïda en clàusula:
Montanos 1592, *Contrapunto*, f. 20v



«*Mi contra fa*» en quinta major o quinta augmentada.

Santa Maria (1565, I, 11) explicava que aquest interval es podia fer per graus conjunts en una sola veu en direcció ascendent. A vèries veus es podia fer amb figuració ràpida. Santa Maria il·lustrava l'ús normatiu d'aquesta dissonància amb varis exemples, dels que n'ofereim un.

Ex. 2.14: Quinta augmentada «de cop»:
Santa Maria, 1565, I, 11, p. 28^v



«*Mi contra fa*» en octava

Per a Bermudo, igual que per a Santa Maria, aquest interval simplement no es podia fer:

Pero fa contra mi en octava no tiene preparacion, porque avemos de guardar la verdadera composicion del unisonus. De adonde infiero, que todas las consonancias pueden tener mas, o menos sin desabrimento del buen oido, pero la octava y sus semejantes no lo sufren.³⁰⁷

³⁰⁷ Bermudo 1555, V, 32. Cf. Santa Maria 1565, I, 18.

Zarlino és l'únic tractadista que inclou exemples musicals d'octaves augmentades i disminuïdes. El teòric italià afirmava que aquests intervals s'havien d'evitar sempre que es pogués, sobretot en música a dues veus, però era conscient de la dificultat que comportava evitar-los en l'escriptura a més parts.

Ex. 2.15: Octaves augmentades i disminuïdes:

Zarlino 1558, III, 30, p. 180

2.15.1: octava augmentada



2.15.2: octava disminuïda



Sonoritats finals amb tercera major

L'alçament de la tercera de l'acord final en el context d'un mode «menor» és una característica sonora notable de la música del segle XVI. Estem parlant de la coneguda «tercera de picardia», tal com la va batejar Jean-Jacques Rousseau.³⁰⁸ En la «majorització» d'aquesta tercera hi intervé decisivament l'adjunció de sostinguts o becaires que queden subintel·lectes en els textos vocals, però que romanen explícits en les tabulatures. Com ja hem esmentat abastament, la notació mensural de la primera meitat del segle XVI es caracteritza per la parquedat en accidentals explícits, fet encara més notable en quant a aquest tipus d'alteracions. La «tercera de picardia» és a tots els efectes un aspecte de la composició que incumbeix la *Causa pulchritudinis* vertical, donat que en cap cas els accidentals afegits no s'expliquen per res més que per criteris estètics.

Pietro Aaron, dins les *Aggiunte* a l'edició del *Toscanello* (1529), va incloure un

³⁰⁸ Rushton, Julian, *Tierce de Picardie* (consulta 2014). V. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768. Sembla que el compositor Paschal de l'Estocart, nascut en la regió francesa de la Picardia, oferia molts exemples de cadències intermitges amb tercera major on el discurs es reprenia immediatament amb acord menor (V. Honegger 1970, pàgs. 74-75).

exemple de sonoritat final suspensiva amb alçament de la tercera. El teòric italià demanava que l'alteració fos explícita per evitar que els cantants cometessin errors:

Ex. 2.16: Cadència «de picardia» final:
Pietro Aaron, *Aggiunte* (1529)



La tercera «de picardia» no es pot donar únicament en la sonoritat final. Als exemples extrets del nostre repertori veurem que de vegades també s'utilitza aquesta sonoritat en cadències episòdiques importants de la composició.

Allan W. Atlas subratlla que les cadències episòdiques van començar a «majoritzar-se» a partir de les primeres dècades del segle XVI.³⁰⁹ Això explicaria per què algunes adaptacions instrumentals de música de la generació anterior, com per exemple les de Josquin Desprez, presenten un alt nombre de finals amb tercera menor o per què, en tot cas, no es dona un alçament sistemàtic de la tercera.³¹⁰ L'anàlisi del repertori polifònic del segle XV que va realitzar el professor Serge Gut aporta dades molt clarificadores en aquest sentit.³¹¹ En relació a la música de Josquin, Gut conclou que de les 49 *chansons* que va analitzar, només 5 finalitzen amb acord major «natural», mentre que 25 ho fan amb acord menor. Dels 96 motets, 19 acaben amb acord perfecte major, 27 amb acord perfecte menor, 3 amb tercera major «natural» sense quinta i 2 amb tercera menor sense quinta. Finalment, la dada més interessant per a nosaltres prové de les seccions de misses: de les 101 seccions analitzades, 16 acaben amb acord

³⁰⁹ Atlas 1998 (2002), p. 284.

³¹⁰ Toft 1992, p. 23. Marc Honegger presenta una dada sorprenent al respecte: dels 46 finals de misses de Josquin adaptades per Diego Pisador (1552) que presenten acord menor, només 18 són alçades (un 39%). V. Honegger 1970, p. 72. Un exemple prou conegut del repertori hispànic és l'adaptació glossada de la *chanson Mille Regretz* de Josquin, que Luys de Narvaez va titular *La cancion del Emperador*.

³¹¹ Gut, Serge 1969, VI «Les ultimes conquêtes de la tierce au XV^e siècle».

menor, 4 amb acord major «natural», 4 amb tercera menor sense quinta i 7 amb tercera major sense quinta. D'aquestes set tercers majors, només una és alçada a través d'alteració.³¹²

Pel que fa a la música polifònica hispànica immediatament anterior al repertori que estudiem, Gut analitza els finals de les composicions de música religiosa i profana del *Cancionero Musical de Palacio* (CMP) transcrites per Higinio Anglés.³¹³ De 447 obres analitzades, 94 presenten tercera en posició final, o sigui més o menys una quarta part del total del repertori.³¹⁴ Aquesta quarta part es reparteix de la manera següent:

- 23 acords perfectes majors (7 amb tercera alçada a través d'alteracions).
- 24 tercers majors sense quinta (4 amb la tercera alçada per alteració).
- 31 acords perfectes menors.
- 16 tercers menors sense quinta.

Així doncs, els acords majors i menors s'equilibren, mentre que la presència de tercers finals alçades és encara molt petit (11 de 447).³¹⁵

Una de les normes bàsiques del contrapunt heretades de l'Edat Mitjana establia que una composició havia de començar i acabar en consonància perfecta. En els escrits de Gaffurio i Aaron la norma es desdibuixa, car aquests tractadistes afirmaven que era arbitrària al començament de la composició.³¹⁶ Ornithoparcus i Durán afegien que les obres podien acabar en consonància imperfecta, mentre que aquest darrer

³¹² Vertaderament interessant és observar el pas de la preferència per la sonoritat final sense tercera a mitjans segle XV a l'increment de la presència d'aquest interval al final, fins i tot amb tercera alçada, a principis del segle XVI. Això darrer és especialment notable en les col·leccions de *frottole* impreses per Petrucci (V. Serge Gut, Op. Cit., p. 134 i seg.)

³¹³ Anglés, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos* (3 vols.), Barcelona: CSIC - Monumentos de la Música Española, (1945-51).

³¹⁴ Hem de ser prudents, però, amb el repertori del CMP donat que no és ni molt menys heterogeni en quant a la datació de les obres que compila, englobant composicions d'èpoques distants en el temps.

³¹⁵ Serge Gut, Op. Cit., pàgs. 138-140. El compositor més representat al CMP és Juan del Encina. Això significa que la major part de les seves obres foren escrites abans de 1494.

³¹⁶ Gaffurio (1496, III, 4) fou molt explícit prescrivint que la composició havia d'acabar en consonància perfecta: uníson, octava o doble octava. Igualment Tinctoris (1477, III, 1), Ramos (1482, II, 1.1), Despuig (1495, VI, 6), Del Puerto (1504, *De Contrapuncto*), Bizcargui (1511, [F. 15]) i Aaron (1529, II, 17).

puntualitzava que això es podia fer si hi havia més de dos «contrapuntants».³¹⁷ Veiem doncs que la tractadística, progressivament, anava acceptant la sonoritat final amb consonància imperfecta, segurament empesa per la pràctica musical. Juan Bermudo, vint anys després, ja deia que el millor era si el final es feia amb tercera major. A més, reconeixia que gairebé totes les clàusules a quatre veus acabaven en aquesta consonància.

No se que inconveniente ay en ser toda esta regla arbitraria [la primera regla de contrapunt «dels antics»]. Pues digamos, con Andrea [Ornithoparcus], que como podemos començar en consonancia imperfecta, podemos acabar en ella.³¹⁸ *Mayormente siendo tercera mayor, la qual tiene gran perfection por el uso, que apenas ay clausula de a quatro bozes que la una no quede en dezena mayor.* Queda esta regla en la voluntad del cantor, no tal solamente al començar, si no al acabar [la cursiva és nostra].³¹⁹

També Santa Maria recomanava acabar les obres amb «consonància sostinguda» en les veus interiors, sobretot si entre el Tiple i el Contrabaix hi havia una octava o les seves compostes. El teòric madrileny aportava doncs la consideració del caràcter accidental de la tercera, tot i que no explicitava si l'alteració havia de ser subintel·lecta o no.³²⁰

Finalment mostrarem dos exemples musicals ben explícits extrets de la tractadística ibèrica.



³¹⁷ Duran (1510, II, 4). També Del Puerto (1504, *De Contrapuncto*) autoritzava el final amb consonància imperfecta. De Aranda (1535, F. 33^v) també estava obert a aquesta possibilitat.

³¹⁸ Ornithoparcus 1517, IV, 4, en la regla 5a manifestava que la norma era arbitrària, i en la 16a posava un exemple d'acabament amb 3a.

³¹⁹ Bermudo 1555, V, 20. És interessant el comentari final en què l'elecció del tipus de consonància queda «a la voluntat del cantor». Però d'aquesta manera no és segur si el tractadista es refereix a l'elecció de l'espècie de la consonància imperfecta (per exemple, el cantor podria escollir entre fer una tercera major o una de menor).

³²⁰ Santa Maria 1565, I, 25.

Ex. 2.17: Sonoritats finals amb tercera major alçada:

<p>2.17.1 Santa Maria 1565, I, 26</p> 	<p>2.17.2 Montanos 1592, <i>Compostura</i>, p. 20^v</p> 
---	--

Per a què l'adaptador pogués elevar la tercera de l'acord final aquest havia de tenir, òbviament, un interval de tercera en la composició vocal. Això era de l'estricta competència del compositor. A més, aquesta tercera havia de poder ser alçada. En la pràctica doncs, només les obres escrites en els modes 1r, 2n, 3r, 4rt, 9è i 10è podien tenir un alçament de la tercera per *musica ficta*. Les composicions escrites en la resta de modes ja disposaven de la tercera major sense necessitat d'adjuntar-hi cap alteració. La finalitat del nostre treball, en relació a aquest aspecte, és determinar quin percentatge de cadències episòdiques i finals eren efectivament alçades pels instrumentistes i sota quines condicions.

La varietas

Un important ideal estètic de l'art renaixentista és el de la cerca de la varietat (*varietas*). Aquest no és un concepte exclusivament musical, sinó que prové de l'Humanisme i s'estén a les diferents arts a través dels escrits de Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci, per exemple. La varietat s'explica com la forma de disposar els elements artístics de tal manera que l'espectador en tingui una percepció agradable. En termes d'Alberti, la varietat il·lustra perfectament la gràcia (*leggiadria*), companya de l'harmonia entre contraris (*concinnitas*). Tots aquests conceptes s'aniran, però, matisant al llarg del Renaixement.³²¹ Al seu cèlebre *Tractat d'Arquitectura* (1450), Alberti explicava en què consistia l'ideal de la *varietas*:

³²¹ Cf. L'estudi clàssic d'Erwin Panofski, *Idea*, Traducció francesa: Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 1989 (Cap. 3 i 4).

Condimentum quidem gratiae est omni in re varietas si compacta et confirmata sit mutua inter se distantium rerum parilitate eadem si inter se dissoluta et disconuenienti quadam disparitate discreparint erit ea quidem absurdissima. Nam veluti in lyra cum graues voces respondeant acutis: & mediae inter vtrascuae ad concentum intentae resonant: fit ex vocum varietate sonora et mirifica quaedam proportionum aequabilitas quae maiorem in modum oblectet animos atque detienat.³²²

La varietat és en totes les coses un condiment de la gràcia, principalment quan posa juntes coses amb una igualtat mútua que fa convenir les diferències. I al contrari, desplaürà molt a aquells qui vegin membres mal apropiats per una discordança i una mala proporció absurdes. Igual que quan amb una lira les veus greus es corresponen amb les agudes, i les mitges ressonen acordades sota totes aquestes, se'n seguirà de la varietat de les veus una sonora i quasi meravellosa unió de proporcions, que delectarà i entretindrà els ànims dels qui escoltin.

L'aplicació musical de la *varietas* va ser perfectament formulada pocs anys després pel teòric francoflamenc Johannes Tinctoris, que va romandre actiu al Regne de Nàpols més de vint anys. Com que la considerem molt aclaridora, ens permetem la cita gairebé en la seva integritat. Es tracta de la *vuitena regla* del *Liber de Arte Contrapuncti* (1477).

Octava si quidem et ultima regula haec est quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est, nam, ut Horatius in sua Poetica dicit, "Cytharedus ridetur corda si semper oberrat eadem".³²³ Quemadmodum enim in arte dicendi varietas, secundum Tullii sententiam,³²⁴ auditorem maxime delectat, ita et in musica concentuum diversitas animos auditorum vehementer in

En efecte, com en la retòrica la varietat, segons sentència Tul·li [Ciceró], a l'auditor delecta màximament. En la música la diversitat de l'harmonia provoca un plaer intens en l'ànim de qui escolta. Per això el Filòsof [Aristòtil] a l'*Ètica* no va dubtar en afirmar que la varietat és una cosa bona i necessària per a la naturalesa humana. Qualsevol compositor o cantaire d'òptim enginy sap obtenir aquesta varietat,

³²² L. B. Alberti, *De re aedificatoria decem*, I, IX. Ja al *Tractat de la Pintura* de 1436 (II, 40) Alberti afirmava que «La varietat dóna la gràcia». Leonardo da Vinci, en canvi, a través de la *varietas* feia apologia de la pintura perquè segons ell era capaç de representar més varietat de coses. Al capítol 27 del *Trattato della pittura* afirmava que «Aquella cosa que conté en sí més universalitat i varietat de coses, aquella serà anomenada de més excel·lència».

³²³ Horaci, *Ars poetica* pàgs. 355-56 (n. del t. de l'edició italiana).

³²⁴ Probablement Marc Tul·li Ciceró, *De oratore* II, 82 (n. del t., de l'edició italiana).

oblectamentum provocat, hinc et Philosophus in Ethicis varietatem iocundissimam rem esse naturamque humanam eius indigentem asserere non dubitavit.³²⁵

Hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficiet, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam coniunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopius, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut concinnat. Verumtamen in his omnibus summa est adhibenda ratio, [...] nec tot nec tales varietates uni cantilenae congruunt quot et quales uni moteti, nec tot et tales uni moteti quot et quales uni missae. Omnis itaque res facta pro qualitate et quantitate eius diversificanda est prout infinita docent opera, non solum a me, verum etiam ab innumeris compositoribus aevo praesenti florentibus edita.³²⁶

component o discantant ara amb una mesura, ara amb una altra, ara amb una cadència, ara amb una altra, ara amb una proporció, ara amb una altra, ara amb un interval melòdic, ara amb un altre, ara amb síncopes, ara sense, ara amb imitació, ara sense, ara amb pauses, ara sense, ara amb disminucions, ara amb valors sencers, o component o cantant. Per això, en totes aquestes coses s'ha de fer servir la màxima ponderació [...] en una *chanson* no s'obté tal i tanta varietat com s'obté en un motet, i en un motet no es té tal i tanta varietat com hi ha en una missa. Per això, tota *res facta* [composició escrita] ha de ser variada en base a la seva qualitat i a la seva quantitat, com demostren infinites obres compostes no només per mi, sinó també per moltíssims compositors que han florit en aquest temps

Carl Dahlhaus va formular el 1967 allò que va anomenar «principi d'alternança» que, juntament amb el «principi de distinció», serien dues de les principals característiques de l'escriptura contrapuntística a partir dels segles XIII i XIV. Aquests principis estarien vinculats a l'enllaç entre intervals consonants i dissonants així com al seu repartiment en l'interior de la frase musical. Dahlhaus creia que la Norma APC va ser fonamental a partir del segle XIII, car afegia contrastos harmònics al cant gregorià del *cantus firmus*.³²⁷

³²⁵ Aritòtil, *Ètica a Nicòmac*, VIII,14 (n. del t., de l'edició italiana). La inclusió d'aquest passatge és una mica forçada. Més que de la varietat, l'Estagirita parlava de la *concinnitas*.

³²⁶ Tinctoris (1477, III, VIII [152]). D'Agostino 2008 pàgs. 378-379. Tinctoris esmentava i comparava obres de Dufay, G. Faugues, J. Regis, Busnoys, Ockeghem i F. Caron.

³²⁷ Dahlhaus 1967 (1993), pàgs. 74-79. Dahlhaus va fer la seva proposta a partir de l'anàlisi del llenguatge harmònic i contrapuntístic, però no va anar més endavant amb consideracions de tipus

Si d'entre tots aquests aspectes en destriem només els relacionats amb la simultaneïtat sonora, la varietat s'aconseguirà alternant consonàncies perfectes, imperfectes i dissonàncies. Ens interessa molt la cita següent, que no prové pas d'un músic professional sinó d'un prestigiós literat i diplomàtic. Baldassarre Castiglione (1528) feia referència a l'alternança entre intervals harmònics diferents dins el principi estètic de la *varietas* amb una claredat digna dels millors tractats teòrics.

Allora il signor Magnifico, - Questo ancor, - disse, - su verifica nella musica, nella quale è un vicio grandissimo far due consonanzie perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanzia aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazieta e dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quasi un paragone, donde piú le orecchie nostre stanno suspese e piú avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettaansi talor di quella dissonanzia della secona o settima, come di cosa sprezzata.³²⁸

La cerca de la varietat està estretament lligada a un altre principi estètic del Renaixement: el de la imitació de la naturalesa (mimesi). Així com la naturalesa engendra la diversitat en els individus, els músics han de buscar la diversitat sonora, imitant d'aquesta manera la pròpia naturalesa en el seu produir. En paraules de Zarlino (1558):

Questo bello et utile avvertimento [no fer dues consonàncies perfectes seguides de la mateixa espècie] conferma esser vero, et buono le operationi della stupenda Natura, la quale nel produrre in essere gli Individui di ciascuna specie; mai li produce di maniera, che si assomigliano in tutto l'uno all'altro; ma si bene variati, per qualche

estètic.

³²⁸ Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, XXVIII (p. 47). Ens agrada aquest passatge pel seu bell estil i perquè introdueix un altre concepte clau de la música del segle XVI, el de la *sprezzatura* o «noble deixadesa». Com es pot inferir, aquesta no només es donava en la interpretació, sinó també en la *res facta*. La traducció que en va fer Joan Boscà el 1534 no va ser molt afortunada, almenys en aquest passatge, on va arribar a traduir el contrari del que diu l'edició original italiana.

differenza; la qual differenza, o varietà molto piacere porge alli nostri sentimenti. Debbe adunque ogni Compositore imitare un tale, et tanto bello ordine: percioche sarà riputato tanto migliore, quanto le sue operationi si assomigliano a quelle della Natura.³²⁹

El teòric italià comparava dins el mateix passatge la diversitat musical cercada a través dels sons, consonàncies, moviments i intervals amb la de la pintura, que «majorment delecta l'ull si és pintada amb varis colors». Pocs anys després que Zarlino, però ara en terres hispàniques, Tomás de Santa María escrivia un passatge gairebé idèntic al del teòric italià, fent apologia de la varietat dins el seu *Arte de tañer fantasía* (1565).

[...] porque quanto mas variedad y diversidad ay de consonancias, tanto mas perfecta es la Musica. Esto se ve claramente en la cosas assi naturales como artificiales, que quanto mas variedad y diversidad ay en ellas, tanto mas gracia y perfection tienen, y por consiguiente deleitan mas y dan mayor contentamiento, como lo vemos en una yerva y en una pintura adornadas de varias colores, que la variedad de las colores causan en ellas mas gracias y mas perfection.³³⁰

Volem acabar aquesta exposició amb una cita del teòric espanyol Ramos de Pareja, que publicava el 1482 un passatge altament il·lustratiu en què explícitament se'ns demana la recerca de la varietat a través de la *musica ficta*.

Liquet his paucis exemplis praemissis tota ars contrapuncti concludi per variationem exemplorum per diversa loca; per fictam per rectamque musicam eadem variata sicque per idem exemplum in diversis tropis parva facta

Queda clar pels exemples d'abans que tot l'art del contrapunt està en la variació de les espècies per llocs diversos; *variant a través de la música ficta i de la música recta* i fent una petita mutació segons el

³²⁹ Zarlino 1558, III, 29.

³³⁰ Santa Maria 1565, II, 3. Cf. Amb la definició de *música* del mateix autor, per al qual és «variación y diversidad de consonancias» i similarment (II, 13 i 52). Altres autors ibèrics que també apuntaven el concepte de *varietas* però menys perfilat són Aranda 1535, F. 14, 33 i 33v) o Montanos (1592, *Contrapunto*, F. 12^v-13; *Compostura*, F. 27-27^v).

³³¹ Ramos, 1482, 2.1.1. Zarlino 1558, 4.16 també afirma que «pel semitò es troba la varietat de les espècies».

mutatione nimietas varia crescit.³³¹

mateix exemple en els diferents trops, es desenvolupa una gran varietat [la cursiva és nostra].

Com hem vist, l'alternança entre espècies és un bon recurs per a expressar la varietat sonora, important ideal estètic del Renaixement. Nosaltres estem convençuts que això ens afectarà notablement, car moltes vegades s'aconseguirà a través de l'afegit d'accidentals que no s'expliciten als textos vocals i n'explicarà alguns usos per part dels sonadors. Malauradament però, els musicòlegs que fins ara han estudiat l'aplicació instrumental de la música *ficta* no han aprofundit suficientment aquest aspecte de l'estètica musical. Solament Howard Mayer Brown, al petit article que va dedicar a les adaptacions de música polifònica per a llaüt realitzades per Albert de Rippe i Adrian Le Roy, apuntava la importància de l'ideal de la *varietas* en les conclusions:

Mais il y a des indications suggérant que les différences fûrent tolérées et même recherchées. La variété était certainement un idéal qu'ils cultivaient dans leur façon de changer leurs embellissements lorsque la même musique était répétée, et même s'ils maintenaient les mêmes altérations à la reprise d'une phrase, ils semblent avoir encouragé un degré de variété dans la manière dont différents musiciens pouvaient traiter la *musica ficta*.³³²

2.7 Accidentals i semàntica textual

Un dels aspectes més interessants en relació a l'aplicació dels accidentals és el de la seva possible relació amb el significat del text.³³³ Ens trobem en el període en què la música, també per influència de l'Humanisme, cercava la plasmació del sentit de les paraules a través d'elements pròpiament musicals. Alguns dels teòrics més importants del període van escriure passatges ben explícits al respecte. Juan Bermudo (1555) té paraules inspiradores en aquest sentit:

³³² Brown 1984, p. 175.

³³³ Knud Jeppesen, al seu estudi sobre l'estil de Palestrina *The Style of Palestrina and the Dissonance*, creu que no hi ha cap relació entre significat textual i ús de la dissonància. Citat per Arlettaz 2000, pàgs. 52-3.

El ultimo aviso sea que todo lo que dize la letra que con el canto se puede contrahazer, se contrahaga en la composicion. Componiendo Clamavit Iesus voce magna, ha de subir donde dize voce magna. Martha vocavit sororem suam silentio, donde dize silentio, ha de abaxar tanto el canto, que apenas se oiga. Descendit ad inferos, abaxar. Ascendit ad celum, subir. *Tambien si fueses una palabra triste deve poner un bemol* [la cursiva és nostra].³³⁴

Però el que sens dubte va dedicar més espai a tractar aquesta matèria va ser, un cop més, Gioseffo Zarlino. El deixeble de Willaert recomanava als cantants que no afegissin molts sostinguts o bemolls a menys que les paraules ho demanessin, i fins i tot permetia expressar algun element textual prou significatiu amb una semidiapente.³³⁵ Si el compositor havia d'escriure un contrapunt lànguid i suau, deia, havia de fer-ho «per semitò» i amb consonàncies imperfectes menors.³³⁶ Més endavant, però, criticava la pràctica d'alguns compositors contemporanis, als que anomenava «cromàtics», perquè defensaven l'ús de qualsevol interval per imitar la parla familiar, la dels oradors, i en general per expressar el sentit de les paraules.³³⁷ Dins la quarta part de *Le Istitutione Harmoniche* les explicacions són més aprofundides. Al cap. 32, després d'afirmar que l'harmonia i el nombre han de ser els servents de la paraula i no al revés, donava algunes recomanacions relatives a l'elecció del mode i a la construcció del Tenor, sempre en benefici de l'oració. El teòric venet es feia ressò del pensament de Plató en afirmar que «pel que fa l'harmonia i al ritme, aquests s'han d'adequar al text» que tant repetiran els autors vinculats a la Camerata Bardi algunes dècades més tard.³³⁸

³³⁴ Bermudo (1555, V, 9). D'entre els altres teòrics ibèrics només Montanos insistirà en la necessitat d'expressar el sentit del text amb la música. Les seves paraules no són ni molt menys tan explícites però tenen interès perquè són relatives a la «teoria dels afectes» tant de moda al Barroc: el compositor ha de disposar la música «de suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes» (1592, *Compostura*, p. 27^v).

³³⁵ Zarlino 1558, III, 57.

³³⁶ *Ib.* III, 57.

³³⁷ *Ib.* III, 80.

³³⁸ Plató, *República*, 398d.Cf., per exemple, el pròleg «Als lectors» de *Le nuove musiche* de Giulio Caccini (1601/2).

[El compositor] debbe advertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine et altre cose simili l'harmonia sia simile a lei, cioè adquanto dura, et aspra; di maniera, però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, et altre cose simili, che l'harmonia sia piena de mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando usará di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni movimenti senza il semituono, como sono quelli del Tuono, et quelli del Ditono [...] *Ma quando vorrà esprimere li secondi effetti, allora usará* (secondo l'osservanza delle regole date) *li movimenti che procedono per il Semituono et per quelli del Semiditono, et gli altri simili* [...] Ma si debbe avertire, che la cagione di esprimere simili effetti non si attribuisce solamente alle predette consonanze poste in tal maniera, ma si atribuisce etiando alli Movimenti che fanno cantando le parti, il quali movimenti sono di due sorti, cioè Naturali et Accidentali. Li Naturali [...] hanno più del virile che quelli che si fanno col mezo delle chorde accidentali, segnate con tali segni, i quali sono veramente accidentali et hanno alquanto del languido [...] La onde dovemo notare, che li primi movimenti fa la cantilena alquanto più sonora, et virile; et *li secondi più dolce, et alquanto più languida* [la cursiva és nostra].³³⁹

Queda clar que per a Zarlino el compositor havia d'observar tant com pogués la plasmació del significat del text. Havia de tenir en compte el sistema diatònic o natural quan calgués expressar un contingut semàntic més aviat alegre o «viril», i el cromàtic o accidental quan calgués expressar paraules tristes, lànguides o dolces.

2.8 La viola de mà. Procediments de posada en tabulatura

El procediment de transcriure la notació mesurada dels textos polifònics vocals a tabulatura era lent i podia condicionar el resultat sonor. Juan Bermudo (1555, IV, 70) en el llibre *De tañer vihuela* de la *Declaración* donava alguns consells sobre el procediment de xifrat.

Primerament, deia, calia tenir la música vocal escrita en notació mesurada en una banda i tenir una viola de mà dibuixada en l'altra. Després «virgular» els compassos, o sigui posar les línies divisòries, tant en la notació mesurada com en la tabulatura.

³³⁹ Zarlino 1558, IV, 32.

Cadascuna d'aquestes vírgules havia d'ocupar l'espai d'una semibreu, encara que la música anés a «compasete». Seguidament s'havia de buscar les notes en l'instrument i posar la xifra que correspongués sobre la corda dibuixada. Bermudo afirmava que aquest procediment era sobretot per als principiants, car els sonadors molt experimentats podien llegir directament de la notació mesurada. Els músics menys experts podien deixar la música «puntada» sobre la xifra i així no calia escriure tampoc els valors, o deixar només la línia que es cantés.

Algunes instruccions especialment útils fan referència a la tessitura de l'instrument. Bermudo recomanava escriure la clau sobre alguna de les cordes lliures, si aquesta coincidia, o indicar en quin ordre i trast es trobava la clau. Finalment recomanava cercar la nota més greu de la composició vocal i posar-la en la sisena corda lliure de l'instrument. Aquesta és una mesura molt útil a l'hora d'escollir per a quina de les possibles set violes de mà s'escrivia.

Malauradament pocs dels nostres adaptadors van ser tan curosos a l'hora d'indicar la tessitura de l'instrument, tot i que potser no els era necessari perquè al segle XVI, igual com avui, no serien molts els que tinguessin set instruments diferents.

Bermudo feia també algunes al·lusions a la dificultat de traslladar el text polifònic al xifrat, que és sens dubte la part més difícil del procés. Va donar alguns consells en cas que dues veus haguessin d'executar la mateixa nota (en aquest cas, si era possible, calia xifrar una veu en una corda lliure i l'altra a l'uníson) o de com fer dues notes diferents en un mateix ordre, com de vegades demanava Fuenllana. En cas d'extrema dificultat, afirmava que l'enteniment de les veus es podia fer «por la claridad del canto de órgano».

Bermudo era ben conscient que alguns instrumentistes buscaven maneres d'assenyalar les veus diferents per poder treballar la seva interacció. En aquest cas, seguia explicant el teòric, els sistemes que coneixia més aviat enfosquien la lectura que no pas l'ajudaven.

Algunos desean cognoscer las voces en las cifras, para ir cantando la voz que quisiesen, o para gozar mejor de la musica viendo como dan unas con otras. No faltarian avisos y señales con que cada una de las voces fuese cognoscida, pero todos cuantos he experimentado y las que puedo imaginar, mas confunden que dan noticia. Pareceme, que

la mejor señal para esto es puntar el canto de organo sobre las cifras.³⁴⁰

Per aprendre a xifrar, Bermudo recomanava començar per villancets «golpeados», o sigui acòrdics. Però com aquesta no era música de gran qualitat («no tienen tan buen fundamento en música»), calia seguir amb els villancets de Juan Vásquez o els de Baltasar Téllez. La millor música per a xifrar, en opinió de Bermudo era, com no podia ser d'una altra manera, la de Josquin, Morales o Gombert.

Models vocals

Nosaltres no sabem a quines fonts impreses o manuscrites de la polifonia original van tenir accés els nostres adaptadors. Això afegeix un cert marge de dubte sobre la validesa del nostre mètode de contrast entre les tabulatures i la transcripció moderna dels llibres impresos de polifonia. Si els instrumentistes van tenir accés a manuscrits és lògic sospitar que aquests podrien tenir algunes alteracions escrites, potser diferents de les de les edicions impreses. Possiblement algunes d'aquestes alteracions haurien estat afegides per mestres o cantors locals aliens als instrumentistes mateixos. En el cas de Juan Vásquez és evident que els violistes de mà van accedir a manuscrits, donat el decalatge temporal que hi ha entre la data de publicació de les adaptacions i la de les edicions vocals. En el cas de Fuenllana que com sabem era cec, l'adaptació de la música es podria haver fet d'«oïda» a partir d'una interpretació vocal que contindria, al seu torn, alteracions afegides pels executants. També es podria haver servit d'un ajudant.³⁴¹

En tot cas cal advertir que la responsabilitat en l'afegit dels accidentals pot estar més repartida que no pas semblava al principi. La possible intervenció d'altres mans en la manipulació o en la interpretació de la música de Morales o Vásquez a què van tenir accés els sonadors afegeix un element més d'intriga al procés d'adaptació.

³⁴⁰ Bermudo 1555, IV, 71.

³⁴¹ Això no significa que una interpretació defectuosa o un manuscrit erroni en la col·locació de les alteracions no fos corregit pels nostres adaptadors. Aquesta consideració també és vàlida des del punt de vista del gust, no només del de la correcció. El camp de les hipòtesis que s'obre en aquest sentit és enorme.

2.9 Conclusions del marc teòric

Fins ara hem examinat els aspectes més rellevants, per a la nostra investigació, de la teoria musical de l'Edat Mitjana i el Renaixement. Com s'ha explicat al principi d'aquest capítol, en cap cas el nostre propòsit ha estat oferir una exhaustiva compilació de teoria musical, sinó més aviat delimitar els criteris analítics des de la pròpia tractadística de l'època.

S'ha vist que el sistema heretat de la teoria medieval organitzava l'espai sonor en hexacords. D'hexacords n'hi havia de dos tipus: les deduccions de *musica recta* per al sistema diatònic i els hexacords de *musica ficta* per a les alteracions. Quan un cantant o sonador realitzava una «operació de *musica ficta*», passava mentalment d'un hexacord a un altre en funció de la posició de l'interval de semitò. El signe «alterat» no tenia una entitat absoluta, sinó que s'inseria en l'estructura melòdica de la deducció.

A mida que avançava el segle XVI el model mental dels hexacords i la mà es va anar abandonant en favor d'una nova representació: la dels instruments de teclat, on el sistema diatònic s'identificava amb les tecles blanques i el de la *musica ficta* o de les «conjuntes» amb les tecles negres. Margaret Bent anomena aquest segon procés «adjunció d'accidentals», per diferenciar-lo de l'operació mental descrita anteriorment. Aquest afegit d'accidentals implicava una «solmització mandrosa» en què la veu alterada es desvinculava de l'estructura hexacordal.

Les «operacions de *musica ficta*» o l'«adjunció d'accidentals» podien fer-se per diverses causes. La primera d'elles, transportar una composició escrita en un mode i acomodar-la a la tessitura de les veus o dels instruments. En aquest cas el signe d'alteració es col·locava en l'armadura. Una altra causa, cronològicament la més antiga, requeria les alteracions per a corregir intervals no desitjats en la línia melòdica o en la conducció de les veus. Aquests intervals eren bàsicament el trítton, la quarta augmentada i les consonàncies perfectes augmentades o disminuïdes. La tercera causa engloba tots aquells aspectes relacionats amb l'embelliment del discurs sonor, des de la mixtura de modes i l'ús de fórmules melòdiques cadencials als preceptes relatius a l'enllaç entre consonàncies imperfectes i perfectes, el tractament normatiu de la dissonància i l'alçament de la tercera de l'acord en cadències episòdiques i finals.

Finalment, també hem esmentat una possible causa retòrica en què les operacions de *musica ficta* podrien dur-se a terme per a l'expressió de la semàntica textual.

En la segona part exposarem les dades extretes de l'anàlisi sistemàtica del repertori. Aquest està dividit en funció de l'autor i de l'adaptador. L'ordre de les categories analítiques és el mateix que el de l'exposició del Marc teòric.

Capítol 3. Adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales

3.1 Accidentals i índex cromàtic

Com hem explicat, hi ha una enorme diferència entre la quantitat d'alteracions explícites en les fonts vocals consultades i les que finalment es troben en les tabulatures. Hem dit en la introducció que l'objectiu principal d'aquest estudi és determinar fins a quin punt les alteracions afegides reflecteixen les pràctiques de l'època. En la **Taula 3.1** s'aprecia la desproporció entre les alteracions adjuntades pels adaptadors en les setze seccions de misses de Cristóbal de Morales en comparació amb les que hi ha en l'edició crítica d'Higini Anglès.¹

Tipus d'alteració	#	♯	♭
Accidentals en les edicions vocals	1 (0,46%)	0	14 (26,92%)
Accidentals en les adaptacions	216	12	52

Crida l'atenció la diferència de proporció entre sostinguts i becaires explícits i afegits en relació amb la de bemolls. Més d'una quarta part dels bemolls es troba efectivament en el text vocal, mentre que la quantitat de sostinguts i becaires explícits és insignificant. Això és degut a què els bemolls són alteracions prescriptives bàsicament relacionades amb la *Causa necessitatis*. No s'esdevé el mateix amb els accidentals d'elevació, relacionats amb la *Causa pulchritudinis* que, fins a cert punt,

¹ Una lectura atenta de l'aparell crític de les transcripcions d'Higini Anglès podria fer variar la **Taula 3.1**. Per a confeccionar-la hem comptabilitzat únicament els accidentals que Anglès va incloure finalment com a explícits en les seves transcripcions, no pas les variants que hi pugui haver en les fonts impreses o manuscrites que va consultar.

es deixaven a criteri de l'interpret. No cal oblidar, però, que els bemolls també podien exercir funcions de *Causa instrumentis* (transport modal o mixtura de modes) i de *Causa pulchritudinis* (per a la mimesi motívica o per a usos retòrics, per exemple).

Si observem el repartiment de les alteracions en funció de la corda de la **Taula 3.2**, veiem que la major part de sostinguts i becaires es troba en el registre agut, mentre que la majoria de bemolls en el greu. Efectivament, el 68,96% dels sostinguts i el 83,33% dels becaires estan situats en les veus de Cantus i Altus, mentre que en aquestes veus només hi ha el 26,9% dels bemolls. Per contra, en el Tenor i el Bassus hi ha el 73,06% dels bemolls, el 31,01% dels sostinguts i només el 16,66% dels becaires.

Taula 3.2: Repartiment dels accidentals per corda: percentatge (i xifres absolutes)

Tipus d'alteració	#	♯	♭
Cantus / Cantus I	32,40 (70)	25 (3)	9,61 (5)
Cantus II	11,11 (24)	-	-
Altus / Altus I	21,29 (46)	58,33 (7)	11,53 (6)
Altus II	4,16 (9)	-	5,76 (3)
Tenor / Tenor I	23,61 (51)	-	13,46 (7)
Tenor II	-	-	3,84 (2)
Bassus	7,40 (16)	16,66 (2)	55,76 (29)
Total²	100 (216)	100 (12)	100 (52)

Índex cromàtic

L'índex cromàtic és una novetat del nostre estudi. Es tracta d'un càlcul sobre el nivell global de cromatisme d'una composició. Està realitzat a partir de la diferència entre el nombre total de notes i el d'alteracions que conté. Per extreure'n conclusions és interessant contrastar l'índex cromàtic de cada adaptació amb el coeficient de

² Cal recordar que en contemplar només dos decimals, es produeix un petit marge d'error en la suma total dels percentatges.

ponderació. També hem realitzat càlculs comparatius en funció del tipus de mode de les composicions, segons si aquestes estan escrites en modes «menors» (dòric, hipodòric, frigi, hipofrigi, eòlic i hipoeòlic) o «majors» (lidi, hipolidi, mixolidi, hipomixolidi, jònic i hipojònic).³

Taula 3.3: Índex cromàtic			
Adaptació	Mode	Final	Índex cromàtic (%)
M1	Dòric	<i>sol</i>	4,15
M2	Mixt dòric-eòlic	<i>sol</i>	7,17
M3	Dòric	<i>sol</i>	3,92
M4	Mixolidi	<i>sol</i>	2,14
M5	Mixolidi	<i>sol</i>	2,73
M6	Mixolidi	<i>sol</i>	3,62
M7	Mixolidi	<i>sol</i>	2,25
M8	Dòric en re – Mixolidi en sol?	<i>sol</i>	7,35
M9	Hipodòric	<i>la</i>	3,51
M10	Hipodòric	<i>la</i>	6,04
M11	Hipodòric	<i>la</i>	2,5
M12	Hipodòric – eòlic	<i>mi</i>	1,35
M13	Hipodòric	<i>la</i>	2,19
M14	Hipodòric	<i>la</i>	3,01
M15	Frigi	<i>fa</i>	0,70
M16	Dòric	<i>sol</i>	4,59
Coefficient de ponderació			3,57

³ Parlar de modes «majors» i modes «menors» és, òbviament, un anacronisme. Ens hi referim d'aquesta manera per a major comoditat i designant la qualitat del mode en funció de si la seva tercera és major o menor. Anomenem modes «majors» els que tenen les espècies 3a i 4a de diapente i «menors» els que tenen les espècies 1a i 2a de diapente.

Destaca la gran diferència d'índex cromàtic entre unes adaptacions i altres. N'hi ha amb un índex cromàtic molt alt (**M2** o **M8**, per exemple) i d'altres amb un de molt baix (**M12** o **M15**). Això no és inequívocament imputable a la qualitat del mode donat que, com es pot observar, **M12** està en un mode «menor» i **M15** en un de «major». Si calculem els coeficients de ponderació de qualitats modals diferents, veurem que les adaptacions en modes «majors» (**M4**, **M5**, **M6**, **M7** i **M15**) tenen un coeficient de ponderació de 2,28%, gairebé una tercera part inferior al 3,57% del global de les composicions d'aquest capítol. Només **M6** arriba a superar lleugerament la mitjana total. En canvi, si ens fixem en les peces en modes «menors» (**M1**, **M2**, **M3**, **M8**, **M9**, **M10**, **M11**, **M12**, **M13**, **M14** i **M16**) el seu coeficient de ponderació puja fins el 4,16% amb una desproporció notable entre unes composicions i altres.

3.2 Modalitat i *Causa instrumentis*

a) Modes mixtos

El mode de cada composició, com hem explicat en el marc teòric, ve determinat per la final, les cadències episòdiques, l'àmbit melòdic, les notes d'inici i l'armadura.⁴

És evident que l'afegit d'accidentals per part dels adaptadors pot modificar l'estructura modal. En la puntuació musical, per exemple, l'ús generalitzat de sostinguts i becaires tendeix a configurar «regions» cadencials en mode lidi, encara que la composició estigui escrita en un mode diferent. El mode lidi s'entreveu gràcies a l'alçament de la subfinal que caracteritza la *clàusula*, tot i que és sobretot en les glosses on pot aparèixer el tetracord, sencer o no, del mode lidi.

En aquesta secció no parlarem del gust per la sonoritat major en les cadències, propi de la *Causa pulchritudinis*, sinó de la utilització de bemolls per a la transformació del mode dòric en eòlic o del mixolidi en dòric. D'entre les seccions de misses de Cristóbal de Morales analitzades en aquest capítol, n'hi ha tres de les que es pot parlar

⁴ En relació a les armadures, donat que per a les tabulatures per a viola de mà, llaüt o la de Gonzalo de Baena no existeix tal cosa, recordem que hem optat per conservar les de les transcripcions d'Higini Anglès.

amb seguretat de transport modal «parcial» (modes mixtos) per causa de bemolls afegits: **M1**, **M2** i **M8**. Immediatament constatarem que són tres de les adaptacions amb un índex cromàtic més elevat de la **Taula 3.3**, degut precisament a la quantitat de bemolls que ha calgut per modificar l'estructura del mode.

Contràriament, cal destacar que en les seccions de misses de Morales no hi ha cap cas que puguem considerar mode «accidental» per responsabilitat de l'adaptador, o sigui cap en què aquest hagi decidit transportar el mode a un lloc diferent del de l'original vocal.⁵

Per mostrar tot això és important determinar quants bemolls es poden explicar només per *Causa instrumentis* o, dit d'una altra manera, quins no poden explicar-se per cap altra *causa*.

Taula 3.4: Bemolls afegits per Causa instrumentis.		
Adaptació	Total de bemolls en l'adaptació ⁶	Bemolls afegits únicament per <i>Causa instrumentis</i>
M1	9 / 1	1
M2	21 / 7	2
M8	14 / 4	6

Considerem l'adaptació **M1** en mode mixt perquè hi ha regions en mode dòric i eòlic. La major part dels *mi bemoll* tenen una doble funció (*Causa necessitatis* i *Causa instrumentis*). Es podria pensar que la correcció d'interval ha provocat canvis en la sonoritat de passatges sencers ja que, com veiem en la **Taula 3.4**, només hi ha una alteració que no s'expliqui per *Causa necessitatis*. Estem parlant de l'Efa del Bassus del c. 50 (**Ex. 3.1**), que com es pot veure en l'exemple no corregeix cap interval horitzontal ni vertical.

⁵ Això s'hauria produït si el sonador hagués indicat la tessitura de l'instrument i aquesta no coincidís amb les altures relatives de l'original.

⁶ Nombre de bemolls resultants de la transcripció de la tabulatura / Nombre de bemolls explícits en l'edició vocal.

Ex. 3.1: Ús de bemoll per *Causa instrumentis* (1)

M1, c. 50 (B)

The image shows a musical score for two staves, labeled 'B' and 'A'. The top staff (B) is in bass clef and the bottom staff (A) is in treble clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The top staff contains a melodic line with a note on the line (D) that has a flat sign below it. The bottom staff contains a chordal accompaniment. The number '50' is written above the top staff. The letters 'A', 'TI', and 'B' are written vertically to the left of the staves.

Malgrat tot també se'ns acut una possible explicació per mimesi motívica: l'aparició del motiu D – Efa – D del Bassus, que trobarem sovint en aquests capítols dedicats a la música religiosa de Morales. Dins d'**M1** hi ha altres aparicions d'aquest motiu, que anomenarem motiu α , on l'alteració té també funció de *Causa necessitatis*.

En quant a **M2**, com s'ha vist a la **Taula 3.4**, només dos bemolls (c. 124, Bassus) s'expliquen per *Causa instrumentis*. La sonoritat resultant de tot plegat és, com en el cas de **M1**, que hi ha regions en mode dòric i regions en mode eòlic. Aquesta adaptació també serà examinada en detall dins l'apartat dedicat a la *varietas*.

M8 és la peça amb més bemolls per *Causa instrumentis* d'aquesta secció. Sense cap alteració en l'armadura, sembla inicialment escrita en *sol* mixolidi. Però hi ha una gran quantitat de *si bemolls* destinats al transport d'aquest mode a eòlic en *re*, cosa que confirmen també les cadències episòdiques.⁷

⁷ En aquesta composició hi ha sis cadències a dues, tres i cinc veus, repartides equitativament entre *sol* i *re*. La disposició d'aquestes cadències, així com el repartiment de sostinguts i bemolls, fa vascular contínuament la sonoritat de la peça «del major al menor» i a l'inrevés, sent un exemple clar de mixtura de modes.

Ex. 3.2: Ús de bemoll per *Causa instrumentis* (2)

M8, c. 188-91 (vàries veus)

The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), Altus I, Altus II, and Bassus. The score is in G major and 8/8 time, starting at measure 188. The Altus I staff shows a melodic line with a flat (bb) and a sharp (#) in the second measure. The Bassus staff shows a similar melodic line with a flat (b) and a sharp (#) in the second measure. The Altus II staff shows a melodic line with a flat (b) and a sharp (#) in the second measure. The Bassus staff shows a melodic line with a flat (b) and a sharp (#) in the second measure.

En l'Ex. 3.2, el *bbfa* de l'Altus II del c. 188 no es deu a *Causa necessitatis* horitzontal o vertical, però és curiós observar que tornem a trobar el motiu de l'exemple anterior (Ex. 3.1) transportat, movent-se igualment per semitò (*aa – bbfa – aa*). El *bfa* del Bassus del compàs següent tampoc no es deu a la correcció d'interval·ls prohibits. Si observem la línia descendent de l'Altus I (*bbmi – aa*) veurem que contrasta amb la del Bassus (*bfa – a – G*), així que descartem que aquest bemoll es degui a la mimesi motívica. Finalment, cap dels dos *si* bemoll del c. 191 (Altus I i Bassus) no són explícits en la transcripció d'Higini Anglès, així que segurament van ser afegits per l'adaptador. Aquests darrers bemolls obeeixen clarament a la *Causa necessitatis* (correcció de la quinta disminuïda entre Bassus i Altus II i de la quarta augmentada entre Altus II i Altus) però provoquen una petita dissonància de quarta augmentada amb l'*eemi* del Cantus. La línia melòdica de l'Altus I torna a articular el motiu α (*aa – bbfa – aa*). Tot aquest passatge, com altres d'aquesta adaptació, es pot «entendre» en *re* èdic.

3.3 *Causa necessitatis*

Hi ha quaranta-quatre casos de *Causa necessitatis* en les seves modalitats horitzontal i vertical. Aquests casos es troben repartits en les adaptacions M1, M2, M3, M5, M6 i M8 sense que la seva presència tingui a veure amb la qualitat del mode, donat que hi ha composicions en mode dòric, mixolidi i en modes mixtos.

3.3.1 *Causa necessitatis horitzontal*

Hem detectat divuit exemples de correcció d'interval·ls prohibits en la formulació mel·lòdica, tots ells en les adaptacions que acabem d'esmentar. Seguirem mostrant només dos casos per no ser reiteratius.

En el primer exemple (**Ex. 3.3**) la línia de l'Altus arrenca al c. 46 des de *bfa* i realitza una escala ascendent per graus conjunts fins *efa*. L'abaixament d'aquesta darrera veu es produeix per corregir l'interval de quarta augmentada que es produiria en la línia mel·lòdica en cas de no fer-ho. El mateix exemple serveix per a il·lustrar el cas invers, el de la correcció d'una escala descendent. Al c. 47 la mateixa línia de l'Altus adquireix un perfil descendent i, per tant, el *mi* ha de ser igualment abaixat per aquesta causa. El perfeccionament del tetracord en la línia mel·lòdica es deu a la norma del *fa super hexachordum*.

Ex. 3.3: *Causa necessitatis horitzontal* (1): Correcció d'escala ascendent i descendent per graus conjunts. *Fa super hexachordum*.

M1, c. 46-8 (A)

L'**Ex. 3.4** ens mostra dos casos d'afegit d'accidentals per al perfeccionament de consonàncies en salt ascendent. Al c. 147 l'Altus realitza un salt de quarta (*bfa* – *efa*) que s'ha de corregir amb l'abaixament de la segona veu. Tot seguit, el Bassus fa el mateix salt a l'octava baixa (*Bfa* – *Efa*).

Ex. 3.4: *Causa necessitatis* horitzontal (2): correcció de salts de quarta ascendents.

M2, c. 147-8 (A i B)

El tercer cas que examinarem (**Ex. 3.5**) correspon al perfeccionament d'un salt descendent. El Bassus abaixa el *mi* del c. 64 per a tal comès (*Efa* – *Bfa*) i, al mateix temps, corregir l'octava vertical amb el Tenor II (*Efa* – *efa*).

Ex. 3.5: *Causa necessitatis* horitzontal (3): correcció de salt de quarta descendent.

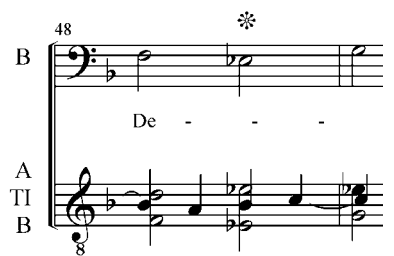

M3, c. 64-5 (B)

3.3.2 *Causa necessitatis* vertical

Hem localitzat vint-i-sis casos de correcció de consonàncies en la simultaneïtat sonora repartits entre les setze adaptacions d'aquesta secció. Un cop més, per mor de breuetat, oferirem només un parell d'exemples representatius. En l'**Ex. 3.6.1**, el fet que **M1** estigui en mode dòric per *cantus mollis* és causa d'alteracions pel *si* bemoll de l'armadura: El *bfa* de l'Altus obliga a abaixar les altres dues veus per no incórrer

en un *mi contra fa* en quinta i un tríton. Morales va abaixar explícitament l'*Efa* del Bassus, però no l'*efa* del Tenor I en l'edició impresa del text vocal. Fuenllana ha d'alterar les dues notes, car sinó també incorreria en un *mi contra fa* en octava.

Ex. 3.6: *Causa necessitatis vertical* (1)

<p>3.6.1. M1, c. 48-9 (B/TI/A)</p> 	<p>3.6.2. M8, c. 201 (B/AI/AI)</p> 
---	--

L'Ex 3.6.2 mostra un altre cas de doble alteració en el Bassus i l'Altus II per *Causa necessitatis vertical* amb l'Altus I (*bfa* / *bbfa* / *f*, respectivament). Cal dir que ambdós bemolls són explícits en la transcripció del text vocal de Morales.

Excepcions

Hem trobat un únic cas d'alteració explicitada per Morales (sempre segons l'edició d'Anglès) però no inclosa en la seva adaptació (Ex. 3.7). Es tracta d'un *bfa* per *Causa necessitatis vertical* entre el Tenor i l'Altus del Benedictus de la missa *L'homme armé* (M11). Donat que normativament no pot haver-hi un *mi contra fa* en quinta menor en temps imparell (*bmi* / *f*) i que és l'únic cas que hem trobat en tot el repertori d'aquest apartat, ens inclinem a pensar que ha estat un error per omissió de l'adaptador o de la impremta.

Ex. 3.7: *Causa necessitatis vertical* (2): dissonància per omissió d'alteració

M11, c. 40 (T/A)

The image shows a musical score for measure 40. It consists of three staves for voices (A, C, T) and two staves for lute (A, B). The vocal parts (A, C, T) have notes, while the lute parts (A, B) have rests. The measure is marked with a 40 and an asterisk. The vocal parts (A, C, T) have notes, while the lute parts (A, B) have rests.

3.4 Conclusions de la *Causa instrumentis* i de la *Causa necessitatis*

L'ús de la semitonia per corregir i evitar dissonàncies, tant melòdiques com en la simultaneïtat sonora, no presenta sorpreses ni excepcions remarcables. Els adaptadors s'ajustaven als criteris normatius de la *Causa necessitatis* i en general evitaven les espècies prohibides a través de bemolls, tot i els pocs exemples que hem trobat en què aquesta alteració s'utilitzava amb altres finalitats, com ara la mixtura de modes relativa a la *Causa instrumentis*. L'abaixament del *mi* és el procediment més utilitzat en les composicions escrites en *sol* dòric per evitar el *diabolus in musica* amb el *si bemoll* de l'armadura.

3.5 *Causa pulchritudinis*

La *Causa pulchritudinis* engloba una quantitat d'aspectes molt més important que no pas la *necessitatis*, i no és casualitat que la major part dels accidentals afegits en les adaptacions obeeixin a aquesta *causa*. Si observem la desproporció entre aquest tipus d'alteracions en les fonts vocals i en les tabatures de la **Taula 3.1**, ens n'adonarem de la rellevància que té, al nostre entendre, l'estudi de la música instrumental per al discerniment d'aspectes relacionats amb l'ús de la *musica ficta* al període que estudiem.

3.5.1 *Causa pulchritudinis horitzontal*

a) *Clàusules* i imitacions de clàusula⁸

Hi ha cent quinze *clàusules* i imitacions de clàusula amb resolució per semitò en les setze seccions de misses de Cristóbal de Morales que analitzem en aquest capítol. La importància d'aquest disseny melòdic és tan gran que compromet més de la meitat dels sostinguts i becaires afegits en les tabulatures i està present en totes les adaptacions. La seva presència no només té funció melòdica sinó també estructural, car sovint està relacionada amb la puntuació textual, musical, i amb la Norma APC que estudiarem en la secció de la *Causa pulchritudinis* vertical.

El nombre de *clàusules* puja a cent vint-i-vuit si hi sumem les tretze *clàusules* disjunctes realitzades per salt de tercera descendent.

Anem a veure dos exemples representatius de cadascuna de les dues versions de la *clàusula*. En el primer d'ells (**Ex. 3.8.1**) la *clàusula* es produeix en la veu del Tenor I (G – Fmi – G) al final del vers *Hosanna in excelsis*. En el segon (**Ex. 3.8.2**) es dona en la veu d'Altus (d – cmi – d) al final del vers *Agnus Dei*.

Ex. 3.8: *Causa pulchritudinis* horitzontal (1): *Clàusules*

3.8.1, M3, c.62 (TI)

3.8.2, M12, c. 3 (A)

Musical score for Ex. 3.8.1, showing three staves (B, TI, TII) with lyrics 'cel - sis, Ho -'. The TI staff has a * mark above it. The score is in bass clef with a key signature of one flat.

Musical score for Ex. 3.8.2, showing three staves (T, C, T) with a * mark above the C staff. The score is in treble clef with a key signature of one flat.

⁸ Recordem que en el capítol dedicat al marc teòric s'ha dit que ens referirem a la fórmula melòdica de la «brodadura inferior» (*broderie*) amb el terme *clàusula* en cursiva per diferenciar-lo del procés cadencial on hi hagi alhora la puntuació musical i la textual.

Els dos exemples següents pertanyen a *clàusules* disjunctes. En el primer d'ells (Ex. 9.1) l'Altus la realitza al final del vers *in nomine Domini* (e – cmi – d). En el segon (Ex. 3.9.2), la *clàusula* es troba al Cantus I (aa – fmi – g) d'aquesta adaptació instrumental per a dues violes de mà.

Ex. 3.9: *Causa pulchritudinis* horitzontal (2): *Clàusules disjunctes*

3.9.1, M9, c. 23-4 (A)

3.9.2, M13, c. 203-4 (CI)

Excepcions

A M9 (Ex. 3.10) hi ha una *clàusula* aparentment incompleta però que no es deu a cap error de l'adaptació. Fuenllana aprofita l'entrada d'aquest motiu per a realitzar un enllaç normatiu entre consonàncies entre les veus de Cantus i Tenor, donat que ens trobem, novament, al final del vers *in nomine Domini*. Per a tal efecte ha d'alterar el *do* del Cantus conferint-li l'aparença d'una *clàusula*. Ara bé, si ens fixem en les entrades en imitació de les altres veus (l'Altus al c. 27 i el Tenor al c. 28) veurem que l'interval inicial en aquests casos és, en canvi, d'una segona major. D'aquesta manera el violista contribueix també a variar la sonoritat de les entrades imitatives gràcies a l'adjunció d'un accidental.

Ex. 3.10: *Clàusula* «incompleta»

M9, c. 26-7 (C)

26
T
8
Do - mi - ni, in no - mi - ne
C
8
*

Distribució de la clàusula (i de la imitació de clàusula)

La majoria de *clàusules* es troba en la puntuació musical, però un nombre destacable n'és fora. És aleshores quan fem l'expressió «imitació de clàusula» per a referir-nos-hi. La seva determinació és important perquè, com sabem, el disseny melòdic de la *clàusula* està directament relacionat amb la Norma APC de la *Causa pulchritudinis*.

Taula 3.5: Imitació de clàusula per sostingut o becaire en regió precadencial i fora de cadència⁹

	Precadencials		Fora de cadència	
	Nombre de sostinguts / becaires	Imitacions de clàusula i glosses	Nombre de sostinguts / becaires	Imitacions de clàusula i glosses
M1	-	-	1 / 0	1 / 0
M2	-	-	2 / 0	1 / 0
M3	-	-	-	-
M4	-	-	4 / 0	3 / 0
M5	2 / 0	2 / 0	1 / 0	1 / 0
M6	-	-	4 / 0	2 / 0
M7	-	-	-	-
M8	2 / 0	2 / 0	16 / 0	15 / 0
M9	-	-	3 / 0	0 / 0

⁹ En aquesta taula hi ha incloses també les petites glosses basades, en el seu disseny, en la imitació de clàusula.

Capítol 3. Adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales

M10	1 / 0	0 / 0	12 / 0	6 / 0
M11	1 / 0	0 / 0	2 / 0	1 / 0
M12	1 / 0	0 / 0	1 / 0	0 / 0
M13	1 / 0	1 / 0	4 / 0	1 / 0
M14	-	-	3 / 0	2 / 0
M15	-	-	2 / 0	1 / 0
M16	-	-	9 / 1	7 / 1
Total	8 / 0	62,5% (5) / 0	64 / 1	64,06% (41) / 100% (1)

Les dades de la **Taula 3.5** són prou eloqüents: quasi dues terceres parts dels sostinguts situats en regions «precadencials» formen imitacions de clàusula o glosses inspirades en el seu dibuix. Únicament tres dels sostinguts que es troben en aquesta regió, d'entre les setze seccions de misses analitzades, no són imitacions de clàusules.

Fora de cadència, una mica més d'una tercera part dels sostinguts i la totalitat dels becaires formen imitacions de clàusula. Només vint-i-tres sostinguts en total no ho fan, cosa que vol dir que la mitjana d'aquestes alteracions que no configuren imitacions de clàusula és d'1,4 per adaptació. Molts d'aquests sostinguts formen altres dissenys melòdics convencionals, com ara notes d'«escapada».

Tot això denota la importància melòdica de la *clàusula*. Els adaptadors alteraven majoritàriament aquest disseny en les cadències episòdiques, però no deixaven de fer-ho, moltes vegades, fora d'elles.

b) Notes «d'escapada» o «de fugida»

Hi ha vint-i-vuit notes «d'escapada» en les setze seccions de misses analitzades. De les vint-i-vuit, quinze resolten a octava amb una altra veu. Aquest disseny melòdic és el segon més utilitzat després de la *clàusula* d'entre els que requereixen l'adjunció d'accidentals.

En l'**Ex. 3.11**, la nota «d'escapada» es produeix en la veu de Tenor (E – Fmi – G) amb resolució a l'octava amb el Bassus a la fi del vers *Et iterum venturus est cum gloria* en

l'Altus.

Ex. 3.11: Notes «d'escapada» o «de fugida» (1)

M4, c. 133-4 (T)

Musical score for Ex. 3.11. The top staff is labeled 'B' (Tenor) and the bottom staff is labeled 'A' (Altus). The Tenor part has a melodic line with the lyrics 'est cum glo'. The Altus part has a chordal accompaniment. A note in the Altus part is marked with an asterisk (*), indicating a 'fugitive' note. The measure number '133' is written above the Tenor staff.

En l'exemple següent (Ex. 3.12), és la veu d'Altus la que realitza les notes «d'escapada» (Fmi – Gmi – a) amb resolució a l'octava amb el Tenor. Tant en aquest cas com l'anterior podem parlar d'una cadència del mode lidi.

Ex. 3.12: Notes «d'escapada» o «de fugida» (2)

M9, c. 12-3 (A)

Musical score for Ex. 3.12. The top staff is labeled 'T' (Tenor) and the bottom staff is labeled 'A' (Altus). The Tenor part has a melodic line with the lyrics '- di - ctus qui ve'. The Altus part has a chordal accompaniment. A note in the Altus part is marked with an asterisk (*), indicating a 'fugitive' note. The measure number '12' is written above the Tenor staff.

c) Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent

Juan Bermudo explicava que havia sentit dir a alguns sonadors que «en pujar s'havia d'anar per tecles negres i en baixar per tecles blanques».¹⁰ Bermudo, com hem

¹⁰ Bermudo 1555, IV, 48.

explicat en el marc teòric, afirmava que aquesta regla era falsa i pròpia de principiants, o que en tot cas s'havia d'observar amb moderació.

Dins les seccions de misses de Morales adaptades pels nostres sonadors, hi ha trenta-nou dissenys melòdics d'aquesta mena, gairebé sempre relacionats amb *clàusules* o «notes d'escapada». El primer cas que mostrem (**Ex. 3.13**) és el d'una nota «d'escapada» del Cantus (bb – ccmi – dd) que torna a ser natural en emprendre la direcció descendent (bb – ccfa).

Ex. 3.13: Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent (1)

M11, c. 27-8 (C)

The musical score for Example 3.13 consists of three staves. The top staff is labeled 'A' and contains a vocal line with a note on a whole rest. The middle staff is labeled 'C' and contains a melodic line for the Cantus part, starting with a whole note G (bb) and moving to a half note D (dd) marked with an asterisk (*). The bottom staff is labeled 'T' and contains a bass line. The word 'Do' is written below the middle staff.

El segon exemple (**Ex. 3.14**) és lleugerament diferent del primer. En aquest cas es tracta d'una *clàusula* de l'Altus (g – fmi – g) que abaixa el *fa* en tenir perfil descendent.

Ex. 3.14: Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent (2)

M16 c. 61-4 (A)

The musical score for Example 3.14 consists of a single staff with three parts labeled 'C', 'A', and 'B'. The melodic line in the Altus part (A) starts with a whole note G (g) and moves to a half note F (fmi) marked with an asterisk (*), then to a whole note G (g). The bass line (B) is also visible.

d) Salts disminuïts

Tots els salts melòdics alterats d'aquesta part del repertori de Cristóbal de Morales, nou en total, són de quarta disminuïda, dos en «clàusula furtada» estricta (amb resolució a la mateixa altura realitzada per una altra veu) i set en «clàusula furtada» amb resolució a l'octava baixa, que té una sonoritat equivalent a la primera.

En l'**Ex. 3.15** el Bassus realitza una *clàusula* que no resol preceptivament per semitò superior sinó que fa un salt de quarta disminuïda (a – *gmi* – c). El Tenor (*bmi* – a) pren el relleu del Bassus i articula el *la* de la resolució.

Ex. 3.15: Salt de quarta disminuïda (1)

M10, c. 67 (B)

The musical score for Ex. 3.15 consists of two staves. The upper staff is for the Bassus (B) in bass clef, and the lower staff is for the Tenor (T) in treble clef. The Bassus part starts with a whole note 'a' (A2), followed by a diminished fourth leap to 'gmi' (G2), marked with an asterisk (*). The Tenor part starts with a whole note 'bmi' (B2), followed by a quarter note 'a' (A2) which is the resolution. The lyrics 'ti - a' are written below the Bassus staff. The measure number 67 is indicated at the beginning of the Bassus staff.

En l'**Ex. 3.16**, també extret d'**M10**, el Tenor fa el moviment de la *clàusula*, però aquest és interromput pel salt ascendent de quarta disminuïda (d – *cmi* – f). Com a l'exemple anterior, el Bassus reprèn la resolució, però aquesta vegada a l'octava baixa (a – D).

Ex. 3.16: Salt de quarta disminuïda (2)

M10, c. 63-4 (T)

63

B
- ti - a di - e, Et

A
T
B

e) Clàusules diferents del propi mode. Glosses i ornaments

Alguns aspectes de l'afegit d'accidentals són més susceptibles de ser sistematitzats que d'altres, i n'hi ha que no ho són gens. Aquest hauria de ser el cas dels ornaments, que per la seva pròpia naturalesa haurien de pertànyer més aviat al terreny de la fantasia. Però el cas és que sembla que dins de la fantasia també hi havia molta convencionalitat, com ara veurem.

Hem trobat catorze glosses i ornaments repartits entre les setze seccions de misses de Morales. Totes les glosses són del mode lidi. Cal dir que no només són, a priori, poques en nombre, sinó que el seu disseny melòdic és molt senzill i convencional, gairebé sempre sent una variació de la *clàusula*.

Ex. 3.17: Glosses en mode lidi (1)

3.17.1: M13, c. 170 (CI)

3.17.2: M5, c. 38-9 (CII)

170

CI
AI
B

CII
AII
T

38

CI
mi - - - ni].

CII
AII
AI

En l'**Ex. 3.17** mostrem dues glosses convencionals que responen al mateix dibuix i que estan, totes dues, en mode lidi. A **3.17.1** la glossa es dóna al Cantus I (a – *gmi* – *fmi* – a – *gmi* – a) en clàusula a dues veus. En l'exemple **3.17.2** és la veu de Cantus II la que realitza l'ornament (g – *fmi* – e – g – *fmi* – g) en clàusula a quatre veus.

L'últim cas que mostrem de la secció dedicada a les glosses és el d'**M6**, una de les dues adaptacions per a llaüt sol de Johannes Matelart. El llaütista va ser més prolífic en l'ornamentació que els seus contemporanis hispans, però tot i així les seves glosses no deixen de tenir una clara convencionalitat. En l'**Ex. 3.18** podem veure una petita glossa del Cantus II en mode lidi, en clàusula de quatre veus.

Ex. 3.18: Glosses en mode lidi (2)

M6, c. 38-9 (CII)

3.5.2 *Causa pulchritudinis vertical*

a) Norma APC

La «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies» que, com s'ha dit, abreviem com a «Norma APC», és la regla contrapuntística que compromet més alteracions – bàsicament sostinguts i becaires – de la simultaneïtat sonora. La norma consisteix en l'enllaç de consonàncies imperfectes i perfectes a través de moviment contrari o oblic amb resolució per semitò natural o afegit. Està estretament relacionada amb el disseny melòdic de la *clàusula* o de les notes «d'escapada» i el seu ús es reserva en gran mida per a la puntuació textual i musical.

En la **Taula 3.6** descrivim quantitativament la presència de la Norma APC. La

descripció, en percentatges i xifres absolutes, inclou dos còmputos: un per als enllaços realitzats a través de sostinguts i becaries i un altre per als realitzats a través de bemolls. Naturalment, els enllaços descrits inclouen també els dels intervals compostos.

Taula 3.6: Norma APC i enllaços «fora de la norma»

Tipus d'enllaç	Xifres absolutes ¹¹	Percentatge ¹²
3a menor > uníson	17 / 3	12,05 / 14,28
3a major > quinta	16 / 4	11,34 / 19,04
3a major > octava	30 / 1	21,27 / 4,76
Sisena menor > quinta	13 / 7	9,21 / 33,33
Sisena major > octava	61 / 6	43,26 / 28,57
Enllaços «fora de la norma»	4	2,46
Total	141 / 21	100 / 100¹³

Pensem que els vint-i-un enllaços entre consonàncies realitzats a través de bemoll són més aviat casuals. L'adjunció d'un bemoll en un passatge determinat obeeix normalment a la *Causa instrumentis* i/o a la *Causa necessitatis*, però poques vegades a la *Causa pulchritudinis* com podria ser, per exemple, per a la mimesi motívica o l'expressió d'una paraula. En cas de produir-se un enllaç entre consonàncies per bemoll, aquest es donaria de forma secundària, però no tindria una sentit estructural. Provarem de demostrar aquesta afirmació a partir de la distribució dels enllaços després de veure'n alguns exemples il·lustratius.

¹¹ Enllaços de la Norma APC realitzats a través de sostinguts i becaries / Enllaços realitzats a través de bemolls.

¹² Es tracta del percentatge sobre el total d'enllaços realitzats a través d'alteracions, no només dels de la Norma APC.

¹³ Hem inclòs només dos decimals en els percentatges. Això fa que la seva suma no assoleixi el 100% per un petit marge.

Enllaços de tercera menor a uníson

Són aproximadament el 12% del total d'enllaços de la Norma APC, i una mica més si tenim en compte els que es produeixen per bemoll.

En l'**Ex. 3.19.1** l'enllaç es produeix entre les veus de Tenor I i Altus (*cmi* – d / e – d) a la fi del vers *Et ascendit in caelum*. En l'**Ex. 3.19.2**, entre les veus de Tenor i Altus (*cmi* – d / e – d) a través d'una *clàusula* disjunta.

Ex. 3.19: Enllaços de tercera menor a uníson

3.19.1: M2, c. 136 (TI/A)

Musical score for Ex. 3.19.1, M2, c. 136 (TI/A). The score shows two staves: Bass (B) and Alto (A). The Alto part has a melodic line with a note marked with an asterisk (*) indicating a *musica ficta* alteration. The lyrics are "lum: se -".

3.19.2: M10, c. 76 (T/A)

Musical score for Ex. 3.19.2, M10, c. 76 (T/A). The score shows two staves: Bass (B) and Alto (A). The Alto part has a melodic line with a note marked with an asterisk (*) indicating a *musica ficta* alteration. The lyrics are "ras."

Enllaços de tercera major a quinta

Un altre cop ens trobem amb un tipus d'enllaç poc nombrós, amb unes xifres molt semblants al que hem vist anteriorment, properes al 11% del total. Una vegada més mostrarem només dos casos paradigmàtics per no ser reiteratius.

El primer exemple (**Ex. 3.20**) és el d'un enllaç de tercera major a quinta entre les veus de Bassus i Tenor (D – C / F*mi* – g) amb *clàusula* en aquesta veu i a la fi del vers *Et iterum venturus est cum gloria*.

Ex. 3.20: Enllaços de tercera major a quinta (1)

M4, c. 135-6 (B/T)

Musical score for Ex. 3.20. The top staff is Bass (B) and the bottom staff is Tenor (T). The score shows a voice connection between the two parts. The Bass part has a note on 'ri' followed by a note on 'a,'. The Tenor part has a note on 'ri' followed by a note on 'a,'. A star symbol (*) is placed above the Tenor staff at the end of the phrase. The measure number 135 is indicated at the beginning of the Bass staff.

Al segon cas, en canvi (Ex. 3.21), l'enllaç normatiu es dona entre l'Altus II i el Cantus II (e – d / ggmi – aa).

Ex. 3.21: Enllaços de tercera major a quinta (2)

M13, c. 163 (AII/CII)

Musical score for Ex. 3.21. The top staff is Altus II (AII) and the bottom staff is Cantus II (CII). The score shows a voice connection between the two parts. The AII part has a note on 'e' followed by a note on 'd'. The CII part has a note on 'ggmi' followed by a note on 'aa'. A star symbol (*) is placed above the CII staff at the end of the phrase. The measure number 163 is indicated at the beginning of the AII staff.

Enllaços de tercera major a octava

Es tracta d'un dels enllaços més abundants d'aquest repertori, amb un percentatge superior al 21% del total. El primer exemple que veiem (Ex. 3.22) mostra un enllaç de tercera major a octava entre el Bassus i el Tenor (D – G / Fmi – g) amb una clàusula en la veu de Tenor i al final del vers *Sedet ad dexteram Patris*.

Ex. 3.22: Enllaços de tercera major a octava (1)

M4, c. 125-6 (B/T)

125

The image shows a musical score for two parts: Bass (B) and Tenor (T). The Bass part is on a bass clef staff, and the Tenor part is on a treble clef staff. The score is for measures 125 and 126. In measure 125, the Bass part has a half note G2, and the Tenor part has a half note G3. In measure 126, the Bass part has a half note G3, and the Tenor part has a half note G4. A vertical line with an asterisk (*) is placed between the two staves in measure 126, indicating the link between the G3 in the Bass part and the G4 in the Tenor part.

Al segon exemple (**Ex. 3.23**) l'enllaç normatiu es troba entre les veus de Bassus i Altus (a – D / *cmi* – d), amb una petita glossa en la segona veu i cadència a fi de vers.

Ex. 3.23: Enllaços de tercera major a octava (2)

M10, c. 94 (B/A)

94

The image shows a musical score for two parts: Bass (B) and Alto (A). The Bass part is on a bass clef staff, and the Alto part is on a treble clef staff. The score is for measure 94. The Bass part has a half note G2, and the Alto part has a half note G3. The Alto part has a small glossa (ornament) on the second note. The text "re - - - gni," is written below the Alto part. A vertical line with an asterisk (*) is placed between the two staves in measure 94, indicating the link between the G2 in the Bass part and the G3 in the Alto part.

Enllaços de sisena menor a quinta

En les setze seccions de misses de Cristóbal de Morales analitzades en aquest apartat, els enllaços d'aquest tipus no arriben al 10% del total. Si comptabilitzem els que es produeixen per l'afegit de bemolls el percentatge creix fins a gairebé el 13%.

En el primer cas (**Ex. 3.24**) l'enllaç es dona entre les veus de Bassus i Altus (*Fmi* – g / d) per moviment oblic i amb imitació de clàusula en la veu greu.

Ex. 3.24: Enllaços de sisena menor a quinta (1)

M1, c. 49-50 (B/A)

Musical score for Ex. 3.24. The top staff is Bass (B) and the bottom staff is Alto Tenor I (TI). The key signature has one flat (B-flat). The measure number 49 is indicated above the Bass staff. The Bass staff contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. The Alto Tenor I staff contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. A double asterisk (*) is placed above the second measure of the Alto Tenor I staff.

El segon (Ex. 3.25) mostra l'enllaç de sisena menor a quinta per moviment oblic entre les veus d'Altus I i Cantus II (*cmi – d / aa*).

Ex. 3.25: Enllaços de sisena menor a quinta (2)

M5, c. 25-6 (AII/CI)

Musical score for Ex. 3.25. The top staff is Alto II (AII) and the middle staff is Cantus II (CI). The key signature has one flat (B-flat). The measure number 25 is indicated above the Alto II staff. The Alto II staff contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. The Cantus II staff contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note G2. The lyrics "ni, in no mi" are written below the Alto II staff. A double asterisk (*) is placed above the second measure of the Cantus II staff.

Enllaços de sisena major a octava

Són amb molta diferència els tipus d'enllaç de la Norma APC més abundant del repertori d'aquesta secció. Més del 40% dels enllaços són de sisena major a octava o de les seves compostes.

En el primer exemple (Ex. 3.26.1) veiem l'enllaç de sisena major a octava entre Bassus i Tenor I (A – G / *fmi – g*) amb *clàusula* en el Tenor I i en cadència de dues veus a final del vers *miserere nobis*.

Ex. 3.26: Enllaços de sisena major a octava

3.26.1: M1, c. 70 (B/TI)

3.26.2: M14, c. 95 (B/AI)

En el segon exemple **3.26.2**, l'enllaç normatiu es dona entre les veus de Bassus i Altus I (*Bmi* – *A* / *Gmi* – *a*) amb *clàusula* en l'Altus I i cadència de dues veus.

Excepcions

Com s'ha esmentat en l'inici de la secció, hi ha vint-i-un enllaços de la Norma APC produïts per l'afegit de bemolls. Ara provarem de donar-ne raó.

El primer cas (**Ex. 3.27**) és el d'un enllaç de tercera major a quinta entre les veus de Bassus i Tenor (*bfa* – *a* / *d* – *e*) fora de clàusula textual. El bemoll afegit no s'explica per *Causa necessitatis* però sí per transformar el mode en *re* edic, com ja s'ha dit en la secció dedicada a la *Causa instrumentis* i en concret en l'**Ex. 3.2**.

Ex. 3.27: Enllaços segons la Norma APC assolits a través de bemoll (1)
M8, c. 189 (B/T)

Un altre cas és el de l'**Ex. 3.28**, en el que podem veure un enllaç de sisena menor a

quinta per moviment oblic entre les veus de Tenor I i Altus (G / efa – d) fora de clàusula textual. El bemoll, en aquest exemple, respon a la *Causa necessitatis* horitzontal.

Ex. 3.28: Enllaços segons la Norma APC assolits a través de bemoll (2)
M1, c. 47 (TI/A)

47
B
A
TI
B
A - - - gnus

b) Enllaços fora de la Norma APC

En la **Taula 3.6** hem vist que hi ha quatre enllaços entre consonàncies realitzats a través d'alteracions que no s'ajusten als criteris estrictes de la Norma APC. Aquests quatre casos no arriben a suposar el 3% del total, sent per tant molt poc significatius. Anem a examinar-los un a un.

Els primers dos casos es troben a **M2**. El primer d'ells (**Ex. 3.29.1**) és un enllaç de quinta a octava que es produeix entre les veus de Bassus i Altus (Efa – C / bfa – c). L'enllaç és causal i es produeix fora de clàusula textual per l'afegit del bemoll del Bassus, degut a *Causa necessitatis* horitzontal.

Ex. 3.29: Altres enllaços (1)

3.29.1: M1, c. 153, (B/A)

153
B
A
TI
B
vi - vos et

3.29.2: M2, c. 157 (B/TI)

157
B
A
TI
B
- - jus re -

El segon cas (**Ex. 3.29.2**) és un enllaç de sisena major a quinta entre Bassus i Tenor I (*Efa* – F / c), també motivat per l'adjunció d'un bemoll, que en aquest cas era explícit en l'edició vocal.

Els dos casos que queden d'enllaços «fora de la norma» són de tercera menor a quinta i es troben a **M8**. A l'**Ex. 3.30** es dona un enllaç de tercera menor a quinta entre l'Altus II i el Cantus. Aquest és degut a la imitació de clàusula de l'Altus II i al moviment de salt de quarta ascendent del Cantus, que no resol, com es podria esperar, per segona descendent.

Ex. 3.30: Altres enllaços (2)

M8, c. 181 (AII/C)

The image shows a musical score for two voices: Altus II (AII) and Cantus (C). The score is for measure 181. The Cantus part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4 marked with an asterisk (*), and a quarter note B4. The Altus II part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A '8' is written below the first note of the Altus II part. The two parts are connected by a brace on the left.

L'altre enllaç d'aquest tipus (c. 188, Altus I / Cantus I) és en tot semblant al que cabem de mostrar.

c) Norma APC i clàusules textuais

Tot seguit analitzarem la relació entre l'ús d'alteracions i la puntuació textual, amb una especial atenció a la presència de la Norma APC. Aquesta va ser una discussió en la que hi van participar diferents teòrics. Per a alguns, com ara Gaffurio o Danckerts, la norma es podia fer servir solament dins de clàusules textuais. Per a Zarlino, en canvi, la norma podia aplicar-se a tot arreu.

La **Taula 3.7** mostra el nombre d'alteracions, el seu tipus i la seva distribució en funció de la proximitat o llunyania de la puntuació textual i musical. L'espai musical està dividit en tres «regions»:

Capítol 3. Adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales

- En cadència (quan l'alteració es troba en la sonoritat immediatament anterior a la puntuació musical, o en l'acord de resolució).
- Precadencials (quan l'alteració es troba en les sonoritats preparatòries de la resolució).
- Fora de cadència que, com la pròpia expressió indica, és quan l'alteració està allunyada de la puntuació.

Descripció de la Taula 3.7			
Número d'adaptació (nombre d'alteracions afegides que conté)	Percentatge d'alteracions per regió (xifres absolutes)		
	Percentatge de sostinguts (i el seu nombre) en relació al total de sostinguts	Percentatge de becaires (i el seu nombre) en relació al total de becaires	Percentatge de bemolls (i el seu nombre) en relació al total de bemolls

Taula 3.7: Distribució dels accidentals en percentatges (i xifres absolutes)									
	En cadència			Precadencials			Fora de cadència		
	#	♯	♭	#	♯	♭	#	♯	♭
M1 (16)	62,5 (10)			6,25 (1)			31,25 (5)		
	85,71 (6)	-	44,44 (4)	-	-	11,11 (1)	14,28 (1)	-	44,44 (4)
M2 (29)	44,82 (13)			3,44 (1)			51,72 (15)		
	71,42 (5)	100 (1)	33,33 (7)	-	-	4,76 (1)	28,57 (2)	-	61,90 (13)
M3 (13)	100 (13)			-			-		
	100 (6)	100 (3)	100 (4)	-	-	-	-	-	-
M4 (11)	63,63 (7)			-			36,36 (4)		
	63,63 (7)	-	-	-	-	-	36,36 (4)	-	-
M5 (16)	75 (12)			12,5 (2)			12,5 (2)		
	80 (12)	-	-	13,33 (2)	-	-	6,66 (1)	-	100 (1)
M6	77,27 (17)			-			22,72 (5)		

La *musica ficta* en la polifonia renaixentista hispànica a través de les adaptacions instrumentals

	80,95 (17)	-	-	-	-	-	19,04 (4)	-	100 (1)
M7 (8)	100 (8)			-			-		
	100 (8)	-	-	-	-	-	-	-	-
M8 (42)	38,09 (16)			9,52 (4)			52,38 (22)		
	35,71 (10)	-	42,85 (6)	7,14 (2)	-	14,28 (2)	57,14 (16)	-	42,85 (6)
M9 (14)	78,57 (11)			-			21,42 (3)		
	78,57 (11)	-	-	-	-	-	21,42 (3)	-	-
M10 (30)	40 (12)			10 (3)			50 (15)		
	41,37 (12)	-	-	10,34 (3)	-	-	48,27 (14)	-	100 (1)
M11 (12)	75 (9)			8,33 (1)			16,66 (2)		
	75 (9)	-	-	8,33 (1)	-	-	16,66 (2)	-	-
M12 (7)	71,42 (5)			14,28 (1)			14,28 (1)		
	71,42 (5)	-	-	14,28 (1)	-	-	14,28 (1)	-	-
M13 (26)	80,76 (21)			3,84 (1)			15,38 (4)		
	80,76 (21)	-	-	3,84 (1)	-	-	15,38 (4)	-	-
M14 (10)	70 (7)			-			30 (3)		
	70 (7)	-	-	-	-	-	30 (3)	-	-
M15 (4)	50 (2)			-			50 (2)		
	-	50 (2)	-	-	-	-	-	50 (2)	-
M16 (19)	47,36 (9)			-			52,63 (10)		
	40 (6)	75 (3)	-	-	-	-	60 (9)	25 (1)	-
Total (279)	65,74 (142)	75 (9)	41,17 (21)	4,62 (10)	-	7,84 (4)	29,62 (64)	25 (3)	50,98 (26)

Analitzant les dades de la **Taula 3.7** a l'engròs veiem que, pel que fa a les alteracions de *Causa pulchritudinis*, més de dues tercers parts dels sostinguts i tres quartes parts

dels becaires es troben efectivament en cadències. En canvi, fora de la puntuació textual hi ha menys de la tercera part de sostinguts i una quarta part de becaries. Si observem els bemolls, que són alteracions relacionades amb la *Causa instrumentis* i la *Causa necessitatis*, aquests es troben repartits molt més equitativament: la meitat és en zona cadencial o precadencial i l'altra meitat, fora.

La **Taula 3.8** mostra el repartiment de les alteracions en funció de l'adaptador.

Taula 3.8: Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (1)

	En cadència			Precadencials			Fora de cadència		
	#	q	b	#	q	b	#	q	b
1547²⁵	53,62	75	42,85	4,34	-	14,28	42,02	25	42,85
1554³²	67,79	75	42,85	5,93	25	2,85	26,27	-	54,28
1559²⁷	86,20	-	-	-	-	-	13,79	-	100

Aquesta segona organització de les dades mostra diferències interessants entre els tres sonadors. Tots ells afegixen les alteracions de *Causa pulchritudinis* majoritàriament en les regions cadencials o precadencials, però amb importants matisos: Johannes Matelart (1559²⁷) ho fa molt massivament, Miguel de Fuenllana (1554³²) també, però amb un percentatge lleugerament inferior, proper al 75% dels sostinguts si sumem les dues regions. Cal destacar la presència en aquestes zones del 100% dels becaires. Enríquez de Valderrábano (1547²⁵), en canvi, reparteix de manera més uniforme els accidentals d'elevació, amb menys d'un 60% de sostinguts i amb el 75 % dels becaires propers a la puntuació textual.

En quant als accidentals de *Causa instrumentis* i *necessitatis*, Matelart els situa tots fora de cadència. Aquesta dada, però, és poc significativa, donat que el llautista només demana un bemoll en les seves dues adaptacions. Destaca molt, en canvi, que tant Valderrábano com Fuenllana reparteixin de manera molt equitativa els bemolls, demostrant d'aquesta manera que els abaixaments de correcció d'interval·ls o de transformació del mode no tenen a veure amb la puntuació musical. La taula següent (**Taula 3.9**) és una simplificació de l'anterior, mostrant ara els percentatges en relació

a la funció de les alteracions: els bemolls per a la *Causa instrumentis (CI)*, la *Causa necessitatis (CN)* i la mimesi motívica. Sostinguts i becaires per a la *Causa pulchritudinis (CP)*.

Taula 3.9: Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (2)

	En cadència		Precadencials		Fora de cadència	
	CI, CN, mimesi	CP	CI, CN, mimesi	CP	CI, CN, mimesi	CP
1547 ₅	42,85	54,79	14,28	4,10	42,85	41,09
1554 ₃	42,85	68,25	2,85	7,14	54,28	24,60
1559 ₇	-	86,20	-	-	100	13,79

Pensem que la taula és prou clara: Johannes Matelart i Miguel de Fuenllana concentren els accidentals d'elevació en les clàusules textuais o en la seva proximitat, mentre que Enríquez de Valderrábano en fa una distribució més aviat equitativa. Pel que fa als accidentals d'abaixament, els dos violistes de mà hispànics els distribueixen de manera uniforme i Matelart totalment fora de cadència. Aquest tipus d'alteració no sembla tenir, per tant, una funció cadencial.

Després d'estudiar la distribució de les alteracions, seguim aquest anàlisi amb les dades relatives al repartiment dels enllaços de la Norma APC que es mostra en la **Taula 3.10**.

Taula 3.10: Aplicació de la Norma APC en percentatges (i xifres absolutes)

	En cadència	Precadencial	Fora de cadència
M1	85,71 / 37,5 (6/3) ¹⁴	-	14,28 / 62,5 (1/5)
M2	83,33 / 80 (5/4)	-	16,66 / 20 (1/1)
M3	100 (8)	-	-
M4	62,5 (5)	-	37,5 (3)
M5	81,81 / 0 (9/0)	9,09 / 0 (1/0)	9,09 / 100 (1/1)

¹⁴ Les dues xifres mostren els enllaços de la Norma APC realitzats a través de sostinguts i becaires / els realitzats a través de bemoll.

Capítol 3. Adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales

M6	90,90 (10)	-	9,09 (1)
M7	100 (9)	-	-
M8	33,33 / 37,5 (10/3)	3,33 / 12,5 (1/1)	63,33 / 50 (19/4)
M9	88,88 (8)	-	11,11 (1)
M10	36,36 (4)	9,09 (1)	54,54 (6)
M11	75 (3)	25 (1)	-
M12	100 (1)	-	-
M13	88,88 (8)	-	11,11 (1)
M14	100 (3)	-	-
M15	66,66 (2)	-	33,33 (1)
M16	60 (6)	-	40 (4)
Total	69,28 / 45,45 (97 / 10)	2,85 / 4,54 (4 / 1)	27,85 / 50 (39 / 11)

Les xifres indiquen que la Norma APC assolida a través de sostinguts i becaires es troba majoritàriament en les regions cadencials i precadencials, amb un percentatge superior al 70% dels casos. Una quantitat, però, de poc més de la quarta part, es troba lluny de la proximitat amb la puntuació textual. Si observem les xifres i percentatges dels enllaços assolits a través de bemoll, podem comprovar que es troben simètricament distribuïts, tant dins com fora de la puntuació. Això demostra el que ja s'ha avançat en parlar de les alteracions, i és que aquest tipus d'enllaços es produeixen de manera casual o que, en tot cas, està mancats de sentit estructural.

L'ús i distribució de la Norma APC dividida per adaptadors (**Taula 3.11**) és altament significativa. Així com Matelart opta per realitzar els enllaços normatius gairebé sempre en la puntuació musical, Fuenllana ho fa molt majoritàriament. Valderrábano, en canvi, l'aplica indistintament tant en cadències com fora d'elles.

Taula 3.11: Percentatges en l'aplicació de la Norma APC per adaptador			
	En cadència	Precadencials	Fora de cadències
1547₅	48,97 / 37,5 ¹⁵	2,04 / 12,5	48,97 / 50

¹⁵ Seguim aplicant un doble percentatge: enllaços de la Norma APC realitzats a través de sostinguts i becaires / enllaços normatius fets a través de bemoll.

1554 ₃	76,05 / 50	4,22 / 0	19,71 / 50
1559 ₇	95	-	5

Volem fer una darrera consideració sobre les alteracions de *Causa pulchritudinis* i la Norma APC fora de cadències. En la **Taula 3.5** s'ha pogut veure l'existència d'una gran quantitat d'imitacions de clàusula (o sigui, de *clausules* allunyades de la cadència). Creiem que l'alta presència de sostinguts i d'enllaços normatius en aquestes regions es deu a la presència d'aquesta fórmula melòdica alterada. Una darrera taula (**Taula 3.12**) mostrarà la relació entre els enllaços de la Norma APC i les imitacions de clàusula, tant en regió precadencial com fora de cadència.

	Regió
Número d'adaptació	Nombre total d'enllaços APC / Nombre d'enllaços realitzats per imitació de clàusula

Taula 3.12: Enllaços de la Norma APC en zona precadencial i fora de cadència realitzats per imitació de clàusula¹⁶		
	Precadencial	Fora de cadència
M1	-	1/1
M2	-	1/0
M3	-	-
M4	-	3/2
M5	1/1	1/1
M6	-	1/1
M7	-	-
M8	1/1	19/19
M9	-	1/0
M10	1/0	6/5
M11	1/0	-
M12	-	-

¹⁶ En aquesta taula només incloem els enllaços de la Norma APC realitzats a través de sostinguts i becaires, que són les alteracions relacionades amb la imitació de clàusula. També s'hi inclouen les petites glosses basades en el disseny de la *clausula*.

M13	-	1/1
M14	-	-
M15	-	1/1
M16	-	4/2
Total	4/2 (50%)	39/ 33 (84,61%)

D'acord amb les dades que acabem de veure, la meitat dels enllaços de la Norma APC realitzats per sostingut i becaire en zones precadencials són produïts per imitacions de clàusula. El percentatge arriba a quasi el 85% quan som fora de les cadències. En xifres absolutes, només vuit dels enllaços (en les setze seccions de misses) que es troben fora de la puntuació musical no són provocats per imitacions de clàusula. Alguns d'ells són provocats per altres formulacions melòdiques, com ara les notes «d'escapada».

Pensem que això es deu a què els adaptadors sovint seguien criteris melòdics més que no pas de la simultaneïtat sonora. Especialment significatives són les xifres d'**M8**, **M13** i **M16**, les tres adaptacions d'Enríquez de Valderrábano que, com hem vist en les **Taules 3.9** i **3.11** és un autor que aplicava indiscriminadament la Norma APC a qualsevol lloc de la composició. Pensem que és prou clar que Valderrábano simplement alterava el disseny de la *clàusula* gairebé sempre que aquest se li presentava, cosa que afectava la simultaneïtat sonora produint enllaços normatius de forma secundària.

d) Tractament de la dissonància

Cal recordar que un dels principals objectius que ens hem fixat en aquest estudi és determinar fins a quin punt el so «dissonant» era defugit o cercat al Renaixement. L'estudi de l'adjunció d'accidentals, amb la seva alteració de la naturalesa del mode, podria donar-nos algunes indicacions al respecte.

En la **Taula 3.13** que segueix descrivim les dissonàncies assolides a través d'alteracions afegides de les setze seccions de misses de Morales analitzades en

aquest capítol.¹⁷ Algunes d'aquestes alteracions són per a nosaltres més interessants que d'altres. Per exemple, en el cas de les segones i les setenes, és evident que sense alteracions seguirien conservant el caràcter dissonant, encara que serien d'espècie diferent. Més interessants són quartes, quintes i octaves per la presència del tríton o de la seva inversió, així com la possible existència d'interval·ls prohibits.

Taula 3.13: Ús de la dissonància en les adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales (M1-M16)

Dissonància	Nombre de casos	Percentatge
2a menor	10	6,49
2a Major	24	15,58
2a augmentada	-	-
4a disminuïda	3	1,94
4a augmentada (tríton)	60	38,96
5a disminuïda	40	25,97
5a augmentada	-	-
7a menor	5	3,24
7a Major	11	7,14
8a disminuïda	-	-
8a augmentada	-	-
Cromatisme directe	1	0,64
Total	154	100

Un primer cop d'ull a la **Taula 3.13** és suficient per adonar-nos-en que el tríton (el *diabolus in musica*) i la seva inversió, la quinta disminuïda, representen més de dues terceres parts del total de les dissonàncies. Si únicament comptéssim les consonàncies augmentades i disminuïdes i excloguéssim segones i setenes del còmput, aquests interval·ls sumarien la pràctica totalitat de les dissonàncies (el 97%). Cal destacar també l'absència de quintes augmentades i d'octaves augmentades o disminuïdes, així com un sol cas de cromatisme directe.

¹⁷ El percentatge de cada cas està posat en relació al nombre absolut de dissonàncies assolides per alteració.

L'anàlisi de la dissonància no s'acaba amb el seu recompte, sinó que és imprescindible determinar-ne també la seva normativitat, així com provar d'explicar-ne les excepcions.

La normativitat de les dissonàncies es calcula a partir de quatre eixos fonamentals:

1. Si l'interval dissonant està preparat o en síncope.
2. De la seva posició rítmica: si es troba o no en temps imparell o en el *tactus*.
3. De la figuració: si aquesta és llarga o curta (de mínima o inferior).
4. Si està en cadència textual, en *clàusula* o en imitació de clàusula.

Anem a veure un cop més dos casos normatius de cada espècie per després analitzar les poques excepcions que hem trobat.

Segones majors i menors

Representen una mica menys de la quarta part de les dissonàncies d'aquesta part del repertori tot i que, com hem dit, no són especialment significatives perquè la presència de l'alteració en canvia l'espècie, però no pas la naturalesa dissonant. En l'**Ex 3.31.1** hi ha dos casos de segones majors: el primer, una novena major, entre Bassus i Cantus (E – *fmi*) i el segon entre Tenor i Cantus (e – *fmi*). Ambdós es donen amb preparació, figuració curta, temps feble i en *clàusula*. En l'**Ex. 3.31.2** mostrem una segona menor produïda entre el Tenor i l'Altus II (*Gmi* – A) igualment normativa en tots els aspectes.

Ex. 3.31: Segones majors i menors

3.31.1: M11, c. 17 (B/T/C)

3.31.2: M13, c. 162 (T/AII)

Quartets disminuïdes i augmentades (trítons)

Ja hem vist que el tríton és la dissonància més emprada. De la quarta disminuïda només n'hi ha tres casos perquè no tenim en compte els que es produeixen per salt i que considerem part de la *Causa pulchritudinis* horitzontal.

En l'exemple següent (**Ex. 3.32.1**) hi ha una quarta disminuïda totalment normativa entre les veus de Tenor I i Altus (*Fmi – bfa*). El cas de **3.32.2** és el d'una quarta augmentada entre el Tenor i el Cantus (*c – fmi*) amb preparació, figuració curta, temps feble i en *clàusula*

Ex. 3.32: Quartets disminuïdes i augmentades

3.32.1: M1, c. 65 (TI/A)

3.32.2: M7, c. 70 (T/C)

Quintes disminuïdes

La quinta disminuïda, com a inversió del tríton, és la segona dissonància produïda per accidentals afegits més abundant, com s'ha vist en la **Taula 3.13**.

En l'**Ex. 3.33.1** es produeix aquest interval entre les veus de Bassus i Tenor (*Fmi – c*) amb preparació, en temps feble i valors curts. En el segon exemple (**Ex. 3.33.2**), en canvi, la quinta disminuïda es dona entre les veus de Cantus i Altus (*Gmi – d*) en temps feble, valors curts i en *clàusula*. També hauria pogut estar preparada si Fuenllana hagués respectat la prolongació del *re* del Cantus, enlloc de tornar-lo a articular en l'adaptació (cosa que hem assenyalat amb una lligadura discontinua).

Ex. 3.33: Quintes disminuïdes

3.33.1: M10, c. 71 (B/T)

3.33.2: M9, c. 14 (/A/C)

Setenes majors i menors

Un exemple de setena major el tenim a l'**Ex. 3.34.1**: entre Bassus i Altus I (*D – cmi*) es produeix la dissonància preparada, en temps feble i figuració curta. En el segon cas (**Ex. 3.34.2**) podem veure una setena menor normativa (amb preparació i situada en temps feble, en *clàusula* final i valors curts) entre les veus de Tenor i Cantus (*Fmi – e*).

Ex. 3.34: Setenes majors i menors

3.34.1: M14, c. 93 (B/AI)

Musical notation for Ex. 3.34.1, measures 93-94. The top staff is Bass clef (B) and the bottom staff is Treble clef (AI). A 'ctus' line is drawn above the top staff. An asterisk is placed above the second measure of the bottom staff.

3.34.2: M11, c. 44 (T/C)

Musical notation for Ex. 3.34.2, measures 44-45. The top staff is Treble clef (A), the middle staff is Treble clef (C), and the bottom staff is Bass clef (T). A 'ni.' line is drawn below the top staff. An asterisk is placed below the second measure of the bottom staff.

Altres dissonàncies

Cromatisme directe

Hem trobat un sol cas de cromatisme directe dins les setze seccions de misses de Morales analitzades en aquest estudi. Com es pot veure en l'Ex. 3.35, es tracta de la col·lisió de dues veus diferents, l'Altus II i l'Altus I (G / *Gmi*) en el segon *tactus* del compàs. Pensem que es tracta d'un descuit de Valderrábano, que hauria adaptat les veus per separat, cosa que s'infereix de la seva distribució entre les violes (l'Altus II en la segona viola i l'Altus I en la primera) i no se n'hauria adonat – o no hauria considerat important – el so dissonant que en resulta.

Ex. 3.35: Cromatisme directe

M13, c. 147 (AII/AI)

Musical notation for Ex. 3.35, measures 147-148. The top staff is Treble clef (AI) and the bottom staff is Treble clef (AII). An asterisk is placed above the second measure of the top staff.

e) Excepcions en l'ús de les dissonàncies

Quartets augmentades

Ara analitzarem dos exemples de dissonàncies «excepcionals» en el sentit que incompleixen varis dels requisits normatius. En el primer cas (**Ex. 3.36.1**) es produeix un tríton en *tactus* entre l'Altus I i el Cantus II (c – fmi). Tot i que ens trobem en clàusula d'una veu i amb figuració curta l'efecte dissonant és evident. Aquest efecte hauria quedat esmorteït si Matelart hagués respectat la prolongació del *fa sostingut* del Cantus II, preparant la dissonància, enlloc d'articular dues vegades la mateixa veu (novament ho hem indicat amb una lligadura discontinua).

Ex. 3.36: Quartes augmentades

3.36.1: M6, c. 45-6 (AI/CII)

Musical score for Ex. 3.36.1, measures 45-46. It shows two staves: Cantus II (CII) and Altus I (AI). The CII staff has a note marked with an asterisk (*) above it, indicating a dissonance. The AI staff has a note marked with an asterisk (*) below it, indicating a dissonance. A dashed vertical line connects the two notes, showing they are simultaneous. The AI staff has a double bar line and a fermata over the final note, indicating a caesura.

3.36.2: M8, c. 191 (B/AI/C)

Musical score for Ex. 3.36.2, measure 191. It shows three staves: Cantus (C), Altus I (AI), and Bassus (B). The C staff has a note marked with an asterisk (*) above it, indicating a dissonance. The B staff has a note marked with an asterisk (*) below it, indicating a dissonance. A dashed vertical line connects the two notes, showing they are simultaneous. The AI staff has a note marked with an asterisk (*) below it, indicating a dissonance. The B staff has a double bar line and a fermata over the final note, indicating a caesura.

Al segon exemple (**Ex. 3.36.2**) es dóna una altra quarta augmentada, aquest cop entre Bassus i Cantus (*bfa – eemi*) i entre Altus I i Cantus (*bbfa – eemi*) en el segon *tactus* del compàs. L'abaixament dels dos *si* per *Causa necessitatis* vertical amb el *fa* de l'Altus II és la causa d'aquesta dissonància, que s'hauria pogut solucionar amb l'abaixament, al seu torn, del *mi* del Cantus. Però això hauria obligat a l'adaptador a entrar en una espiral d'alteracions, donat que el *mi* de l'Altus II també hauria d'haver estat abaixat i, segurament, també el *la* de l'Altus I i del Tenor del primer temps. Certament la solució de l'instrumentista és la més apropiada, donat que la dissonància que veiem està preparada, es dóna amb un valor molt curt i es troba en clàusula de quatre veus. A M2 (c. 158, Bassus / Altus) hi ha un cas molt semblant a aquest.

Quintes disminuïdes

Anem a veure dos casos d'aquestes dissonàncies. El primer (**Ex. 3.37.1**) es produeix entre Bassus i Tenor (*Fmi – c*) sense preparació ni sent clàusula. Però pensem que, malgrat estar en el «quart temps» del compàs, es troba en temps feble per no ser el *tactus* (cal recordar que dues vírgules de la tabulatura corresponen a un compàs, car la transcripció a la notació moderna està feta a la meitat del valor).

Ex. 3.37: Quintes disminuïdes

Ex. 3.37.1: M8, c. 179-80 (B/T)

Musical score for Ex. 3.37.1, measures 179-80. The score is for Bassus (B) and Tenor (T). The Tenor part (AI) is on a treble clef staff, and the Bassus part (AII) is on a bass clef staff. A diminished fifth interval is marked with an asterisk (*) between the Tenor and Bassus parts.

Ex. 3.37.2: M11, c. 40 (T/A)

Musical score for Ex. 3.37.2, measure 40. The score is for Tenor (T) and Altus (A). The Tenor part (T) is on a bass clef staff, and the Altus part (A) is on a treble clef staff. A diminished fifth interval is marked with an asterisk (*) between the Tenor and Altus parts.

El segon cas (**Ex. 3.37.2**) ja s'ha vist anteriorment (**Ex. 3.7**). No es dona per l'afegit d'alteracions, sinó per la seva manca. Hi ha dissonàncies en aquesta part del repertori que es produeixen per la no alteració de notes (normalment *fa* o *si*), però totes elles normatives. També cal recordar que aquest estudi està centrat en les alteracions que els adaptadors van afegir, no pas en les que van negligir. Però el cas que ens ocupa és diferent, donat que aquí Fuenllana no va abaixar el *si* del Tenor que, en l'edició vocal sí que es trobava abaixat. Tot plegat per un probable error de transcripció o d'impremta. El resultat és aquesta quinta disminuïda entre Tenor i Altus (***bmi – f***) en *tactus*, sense preparació i amb figuració de mínima.

Dobles alteracions

Hi ha un cas de doble sensible alterada, realment extraordinari en el nostre repertori. A l'**Ex. 3.38** veiem com el Tenor realitza la *clàusula* mentre l'Altus finalitza el passatge amb una tercera «de picardia» en aquesta cadència episòdica.

Ex. 3.38: Doble sensible

M10, c. 92 (T/A)

92

The image shows a musical score for two voices: Tenor (T) and Alto (A). The Tenor part is written in a bass clef and the Alto part in a treble clef. The lyrics are 'tu - os: cu'. A double sharp symbol (two sharps) is placed above the 'o' in 'os:', indicating a double sensitive alteration. The Alto part has a final chord with a sharp sign, indicating a Picardie cadence. The number 92 is written above the Tenor staff.

Alguns passatges combinen la sonoritat d'alteracions de diversa naturalesa i funció en diferents veus, cosa que pot produir intervals augmentats o disminuïts en les relacions creuades. Pensem que això es dona perquè els sonadors sovint portaven a l'instrument les veus per separat, donant prioritat a les necessitats melòdiques per davant de les de la simultaneïtat sonora. Com s'ha vist en el marc teòric, Pietro Aaron o Francisco de Montanos proporcionaven en els seus tractats exemples similars als que veurem tot seguit.

En l'**Ex. 3.39** la *clàusula* del Tenor I interacciona amb l'abaixament del *mi* del Bassus per *Causa necessitatis* formant d'aquesta manera un interval de segona augmentada entre aquestes dues veus (*Efa* – *Fmi*).

Ex. 3.39: Doble alteració (1)

M1, c. 64-5 (B/TI)

64

B

- - - di, pec - ca - ta

A
TI
B

8 *

A l'Ex. 3.40, en canvi, la imitació de clàusula de l'Altus I i l'abaixament del *si* de l'Altus II formen una quarta disminuïda en les relacions creuades (*fmi* – *bbfa*).

Ex. 3.40: Doble alteració (2)

M8, c. 188 (AII/AI)

188

C
AI
T

AII
B

8 #

f) Sonoritats finals: la *cadència picarda*

La sonoritat final més emprada en el repertori que estudiem és la cadència «picarda», amb tercera major dins un context modal «menor». En les seccions de misses de Morales d'aquest capítol també hi hem trobat sonoritats amb consonància perfecta com ara l'uníson i la quinta. No hi ha, contràriament, cap cadència final amb tercera menor.

Taula 3.14: Sonoritats finals		
	Nombre	Percentatge
Acords finals amb consonància perfecta. ¹⁸	4	25
Acords finals amb tercera major «natural». ¹⁹	5	31,25
Acords finals amb tercera major «de picardia». ²⁰	7	43,75
Acords finals amb tercera menor	-	-
Total	16	100

Les dades de la **Taula 3.14** revelen la predilecció dels nostres sonadors per la sonoritat final amb tercera major. El 75% ho fa amb consonància imperfecta major, sigui natural o alterada, mentre que el 25% restant ho fa amb consonància perfecta.

Altres cadències de picardia

L'ús de la tercera major en un context modal «menor» no és exclusiu de les cadències finals. A voltes els adaptadors també les empren en cadències episòdiques, sobretot en les estructuralment importants, per raons expressives, encara que de manera menys generalitzada que en sonoritats finals. Únicament les adaptacions **M9**, **M10** i **M13** tenen aquests acords.

L'**Ex. 3.41** és un cas clar de cadència intermitja amb tercera major, en clàusula a tres veus al final del vers *Benedictus qui venit*.

¹⁸ Són concretament **M1**, **M10**, **M15** i **M16**.

¹⁹ Són els que tenen escrita una tercera major que no necessita ser alçada amb alteracions. Concretament, **M4**, **M5**, **M6**, **M7** i **M8**.

²⁰ **M2**, **M3**, **M9**, **M11**, **M12**, **M13** i **M14**.

Ex. 3.41: Cadència picarda intermitja (1)

M9, c. 14-5

14 *
T
- - - - - nit
C
A
T
8 *

El segon exemple (**Ex. 3.42**) pertany a **M13**, que té fins a tres cadències episòdiques amb tercera alçada. La del compàs 153 és al final del vers *Qui ex Patre*. Un altre cas que podríem consultar és el de l'**Ex. 3.38** d'**M10**, que hem citat a propòsit de la «doble sensible».

Ex. 3.42: Cadència picarda intermitja (2)

M13, c. 153

153 *
CI
AI
B
8
CII
AII
T
8

g) Ús d'alteracions per mimesi

No hem detectat un ús sistemàtic de les alteracions afegides per conservar la intervàlica dels motius o dels temes musicals. Ans al contrari, sovint els adaptadors preferien variar la distància entre les notes que els constituïen. Això serà detingudament analitzat en la secció dedicada a la *varietas*.

To i així, de vegades apareix un petit motiu melòdic alterat per bemoll en les notes que presentem en l'**Ex. 3.43** o bé també transportat a la quinta superior. Aquest motiu

és present a **M3**, **M8** i **M10** i és el que hem anomenat motiu α .

Ex. 3.43: motiu alterat α



A **M8** a voltes el bemoll serveix per a conservar la intervàlica d'una frase de perfil descendent. En l'**Ex. 3.44** en mostrem un exemple. Tot i que els bemolls s'expliquen sobretot per la *Causa necessitatis*, és inevitable adonar-se'n que les entrades imitatives de Bassus, Altus II (c. 208) i Tenor (c.209) són idèntiques. La funció correctora dels bemolls està relacionada amb un altre motiu descendent abaixat (Altus I, c. 208 i Cantus, c. 208-9) que apareix diverses vegades en aquesta composició. El mateix s'havia produït anteriorment als compassos 201-2.

Ex. 3.44: Afegit d'alteracions per mimesi melòdica (1)

M8, c. 208-9 (B/T)

El mateix tema musical abaixat apareix a **M10**, com podem veure en l'**Ex. 3.45**.

Ex. 3.45: Afegit d'alteracions per mimesi melòdica (2)

M10, c. 83-4 (B)

83

B

— se - det ad dex - te - ram Pa -

A
T
B

h) La *varietas*

Com hem avançat en la secció anterior, un factor estètic important en l'afegit d'accidentals era la cerca de la varietat sonora. Després de les nostres anàlisis estem convençuts que els adaptadors instrumentals també gestionaven els accidentals per a oferir un discurs musical variat servint-se de les eines que els proporcionava la *Causa pulchritudinis*. Anem a veure detalladament cas per cas.

M1: Als c. 68-70 (Tenor I) hi ha un cas d'alternança de clàusula natural i alterada (**Ex. 3.46**). Una explicació raonable seria que l'adaptador va optar per l'alçament de la nota de resolució en acostar-se a la puntuació musical.

Ex. 3.46: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (1)

M1, c. 68-70 (TI)

68

B

se - re - re - no - - - bis,

A
TI
B

També a **M1**, un possible element de la cerca de la varietat sonora podria ser la disposició dels passatges en mode eòlic o dòric, que denota una certa planificació.

Extensió (en compassos) i alternança modal a M1

6 ½ c.	13 c.	3 c.	8 ½ c.	4 ½ c.	7 ½ c.
Eòlic	Dòric	Eòlic	Dòric	Eòlic	Dòric

M2: Tot i que la possibilitat d'alternar *clàusules* alterades i diatòniques està molt limitada per l'escriptura de Morales, hi ha dos passatges curiosos al respecte. En l'**Ex. 3.47** s'aprecia com Fuenllana decideix no alterar la imitació de clàusula del Tenor I al c. 152 però fer-ho al compàs següent no resolent, cap de les dues imitacions de clàusula, en puntuació musical. Una explicació alternativa plausible seria pensar que l'adaptador no va voler superposar veus alterades per no incórrer en un interval de segona augmentada amb el Bassus.²¹

Ex. 3.47: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (2)

M2, c. 152-3 (TI)

152

B

di - ca - re vi - vos et

A

TI

B

*

Igual que a **M1**, a **M2** s'alternen passatges en modes diferents, fet que dóna una certa sensació sonora de varietat i que constitueix un dels encants de la música del període que estudiem.

Extensió (en compassos) i alternança modal a M2

8-9 c.	9 c.	2 c.	8-9 c.	15 c.
Eòlic	Dòric	Eòlic	Dòric	Eòlic

²¹ Al c. 147, també al Tenor I, es produeix una situació del tot igual.

M3: Un cop més el contrapunt de Cristóbal de Morales deixa poques possibilitats a l'alternança de dissenys melòdics naturals i alterats. En alguna ocasió (c. 76) això ho fa impossible la presència d'una doble sensible. Malgrat tot, als c. 78-80 el Tenor I resol tres vegades a *sol*, però només la tercera vegada per semitò, com podem veure en l'**Ex. 3.48**. El primer *fa* potser no s'ha alterat, tot i que l'Altus acaba el vers al primer temps del c. 79 per no fer l'acord de *re* amb tercera alçada dos cops seguits. En quant a les altres dues resolucions, podria tractar-se d'un cas en què el sonador va reservar la sonoritat cromàtica per a la *clàusula* que resolvia efectivament en puntuació textual (el tercer *fa*), mentre que la va defugir en la imitació de clàusula que no ho va fer (el segon).

Ex. 3.48: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (3)
M3, c. 78-80 (TI)

78

B

sis], in ex - - - - cel

A
TI

TIII
B

M4: Hi ha dos casos interessants d'alternances. En l'**Ex. 3.49** la imitació de clàusula es dona alterada i natural alternativament al Tenor (c. 115) i tot seguit alterada al Bassus (c. 116).

Ex. 3.49: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (4)

M4, c. 115-6 (T)

115

B
in cae - - - - -

A
T
B
8

Un altre passatge en què Fuenllana decideix alterar la *clàusula* final i no les anteriors és el de l'Ex. 3.50.1. Novament el gust per la sensible al Tenor s'accentua en arribar a la puntuació musical (c. 146). Però si el comparem amb un passatge similar anterior (Ex. 3.50.2) veurem que l'adaptador no sempre aplica els mateixos criteris a l'hora de decidir quan comença l'alteració de la sensible.

Ex. 3.50: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (5)

3.50.1:M4, c. 144-6 (T)

144

B
mor - - - - - tu - - - - - os:

A
T
B
8

Ex. 3.50.2: M4, c. 127-8 (T)

127

B
- - - - - tris. Et i - te -

A
T
B
8

M5: Novament hi ha poques ocasions per a buscar la varietat a través dels accidentals

afegits. Als c. 36-7 (**Ex. 3.51**) la primera *clàusula* en punt de mediació no s'altera malgrat la dissonància de quarta augmentada en *tactus* que es produeix entre Cantus II i Cantus I (*ffa* – *bbfa*). Al compàs 38, en canvi, primer la nota «d'escapada» i després la petita glossa sí que s'alteren, en arribar a una cadència episòdica important.

Ex. 3.51: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (6)

M5, c. 36-9 (CII)

Musical score for Ex. 3.51, showing three staves: AI (top), CI/CII (middle), and AI/AII (bottom). The top staff has lyrics "ne Do - - - - - mi - ni,". A star symbol is placed above the middle staff at measure 37. The bottom staff has an "8" below it.

M6: Johannes Matelart utilitza les alteracions per variar la intervànica de les entrades en imitació. En l'**Ex. 3.52.1** veiem l'antecedent alterat en la seva aparició en l'Altus I mentre que, pocs compassos després, el consegüent a l'Altus II es fa de forma diatònica (**Ex. 3.52.2**).

Ex. 3.52: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (7)

3.52.1: M6, c. 2-3 (AI)

Musical score for Ex. 3.52.1, showing two staves: CI (top) and AI (bottom). A star symbol is placed below the bottom staff at measure 3.

3.52.2: M6, c. 6-8 (AII)

Musical score for Ex. 3.52.2, showing two staves: CI/CII (top) and AI/AII (bottom). A star symbol is placed below the bottom staff at measure 7.

Als c. 38-9 (Cantus II) es produeix una alternança entre dissenys melòdics naturals i cromàtics. La sonoritat alterada i el gust pel mode lidi s'accentuen en acostar-nos a la puntuació musical. No oferim l'exemple perquè és del tot equivalent a l'Ex. 3.51 que acabem de veure.

M7: Un cop més Matelart cerca la varietat sonora a través de l'afegit d'accidentals en les entrades imitatives. En l'Ex. 3.53.1 el motiu es mou de forma ascendent per graus conjunts a través de sostingut, mentre que en l'Ex. 3.53.2 es pot veure el mateix motiu fent-ho a través de veus naturals.²²

Ex. 3.53: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (8)

3.53.1: M7, c. 43-4 (A)

3.53.2: M7, c. 47-9 (A)

M8: En aquesta adaptació tenim una nova mostra d'imitacions de clàusula naturals i cromàtiques consecutives. Les dues primeres imitacions de clàusula (c. 194-5, Altus I, natural i c. 196, Altus II, sostinguda) no resolen en puntuació textual, cosa que sí que fan les dues darreres (c. 197, Altus II i Bassus) que són alterades. Crida l'atenció també el no alçament del *do* del Tenor al c. 195 que realitza una *clàusula* que resol a la sonoritat de *re*. Podria tractar-se d'un error o d'un oblit de l'adaptador, però ens inclinem a pensar que no la va alterar per mor de la *varietas*.

²² També als c. 58-9 i 72-3 (Altus) aquesta nota «d'escapada» es mourà diatònicament.

Ex. 3.54: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (9)

M8, c. 194-7 (vàries veus)

The image shows a musical score for two voices: C/AII (Cantus/Alto II) and T/B (Tenor/Bass). The score is in 8/8 time. The C/AII staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The T/B staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score consists of four measures. The first measure has a star symbol above the C/AII staff. The second measure has a star symbol above the T/B staff. The third and fourth measures have no star symbols. The score shows various melodic patterns, including natural and altered designs.

M9: En aquesta adaptació de Miguel de Fuenllana trobem alguns casos d'alternança de dissenys melòdics naturals i alterats prou notables. En l'**Ex. 3.55** la *clàusula* s'articula tres vegades seguides en la veu de l'Altus, però només en la segona la resolució es fa per semitò, justament quan coincideix amb la cadència de fi de vers d'aquesta veu.

Ex. 3.55: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (10)

M9, c. 5-8 (A)

The image shows a musical score for two voices: T (Tenor) and C/A/T (Cantus/Alto/Tenor). The score is in 8/8 time. The T staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The C/A/T staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score consists of four measures. The lyrics are: "Be - ne - - - dic - tus qui ve - - -". The C/A/T staff has two star symbols above the first and third measures. The score shows various melodic patterns, including natural and altered designs.

A partir dels exemples mostrats fins ara, podríem pensar que l'alçament de la sensible es dona simplement quan ens acostem a la puntuació musical. Però l'**Ex. 3.56** que segueix ens demostra que no sempre és així, donat que ara l'Altus no resol a cap cadència episòdica. Malgrat tot, l'alternança de la sonoritat natural, cromàtica (amb cadència del mode lidi G – Fmi – Gmi - a) i natural és prou evident.

Ex. 3.56: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (11)

M9, c. 11-3 (A)

M10: A l'inici de l'adaptació, Fuenllana utilitza l'afegit d'accidentals per variar la intervàlica del primer motiu. En l'Ex. 3.57 s'aprecia com a l'entrada del Tenor es dona un salt de quarta disminuïda (Gmi – c), mentre que en la imitació del Bassus del compàs següent, la quarta és justa (C – F).

Ex. 3.57: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (12)

M10, c. 53-6 (A)

L'alternança de salts disminuïts i justos no és casual i no s'atura en les dues primeres entrades. El violista de mà segueix un cert criteri en la distribució de la varietat cada cop que apareix el motiu.

Salts de quarta disminuïts i justos a M10

4a dism.	4a justa	4a justa	4a justa	4a dism.	4a dism.
c. 54	c. 55	c. 58	c. 62-3	c. 63-4	c. 67

Hi ha un cas d'alternança de notes «d'escapada» cromàtiques i naturals que hem vist

en parlar de la *Causa pulchritudinis* horitzontal (**Ex. 3.12**).

També, entre els compassos 76 i 80 (**Ex. 3.58**), es donen un seguit d'imitacions de clàusula disjunctes alterades (c. 76, Tenor; c. 77, Altus; c. 78, Tenor) i naturals (c. 80, Bassus). Malauradament, un error en l'adaptació no ens permet saber com seria la *clàusula* del c. 79 (Altus), donat que en falta la sensible. Hem comprovat que una adaptació alternativa que respectés l'escriptura de Morales és possible, tant amb la nota natural com amb la sensible, sense que això incrementés la dificultat de la interpretació.

Ex. 3.58: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (13)

M10, c. 76-80 (vàries veus)

The image shows a musical score for three voices: Bass (B), Alto (A), and Tenor (T). The score is for measures 76-80. The Bass staff (B) starts with a whole note 'ras.' and then has a melodic line with lyrics 'Et a-scen-dit'. The Alto (A) and Tenor (T) staves show complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. Asterisks (*) are placed above certain notes in the Alto and Tenor staves, likely indicating specific melodic features or errors. The lyrics 'ras. Et a-scen-dit' are written below the staves.

M13: Aquesta adaptació conté força passatges d'alternança de motius naturals i alterats per cerca de la *varietas* sonora. Volem oferir el cas més interessant, que presentem en l'**Ex. 3.59** amb les veus separades per a què es pugui apreciar millor. És evident que les *clàusules* i imitacions de clàusula cromàtiques (assenyalades amb el número 1) i les diatòniques (assenyalades amb el número 2) s'alternen entre elles sense, però, seguir cap criteri estricte. Tampoc hi ha relació entre el seu alçament o no i la puntuació musical, donat que a voltes les *clàusules* alterades resolen a final de vers i a voltes no, i a l'inrevés.²³

²³ Altres casos d'alternança dins d'**M13** són els del c. 149 (CII) que cal comparar amb el c. 147 (CI) i 148 (CII). El del c. 168 (T) que es pot comparar amb el c. 169 (CI) i el c. 187 (AI). I finalment el del c. 195 (CII) que cal veure en contrast amb el c. 196 (AII).

Ex. 3.59: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (14)

M13, c. 159-64 (vàries veus)

Musical score for Ex. 3.59, showing six vocal parts (CI, CII, AI, AII, T, B) with various melodic patterns and fingerings indicated by numbers 1 and 2. The score is in 8/8 time and features a mix of altered and natural melodic designs.

M14: L'alternança de motius diferenciats intervàlicament per l'afegit o no d'accidentals es concentra en el motiu de l'**Ex. 3.60.1**, que apareix amb l'alçament de la nota «d'escapada» en l'Altus I o en l'**Ex. 3.60.2**, amb la mateixa nota natural.²⁴

Ex. 3.60: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (15)

3.60.1: M14, c. 93 (AI)

3.60.2: M14, c. 108-9 (B)

Musical score for Ex. 3.60.1, showing parts B, CI, AI, and B with a melodic motif starting at measure 93. The motif is characterized by a specific intervallic structure.

Musical score for Ex. 3.60.2, showing parts B, CI, AI, and B with a melodic motif starting at measure 108, marked with an asterisk. The motif is similar to the one in Ex. 3.60.1 but with a different intervallic structure.

Al c. 87 hi ha un curiós gir melòdic que recorda l'exemple anterior.

²⁴ Altres aparicions del mateix motiu, però sense alterar, les tenim als c. 94-5 (CI) i 85-6 (CI).

Ex. 3.61: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (16)

M14, c. 87 (CI)

87

B

Be -

CI

AI

B

M16: Un cop més veurem un nou exemple de com els adaptadors, en aquest cas Enríquez de Valderrábano, utilitzaven les alteracions afegides per variar els temes musicals. En l'**Ex. 3.62** la presentació del primer tema en l'Altus té una brodadura inferior cromàtica (c. 41, g – fmi – g). En l'entrada imitativa del Cantus, però, la brodadura és per to sencer (c. 43, dd – cc – dd).²⁵

Ex. 3.62: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (17)

M16, c. 41-3 (A/C)

41

Viola de mà
(Cantus / Altus / Bassus)

Agnus Dei.

La darrera de les adaptacions d'aquest capítol també té alguns exemples d'alternació de *clàusules* naturals i sostingudes. En l'**Ex. 3.63** hi ha dues imitacions de clàusula consecutives en l'Altus, de les quals només la segona és alçada (c. 47-8). En canvi, la *clàusula* del Bassus del c. 48-9, que és la única que resol en cadència de dues veus, es produeix sense alçament de la subfinal.²⁶

²⁵ L'entrada imitativa del Bassus té la mateixa brodadura natural (c. 48-9, G – F – G).

²⁶ Ja em dit anteriorment que el Bassus, en aquests compassos, realitza la entrada en imitació d'una de les primeres frases musicals. Als c. 71-3 (A) i 78-9 (C/B) es dona el mateix cas d'alternança d'imitacions de clàusula i *clàusules* alternades, on no sempre el disseny que resol en puntuació musical és l'alterat.

Ex. 3.63: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (18)

M16, c. 46-9 (A/B)

46
C
A
B

Per acabar aquesta extensa secció dedicada a la *varietas*, mostrem una manera més d'alternar el gust per la sonoritat natural i l'accidental en acostar-se a la cadència. En l'Ex. 3.64 el Cantus s'aproxima com a nota «d'escapada» sense alteració però es «sensibilitza» en arribar a la puntuació musical, a través del disseny de la *clàusula*.²⁷

Ex. 3.64: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (19)

M16, c. 48-9 (C)

48
C
A
B

i) Accidentals i semàntica textual

La recerca de la relació entre l'afegit d'accidentals i la incipient retòrica musical és un dels objectius d'aquest estudi. Malauradament, però, ja podem avançar que no hem trobat prou indicis, en la part del repertori que analitzem aquí, d'un possible ús retòric de les alteracions.

A M2 hi ha un salt de quarta disminuïda (TI, *Fmi* – *bfa*) que coincideix, en el text vocal, amb la paraula *mortuos*, que té un pes expressiu prou important (Ex. 3.65). En l'adaptació de Fuenllana la veu del Tenor I, però, és instrumental. Com les altres aparicions de la mateixa paraula estan situades sobre línies melòdiques que marxen

²⁷ Altres casos semblants: c. 56-7 (C) i c. 73-5 (C).

per graus conjunts, no es pot apreciar cap aplicació sistemàtica del mateix procediment.

Ex. 3.65: Ús d'alteracions per a la semàntica textual (1)

M2, c. 151 (TI)

Musical score for Ex. 3.65. The top staff is labeled 'B' (Bass) and contains the vocal line with the lyrics 're vi - vos, ju - di'. The bottom staff is labeled 'A TI B' (Alto/Tenor/Bass) and contains the instrumental line. A number '151' is written above the first measure of the vocal line. A '*' symbol is placed below the instrumental line in the second measure.

A **M10**, els dos primers salts de quarta disminuïda coincideixen amb la paraula *resurrexit*, també plena d'un important simbolisme. Ja hem vist en la secció dedicada a la *varietas* que aquesta adaptació conté altres salts de quarta disminuïda. Cap d'ells, però, té el mateix text, sinó d'altres sense importància expressiva. Per si tot això no fos suficient per a descartar un ús mínimament sistemàtic dels accidentals per a l'expressió textual, caldria dir que l'entrada de la veu cantada, en dir el mot *resurrexit*, ho fa a través d'un salt de quarta justa, com podem veure en l'**Ex. 3.66**.

Ex. 3.66: Ús d'alteracions per a la semàntica textual (2)

M10, c. 53-6 (T/B)

Musical score for Ex. 3.66. The top staff is labeled 'Cant (Bassus)' and contains the vocal line with the lyrics 'Et re - sur - re - xit'. The bottom staff is labeled 'Viola de mà (Altus / Tenor / Bassus)' and contains the instrumental line. A number '53' is written above the first measure of the vocal line. Two '*' symbols are placed above the vocal line and below the instrumental line in the second measure.

Finalment, també a **M12** podria haver-hi una certa relació entre salts de quarta disminuïda i paraules rellevants, com en el c. 2 (Altus) on, malgrat que en l'adaptació

aquesta és una veu instrumental, caldria articular la paraula *Dei*. Altres salts de quarta disminuïda porten mots mancats de càrrega simbòlica rellevant.²⁸

3.6 Conclusions de la *Causa pulchritudinis*

En la *Causa pulchritudinis* horitzontal, la major part d'alteracions s'utilitza per a les clàusules i les imitacions de clàusula. Prou importants són, també, altres dissenys melòdics com ara les notes «d'escapada» i els salts de quarta disminuïda, tots ells en «clàusula furtada». En quant a les glosses i les disminucions, els adaptadors hispànics utilitzen petites fórmules convencionals, allunyant-se de l'afegit de grans ornaments i adequant-se a una estètica sonora sòbria que busca respectar al màxim el text vocal original.

En la simultaneïtat sonora, la *Causa pulchritudinis* està relacionada sobretot amb la Norma APC, que es dona majoritàriament en la puntuació textual i musical sense oblidar, però, que les imitacions de clàusula i les notes «d'escapada» fora de cadències poden provocar secundàriament enllaços normatius. Pensem que s'ha demostrat que els enllaços entre consonàncies realitzats a través de bemoll, encara que s'avinguin amb els preceptes de la Norma APC, són més aviat casuals, com s'infereix del fet que la seva distribució en les composicions on apareixen és irregular, cosa que denota la seva manca d'estructuralitat.

En quant a l'aplicació de la Norma APC per autors, les dades de les anàlisis mostren dues tendències prou diferenciades: així com Fuenllana i Matelart aplicaven la norma bàsicament en la puntuació textual, Valderrábano en feia un us més lliure i inquiet, donant prioritat molts cops a la línia melòdica per damunt de la simultaneïtat sonora.

L'ús de les dissonàncies és del tot normatiu. Els pocs casos que hem detectat que no compleixen tots o varis dels requisits de preparació, situació en temps feble, valors curts i posició dins de clàusula es deuen més aviat a errors en el procés d'adaptació,

²⁸ Al c. 17 (C) el salt de quarta disminuïda és enmig del melisma de la paraula *nobis*, tot i que la veu que efectivament porta el cant, el Tenor, diu en aquest passatge *miserere*. Tot pegat sempre d'acord amb la col·locació del text suggerida per Higini Anglès.

impressió o a circumstàncies relatives a l'especificitat del llenguatge instrumental, com ara el costum de dividir en valors més curts les notes massa llargues per a un instrument de corda pinçada.

La cadència «picarda», amb tercera major alçada, és la sonoritat preferida dels sonadors instrumentals en els acords finals sempre que aquests continguin, naturalment, la tercera, i que aquesta no sigui major diatònicament, com en el cas de les composicions en *sol* mixolidi i *fa* frigi. La cadència «picarda» també es pot trobar en cadències episòdiques i intermitges, però amb un ús menys regular i sistemàtic que en els finals.

Hem detectat casos d'ús de bemolls per a la mimesi en el material musical. Sorpren la presència, en aquest sentit, d'alguns motius abaixats que apareixen en diferents composicions, com ara el motiu α (D – E \flat – D).

Molt més abundants són els exemples en què les alteracions s'utilitzen per a tot el contrari: variar la intervàlica dels motius i temes musicals en les entrades imitatives. Dins la secció dedicada a la *varietas* hem analitzat amb detall l'alternança de línies melòdiques o de dissenys convencionals, com ara la *clàusula*, que trobem alterats o naturals en funció de la cerca d'aquest important element de l'estètica renaixentista. L'alçament o l'abaixament del disseny de la *clàusula*, de les notes «d'escapada» o d'altres dissenys per mor de la *varietas* no obeeix aparentment a un pla sistemàtic. Normalment la proximitat amb la puntuació musical influeix en l'adjunció d'accidentals pel gust del mode lidi, però també s'ha vist alguns exemples en què és justament al revés: els dissenys melòdics cromàtics no tenen funció estructural, mentre que els que sí la tenen romanen diatònics.

Finalment hem volgut rastrejar la possible relació entre l'ús d'alteracions afegides i l'expressió del significat del text, però els pocs indicis i elements detectats no ens permeten afirmar que la *musica ficta* sigui un vehicle d'aquesta funció, amenys dins del repertori analitzat.

3.7 Conclusions de l'ús de la *musica ficta* en les adaptacions de seccions de misses de Cristóbal de Morales

Com hem anat repetint, la *musica ficta* tenia varis usos: el primer és la *Causa instrumentis*, relacionada amb la modificació de l'estructura del mode i el seu transport. El segon és la correcció d'interval melòdic i harmònic prohibits, la *Causa necessitatis*. Aquests dos usos s'aconseguien bàsicament a través de l'abaixament de les notes per bemoll. Creiem que s'ha demostrat que Valderrábano, Fuenllana i Matelart feien un ús normatiu de les alteracions per *b mollis*, si exceptuem l'excepció de l'Ex. 3.7, que probablement es tracti d'un error d'adaptació o d'impremta.

Una altra funció important de l'adjunció d'accidentals és la *Causa pulchritudinis*, relacionada amb criteris estètics de la línia melòdica i de les cadències. Aquesta s'assoleix normalment a través de l'elevació de les notes per sostingut i becaire, tot i que en la mimesi motívica també hi intervé el bemoll. La diversitat d'usos del **b** *durum sive quadratum* és molt més gran que no pas les dues primeres causes esmentades, car compromet, en la simultaneïtat sonora, les normes relatives a l'alternança i proximitat de les consonàncies perfectes i imperfectes així com el tractament adequat de les dissonàncies, la cadència picarda i la cerca de la varietat sonora. Pel que fa a la seva funció melòdica, l'alteració de fórmules convencionals com la *clàusula* i l'elevació de determinats graus per formar cadències diferents de la pròpia del mode, com ara la cadència lídia.

Després de les acurades anàlisis del repertori estudiat i de l'extens capítol dedicat a aquest tercer ús, creiem que Valderrábano, Fuenllana i Matelart, cadascú des de la seva personalitat artística, coneixien i feien un ús de la *musica ficta* d'acord amb les normes dels tractats teòrics contemporanis. Aquestes normes, al seu torn, sancionarien la pràctica o l'ús i el justificarien teòricament. Johannes Matelart preferia fer arranjaments amb ornaments com els dels virtuosi italians, però amb un ús moderat dels accidentals. Miguel de Fuenllana era potser l'instrumentista més «conservador», tant pel que fa a l'absència d'ornaments com a la cura amb la que traslladava el teixit

polifònic a l'instrument. Enríquez de Valderrábano, en canvi, es mostra com l'adaptador més inquiet, portant el cromatisme a l'extrem de desdibuixar la «puresa del mode». Per tot això subscrivim l'afirmació de Howard Mayer Brown en el sentit que només hi ha una teoria de la *musica ficta*, que pot ser aplicada de maneres diferents.

Capítol 4. Adaptacions de motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales

4.1 Accidentals i índex cromàtic

Un cop més el nombre d'alteracions especificades en els textos vocals és molt inferior al que trobem en les adaptacions. En la **Taula 4.1** podem observar la desigualtat entre unes i altres en termes absoluts. Malgrat aquesta desigualtat, però, crida un cop més l'atenció que hi hagi molts més bemolls explícits que no pas sostinguts o becaires. Això ve donat, com en el cas de les seccions de misses, pel fet que els bemolls explícits tenen un caire prescriptiu o d'advertiment, no pas ornamental. És per això que les alteracions de *Causa necessitatis* són molt més abundants en els textos vocals.:

Taula 4.1: Accidentals explícits i afegits			
Tipus d'alteració	#	♯	♭
Explícits en les edicions vocals	2 (0,46%)	15 (10,20%)	64 (35,75%)
Accidentals en l'adaptació	429	147	179

La taula següent (**Taula 4.2**) mostra el repartiment de les alteracions en funció de la corda. És evident que dins el registre agut es dona la major part d'accidentals per *Causa pulchritudinis*: en el Cantus i l'Altus hi ha el 77,83% dels sostinguts i el 65,97% de becaires. Per contra, en la línia del Tenor i del Bassus només hi trobem el 22,12% dels sostinguts i el 33,6% dels becaires. Aquesta darrera alteració està lleugerament més repartida, igual com veurem en relació a la seva presència dins les

clàusules textuais. D'altra banda, si observem les alteracions de *Causa necessitatis*, la tercera part (33,5%) dels bemolls es troba en les veus agudes (Cantus i Altus) mentre que les altres dues terceres parts (66,46%) són en les greus (Tenor i al Bassus).

Taula 4.2: Repartiment dels accidentals per corda: percentatge (i xifres absolutes)

Tipus d'alteració	#	♯	♭
Cantus / Cantus I / Tiple	38,69 (166)	21,76 (32)	5,58 (10)
Cantus II	2,56 (11)	-	-
Altus / Altus I	30,06 (129)	29,93 (44)	16,75 (30)
Altus II	6,52 (28)	14,28 (21)	11,17 (20)
Tenor / Tenor I	12,58 (54)	14,96 (22)	26,81 (48)
Tenor II	5,12 (22)	10,88 (16)	5,58 (10)
Bassus	4,42 (19)	8,16 (12)	34,07 (61)
Total¹	100 (429)	100 (147)	100 (179)

En resum, sembla clar que els adaptadors majoritàriament van afegir les alteracions d'elevació relacionades amb la *Causa pulchritudinis* en les veus agudes. Això és especialment evident en el cas dels sostinguts. Les alteracions d'abaixament de la *Causa necessitatis*, tot i trobar-se força repartides, estan majoritàriament en les veus greus. Això pot estar relacionat amb la funció estructural de cadascuna de les parts, que en aquesta època s'anava especialitzant. En les veus agudes hi hauria, cada cop més, l'interès melòdic i el gust per la sensible. En les veus greus, sobretot al Bassus i en les cadències, hi trobaríem moviments per salt de quarta ascendent o de quinta descendent. Aquests salts sovint havien de ser corregits per evitar consonàncies augmentades o disminuïdes.²

¹ Cal recordar que en contemplar només dos decimals, es produeix un petit marge d'error en la suma total dels percentatges.

² També cal tenir en compte que la menor quantitat de tecles negres en la part greu dels instruments de tecla podria ser la causa i la conseqüència de part del que acabem d'explicar.

Índex cromàtic

L'índex cromàtic és, com s'ha explicat en el capítol anterior, un càlcul sobre el percentatge d'alteracions d'una peça donada. Es tracta de la diferència entre el total de notes d'una composició i les notes alterades que conté, sense tenir en compte, naturalment, les alteracions explícites de l'armadura, que considerarem part del sistema diatònic. En l'última fila de la taula mostrem el coeficient de ponderació, que és el valor cromàtic mitjà de les setze peces estudiades en aquest capítol.

Taula 4.3: Índex cromàtic			
Adaptació	Mode	Final	Índex cromàtic (%)
M17	Hipolidi	<i>Sol</i>	3,16
M18	Eòlic	<i>Sol</i>	3,77
M19	Dòric	<i>Sol</i>	4,12
M20	Hipolidi	<i>Sol</i>	2,13
M21	Dòric	<i>Sol</i>	5,09
M22	Dòric	<i>Sol</i>	5,43
M23	Eòlic	<i>Sol</i>	4,92
M24	Dòric	<i>Re</i>	6
M25	Eòlic	<i>Re</i>	6,21
M26	Eòlic	<i>Sol</i>	5
M27	Eòlic	<i>Re</i>	1,73
M28	Eòlic	<i>Re</i>	3,54
M29	Eòlic	<i>Re</i>	4,86
M30	Eòlic	<i>La</i>	2,84
M31	Eòlic o Hipodòric	<i>La</i>	4,43
M32	Dòric	<i>Sol</i>	3,87
Coeficient de ponderació			4,19

Crida l'atenció la poca diferència entre unes i altres, amb una sola peça amb un valor

inferior al 2% (M27) i amb dues amb valors iguals o superiors al 6% (M24 i M25).

Si analitzéssim a part les dues composicions escrites en modes «majors» (M17 i M20), veuríem que el valor de ponderació mitjà d'aquestes dues peces seria molt més baix (2,64%) que el de les catorze composicions escrites en modes «menors» (4,41%).³ S'infereix d'això que el mode condicionava fortament el nombre d'alteracions que s'hi acabaven afegint.

4.2 Modalitat i *Causa instrumentis*

Hi ha casos en què el mode de la composició no sembla clar o que es transforma. La seva estructura es veu alterada per l'afegit de bemolls en l'adaptació. A M19, M21, M22, M25 i M28 hi trobem molts bemolls afegits, alguns d'ells explícits en les edicions vocals, que no s'expliquen per *Causa necessitatis*.

Si mirem cas per cas (Taula 4.4) veurem quina proporció de bemolls podem considerar vinculada únicament al transport modal. Això no vol dir, naturalment, que molts dels bemolls que tenen com a funció primària la *Causa necessitatis* o la mimesi no contribueixin també a la *Causa instrumentis*.

Taula 4.4: Bemolls afegits per *Causa instrumentis*

Adaptació	Total bemolls adaptació ⁴	Bemolls afegits únicament per <i>Causa instrumentis</i>
M19	19 / 5	6
M21	16 / 3	9
M22	34 / 18	12
M25	51 / 8	35
M28	54 / 26	18

³ Insistim en què, malgrat l'anacronisme que representa parlar de modes «majors» i «menors», ens sembla una manera útil de referir-nos-hi en funció de la qualitat de la seva tercera. Recordem que els modes «majors» són els que tenen la diapente de 3a i 4a espècie i els «menors» els que tenen la diapente de la 1a i 2a espècie.

⁴ Nombre de bemolls resultant de la transcripció de la tabulatura / Nombre de bemolls explícits en l'edició vocal.

Queda clar que, pel que fa a **M19**, poc menys d'una tercera part dels bemolls afegits en l'adaptació no tenen cap relació amb la correcció d'interval·ls. Aquest percentatge puja a més de la meitat a **M21**, torna a ser de quasi la tercera part a **M22** i de gairebé el 70% en el cas d'**M25**, tot i que en el cas d'aquesta composició els bemolls tenen molt a veure amb funcions mimètiques. Finalment, a **M28** el percentatge d'aquestes alteracions torna a ser d'una tercera part.

a) Modes accidentals

L'adaptació **M25** hauria de ser considerada, si ens atenim a l'armadura de la transcripció vocal, escrita en mode primer transportat a *sol* per *cantus mollis*. Però l'abundant presència de bemolls afegits que hem vist en la **Taula 4.4** configura autèntiques «regions» de sonoritat de *sol* edic. El cas d'aquesta composició serà analitzat més endavant en l'apartat dedicat a la mimesi, donat que els accidentals utilitzats també es poden examinar – sobretot es poden examinar, millor dit – des del punt de vista de la imitació motívica, com ja s'ha apuntat. Només volem avançar una dada: en les trenta-sis aparicions de motius abaixats per bemoll, vint-i-set d'aquestes alteracions afegides no poden explicar-se per *Causa necessitatis*.

b) Modes mixtos

Però no sempre l'estructura del mode de tota o de la major part de la composició es veu afectada pels bemolls sobreafegits. A **M19**, **M22** i **M21**, escrites en mode 1r, la «sonoritat» del mode 9è es deixa sentir solament en alguns passatges, configurant d'aquesta manera diferents «regions modals». En la primera de les tres adaptacions podem observar una certa regularitat, o fins i tot simetria, en l'aparició d'aquestes regions modals.

Distribució de les «regions modals» a M19

Extensió	18c.	35c.	18c.
Mode	1r	1r-9e (5c.) / 1r (6c.) / 9è-1r (6c.) / 1r (6c.) / 9è (6c.) / 1r-9è (3+3c.)	1r

Com es pot observar hi ha passatges inequívocament escrits en modes diferents, i d'altres en què més aviat cal parlar de mixtura de modes. Un dels passatges en mode eòlic és el de l'**Ex. 4.1**.

Ex. 4.1: Adjunció de bemolls per a la mixtura de modes (1)

M19, c. 105-9

The image shows a musical score for five voices: Bass (B), Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'i quo - que me - i,'. The score is in a key with four flats, indicated by asterisks in the instrumental parts. The first two flats are in the Tenor part (measures 105-6), and the other two are in the Cantus and Altus parts (measures 107-8).

En l'exemple podem veure quatre bemolls que en cap cas s'expliquen per *Causa necessitatis*. Els dos primers (c. 105-6, Tenor) són explícits en l'edició vocal, així que podrien constituir una «instrucció» de Morales. Escrivint aquests dos accidentals podria estar mostrant a l'intèrpret que aquest passatge havia de ser interpretat en mode 9è i no pas en 1r.

En l'exemple següent (**Ex. 4.2**) trobem un cas semblant: el segon bemoll (c. 56, Cantus) podria considerar-se afegit per *Causa necessitatis* vertical amb el *si bemoll* del Tenor II. Aleshores el tercer bemoll (c. 56, Altus II) concordaria amb el segon. Però tot plegat no explica la presència del primer (c. 55, Altus II), així que pensem que una explicació versemblant és que ens trobem en un passatge en mode 9è.

Ex. 4.2: Adjunció de bemolls per a la mixtura de modes (2)

M21, c. 55-7

The musical score for Ex. 4.2 consists of two staves. The upper staff is labeled C, TI, B and the lower staff is labeled AI, AII, TII. Both staves are in 8/8 time. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, with a sharp sign above a note in the fourth measure. The lower staff contains corresponding accompaniment with various accidentals and asterisks marking specific notes.

A M22 també es troben una gran quantitat de bemolls que no s'expliquen per *Causa necessitatis*, sobretot en la segona meitat de la composició. Tot i que també pensem que la finalitat d'aquestes alteracions és transformar en *sol* eòlic el *sol* dòric de l'armadura, si contrastem les dues adaptacions de la primera part d'aquest motet (M22 i M28) veurem que en la segona es dóna amb força més claredat el transport modal. Vegem un exemple extret d'M22 (Ex. 4.3).

Ex. 4.3: Adjunció de bemolls per a la mixtura de modes (3)

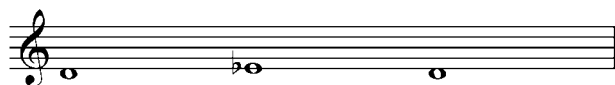
M22, c. 27-32

The musical score for Ex. 4.3 consists of two staves. The upper staff is labeled C, AII, B and the lower staff is labeled AI, TI, TII. Both staves are in 8/8 time. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, with a sharp sign above a note in the fourth measure. The lower staff contains corresponding accompaniment with various accidentals and asterisks marking specific notes.

Volem afegir una darrera consideració abans de tancar d'aquest apartat: és notòria la presència, en molts d'aquests passatges abaixats per bemoll, d'un petit motiu melòdic alterat (D – E_{fa} – D) que podria estar vagament vinculat amb la norma del *fa super hexachordum*. Ja hem destacat la presència d'aquest motiu en el capítol de les seccions de misses. Però com poques vegades el tetracord es manifesta per graus

conjunts en tota la seva extensió, pensem que no es pot parlar pròpiament d'aquest element de la *Causa necessitatis*. El motiu podria constituir un atavisme melòdic desconegut per nosaltres, o un tipus d'ornament per semitò superior mancat de funció estructural. El cas és que té l'aspecte d'una «brodadura superior» per semitò que coincideix amb la *nota supra la semper canendum fa*.

Ex. 4.4: motiu melòdic recurrent (motiu α) D – E \flat a – D



4.3 *Causa necessitatis*

Hem detectat un total de cent sis casos clars de *Causa necessitatis* repartits entre les setze composicions que estudiem aquí. A aquests cent sis casos podríem afegir-ne cinc més que, tot i no pertànyer clarament a aquesta *causa* sinó obeir més aviat al transport modal, es podrien incloure, malgrat tot, per les relacions creuades. Aquests cent sis casos es troben concretament en les peces **M18**, **M19**, **M20**, **M21**, **M22**, **M25**, **M28**, **M29** i **M32**. Totes elles estan en tonalitats «menors» llevat d'**M20**, que és en mode 6è.

4.3.1 *Causa necessitatis horitzontal*

Hi ha seixanta-un casos de *Causa necessitatis* melòdica i fins a seixanta-un si comptem alguns accidentals que, com hem explicat, no tenen un funció clarament correctora. La tipologia d'aquests casos és molt limitada, tractant-se únicament de línies melòdiques que es mouen per graus conjunts o per salt.

En l'**Ex. 4.5** es mostra una escala ascendent que procedeix per graus conjunts des d'a fins a e \flat a en la veu de l'Altus (c. 36). El pas pel tetracord de b \flat a requereix de l'alteració correctora. És un dels dos únics casos clars de *fa super hexachordum* que

hem trobat en les adaptacions analitzades aquí. Al mateix temps, l'esmentat *efa* concorda per *Causa necessitatis* vertical amb el *bfa* de la veu de Tenor:⁵

Ex. 4.5: *Causa necessitatis* horitzontal (1): correcció d'escala ascendent per graus conjunts.

M25, c. 36-7 (A)

36

B — non po - - - te - rant,

C

A

T

B

El cas següent (**Ex. 4.6**) és similar, però a la inversa. Ens trobem davant d'una escala descendent que procedeix per graus conjunts en l'Altus II des d'*efa* fins a *bfa* (c. 117-8). Ha calgut abaixar el *mi* per fer-lo concordar amb l'estructura del tetracord. A més, prèviament hi havia hagut un salt ascendent (*bfa* – *efa*, c. 116-7) que reforça la necessitat de l'abaixament. Com es pot veure, molts cops hi ha més d'un element que reclama la concordança.

⁵ Cal observar que, si enlloc de considerar el tetracord *bfa* – *efa* mirem el pentacord *ami* – *efa*, s'està produint una dissonància de quinta disminuïda melòdica.

Ex. 4.6: *Causa necessitatis* horitzontal (2): correcció d'escala descendent per graus conjunts

M28, c. 116-8 (AII)

Musical score for Ex. 4.6, showing vocal parts and lute accompaniment. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of five staves: TI (Tenor I), B (Bass), C (Canto), AI (Altus I), AII (Altus II), TII (Tenor II), and B (Bass). The lyrics are: "mus - Gau - de - mul, et". A correction mark (*) is placed above the Altus I staff at measure 117, indicating a correction of a descending scale.

En relació als salts, veiem un cas «clàssic» de *Causa pulchritudinis* horitzontal: un salt de quarta ascendent en la veu de l'Altus (*bfa* – *efa*) que necessita d'alteració correctora per al compliment de la consonància (**Ex. 4.7**).

Ex. 4.7: *Causa necessitatis* horitzontal (3): correcció de salt de quarta ascendent

M19, c. 95-6 (A)

Musical score for Ex. 4.7, showing vocal parts and lute accompaniment. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves: B (Bass), C (Canto), A (Altus), and T (Tenor). The lyrics are: "ne Ec - ce, non est". A correction mark (*) is placed above the Bass staff at measure 95, indicating a correction of an ascending fourth jump.

I finalment el cas contrari (**Ex. 4.8**). Ara el salt és de quarta descendent en la veu de Bassus (*Efa* – *Bfa*). Prèviament també s'havia donat un salt de quarta ascendent en l'Altus I.

Ex. 4.8: *Causa necessitatis* horitzontal (4): correcció de salt de quarta descendent

M22, c. 60-1 (B)

The musical score for Ex. 4.8 shows six vocal parts: C (Cantus), AII (Altus II), B (Bassus), AI (Altus I), TI (Tenor I), and TII (Tenor II). The score is in G major and 4/4 time. The C part has a descending fourth interval marked with an asterisk (*). The AII part has a descending fourth interval marked with an asterisk (*). The B part has a descending fourth interval marked with an asterisk (*). The AI part has a descending fourth interval marked with an asterisk (*). The TI part has a descending fourth interval marked with an asterisk (*). The TII part has a descending fourth interval marked with an asterisk (*).

Excepcions

El cas que hem comptat com a excepció en realitat no mereix aquest nom, car es troba del tot dins de la normativitat. Es tracta dels bemolls que no obeeixen completament a la funció d'evitar d'interval·ls dissonants. En l'Ex. 4.9 tornem a oferir un cas que ja hem vist en l'apartat dedicat a la modalitat. Ara, però, ens fixarem en els tres *efa* de l'Altus II (c. 55-6). Cap d'ells no està en simultaneïtat sonora amb un *bfa* i només per una mínima amb l'*efa* del Cantus, al tercer temps del c. 56. Pensem que, malgrat que tots aquests *mi* poden explicar-se per *Causa necessitatis* (per fer-los concordar ni que sigui en les relacions creuades amb el *bfa* del Tenor II) el més probable és que es tracti d'una «regió» de sonoritat edòlica, i que les alteracions esmentades tinguin com a funció transformar l'estructura modal.

Ex. 4.9: *Causa necessitatis* horitzontal (5)

M21, c. 55-6 (AII)

The musical score for Ex. 4.9 shows six vocal parts: C (Cantus), TI (Tenor I), B (Bassus), AI (Altus I), AII (Altus II), and TII (Tenor II). The score is in G major and 4/4 time. The AII part has three notes marked with asterisks (*). The C part has a note marked with an asterisk (*). The TI part has a note marked with an asterisk (*). The B part has a note marked with an asterisk (*). The AI part has a note marked with an asterisk (*). The TII part has a note marked with an asterisk (*).

4.3.2 *Causa necessitatis vertical*

Hem trobat cinquanta casos d'aquest aspecte de l'afegit d'accidentals, i fins a cinquanta-tres incloent-hi aquells que, com en l'Ex. 4.9 que acabem de veure, tenen una relació més aviat col·lateral amb la *necessitat*.

En l'exemple següent (Ex. 4.10) hem aplegat dos casos similars: en l'Ex. 4.10.1 s'abaixa el *si* del Bassus per fer-lo concordar amb el *fa* del Cantus II en ple *tactus*. En l'exemple 4.10.2 és el *mi* del Bassus el que ha d'abaixar-se per no incórrer en una quinta disminuïda en *tactus* amb el *si bemoll* de la veu de Tenor.

Ex. 4.10: Dos casos de *Causa necessitatis vertical*

4.10.1: M20, c. 20 (B / CII)

4.10.2: M32, c. 12 (79) (B / T)

4.4 Conclusions de la *Causa instrumentis* i de la *Causa necessitatis* en els motets i altres composicions de música religiosa de Cristóbal de Morales

L'ús d'alteracions d'abaixament (bemolls) per corregir intervals prohibits no ofereix cap mena de discussió en relació a la seva normativitat, com es desprèn dels cent sis casos trobats, ampliables a cent onze. Els adaptadors instrumentals segueixen els preceptes de la tractadística i reserven el so dissonant per als casos en què aquest és permès, com veurem més endavant.

Només en les adaptacions amb un gran nombre de bemolls (M19, M21, M22, M25 i

M28) trobem que les alteracions afegides per a d'altres usos (alterar l'estructura del mode natural o per mimesi) poden confondre's o superposar-se a les que tenen per única finalitat la *Causa necessitatis*. Però en cap cas hem trobat un ús irregular d'aquest tipus d'accidental, com d'altra banda esperàvem.

4.5 *Causa pulchritudinis*

4.5.1 *Causa pulchritudinis horitzontal*

a) *Clàusules i imitacions de clàusula*⁶

Són el motiu melòdic alterat més utilitzat. N'hem trobat dos-cents dinou casos i estan presents en les setze peces analitzades dins d'aquest capítol. Si hi sumem les *clàusules* disjunctes, de la que n'hi ha onze, tenim un total de dues-centes trenta *clàusules*. Per mor de brevetat veurem només dos casos de *clàusula cantizans* i un sol cas de *clàusula* disjunta.

Hem escollit dos exemples especials com a mostra de la *clàusula*. Tots dos pertanyen a adaptacions que han de ser únicament sonades amb l'instrument. El primer, **Ex. 4.11.1**, pertany a l'adaptació per a instrument de teclat que Gonzalo de Baena va realitzar del motet *In diebus illis*, de Morales. En ell, la *clàusula cantizans* es realitza en la veu del Cantus (g – fmi – g) en una cadència de tres veus. En el segon exemple **4.11.2**, la imitació de clàusula és realitzada per la veu de Bassus (a – Gmi – a) al principi de la composició. Aquests dos fets, que la *clàusula* o la seva imitació estiguin en la veu de Bassus i al principi de la composició, no són gaire freqüents, però tampoc no ens han d'estranyar en una composició a dues veus.

⁶ Cal recordar que en el capítol dedicat al marc teòric s'ha explicat que ens referirem a la fórmula melòdica de la *clàusula cantizans* (actualment anomenada «brodadura inferior» o amb el seu nom francès *broderie*) directament amb aquest terme en cursiva, o amb l'expressió «cadència de soprano». Ens hi referirem en cursiva per diferenciar-lo de la clàusula textual, o del procés cadencial on hi hagi alhora la puntuació musical i la textual.

Ex. 4.11: *Clàusules*

4.11.1: M17, c. 31-2 (C)

4.11.2: M31, c. 1-2 (B)

Com explicava Venegas de Henestrosa (1557, *De la clausula*), hi havia un altre disseny d'aquesta fórmula melòdica. En concret, el moviment inicial podia ser disjunt per tercera ascendent o descendent. En l'Ex. 4.12 mostrem una de les onze *clàusules* disjunctes que hem trobat en aquesta part del repertori: l'Altus I realitza la *clàusula* al c. 24 (d – bmi – c) i immediatament és contestat pel Bassus (c. 24-5) amb una *clàusula* «clàssica» (C – Bmi – C) però no massa habitual, com hem dit, perquè es troba en el registre greu.⁷

Ex. 4.12: *Clàusula* disjunta

M26, c. 24-5 (AI - B)

⁷ En les adaptacions per a cant i viola de mà la veu cantada, quan aquesta està escrita en xifra, també es toca amb l'instrument. Tot i que en els exemples transcrits la veu es mostra doblada (com és el cas del Bassus d'aquest exemple), nosaltres la tenim en compte únicament una vegada en els nostres anàlisis.

Excepcions

Seguint amb l'alteració de notes molt greus, dins la mateixa **M26** Fuenllana ens ofereix una *clàusula* sorprenent pelseu registre:

Ex. 4.13: *Clàusules* en registre greu

M26, c. 77 (B)

77

B
ces - sa - ri - - - a.

C
AI
8

AII
T
B
8

*

En l'**Ex. 4.13** el Bassus realitza una *clàusula* impossible de fer amb un instrument de teclat de l'època ($\Gamma - \Phi mi - \Gamma$) però que no representa cap problema per a una viola de mà que tingui aquestes notes així com, no cal dir-ho, per a la veu.⁸

Dues de les dues-centes vint-i-vuit *clàusules* se'ns presenten incompletes. El primer dels dos casos és el de l'**Ex. 4.14**: la veu de l'Altus II proposa la *clàusula* (*fmi - g*) en cadència a quatre veus (2 + 2) sense la primera nota constituent, no escrita tampoc per Morales.

⁸ Escrivim el *fa 1* amb una *fi* grega « Φ » perquè no disposem d'una lletra per indicar una nota tan greu.

Ex. 4.14: *Clàusula* incompleta (1)

M28, c. 10-1 (AII)

The musical score for Ex. 4.14 consists of five staves. The top staff is for Tenor II (TI) in treble clef, with a '10' above it and an '8' below the first measure. The second staff is for Bass (B) in bass clef. The third staff is for Canto (C) in treble clef. The fourth and fifth staves are for Alto II (AII) in bass clef. The lyrics 'mus' and 'rra, Can' are written below the vocal staves. An asterisk (*) is placed above the C staff in the second measure.

En el segon exemple (**Ex. 4.15**) la nota final de la *clàusula* es va negligir en l'adaptació o en la impressió (g – *fmi*, Altus II) però la sonoritat no queda afectada greument per la presència de les dues notes *sol* de Tenor i Bassus.

Ex. 4.15: *Clàusula* incompleta (2)

M23, c. 43 (AII)

The musical score for Ex. 4.15 consists of two staves. The top staff is for Canto (C) in treble clef, with a '43' above it. The bottom staff is for Alto II (AII) in bass clef, with an '8' below it. An asterisk (*) is placed below the AII staff in the second measure.

Distribució de la clàusula cantizans

La majoria de *clàusules* es troba implicada en la resolució directa dels processos cadencials i la puntuació textual. Però una xifra genys menyspreable, com anem a veure, es troba en regions precadencials o fora de cadència. Anomenem «imitació de clàusula» la *clàusula cantizans* no cadencial.

Taula 4.5: Imitació de clàusula per sostingut o becaire en regió precadencial i fora de cadència ⁹				
	Precadencials		Fora de cadència	
	Nombre de sostinguts / becaires	Imitacions de clàusula i glosses	Nombre de sostinguts / becaires	Imitacions de clàusula i glosses
M17	7 / 0	3/0	2 / 0	2 / 0
M18	-	-	-	-
M19	-	-	0 / 1	0 / 1
M20	-	-	-	-
M21	1 / 0	-	1 / 0	1 / 0
M22	1 / 1	-	-	-
M23	1 / 4	1 / 2	5 / 15	4 / 5
M24	1 / 1	0 / 1	11 / 3	10 / 1
M25	-	-	17 / 5	16 / 0
M26	0 / 2	0 / 1	9 / 12	7 / 6
M27	7 / 2	6 / 1	6 / 4	6 / 3
M28	4 / 1	4 / 0	4 / 3	4 / 0
M29	4 / 2	4 / 0	44 / 18	33 / 8
M30	5 / 0	4 / 0	11 / 0	1 / 0
M31	-	-	3 / 0	3 / 0
M32	-	-	0 / 1	0 / 0
Total	31 / 13	81,48% (22) / 18,51% (5)	113 / 62	76,99% (87) / 38,70% (24)

Les xifres i percentatges de la **Taula 4.5** són molt contundents: més d'un 70% dels sostinguts i quasi un 40% dels becaires que hi ha en zona precadencial són imitacions de clàusula. Fora de cadència el percentatge és més elevat en el cas dels sostinguts: més de tres quartes parts d'aquestes alteracions estan implicades en aquest disseny melòdic. En quant als becaires, en canvi, la proporció baixa a una mica més de la tercera part. Això és degut a la tendència dels instrumentistes a utilitzar, molt sovint, el becaire per a les notes «d'escapada» o «de fugida».

La imbricació entre la *clàusula cantizans* i la Norma APC és molt clara. La resolució

⁹ En aquesta taula estan incloses les petites glosses basades, en el seu disseny, en la imitació de clàusula.

per semitò del disseny melòdic afecta també la conducció de les veus en la simultaneïtat sonora. Estem, però, convençuts que moltes d'aquestes imitacions de clàusula no tenen a veure, primàriament, amb l'enllaç entre consonàncies. Els adaptadors escollien quan i com alterar el disseny de la *clàusula* no només tenint en compte la proximitat de la puntuació textual, sinó també la varietat en la sonoritat resultant. I no només pensant en la simultaneïtat sonora, sinó molts cops únicament per la gràcia de la melodia i de la imitació entre les veus.

b) Notes «d'escapada» o «de fugida»

S'han detectat vuitanta d'aquests motius melòdics alterats en tretze de les setze peces analitzades aquí, sent la segona fórmula melòdica amb ús d'accidentals afegits més emprada. Dels setanta-nou casos, seixanta-dos resolen a octava amb alguna altra veu i divuit no ho fan.

En l'**Ex. 4.16**, la veu d'Altus realitza la nota «d'escapada» (e – *fmi* – g) i resol a octava amb la veu de Bassus (a – G) dins una cadència a tres veus.

Ex. 4.16: Notes «d'escapada» o «de fugida» (1). Resolució a l'octava
M30, c. 9-10 (A)

The musical score for Ex. 4.16 consists of four staves. The top staff is for the Contratenor I (CI) voice, the second for the Bassus (B) voice, the third for the Contratenor II (CII) voice, and the fourth for the Tenor (T) voice. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The CI staff shows a melodic line with a note marked with a sharp sign (#) above it, which is the 'd'escapada' note. The lyrics 'runt me et' are written below the CI staff. The B staff shows a lower melodic line with the lyrics 'runt me, et'. The CII and T staves show accompaniment. A double asterisk (**) is placed above the CII staff in the second measure.

Hem extret l'exemple de nota «d'escapada» sense resolució a octava de la mateixa

M30: En l'Ex. 4.17, encara l'Altus proposa aquest motiu (e – fmi –g) sense resolució a l'octava, tot això en clàusula d'una veu.

Ex. 4.17: Notes «d'escapada» o «de fugida» sense resolució a l'octava¹⁰

M30, c. 33-4 (A)

c) Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent

Hem detectat cinquanta casos d'aquest dibuix melòdic sempre relacionats amb fórmules alterades com ara la *clàusula* o les notes «d'escapada». Habitualment, quan el sonador trobava una línia melòdica descendent després d'aquells dissenys, optava per tornar als intervals naturals.

En el cas que mostrem (**Ex. 4.18**) la línia del Tenor I puja amb una nota «d'escapada» (a – bmi – c) que resol a octava amb el Bassus (D – C). Quan el disseny melòdic adquireix un perfil descendent, reprèn la configuració del mode diatònic.

¹⁰ Els sostinguts suggerits al Cantus I, escrit en notació mesurada, obeeixen a la imitació d'un salt de quarta disminuïda que es produeix en la veu de Cantus II al compàs anterior, però en cap cas són prescriptius. Hem comprovat que en força ocasions els adaptadors varien la intervàlica dels salts per raó de la varietat.

Ex. 4.18: Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent (1)

M29, c. 68-70 (TI)

El següent exemple (**Ex. 4.19**) és ben il·lustratiu al respecte: després d'una *clàusula* (c. 92), el Tenor inicia una línia descendent no només en les notes naturals del mode, sinó fins i tot amb les «tecles negres» contràries, cercant el gust pel semitò descendent (g – f \sharp a – e \flat a – d). Al c. 93 torna a articular una *clàusula* (d – c \sharp mi – d) i procedeix de nou per «tecles blanques» (c. 94, d – b \flat a – c \flat a – b \flat a). Cal dir que l'e \flat a del c. 93 no només obeeix a criteris melòdics, sinó també – i sobretot – a la *Causa necessitatis*, donat que ha de corregir un interval de quarta augmentada amb el Cantus en el *tactus* del compàs.

Ex. 4.19: Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent (2)

M19, c. 92-4 (T)

Excepcions

A **M29** hem trobat un curiós cas de nota «d'escapada» alterada, tant en direcció ascendent com descendent. En l'**Ex. 4.20** veiem com el Tenor II resol a octava amb el Bassus (a – *bmi* – c / D – C, respectivament). En iniciar el perfil descendent, però, persisteix en l'alteració. Cal notar també la doble alteració que es produeix al c. 23 entre Tenor II i Tenor I (*bmi* – *Fmi*).¹¹

Ex. 4.20: Nota «d'escapada» alterada descendent
M29, c. 23-5 (TII)

The image shows a musical score for three parts: A/C (Alto/Cantus), C TII (Tenor II), and A TI B (Tenor I/Bassus). The score is in G major and 8/8 time. The lyrics are 'Hie - re mi - - as flens'. The Tenor II part (C TII) has a note on the second line of the staff (G4) that is marked with a sharp sign (#), indicating an alteration. The Tenor I/Bassus part (A TI B) has a note on the second line of the staff (G4) that is marked with a natural sign (♮), indicating a resolution to the natural form. A double asterisk (**) is placed below the Tenor I/Bassus part at the end of the phrase.

d) Salts disminuïts

Dins d'aquest grup de peces hi ha tretze salts melòdics alterats. D'aquests, dotze són salts de quarta disminuïda i un de quinta disminuïda.

Entre els salts de quarta disminuïda, acceptables en l'art «semicromàtic» segons Bermudo, vuit es donen en «clàusula furtada» o «dissimulada». D'aquests vuit, cinc es donen per «clàusula furtada» estricta i tres amb resolució a l'octava baixa.

En l'**Ex. 4.21** l'Altus realitza un salt de quarta disminuïda (d – *cmi* – f) en «clàusula furtada» on la resolució natural de la *clàusula* és represa pel Tenor (e – d).

¹¹ És notable també la doble alteració que es produeix entre TII i TI (*Fmi* – *bmi*) per la simultaneïtat entre els dos dibuixos melòdics alterats: *clàusula* al Tenor I i nota «d'escapada» al Tenor II.

Ex. 4.21: Salts disminuïts (1)

M30, c. 22(A)

22

CI Me - men - to,

B to, quae - so,

CII A *

T B

Malgrat que, com hem explicat, aquest tipus de salts disminuïts es produeix majoritàriament en «clàusula furtada», també sovintegen sense que es doni estrictament aquesta condició. Això es pot veure en l'Ex. 4.22, en què el salt de l'Altus I (*fmi* – *bbfa*) manca de resolució en la seva altura. Aquesta es dona en l'octava baixa (Tenor II, a – G) però es tracta, creiem, d'una sonoritat molt semblant a la de la «clàusula furtada».

Ex. 4.22: Salts disminuïts (2)

M21, c. 7 (AI)

7

C TI B

AI

All TII *

Excepcions

Hi ha dues excepcions en aquest apartat. En l'Ex. 4.23, l'Altus I realitza un salt de

quarta disminuïda (*bmi – efa*) en «clàusula furtada» amb l'Altus II (*d – c*). Però el cas és que en l'adaptació falta una nota: en realitat es tractava d'una *clàusula cantizans* (*c – bmi – c*) seguida d'un salt de tercera major ascendent. En faltar aquest *do* ens trobem amb el salt disminuït. Podria tractar-se d'una negligència deliberada?

Ex. 4.23: Salts disminuïts (3)

M26, c. 72 (AI)

72

The musical score for Ex. 4.23 consists of five staves. The top staff is labeled 'B' (Bass) and contains a whole rest. The second staff is labeled 'C' and 'AI' (Alto I) and contains a vocal line with the word 'tri' and a musical notation with an asterisk marking a diminished fourth interval. The third staff is labeled 'AII' (Alto II) and contains a musical notation. The fourth staff is labeled 'T' (Tenor) and contains a musical notation. The fifth staff is labeled 'B' (Bass) and contains a whole rest. The number '72' is written above the first staff.

El següent exemple (**Ex. 4.24**) mostra un cas de salt de quinta disminuïda descendent (Altus, *c – Fmi*). El fet és que aquest salt no es troba en el text vocal i es deu a un error de la tablatura. Hem comprovat que una adaptació alternativa que respecti el text original és possible, sense que n'augmenti la dificultat tècnica de la interpretació.

Ex. 4.24: Salts disminuïts (4)

M25, c. 129-30 (A)

129

B

- o gre - mo - o,

C

A

T

B

e) Clàusules diferents del propi mode. Glosses i ornaments

Hem detectat seixanta-dos ornaments amb alteracions afegides. D'aquests seixanta-tres, cinquanta-cinc són en mode lidi en composicions escrites en modes diferents.¹² La majoria d'aquests ornaments són senzilles fórmules estereotipades de poques notes que es repeteixen varies vegades, però també hi ha algunes glosses extenses que cal destacar, sobretot en les dues adaptacions d'autors no hispànics, la **M18** i la **M23**, adaptades respectivament per Hans Neusidler i Albert De Rippe. Es dona el cas que estem parlant de dues de les tres adaptacions del motet de Morales *Verbum iniquum*, que també va ser portat a l'instrument per Miguel de Fuenllana.

Ex. 4.25: Glosses curtes en mode lidi

4.25.1

4.25.2

4.25.3

¹² Poques vegades les glosses i els ornaments baixen des de la nota de resolució fins la quarta inferior. En aquest sentit no tenim el tetracord complet, però hem decidit considerar el mode de l'ornament a partir del sisè grau.



En l'exemple **4.25** podem veure algunes de les tipologies més utilitzades de glosses convencionals. N'hi ha d'altres que encara són variants d'aquestes, així que la seva exposició seria reiterativa. Per posar només un o dos exemples de cadascuna, trobem el tipus **4.25.1** a **M21**, c. 29-30 (A) o a **M22**, c. 63-4 (C). Del tipus **4.25.2** n'hi ha a **M22**, c. 37-8 (C) o a **M20**, c. 38-9 (A). Del **4.25.3** a **M26**, c. 11-2 (T) o a **M27**, c. 23-4 (C). Del **4.25.4** a **M28**, c. 37-8 (C) o a **M29**, c. 224-5 (A). Del tipus **4.25.5** només hi ha un cas a **M32**, c. 25-6 (92-3) (C). Finalment, del **4.25.6** també hi ha un sol exemple, concretament a **M19**, c. 133-4 (C), però en realitat es tracta d'una variant rítmica de **4.25.1**.

De tota manera els ornaments més interessants són els que no poden ser reduïts tan fàcilment a un esquema convencional. Com ja s'ha dit, els trobem bàsicament en les adaptacions per a llaüt de Neusidler i De Rippe. Constitueixen amb molta diferència els més variats, imaginatius i virtuoses. Cal advertir, un cop més, que només mostrarem glosses on apareguin accidentals. Tant a **M18** com a **M23** hi ha glosses virtuoses diatòniques que no constitueixen el nostre objecte d'estudi.

Anem primer a veure tres casos extrets d'**M18** que com sabem és una composició en *sol* eòlic: en l'**Ex. 4.26** podem veure una gran glossa del Cantus en cadència episòdica. Aquest ornament, molt virtuós i espectacular, s'inicia diatònicament. En acostar-se a la puntuació musical (i textual, tot i que aquesta adaptació sigui concebuda per a ser únicament sonada) es situa en *sol* lidi. La glossa es repetirà gairebé idèntica als c. 52-55 de la mateixa adaptació.

Ex. 4.26: Glosses extenses (1)

M18, c. 22-4 (C)

L'exemple següent (**Ex. 4.27.1**) ja s'ha vist en parlar del *fa super hexachordum*. Ara en volem destacar la mixtura de modes, car amb aquesta glossa del Cantus ens trobem en una cadència frígia en *re*.

Ex. 4.27.1: Glosses extenses (2)

M18, c. 32 (C)

4.27.2

M18, c. 40-1 (C)

La glossa de **Ex. 4.27.2** és més convencional, en cadència episòdica i un cop més en *sol lidi*. Molt semblant és la de l'**Ex. 4.28**, extreta d'M23. És l'equivalent de l'**Ex. 4.26** que hem vist més amunt. En aquest cas, De Rippe escull una glossa més modesta que la de Neusidler, tot i que també en *sol lidi*.

Ex. 4.28: Glosses extenses (3)

M23, c. 24-5(C)

24
C
AI
AII
T
B
8

Alguns ornaments són meres superposicions de fórmules melòdiques, com en l'Ex. 4.29.1 i 4.29.2 amb la presència de tot el tetracord lidi en *re* en les veus de l'Altus i del Tiple, respectivament i l'ús de *clàusules* reiterades.

Ex. 4.29.1: Altres glosses

M24, c. 28-9 (A)

28
B
vi - am Do - mi - ni, qui
C
A
T
B
8

4.29.2

M29, c. 144-6 (Ti)

4.5.2 *Causa pulchritudinis vertical*

a) Norma APC

La «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies», que hem abreviat com a «Norma APC», és el precepte que compromet més alteracions en la simultaneïtat sonora. Estretament vinculada a la *clàusula cantizans* horitzontal i amb la imitació de clàusula quan es troba fora de cadència episòdica, constitueix un dels principals eixos del nostre anàlisi.

En la **Taula 4.6** descrivim quantitativament la presència d'enllaços entre consonàncies dins la Norma APC. També la d'altres enllaços realitzats a través d'alteracions, però que no responen al criteri de proximitat.

Hem efectuat dos càlculs diferents, tant per a les xifres absolutes com per als percentatges. La primera xifra indica la quantitat d'enllaços que es produeix per sostingut o per becaire. La segona, la que es produeix a través de bemolls. Això és especialment important perquè pensem que els enllaços APC efectuats a través de bemoll són més aviat casuals, com d'altra banda ja s'ha dit en el capítol de les seccions de misses. Aquest tipus d'alteració normalment s'afegeix per altres qüestions (transport modal o *Causa necessitatis*) i secundàriament produeix enllaços normatius. El fet és que, com veurem quan parlem de la Norma APC en clàusules textuales, molts

d'aquests enllaços fets a través de bemoll estan situats de forma aleatòria, molts cops fora de puntuació textual. Tots els enllaços simples inclouen, naturalment, les seves compostes.

Taula 4.6: Norma APC i enllaços «fora de la norma»

Tipus d'enllaç	Xifres absolutes	Percentatge ¹³
3a menor > uníson	32 / 3	10,03 / 13,63
3a major > quinta	19 / 10	5,95 / 45,45
3a major > octava	79 / 3	24,76 / 13,63
Sisena menor > quinta	39 / 1	12,22 / 4,54
Sisena major > octava	146 / 5	45,76 / 22,72
Enllaços «fora de la norma»	4 / -	1,25 / -
Total	319 / 22	100 / 100¹⁴

Enllaços de tercera menor a uníson

Com es mostra en la **Taula 4.6** no es tracta, precisament, del tipus d'enllaç més abundant realitzat a través de la Norma APC, sent el seu ús del 10% dels casos i de poc més si tenim en compte també els enllaços produïts per l'afegit de bemolls.

En aquest primer exemple (**Ex. 4.30.1**), extret de l'*In diebus illis* de Morales adaptat per a instruments de tecla, l'enllaç es produeix entre les veus de Bassus i Tenor (G - Fmi - G / a - G, respectivament) en clàusula de dues veus i amb figuració de *clàusula cantizans* en la veu del Bassus.

En el segon exemple (**Ex. 4.30.2**), l'enllaç normatiu és proposat entre les veus de Tenor i d'Altus (d - cmi - d / e - d) també amb *clàusula* en el Tenor i en cadència episòdica de tres veus.

¹³ Es tracta del percentatge sobre el total d'enllaços realitzats a través d'alteracions, no només dels de la Norma APC.

¹⁴ Hem inclòs només dos decimals en els percentatges. Això fa que la seva suma no assoleixi el 100% per un petit marge.

Ex. 4.30: Enllaços de tercera menor a uníson

4.30.1

M17, c. 69-70 (B/T)

Musical score for Ex. 4.30.1, measures 69-70. The score is for Bass (B) and Tenor I (T). The Bass part starts on a whole note G (marked with a *), and the Tenor I part starts on a whole note B. The interval between them is a minor third. The Tenor I part then moves to a whole note G, creating a unison with the Bass part.

4.30.2

M32, c. 8-9 (75-6) (T/A)

Musical score for Ex. 4.30.2, measures 8-9. The score is for Tenor (T) and Alto (A). The Tenor part starts on a whole note G (marked with a *), and the Alto part starts on a whole note B. The interval between them is a minor third. The Alto part then moves to a whole note G, creating a unison with the Tenor part.

Enllaç de tercera major a quinta

No hi ha certament molts enllaços d'aquest tipus en el repertori d'aquest capítol, però la seva proporció augmenta una mica si tenim en compte els que es formen per l'afegit de bemolls (del 6 al 8,5%).

En el primer cas que mostrem (**Ex. 4.31.1**) l'encadenament de consonàncies es dona entre les veus de Bassus i Tenor I (D – C / G – Fmi – G), un cop més amb el disseny de *clàusula* en la veu del Tenor I, però fora de cadència textual.

Ex. 4.31: Enllaços de tercera major a quinta

4.31.1

M29, c. 23-4 (B/TI)

Musical score for Ex. 4.31.1, measures 23-4. The score is for Bass (B) and Tenor I (TI). The Bass part starts on a whole note D (marked with a *), and the Tenor I part starts on a whole note C. The interval between them is a major third. The Tenor I part then moves to a whole note G, creating a unison with the Bass part.

4.31.2

M27, c. 65-6 (TII/TI)

Musical score for Ex. 4.31.2, measures 65-6. The score is for Tenor II (TII) and Tenor I (TI). The Tenor II part starts on a whole note D (marked with a *), and the Tenor I part starts on a whole note C. The interval between them is a major third. The Tenor I part then moves to a whole note G, creating a unison with the Tenor II part.

En el segon exemple (4.31.2) l'enllaç de tercera major a quinta es produeix entre les veus de Tenor II i Tenor I (G – F / *bmi* – c) amb *clàusula cantizans* en la veu superior i cadència d'una veu.

Enllaços de tercera major a octava

Representen una porció realment considerable d'aquest apartat, amb un percentatge proper a la quarta part del total d'enllaços entre consonàncies de la Norma APC. Molts d'ells es formen també amb les seves compostes (desena major a octava o desena major > quinzena).

En l'Ex. 4.32.1 podem apreciar l'enllaç de desena major a quinzena entre Bassus i Cantus (D – Γ / g – *fmi* – g) amb *clàusula cantizans* en la veu superior i cadència de dues veus. En el segon exemple (Ex. 4.32.2), l'enllaç es produeix entre les veus de Bassus i Altus II (D – Γ / G – *Fmi* – G) en cadència de dues veus i *clàusula* en l'Altus II.

Ex. 4.32: Enllaços de tercera major a octava

4.32.1
M18, c. 70 (B/C)

Musical score for Ex. 4.32.1. It features two staves. The upper staff is for Cantus (C), Altus I (AI), and Altus II (AII), and the lower staff is for Tenor (T) and Bassus (B). The key signature has one flat (B-flat). The measure number 70 is indicated at the start of the upper staff. An asterisk (*) is placed above the second measure of the upper staff, marking the link between the notes G and fmi. The lower staff shows a cadence of two voices.

4.32.2
M23, c. 4-5 (B/AII)

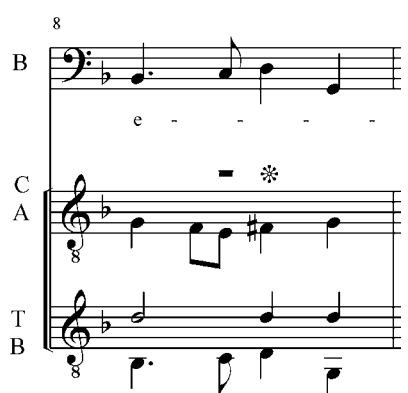
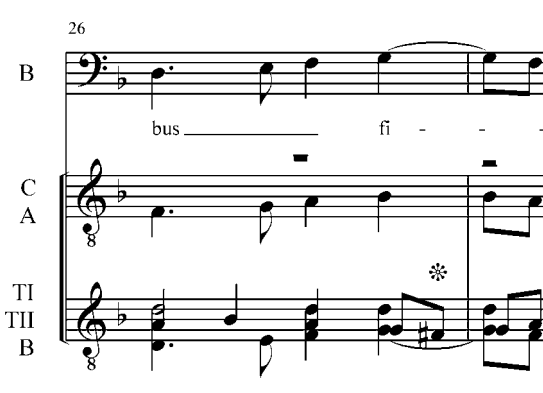
Musical score for Ex. 4.32.2. It features three staves. The upper staff is for Bassus (B), the middle for Cantus (C) and Altus I (AI), and the lower for Altus II (AII), Tenor (T), and Bassus (B). The key signature has one flat (B-flat). The measure number 4 is indicated at the start of the upper staff. The lyrics "lo - - - sum," are written under the upper staff. An asterisk (*) is placed above the second measure of the lower staff, marking the link between the notes G and Fmi. The lower staff shows a cadence of two voices.

Enllaços de sisena menor a quinta

Aquest tipus d'enllaç es forma per moviment oblic, sent aquest «menys perfecte» que el moviment contrari, en opinió de Gaffurio. Un cop més mostrarem només dos casos per no ser reiteratius.

En l'**Ex. 4.33.1**, l'enllaç es forma entre les veus de Tenor i Altus (d – d / E – Fmi – G), en clàusula d'una veu i amb nota «de fugida» que resol a octava en la veu de l'Altus. Dins el segon cas (**4.33.2**), en canvi, ens trobem fora de clàusula textual. L'encadenament es forma entre Tenor II i Tenor I (d – d / G – Fmi – G) però en imitació de clàusula en el Tenor I.

Ex. 4.33: Enllaços de sisena menor a quinta

4.33.1 M24, c. 8 (T/A)	4.33.2 M27, c. 26-7 (TII/TI)
	

Enllaços de sisena major a octava

Per acabar amb els enllaços de la Norma APC anem a veure'n el tipus més nombrós, sent quantitativament gairebé la meitat dels que hem trobat en aquesta part del repertori.

En el primer exemple (**Ex. 4.34.1**), l'enllaç es produeix entre Bassus i l'Altus II amb una petita glossa del mode lidi en *la* (B – A / a – Gmi – a) dins d'una clàusula episòdica de dues veus.

El segon cas (**Ex. 4.34.2**) mostra una tretzena major que condueix a quinzena entre les veus de Bassus i Cantus (D – C / aa – bbmi – cc, respectivament) amb «nota d'escapada» que resol a octava en la veu superior i fora de clàusula textual. Tot això just abans d'acabar la primera part d'aquest extraordinari motet.

Ex. 4.34: Enllaços de sisena major a octava

4.34.1

M31, c. 21 (74) (B/AII)

4.34.2

M28, c. 61-2 (B/C)

Excepcions

Ja hem explicat que alguns enllaços «vàlids» - concretament vint-i-dos - des del punt de vista de la Norma APC es produeixen per l'afegit de bemolls, que no són pas alteracions vinculades a la *Causa pulchritudinis*. Molts d'aquests enllaços es produeixen de manera secundària o, en tot cas, cal ser prudents a l'hora d'acceptar-los com a deliberadament cercats pel sonador.

L'**Ex. 4.35.1**, extret de l'adaptació del motet *Sancta et immaculata virginitas* de Morales feta per Fuenllana, mostra dos enllaços preceptius en clàusula a dues veus. Es dona el fet que aquesta és l'adaptació on, de llarg, es produeix una quantitat més gran d'aquests enllaços. El primer d'ells és un de sisena major a octava entre Bassus i

Cantus (*Efa* – D / c – d). El segon és l'enllaç de tercera major a quinta que es dona entre Bassus i Altus (*Efa* – D / G – a, respectivament). Creiem que en aquest cas els bemolls tenen una doble funció: d'una banda transformar el mode de la composició en mode eòlic i, de l'altra, servir a la imitació motívica. De cap manera han estat afegits, doncs, pensant en l'enllaç entre consonàncies.

L'**Ex. 4.35.2** és molt diferent. Es produeix fora de clàusula textual amb un bemoll explícit en l'edició vocal (l'*Efa* del Bassus). Aquest bemoll té la funció de corregir l'interval de quinta disminuïda que es produiria amb el *bfa* de l'Altus I i el d'octava augmentada amb l'*efa* del *cantus firmus* (Tenor I). De forma col·lateral, però, produeix també dos enllaços de tercera major a quinta: el primer entre les veus del Bassus i del Tenor II (*Efa* – C / G – G), i el segon entre Bassus i Cantus (*Efa* – C / g – g).

Ex. 4.35: Enllaços de la Norma APC assolits a través de bemoll

4.35.1: M25, c. 79

4.35.2: M28, c. 25

b) Enllaços fora de la Norma APC

Com indica la **Taula 4.6** hi ha quatre enllaços entre consonàncies imperfectes i perfectes realitzats a través d'accidentals afegits fora de la Norma APC. En el seu conjunt arriben a l'1% i escaig del total, sent un percentatge quasi insignificant. Estem

parlant de dos enllaços de tercera menor a quinta i dos de tercera major a uníson.

L'Ex. 4.36 mostra el primer d'aquests enllaços atípics: entre Bassus i Altus es forma un enllaç de tercera menor a quinta (Fmi – G / a – d, respectivament). El Bassus progressa amb una *clàusula* però l'Altus, enlloc del moviment de segona major descendent que caldria esperar, realitza un salt de quarta.

Ex. 4.36: Enllaços fora de la Norma APC (1). Enllaç de tercera menor a quinta
M17, c. 48-9 (B/A)

The musical score shows two staves: Altus (A) and Bassus (B). The Altus staff is in treble clef and the Bassus staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is numbered 48 at the top. The Altus part has notes G4, A4, B4, C5. The Bassus part has notes F4, G4, A4, B4. A double asterisk symbol is placed below the Bassus staff at the end of the phrase.

Anem ara a veure els dos enllaços de tercera major a uníson. El primer d'ells (**Ex. 4.37.1**) el trobem entre les veus d'Altus i Cantus (d – cmi – d / a – d), en cadència final i amb disseny melòdic de *clàusula cantizans* en el Cantus. El segon (**37.2**) entre Bassus i Tenor (E – a / a – Gmi – a). El Tenor realitza la *clàusula* en plena represa del teixit polifònic després d'una cadència episòdica a 4 veus. En ambdós casos, la veu que hauria de fer un salt de quinta descendent (3a Major > octava) el fa de quarta ascendent.

Ex. 4.37: Enllaços fora de la Norma APC (2). Enllaços de tercera major a uníson

4.37.1: M25, c. 142-3 (A/C)

4.37.2: M30, c. 68 (B/T)

c) Norma APC i clàusules textuais

Tot seguit anem a analitzar la relació entre l'ús d'alteracions i la puntuació textual, amb una especial atenció a la presència de la Norma APC.

La primera taula (**Taula 4.7**) mostra en detall el nombre d'alteracions, la seva tipologia i situació, dividits en tres «regions»: en cadència (quan la resolució es dona directament en clàusula d'almenys una veu), en regió «precadencial» (quan l'alteració apareix en els dos acords o fórmules melòdiques immediatament anteriors a la resolució d'almenys una veu) i «fora de cadència» que, com el seu propi nom indica, significa l'àrea on l'alteració no té cap relació amb la puntuació textual. La taula també mostra el percentatge del total d'alteracions per regió i el tant per cent de cada tipus d'alteració que trobem en les diferents regions.

Descripció de la Taula 4.7			
Número d'adaptació (nombre d'alteracions afegides que conté)	Percentatge d'alteracions per regió (xifres absolutes)		
	Percentatge de sostinguts en relació al total de sostinguts (i el seu nombre)	Percentatge de becaires en relació al total de becaires (i el seu nombre)	Percentatge de bemolls en relació al total de bemolls (i el seu nombre)

Capítol 4. Adaptacions de motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales

Taula 4.7: Distribució dels accidentals en percentatges (i xifres absolutes) ¹⁵									
	En cadència			Precadencials			Fora de cadència		
	#	♯	♭	#	♯	♭	#	♯	♭
M17 (26)	65,38 (17)			26,92 (7)			7,69 (2)		
	65,38 (17)	-	-	26,92 (7)	-	-	7,69 (2)	-	-
M18 (37)	94,59 (35)			-			5,40 (2)		
	100 (22)	85,71 (12)	100 (1)	-	-	-	-	14,28 (2)	-
M19 (31)	51,61 (16)			3,22 (1)			45,16 (14)		
	83,33 (10)	-	31,57 (6)	8,33 (1)	-	-	8,33 (1)	-	68,42 (13)
M20 (16)	93,75 (15)			-			6,25 (1)		
	100 (15)	-	-	-	-	-	-	-	100 (1)
M21 (41)	73,17 (30)			4,87 (2)			21,95 (9)		
	90 (18)	100 (5)	43,75 (7)	5 (1)	-	6,25 (1)	5 (1)	-	50 (8)
M22 (50)	50 (25)			20 (10)			30 (15)		
	92,30 (12)	66,66 (2)	32,35 (11)	7,69 (1)	33,33 (1)	23,52 (8)	-	-	44,11 (15)
M23 (52)	50 (26)			11,53 (6)			38,46 (20)		
	76 (19)	25,92 (7)	-	4 (1)	18,51 (5)	-	20 (5)	55,55 (15)	-
M24 (40)	58,82 (24)			7,84 (2)			33,33 (14)		
	58,62 (17)	63,63 (7)	-	3,44 (1)	9,09 (1)	-	37,93 (11)	27,27 (3)	-
M25 (100)	44 (44)			5 (5)			51 (51)		
	61,36 (27)	-	33,33 (17)	-	-	9,80 (5)	38,63 (17)	100 (5)	56,86 (29)

¹⁵ Per a una millor identificació de les adaptacions, n'hem acolorit algunes amb un to gris: **M17** és l'adaptació de Gonzalo de Baena, **M18** la de Hans Neusidler. Des d'**M19** fins **M22** hi ha les quatre adaptacions d'Enríquez de Valderrábano. **M23** és la peça adaptada per Albert De Rippe i, finalment, des d'**M24** fins **M32** tenim les nou composicions adaptades per Miguel de Fuenllana.

M26 (49)	57,14 (28)			4,08 (2)			38,77 (19)		
	75 (21)	33,33 (7)	-	-	9,52 (2)	-	25 (7)	57,14 (12)	-
M27 (38)	50 (19)			23,68 (9)			26,31 (10)		
	45,83 (11)	57,14 (8)	-	29,16 (7)	14,28 (2)	-	25 (6)	28,57 (4)	-
M28 (88)	63,63 (56)			11,36 (10)			25 (22)		
	63,63 (14)	66,66 (8)	62,96 (34)	18,18 (4)	8,33 (1)	9,25 (5)	18,18 (4)	25 (3)	27,77 (15)
M29 (139)	51,07 (71)			3,59 (5)			45,32 (63)		
	53,39 (55)	44,11 (15)	50 (1)	3,88 (4)	2,94 (1)	-	42,71 (44)	52,94 (18)	50 (1)
M30 (30)	46,66 (14)			(5)			36,66 (11)		
	46,66 (14)	-	-	16,66 (5)	-	-	36,66 (11)	-	-
M31 (9)	66,66 (6)						33,33 (3)		
	66,66 (6)	-	-	-	-	-	33,33 (3)	-	-
M32 (9)	77,77 (7)						22,22 (2)		
	100 (7)	-	-	-	-	-	-	100 (1)	100 (1)
Total (755)	66,43 (285)	48,29 (71)	43,01 (77)	7,45 (32)	8,84 (13)	10,61 (19)	26,10 (112)	42,85 (63)	46,36 (83)

Si ens fixem en els percentatges globals, que serveixen per a una primera aproximació, veurem que més de dues terceres parts dels sostinguts es troben en clàusules, mentre que en zones precadencials són minoritaris i fora de cadència se'n troba una mica més d'una quarta part. Pel que fa als becaires i als bemolls, estan desigualment repartits. N'hi ha gairebé la mateixa quantitat tant dins com fora de les cadències, i menys d'un 10% en zona precadencial.

Una altra manera d'analitzar-ho és pensar en les cadències i regions precadencials com a una sola zona. Aleshores ens n'adonaríem que el 73,88% dels sostinguts i el 57,13% dels becaires s'hi troben. Pel que fa als bemolls, una mica més de la meitat

(53,62%).

Taula 4.8: Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (1)

	En cadència			Precadencials			Fora de cadència		
	#	♯	♭	#	♯	♭	#	♯	♭
1540	65,38	-	-	26,92	-	-	7,69	-	-
1544²⁵	100	85,71	100	-	-	-	-	14,28	-
1547²⁵	93,90	86,36	35,21	3,65	4,54	12,67	2,43	9,09	52,11
1554³²	58,10	45,91	48,14	7,09	7,14	11,23	34,79	46,93	42,59
1554³⁶	76	25,92	-	4	18,51	-	20	55,55	-

Si mirem les xifres organitzades en funció de l'adaptador (**Taula 4.8**) ens n'adonem que Gonzalo de Baena (1540) posa la majoria de sostinguts en clàusules o zones precadencials. El mateix s'esdevé amb Hans Neusidler (1544²⁵) però amb uns percentatges més rotunds (amb el 100% de sostinguts dins de clàusules). Albert de Rippe (1554³⁶) té uns percentatges propers als de De Baena pel que fa als sostinguts, però en canvi afegeix els becaires majoritàriament fora de clàusula.

Possiblement aquests tres adaptadors siguin poc significatius pel que fa al conjunt, donat que cadascun d'ells només ha realitzat una sola adaptació. Més interessants són les xifres extremes d'Enríquez de Valderrábano (1547²⁵) i de Miguel de Fuenllana (1554³²), amb quatre i nou adaptacions cadascun, respectivament.

Els percentatges de Valderrábano són molt interessants: una quantitat de sostinguts superior al 90% i la gran majoria dels becaires es troben en clàusula textual. En canvi, si mirem els bemolls, veurem que, tot i estar més repartits, la meitat d'aquestes alteracions són fora de clàusula. Per entendre-ho caldria remetre'ns a les peces individuals: **M19**, **M21** i **M22**, com hem vist, contenen molts bemolls per *Causa instrumentis* que estan distribuïts equilibradament al llarg de la composició. A més, pel que fa a **M22** en concret, cal destacar el nombre de bemolls explícits al *cantus*

firmus, que sempre resol en clàusula textual.

Miguel de Fuenllana és el que presenta, amb diferència, uns números més baixos de sostinguts en cadència (menys de dues tercers parts d'aquestes alteracions es troben en puntuació textual) amb unes xifres extraordinàriament equilibrades, quasi podríem dir simètriques, en totes les alteracions. Sens dubte és Fuenllana la sorpresa d'aquest capítol. Per entendre tot plegat caldrà explicar algunes de les adaptacions en detall. **M25** té molts bemolls per mimesi motívica. Aquesta funció no té cap relació amb la puntuació musical. També, pel que fa a **M28**, el *cantus firmus* porta moltes alteracions explícites en el text vocal. És el mateix cas que **M22**.

La taula següent (**Taula 4.10**) és una simplificació de l'anterior, mostrant ara els percentatges organitzats segons la funció de les alteracions. Els bemolls per a la *Causa instrumentis* (**CI**), la *Causa necessitatis* (**CN**) i la mimesi motívica.¹⁶ Sostinguts i becaires per a la *Causa pulchritudinis* (**CP**).

Taula 4.9: Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (2)

	En cadència		Precadencials		Fora de cadència	
	<i>CI, CN, mimesi</i>	<i>CP</i>	<i>CI, CN, mimesi</i>	<i>CP</i>	<i>CI, CN, mimesi</i>	<i>CP</i>
1540	-	65,38	-	26,92	-	7,69
1544²⁵	100	94,44	-	-	-	5,55
1547²⁵	35,21	91,17	12,67	5,88	52,11	2,94
1554³²	37,07	55,07	11,23	7,10	51,68	37,81
1554³⁶	-	50	-	11,53	-	38,46

És evident que De Baena concentra la *Causa pulchritudinis* dins de cadències i en les regions properes. En quant a Neusidler, el 100% de bemolls en cadència pot induir a engany, donat que aquest autor afegeix només un bemoll en tota la seva adaptació. Pel que fa a la *causa* de l'embelliment, igual que De Baena està molt majoritàriament relacionada amb la puntuació musical. Neusidler té un estil proper al dels *virtuosi* italians, que es caracteritza per l'afegit de grans glosses alterades que embelleixen les

¹⁶ Hi ha bemolls per *Causa instrumentis* a **M19**, **M21**, **M22**, **M25** i **M28**. Per mimesi només a **M25**.

cadències episòdiques. Això concentra les «zones cromàtiques» al voltant de la puntuació textual, encara que es tracti, la seva, d'una adaptació purament instrumental.

Les adaptacions de Valderrábano contenen poques glosses i les que hi ha són de poca extensió. Això és significatiu pel que fa al repartiment de les alteracions de *Causa pulchritudinis*, car no ens trobem, com en el cas de Neusidler, davant d'una gran acumulació de sostinguts per a l'ús d'ornaments extensos. Tot i així, la gran majoria d'accidentals d'elevació segueix estant en veïnatge amb la puntuació textual. En quant als accidentals d'abaixament, com hem dit, per la seva funció no estan restringits a les cadències musicals.

Finalment, les adaptacions de Fuenllana presenten un índex molt alt d'accidentals d'elevació fora de les zones cadencials. Cal recordar que aquestes taules – i les que segueixen – només reflecteixen els resultats de l'anàlisi vertical, en la simultaneïtat sonora i les relacions creuades. En parlar de la *clàusula* (**Taula 4.5**) hem mostrat que la major part de sostinguts i becaires que hi ha fora de regió cadencial són deguts a imitació de clàusula. Els instrumentistes trobaven aquests dissenys melòdics i decidien si alterar-los o no fer-ho. Aquesta decisió comprometia, entre d'altres elements, el gust per la varietat que estudiarem més endavant. En quant als becaires, la major part que hi ha fora de cadència es deu a notes «d'escapada», mentre que per als bemolls ens remetem al que s'ha dit en els comentaris a la **Taula 4.9**.

Després de l'estudi de les alteracions, anem a veure ara les xifres d'aplicació dels enllaços de la Norma APC (**Taula 4.10**).

	En cadència	Precadencial	Fora de cadència
M17	75 (12)	18,75 (3)	6,25 (1)
M18	100 (15)	-	-
M19	72,72 (8)	18,18 (2)	9,09 (1)
M20	100 (10)	-	-
M21	84,61 (11)	7,69 (1)	7,69 / 100 (1/1) ¹⁷

¹⁷ Indiquem: (els enllaços de la Norma APC realitzats a través sostinguts i becaires / els realitzats a través bemolls).

M22	85,71 (6)	14,28 (1)	-
M23	94,73 (18)	-	5,26 (1)
M24	54,54 (6)	18,18 (2)	27,27 (3)
M25	65,30 / 50 (32/10)	0 / 15 (0/3)	34,69 / 35 (17/7)
M26	71,42 (25)	2,85 (1)	25,71 (9)
M27	51,85 (14)	22,22 (6)	25,92 (7)
M28	64,70 / 100 (11/5)	17,64 (3)	17,64 (3)
M29	41,50 (22)	9,43 (5)	49,05 (26)
M30	61,11 (11)	16,66 (3)	22,22 (4)
M31	66,66 (4)	-	33,33 (2)
M32	88,88 (8)	-	11,11 (1)
Total	67,40 / 57,69 (213/15)	8,54 / 11,53 (27/3)	24,05 / 30,76 (76/8)

Hem separat els enllaços que es produeixen per sostinguts i becaires dels que es produeixen per bemoll. Entre els primers, veiem que el percentatge en cadències és de poc més de dues terceres parts del total. Els enllaços realitzats per bemoll són d'una mica més de la meitat, trobant-se més repartits. Si tornem a fer com abans i considerem només dues regions, una de cadencial i una altra fora de cadència, veuríem que en la primera tindríem el 75,94% dels enllaços realitzats per la Norma APC a través de sostinguts i becaires i el 69,22% dels realitzats per bemoll. Queda clara, doncs, la preferència generalitzada per situar aquest important precepte del contrapunt en la puntuació textual o en el seu veïnatge.

Si tornem a mirar les xifres de la Norma APC, però ara dividides per adaptador, ens trobarem amb uns percentatges semblants als de les **Taules 4.8** i **4.9**: tots els instrumentistes, llevat de Fuenllana, apliquen molt majoritàriament la norma dins de cadència. Això reforça la tesi que la norma s'aplicava conscientment en la puntuació textual de forma sistemàtica.

Taula 4.11: Percentatges en l'aplicació de la Norma APC per adaptador			
	En cadència	Precadencials	Fora de cadències
1540	75	18,75	6,25

Capítol 4. Adaptacions de motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales

1544 ²⁵	100	-	-
1547 ²⁵	85,36	9,75	4,87 / 100
1554 ³²	59,11	8,88	32
1554 ³⁶	94,73	-	5,26

Volem aportar algunes consideracions finals al respecte de la Norma APC fora de cadència. Hem vist anteriorment (**Taula 4.5**) que una quantitat superior al 76% dels sostinguts i del 38% dels becaires situats fora de cadències forma imitacions de clàusula, això és, el disseny de la *clàusula cantizans* deslligada de la seva funció estructural. Hem esmentat també varies vegades al llarg d'aquest estudi que la *clàusula* està estretament vinculada a la Norma APC, perquè la resolució per semitò pot provocar, ni que sigui secundàriament, enllaços «normatius» entre consonàncies. També cal destacar que altres dissenys melòdics convencionals, com les «notes d'escapada», poden propiciar aquests enllaços, tot i que segurament en menor mida. La **Taula 4.12** mostra la quantitat d'enllaços fets a través de la Norma APC fora de cadències que han estat provocats per imitacions de clàusula.

	Regió
Número d'adaptació	Nombre total d'enllaços APC / Nombre d'enllaços realitzats per imitació de clàusula

Taula 4.12: Enllaços de la Norma APC en zona precadencial i fora de cadència realitzats per imitació de clàusula ¹⁸		
	Precadencial	Fora de cadència
M17	3 / 3	1 / 1
M18	-	-
M19	2 / 2	1 / 1
M20	-	-
M21	1 / 0	1 / 1
M22	1 / 0	-
M23	-	1 / 1

¹⁸ En aquesta taula només incloem els enllaços de la Norma APC realitzats a través de sostinguts i becaires, que són les alteracions relacionades amb la imitació de clàusula.

M24	2 / 0	3 / 2
M25	-	17 / 15
M26	1 / 1	9 / 9
M27	6 / 5	7 / 6
M28	3 / 2	3 / 1
M29	5 / 5	26 / 20
M30	3 / 3	4 / 0
M31	-	2 / 2
M32	-	1 / 0
Total	24 / 18 (75%)	75 / 58 (77,33%)

Es pot observar que tant en regió precadencial com fora de cadència el percentatge d'enllaços APC realitzats a través d'imitacions de clàusula supera el 75% dels casos. És molt significatiu que de les setze composicions examinades aquí, sent algunes d'elles d'una extensió considerable, només sis enllaços en zona precadencial i disset fora de cadència no s'expliquin per imitacions de clàusula. Molts d'ells es deuen a altres fórmules melòdiques convencionals com ara les «notes de fugida».

Finalment, després d'aquest anàlisi exhaustiu, creiem haver demostrat que, pel que fa al repertori d'aquest apartat, la major part dels enllaços realitzats a través de la Norma APC es dona en puntuació textual. Això succeeix molt majoritàriament en tots els autors llevat de en Miguel de Fuenllana, que presenta xifres més equilibrades en les tres regions analitzades. Pel que fa als enllaços fora de cadència, la majoria es deu a motius estrictament melòdics i no s'ha de contemplar, si no és secundàriament, des del punt de vista de la simultaneïtat sonora. Els adaptadors, i Fuenllana molt especialment, aprofitaven moltes de les ocasions que l'escriptura original els oferia per a proposar fórmules melòdiques cromàtiques que, al seu torn, produïen enllaços normatius.

No podem estar d'acord en aquest punt amb la condemna dels músics novells que feia Ghiselin Danckerts, vinculant-los a certes «vanes obligacions» a tot arreu i «de manera desconsiderada».¹⁹ Si bé no podem discutir aquí conceptes com ara la «puresa dels modes», sí que podem afirmar que el caràcter melòdic a voltes preval sobre el

¹⁹ V. La secció **2.6.3 b)** del marc teòric (p. 152).

contrapuntístic. En aquest punt podríem pensar, potser, que les línies melòdiques tenen raons que el contrapunt no entén. Malauradament teòrics importants per a nosaltres, com ara Bermudo, Santa María o Montanos, no es pronuncien sobre la pertinència de realitzar els enllaços APC dins o fora de cadència episòdica. Però aquests mateixos autors encoratgen als intèrprets a l'alçament o a l'abaixament dels dissenys melòdics convencionals.

d) Tractament de la dissonància

El so dissonant no es defugia pas al Renaixement. Més aviat al contrari, pensem que la dissonància correctament tractada es buscava conscientment, sent una part important de l'estètica sonora d'aquest període. La **Taula 4.13** descriu el total de dissonàncies assolides a través d'alteracions que hem trobat en les adaptacions **M17** a **M32** del repertori de Cristóbal de Morales, i el percentatge de cada tipus en relació al total d'aquesta mena de dissonàncies.

Taula 4.13: Ús de la dissonància en les adaptacions de polifonia de Cristóbal de Morales (M17-M32) ²⁰		
Dissonància	Nombre de casos	Percentatge
2a menor	34	8,21
2a Major	91	21,98
2a augmentada	8	1,93
4a disminuïda	18	4,34
4a augmentada (tríton)	125	30,19
5a disminuïda	69	16,66
5a augmentada	12	2,89
7a menor	14	3,38
7a Major	34	8,21
8a disminuïda	1	0,24
8a augmentada	4	0,96
Cromatisme directe	4	0,96

²⁰ La taula no inclou les dissonàncies significatives que es produeixen entre les veus escrites en tabulatura i en notació mesurada, si aquestes darreres no porten explícites les alteracions.

Total	414	100
--------------	------------	------------

Com es desprèn de la taula, quasi la meitat de les dissonàncies correspon a trítons i a quintes disminuïdes. Aquesta dada per ella mateixa confirmaria l’afirmació de que la dissonància era conscientment cercada pels adaptadors, fins i tot – o més ben dit, sobretot – pel que fa al *diabolus in musica*.

Si ens fixem en els intervals que realment ens interessin, que són aquells que per l’afegit d’alteracions passen de consonants a dissonants, les proporcions canvien: de dos-cents vint-i-vuit intervals d’aquest tipus, el 85,08% correspon a trítons i a quintes disminuïdes. El 7,89% són quartes disminuïdes, el 5,26% quintes augmentades i uns insignificants 1,31% i 0,43% per a octaves augmentades i disminuïdes, respectivament.

Com hem explicat al capítol anterior, segones o setenes no tenen gran rellevància per a nosaltres, donada la seva intrínseca condició dissonant. L’afegit d’alteracions només contribueix a canviar-ne l’espècie.

Ja s’ha dit en el capítol anterior que per a determinar la normativitat de les dissonàncies contemplem quatre eixos fonamentals, en aquest ordre:

1. La preparació de la dissonància.
2. La seva posició rítmica. Si es troba o no en *tactus* o en temps imparell.
3. La figuració: si aquesta és de mínima o inferior.
4. Si està situada en cadència textual o en imitació de clàusula.

Examinarem en primer lloc alguns casos normatius per a, tot seguit, analitzar les excepcions més representatives.

Segones majors i menors

En l’**Ex. 4.38** mostrem un exemple de cadascun d’aquests intervals. En el cas de l’**Ex. 4.38.1** hi ha una segona major que es produeix entre Bassus i Tenor II (*Efa* – F) amb

preparació, temps feble, figuració curta (corxera) i en clàusula de dues veus. En el cas de l'Ex. 4.38.2 podem veure una segona menor entre Tenor i Altus (*efa* – d) amb preparació i figuració curta:

Ex. 4.38: Segones majors i menors

4.38.1: Segona major. **M21**, c. 18 (B/TII)

Musical score for Ex. 4.38.1. It shows two staves: Tenor II (TII) and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The measure number 18 is indicated at the top left. The TII part has a note on a whole rest, followed by a quarter note G4 marked with an asterisk (*). The B part has a whole note G4. The interval between the TII note and the B note is a major second.

4.38.2: Segona menor. **M19**, c. 114 (T/A)

Musical score for Ex. 4.38.2. It shows three staves: Bass (B), Altus (A), and Tenor (T). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The measure number 114 is indicated at the top left. The B part has a whole note G3. The A part has a whole note F3 marked with an asterisk (*). The T part has a whole note G3. The interval between the T note and the A note is a minor second.

Quartets disminuïdes i augmentades (trítons)

S'ha vist a la **Taula 4.13** que el tríton és la dissonància més emprada amb molta diferència (30,26%). Això potser podria qüestionar el desagradable epítet de *diabolus in musica* que sovint se li aplica. En l'Ex. 4.39.1 es mostra una quarta disminuïda preparada, en temps feble, figuració de corxera i en clàusula de quatre veus entre Altus i Cantus (*cmi* – f). En l'exemple següent (**Ex. 4.39.2**) es produeix un tríton totalment normatiu entre Tenor i Altus (*c* – *fmi*) amb preparació, temps feble i figuració de semimínima.

Ex. 4.39: Quarta disminuïda i augmentada

4.39.1: Quarta disminuïda

M29, c. 66-7 (A/C)

4.39.2: Quarta augmentada (tríton)

M17, c. 23 (T/A)

Musical score for Ex. 4.39.1. It features three staves: A/C (Alto/Cantus), C/TII (Cantus/Tenor II), and A/TI/B (Alto/Tenor I/Bass). The A/C staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'tium.' are written below the A/C staff. A diminished fourth interval is marked with an asterisk (*) between the A/C and C/TII parts.

Musical score for Ex. 4.39.2. It features two staves: C/A (Cantus/Alto) and T/B (Tenor/Bass). The C/A staff has a treble clef and a key signature of one flat. The T/B staff has a bass clef and a key signature of one flat. An augmented fourth interval (tritone) is marked with an asterisk (*) between the C/A and T/B parts.

Quintes disminuïdes i augmentades

La quinta disminuïda és la segona dissonància més utilitzada. Concretament un 16,70% de vegades. En quant a la quinta augmentada, el seu percentatge és gairebé insignificant. Vegem un exemple de cadascuna d'aquestes espècies.

Ex. 4.40: Quinta disminuïda i quinta augmentada

4.40.1: Quinta disminuïda. M30, c. 9 (A/CII)

4.40.2: Quinta augmentada. M25, c. 29 (T/C)

Musical score for Ex. 4.40.1. It features four staves: CI (Cantus I), B (Bass), CII/A (Cantus II/Alto), and T/B (Tenor/Bass). The CI staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'runt me' are written below the CI staff. A diminished fifth interval is marked with an asterisk (*) between the CII/A and CI parts.

Musical score for Ex. 4.40.2. It features two staves: B (Bass) and C/A (Cantus/Alto). The B staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics 'ef - - - fe -' are written below the B staff. An augmented fifth interval is marked with an asterisk (*) between the C/A and B parts.

En l'Ex. 4.40.1 es produeix una quinta disminuïda entre les veus d'Altus i Cantus II

(*fmi* – cc, respectivament) amb preparació, en temps feble, figuració de semimínima i en clàusula de tres veus. Dins el cas següent (**4.40.2**), en canvi, trobem una quinta augmentada preparada entre Tenor i Cantus (*bfa - fmi*). La seva normativitat també ve determinada pel fet que es troba en part rítmicament feble, en figuració curta i clàusula d'una sola veu.

Setenes majors i menors

Finalment mostrarem els darrers exemples de dissonàncies normatives. Un cas clar de setena major (de fet, catorzena major) produït per alteracions afegides el tenim a l'**Ex. 4.41.1**, entre les veus de Bassus i Tiple (*G - fmi*). Es dona amb preparació, en part rítmicament feble i figuració curta. En l'**Ex. 4.41.2**, en canvi, trobem una setena menor entre Tenor i Cantus (*Emi - d*) amb preparació, figuració curta, en part rítmicament feble i cadència.

Ex. 4.41: Setenes majors i menors

4.41.1: Setena major. **M29**, c. 30 (B/Ti)

4.41.2: Setena menor. **M18**, c. 33 (T/C)

Musical score for Ex. 4.41.1, showing a major seventh dissonance between Bassus (B) and Tenor (Ti). The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features three staves: A/Ti (top), Ti/TII (middle), and A/TI/B (bottom). The A/Ti staff has a treble clef and a '30' above it. The Ti/TII staff has a treble clef and a '8' below it. The A/TI/B staff has a bass clef and an '8' below it. The lyrics 'o - nem' are written above the Ti/TII staff. A '*' symbol is placed below the bass line in the second measure.

Musical score for Ex. 4.41.2, showing a minor seventh dissonance between Tenor (T) and Cantus (C). The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features two staves: C/AI (top) and AII/T/B (bottom). The C/AI staff has a treble clef and a '33' above it, with 'F. 15' written above the staff. The AII/T/B staff has a treble clef and an '8' below it. A '*' symbol is placed above the C/AI staff in the second measure.

e) Altres dissonàncies

Octaves disminuïdes i augmentades

Hem detectat un sol cas d'octava disminuïda real i es dona al final d'**M29**. Aquest cas serà analitzat com a cromatisme directe (**Ex. 4.47**) en l'apartat de la cadència picarda. Però una altra octava disminuïda es dona entre una veu escrita en xifra i una altra en notació mesurada. Ja hem dit que aquestes col·lisions no són tingudes en compte en el nostre anàlisi donat que, com és el cas, moltes vegades manquen les alteracions en la notació mesurada. Però volem igualment assenyalar aquest cas pel motiu que ara veurem.

Ex. 4.42: Octava disminuïda

M30, c. 39 (T/CI)

The musical score for Ex. 4.42 consists of four staves. The top staff is labeled 'CI' and contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a measure number '39'. The notes are G4, A4, B4, and C5. Below the notes are the lyrics 'se - un me co -'. The second staff is labeled 'B' and contains a bass clef with notes G3, A3, B3, and C4. The lyrics below are '- sti, me'. The third staff is labeled 'CII' and contains a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5. The fourth staff is labeled 'A' and contains a bass clef with notes G3, A3, B3, and C4. The lyrics below are '- sti, me'. A double asterisk symbol is placed above the first staff. The interval between the C5 in the CI staff and the C4 in the B staff is a diminished octave.

Queda clar en l'**Ex. 4.42** que l'octava disminuïda es produeix entre el Tenor i el Cantus I (*cmi* – *cc*), tot i que en figuració de semimínima i part rítmicament feble. La interpretació del fragment s'ha de realitzar clarament amb un *ccmi* en la veu aguda, però aleshores tindrem un cas especial donat que es formarà una doble alteració. Això fa pensar que Fuenllana es va deixar portar per la línia melòdica, donant prioritat al

salt de quarta disminuïda.²¹

Tot seguit anem a veure els quatre casos d'octaves augmentades existents entre **M17** i **M32**. El primer cas és el de l'**Ex. 4.43.1**, i es produeix entre les veus de Tenor II i Tiple (F – *fmi*) amb preparació, figuració curta i imitació de clàusula. També cal destacar, dins d'aquest exemple, la quinta disminuïda en les relacions creuades que es produeix entre el Tiple i el Tenor II (*fmi* – *bfa*). Aquesta dissonància d'octava augmentada només es pot justificar si pensem que Fuenllana ha prioritzat, un cop més, els criteris horitzontals (realització de la imitació de clàusula en el Tiple i perfecció del salt de quarta del Tenor II) per damunt dels verticals.

El cas de l'**Ex. 4.43.2** és força diferent: l'octava augmentada es dona entre Tenor II i Tenor I (*Efa* – e) sense preparació, en temps «fort» i amb figuració de mínima. La veu de Tenor I és la que porta el *cantus firmus*, que Valderrábano s'entesta a no abaixar, malgrat que en l'edició impresa d'aquest motet els dos bemolls romanen explícits. Desconeixem quines són les raons que van portar al violista de mà a no abaixar sistemàticament els *mi* del *cantus firmus* (com sí que va fer Fuenllana en l'adaptació del mateix motet, per exemple). Valderrábano va abaixar alternativament els *mi* del *cantus firmus* probablement per mor de la varietat, però això va provocar la dissonància que ara analitzem. El bemoll del Tenor II, explícit en el text vocal, també provoca una dissonància de quarta augmentada amb el Cantus (*Efa* – aa) que s'hauria d'haver corregit, potser, amb l'afegit d'una tercera alteració.

Finalment volem recordar que aquesta adaptació està pensada per a ser interpretada per un duet de violes de mà. Les dues veus en col·lisió es troben en el mateix instrument, cosa que fa el «clash sonor» encara més evident.

²¹ Sempre queda la possibilitat de l'error en la transcripció o la impressió de la tabulatura, però en aquest cas no pensem que sigui aquesta l'explicació.

Ex. 4.43: Octaves augmentades

4.43.1: M29, c. 222 (TII / Ti)

4.43.2: M22, c. 62 (TII / TI)

4.43.3: M28, c. 50 (TII/C)

El tercer cas (**Ex. 4.43.3**), mostra les altres dues octaves augmentades del nostre repertori, que es donen dins el mateix compàs entre les veus de Tenor II i Cantus (F – *fmi*). Es tracta d'un cas del tot similar al de l'**Ex. 4.43.1** que acabem de veure: la veu aguda realitza un petit ornament en mode lidi, però provoca la dissonància amb el Tenor II. En descàrrega del sonador cal dir que l'octava augmentada es dona preparada, en figuració curta i clàusula. Però no podem deixar d'esmentar que l'F del Tenor II s'articula en el quart ordre lliure i que la seva sonoritat es prolonga perfectament al llarg de tota la seva durada.

Cromatisme directe

El primer cromatisme directe que veurem s'explica per la gran quantitat d'accidentals afegits a **M25** (**Ex. 4.44**). L'Altus realitza el motiu β (d – efa – c...) que veurem en l'apartat de la mimesi. Però el Cantus al seu torn emprèn una línia melòdica descendent amb un *emi* en el temps següent. La coincidència de les dues veus produeix el cromatisme que és degut, un cop més, a què Fuenllana va pensar més en les línies individuals que no pas en la seva interrelació.

Ex. 4.44: Cromatisme directe (1)
M25, c. 68-9 (A/C)

The image shows a musical score for three voices: Bass (B), Cantus (C), and Tenor (T). The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are 'gre - mo - o con - tu - li -'. A chromaticism is marked with an asterisk (*) above the Cantus staff. The Cantus staff shows a descending melodic line with a chromaticism (a half-step rise) marked with an asterisk. The Bass and Tenor staves provide harmonic support with chords and single notes.

Hi ha tres casos més de cromatisme directe que no es poden justificar fàcilment.²² El primer d'aquests, que mostrem en l'**Ex. 4.45**, es dona en la veu de l'Altus II entre els compassos 21-22 (*fmi* – *ffa*). Pensem que es tracta d'un error en la concepció de la tabulatura, i no pas un error d'impressió, donat que la línia melòdica sembla haver d'articular una imitació de clàusula. La interpretació d'aquest passatge en la viola de mà és força difícil, produint-se un canvi de posició brusca en l'instrument.

²² Veurem alguns casos de cromatisme directe que creiem plenament justificats en l'apartat dedicat a la cadència picarda.

Ex. 4.45: Cromatisme directe (2)

M26, c. 21-2 (AII)

21

B
ge fac a me,

C
8

AII
8

El segon exemple es dona entre les veus del Tenor I i de l'Altus (**Ex. 4.46**). La veu aguda realitza un motiu en mode lidi que requereix el *do sostingut* mentre la veu de Tenor roman amb el *do natural*. Pensem que aquest és un cas més de plantejament horitzontal que té a veure amb el procediment de posada en tabulatura per veus separades o en la primacia dels interessos melòdics.

Ex. 4.46: Cromatisme directe (3)

M29, c. 125 (TI/A)

125

A/Ti
8
a - mi - ci

Ti
8

A
TI
B
8

El tercer i darrer cas de cromatisme directe (**Ex. 4.47**) és ben curiós i es dona en l'últim compàs, també, d'M29, les extenses *Lamentacions* de Morales adaptades per Fuenllana. El Cantus acaba amb f i dins el mateix compàs, el Tenor I ho fa amb *Fmi*. També podríem classificar-lo, com s'ha dit més amunt, com un cas d'octava

disminuïda, però creiem sincerament que es tracta d'un clar error en l'adaptació o en l'edició.

Ex. 4.47: Cromatisme directe (4)

M29, c. 225 (TI/C)

223

A/C

De - - - - um tu - - - - um. *

C

TI

A

TI

B

Excepcions en l'ús de les dissonàncies

Hem trobat quatre-centes tretze dissonàncies entre segones, setenes, quartes, quintes i octaves augmentades i disminuïdes. D'entre totes elles, només vint casos (un 4,84%) mereixen una especial atenció en funció dels eixos analítics que ens hem imposat. Com ja s'ha mostrat els casos de «mi contra fa» en octava, anem ara a veure una mostra significativa dels intervals dissonants que queden.

El primer cas que mostrem és el d'una segona augmentada en el discórrer melòdic. A l'**Ex. 4.48** es veu perfectament com el Tenor II es mou en mode lidi per resoldre a *re*, però en canvi segueix la seva marxa en direcció descendent, produint-se l'interval augmentat (*cmi* – **♭mi** – *cmi* – *bfa*). Pensem que la dissonància s'oculta entre les veus perquè la resolució truncada a *re* és represa per l'Altus en la mateixa altura, com en una «clàusula furtada».

Ex. 4.48: Segona augmentada

M27, c. 44-5 (TII)

44

B

C
A

TI
TII
B

Heu - - -

En l'Ex. 4.49.1 es produeix un trítón en part rítmicament important entre el Tenor i l'Altus (c – *fmi*). Aquesta dissonància és provocada per una de les característiques de la posada en tabulatura: els sonadors de corda pinçada sovint dividien en valors curts notes que en el text vocal eren més llargues. En aquest cas el *do* del Tenor en la transcripció vocal s'hauria de transcriure com una rodona. Però aquesta figura va ser dividida per l'adaptador. En el text vocal la dissonància queda absorbida en ser preparada i, lluny de no ser normativa, es pot considerar un «primor» en música, estant en clàusula de tres veus.

El cas de l'Ex. 4.49.2 és diferent: el trítón es troba en el *tactus* entre les veus de Tenor i Altus (c – *fmi*), però aquí, un cop més, s'ha donat més importància als aspectes melòdics que als de la simultaneïtat sonora. Fuenllana ha volgut realitzar una «nota d'escapada» amb resolució a octava que l'hi ha fet cometre la dissonància i una quinta disminuïda normativa amb el Cantus I.

Ex. 4.49: Quartes augmentades en *tactus* (1)

4.49.1: M20, c. 38 (T/A)

CI
T

CII
A
B

4.49.2: M30, c. 11 (T/A)

CI
B

CII
A
T
B

El següent cas (**Ex. 4.50**) mostra també un exemple de trítion en *tactus* (*efa* – *a*). Fuenllana abaixa el *mi* per coherència motívica, tal i com explicarem en l'apartat dedicat a la mimesi. Però això el fa incórrer en la dissonància que, al cap i a la fi, està preparada, se sent només per l'espai d'una semimínima i es troba també en clàusula de dues veus.

Ex. 4.50: Quartes augmentades en *tactus* (2)

M25, c. 16 (A/C)

B

C
A

T
B

Volem analitzar també una quinta disminuïda en temps «fort» (**Ex. 4.51**) que es dona

entre les veus de Tenor i Cantus (*fmi* – *cc*). Es produeix per motius relacionats amb la línia melòdica: De Baena decideix apujar l'interval «d'escapada» que resol a octava i, en fer-ho, incorre en la dissonància. És un dels pocs intervals dissonants poc justificables – per no preparat – de la seva adaptació.

Ex. 4.51: Quinta disminuïda en part rítmicament important

M17, c. 87 (T/C)

The image shows a musical score for two voices: Cantus (C) and Tenor (T). The Cantus part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The Tenor part is on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The measure is marked with the number 87. A vertical dashed line indicates the end of the measure. A small asterisk (*) is placed above the Cantus staff. The interval between the Tenor and Cantus parts is a diminished fifth.

L'exemple que segueix (**Ex. 4.52**) és un cas de falsa relació cromàtica en les relacions creuades entre l'Altus II i l'Altus I. Una vegada més, cal apel·lar a la visió horitzontal per entendre'n la falsa relació. L'Altus II realitza un salt de quarta disminuïda (*c* – *bmi* – *efa*) mentre que l'Altus I es mou amb el semitò en part superior per imitació del *fa super hexachordum* (*bfa* – *efa*). Cal dir que ens trobem també en part rítmicament feble i figuració curta.

Ex. 4.52: Falsa relació cromàtica en les relacions creuades

M28, c. 84 (AII/AI)

The musical score for Ex. 4.52 consists of four staves. The top two staves are labeled 'TI' (Tenor I) and 'B' (Bass). The bottom two staves are labeled 'C AI AII' (Cantus, Alto I, Alto II) and 'TII B' (Tenor II, Bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The measure number '84' is written above the first staff. An asterisk (*) is placed above the third measure of the 'C AI AII' staff, indicating a chromatic false relation between the Tenor and Alto II parts.

Finalment, com a mostra representativa d'un nombre considerable de casos, volem assenyalar una dissonància de quarta augmentada en quart temps. En l'Ex. 4.53 el trítion es produeix entre les veus de Tenor, Altus II i Cantus (*c – fmi*), però és en temps feble (car el *tactus* del compàs és en el primer i el tercer temps, com hem dit), amb figuració curta i en clàusula de dues veus. Amb la veu de l'Altus II, a més, hi ha preparació.

Ex. 4.53: Quarta augmentada en quart temps

M23, c. 41 (T+AII/C)

The musical score for Ex. 4.53 consists of two staves. The top staff is labeled 'C AI' (Cantus, Alto I) and the bottom staff is labeled 'AII T B' (Alto II, Tenor, Bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The measure number '41' is written above the first staff. An asterisk (*) is placed above the fourth measure of the 'C AI' staff, indicating an augmented fourth dissonance between the Tenor and Alto II parts.

Dobles alteracions

S'ha parlat en el **Marc teòric** i en capítol dedicat a les seccions de misses de Morales de la coincidència d'alteracions de *Causa necessitatis* i de *Causa pulchritudinis* dins el mateix passatge. L'ús d'aquestes sonoritats apareix exemplificat en alguns tractats, com els de Pietro Aaron i el de Francisco de Montanos. En el repertori que ens ocupa aquí també hem trobat aquestes sonoritats, sobretot en les adaptacions que contenen molts bemolls per a la transformació del mode 1r en 9è. En l'**Ex. 4.54** el motiu abaixat del Bassus del c. 62 (D – Efa – C) es repeteix en el Tenor al compàs següent (d – efa – c). Això no és obstacle per a què la veu del Cantus realitzi la *clàusula cantizans* (g – fmi – g) en clàusula d'una veu. Malgrat la sonoritat resultant, que potser podria resultar més «dissonant» en un instrument d'afinació mesotònica o pitagòrica, en cap moment els semitons no arriben a superposar-se.

Ex. 4.54: Dobles alteracions (1)

M25, c. 62-3 (B/ C / T)

The musical score consists of three staves: Bassus (B), Cantus (C), and Tenor (T). The Bassus staff is in bass clef and has a note marked with an asterisk. The Tenor staff is in bass clef and has a note marked with an asterisk. The Cantus staff is in treble clef and has a note marked with an asterisk. The lyrics 'tu - o gre - mi - o con -' are written below the Bassus staff. The score is numbered 62 at the beginning and 8 at the bottom left.

L'exemple següent (**Ex. 4.55**) està extret de la mateixa composició, que és la que més casos d'aquest tipus conté. Volem destacar que aquí l'adaptador, malgrat haver presentat un motiu abaixat en l'Altus (bfa – c – d – efa – d), després ha preferit deixar el *mi* alçat en el Bassus del compàs següent tot i tractar-se del motiu α . Pensem que, a banda de les implicacions de *Causa necessitatis* que pugui tenir l'abaixament del *mi*

de l'Altus al c. 36 (es pot concebre des del punt de vista del *fa super hexachordum*), un motiu poderós que ha incitat a Fuenllana a deixar el següent *mi* alçat ha estat la presència de la *clàusula cantizans* de l'Altus (d – *cmi* – d). L'instrumentista no va voler superposar dues alteracions de propietats contràries:

Ex. 4.55: Dobles alteracions (2)

M25, c. 36-8 (B/A)

The image shows a musical score for three voices: Bass (B), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The score is for measures 36-38. The lyrics are "non po - - - te - rant,". The Bass staff is in bass clef, the Alto staff is in treble clef, and the Tenor/Bass staff is in bass clef. There is a double bar line between measures 36 and 37. A star symbol (*) is placed above the Alto staff in measure 38.

Malgrat tot el que s'ha dit hem trobat vuit casos de superposició d'alteracions. La major part d'ells són causats per la interacció de fórmules melòdiques en veus diferents, com el de l'**Ex. 4.56**. En ell, el Cantus realitza una petita glossa lídia en *sol* que resol en l'acord final. La superposició d'accidentals es produeix quan l'Altus també realitza una glossa lídia en *re*. Aquest tipus de sonoritats és habitual en el repertori d'orgue.²³

²³ Realitzem aquesta afirmació després d'haver mantingut una conversa privada amb l'organista i investigador Bruno Forst, autor de l'edició crítica de *l'Arte nuovamente inventada pera aprender a täger* de Gonzalo de Baena.

Ex. 4.56: Dobles alteracions (3)

M17, c. 147 (A/C)

Els dos casos següents (**Ex. 4.57**) són difícilment explicables. En l'**Ex. 4.57.1** el Bassus progressa com una nota d'«escapada» (D – *Emi* – F) mentre l'Altus sembla realitzar una *clàusula* que es veu truncada amb un cromatisme directe, com hem vist anteriorment. L'**Ex. 4.57.2**, en canvi, sembla més aviat un improbable cas de *Causa necessitatis* per becaire o de sonoritat del mode lidi dins una composició en mode eòlic.

Ex. 4.57: Dobles alteracions (4)

4.57.1: M26, c. 21 (B/AII)

4.57.2: M26, c. 65 (AII/C)

L'últim cas que volem ensenyar és també el més sorprenent (**Ex. 4.58**). Es produeix una segona augmentada entre les veus de Tenor i Altus (*efa* – *fmi*) en el *tactus*, tot i que amb preparació, figuració curta i en *clàusula*. Per explicar-lo hem de pensar un cop més en la configuració de les línies melòdiques més que no pas en la de la simultaneïtat sonora: l'Altus realitza la *clàusula* alterada (*g* – *fmi* – *g*) mentre el Tenor

articula el motiu d – efa – d que, com ja s’ha dit, apareix freqüentment alterat:

Ex. 4.58: Dobles alteracions (5)

M19, c. 76-7 (T/A)

76

B
si - - - lu - - - i?

C
A

T
B

8

f) Sonoritats finals: la cadència «picarda»

Les adaptacions de música religiosa de Morales que hem analitzat en aquest capítol contenen un nombre força elevat d’acords finals amb tercera «picarda», com es desprèn de les dades de la **Taula 4.14**.

Taula 4.14: Sonoritats finals		
	Nombre	Percentatge
Acords finals en consonància perfecta	7	31,81
Acords finals amb tercera major «natural» ²⁴	1	4,54
Acords finals amb tercera major «de picardia» ²⁵	10	45,45

²⁴ Són els que tenen escrita una tercera major que no necessita ser alçada amb alteracions. Estem parlant en concret d’**M20**, escrita en mode mixolidi en *sol*.

²⁵ Les adaptacions amb acord final amb tercera major són **M21**, **M22**, **M23**, **M26**, **M27** i **M28**. Hem analitzat com a acords finals no només les pròpies sonoritats del final de la composició, sinó també els del final de part, en el cas de les composicions que en tenen dues (**M25**, **M28**) o cinc (**M29**). En el cas d’**M29**, les *Lamentacions* de Morales, hem tingut en compte els acords finals de l’Exordi, de cadascuna de les tres estrofes (*Aleph*, *Beth* i *Ghimel*) i de l’exhortació final.

Acords finals amb tercera menor	2	9,09
Altres.	2	9,09
Total	22	100

Les adaptacions amb acord final amb consonància perfecta haurien d'haver estat cinc, i no set. Però es dona el cas que Miguel de Fuenllana va ometre la tercera de l'acord final en les dues parts d'**M25**.

Pel que fa als finals amb tercera menor, el primer cas pertany a **M18**, l'adaptació del motet *Verbum iniquum* de Hans Neusidler. Qui sap si no podria tractar-se d'un final expressament modal relacionat amb alguna «tradicció alemanya» com la descrita per Robert Toft.²⁶ El segon cas és un final episòdic d'**M19** que analitzarem en l'apartat dedicat a la *varietas*.

Dins la categoria d'«altres» hi ha dos casos particulars: el primer és el de l'acord final d'**M30**, que efectivament té tercera, però escrita en notació mesurada sense alteracions. Pensem que segurament hauria de ser una tercera major. Però hem decidit no incloure les veus escrites en aquest tipus de notació i exemptes d'alteracions dins les nostres anàlisis. El segon cas és el final d'**M29** que ja hem mostrat en l'apartat dedicat al cromatisme directe (**Ex. 4.47**): el Tiple finalitza amb tercera menor i el Tenor I amb tercera major, produint-se un interval dissonant. S'ha dit que segurament es tracta d'una omisió involuntària, però no podem afirmar amb tota certesa que la intenció de l'adaptador, malgrat tot, hagi estat acabar amb tercera major.

Altres cadències de picardia

A més de dins dels finals de composició o de part, algunes adaptacions tenen acords amb tercera major en cadències episòdiques que marquen punts d'inflexió importants i que, normalment, estan situats en meitat de la composició. Parlem concretament d'**M21** (c. 32), **M23** (c. 27) i **M30** (c. 31). Pel que fa a **M29**, aquesta adaptació té

²⁶ Robert Toft cita els germans Hessen (1555) com a autoritats que condemnarien l'afegit d'accidentals no escrits en adaptacions de música alemanya. Per al professor Toft, les adaptacions de Hans Gerle serien un exemple clar dels principis dels Hessen. Toft 1992, pàgs. 95-96.

dinou cadències episòdiques amb tercera major i sis acords amb tercera major fora de cadència episòdica.²⁷

En l'Ex. 4.59, mostrem dos casos de finals amb cadència «picarda» que segueixen immediatament amb l'acord menor. El primer d'ells (Ex. 4.59.1) és un final de cadència episòdica al final del vers *Facta est sub tributo*. La següent estrofa s'inicia amb l'acord menor sense la mediació de cap altra sonoritat. El mateix s'esdevé en el cas de l'Ex. 4.59.2, però aquest cop en una clàusula de quatre veus en meitat de vers. La sonoritat és la mateixa, donat que la sensació de puntuació musical és també intensa en el segon cas.

Ex. 4.59: Cadència picarda

4.59.1: M29, c. 82-3

4.59.2: M29, c. 25-6

g) Ús d'alteracions per mimesi

Poques vegades els adaptadors instrumentals afegeixen alteracions per a la mimesi motívica. En algunes ocasions hem detectat que l'esmentat motiu α s'abaixa fent, potser, referència a algun atavisme melòdic o com a clàusula «invertida» (una

²⁷ Dins el manuscrit vocal de les *Lamentacions* conservat a Puebla (Mex-PC2) hi ha una indicació de cadència «picarda» que concorda amb una de Fuenllana (c. 41). En canvi, en el manuscrit de la Catedral de Toledo (E-TC21) l'únic sostingut afegit que indicaria una cadència amb alçament de la tercera (c. 115) no coincideix amb cap de les efectivament alçades per Fuenllana. Això denotaria la pluralitat de recursos amb què comptava l'adaptador a l'hora de decidir quines sonoritats alterar efectivament, i quines no. Pel que fa a la tercera font que conservem d'aquesta composició, el manuscrit de Montserrat (E-Mo 753), no porta cap alteració explícita.

«brodadura» superior per semitò). Però és certament difícil desvincular aquests casos de la *Causa instrumentis* o de la *Causa necessitatis*, donat que en les composicions on hi ha més presència de bemolls afegits sovint conflueixen tots tres factors: la transformació de l'estructura del mode, la correcció d'interval·ls prohibits i factors purament melòdics.

En l'adaptació del motet *Sancta et Immaculata Virginitas* (M25) hi ha un ús clar de les alteracions per a conservar la intervàlica de les entrades imitatives. L'antecedent realitza un salt de quarta justa en portar el mot *Immaculata* al Tenor (c. 3-4, F - bfa) mentre que el primer consegüent del Bassus, que és la veu cantada de l'adaptació, ha d'abaixar el *mi* per conservar l'interval de quarta justa (c. 5-6, Bfa – Efa).²⁸

Ex. 4.60: Ús d'alteracions per mimesi (1)

M25, c. 5-6 (B)

F. 47 (v) *

Veu (Bassus) San - cta et im ma cu - la - ta

Cantus / Altus

Viola de mà *

Tenor / Bassus [San - cta et im - ma - cu - la - ta]

Dins el mateix motet apareixen tres motius melòdics clarament vinculats que conserven la seva intervàlica en cada aparició. Això obliga l'adaptador a l'afegir de bemolls.

El primer dels motius (Ex. 4.61) és el nostre conegut motiu α abaixat. Hem d'afegir que aquesta petita cèl·lula motívica apareix en multitud de composicions per a viola

²⁸ El mateix s'esdevé al c. 13 (Bassus). En la segona part del motet també els consegüents de Bassus (c. 75-6 i 78-9) i Altus (c. 77-8) s'abaixen per conservar l'interval de quarta justa de l'antecedent (c. 72-3, Tenor) i del primer consegüent (c. 74, Cantus).

de mà i llaüt, tant hispàniques com italianes.²⁹ Aquest motiu α és present sobretot a l'inici i al final d'**M25**.³⁰

Ex. 4.61: Alteracions afegides per mimesi (2)

M25, motiu α



El segon motiu, més complex, domina la major part d'entrades contrapuntístiques, però no es presenta fins als compassos 45-6.³¹

Ex. 4.62: Alteracions afegides per mimesi (3)

M25, motiu β



Finalment, hi ha el tercer motiu, γ .³²

Ex. 4.63: Alteracions afegides per mimesi (4)

M25, motiu γ



²⁹ A tall d'exemple podríem esmentar algunes fantasies de Francesco da Milano (1497 – 1543) que no només contenen aquest motiu, sinó que fins i tot es construeixen a partir d'aquesta cèl·lula.

³⁰ Concretament, α es troba als c. 16-7 (A), c. 18-9 (B), c. 27-8 (B), c. 92-3 (B) i c. 101-2 (A).

³¹ El motiu β es troba als c. 45-6 (A), c. 46-7 (T), c. 48-9 (B), c. 49-50 (T), c. 50-1 (C), c. 56-8 (B), c. 58-60 (A), c. 59-61 (T), c. 62-3 (B), c. 63-4 (T), c. 64-5 (C), c. 67-8 (B), c. 68-9 (A), c. 117-8 (A), c. 117-9 (T), c. 120-1 (B), c. 121-2 (A), c. 122-3 (C), c. 128-30 (B), c. 130-2 (A), c.134-5 (B), c. 135-7 (T), c. 136-7 (C), c. 139-40 (B).

³² El motiu γ és als c. 64-5 (A), c. 76 (B), c. 77-8 (A), c. 79 (B), c. 100-1 (B), c. 136-7 (T i C), c. 139-40 (B).

En el proper exemple (**Ex. 4.64**) es mostren tres intervencions successives del motiu β (c. 117-8, Altus, c. 118-9, Tenor i c. 120-1, Bassus) i la seva interacció amb les *clàusules* d'Altus en cadència d'una (c. 118-9) i de tres veus (c. 120). Cal esmentar que els dos primers bemolls que apareixen, com molts dels que hi ha en aquesta adaptació (fins a 8), es troben explicitats en la font vocal.

Ex. 4.64: Alteracions afegides per mimesi (5)

M25, motiu β

117

B

C
A

T
B

tu - o gre -

A **M26** l'ús d'accidentals s'utilitza per a realitzar petites imitacions en el teixit contrapuntístic, com podem veure en l'**Ex. 4.65**. L'alçament de les notes «d'escapada» (d – *emi* – f, primer a l'Altus II i després a l'octava baixa al Bassus) no obeeix a cap altre criteri que l'estrictament estètic, creant fins i tot alguna dissonància en les relacions creuades.

Ex. 4.65: Ús d'alteracions per mimesi (6)

M26, c. 44 (AII – B)

44

B

AI

AII

T

B

Una altra adaptació on és patent l'ús d'alteracions per a la mimesi motívia és M28, la versió de Fuenllana del motet *Jubilate Deo omnis terra* a sis veus. En les entrades imitatives inicials, l'antecedent realitza un salt de quarta justa entre els mots *Jubilate Deo* (Altus II, c.2, F – bfa). Per a poder conservar l'interval de quarta justa en la seva entrada a la quarta ascendent, el consegüent de l'Altus I ha d'abaixar el *mi* (c. 3, bfa – efa).³³

Ex. 4.66: Ús d'accidentals per a la mimesi (7)

M28, c. 1-3 (AII – AI)

F. 81 (v)

Cant (Tenor I)

Cant (Bassus)

Cantus / Altus I / Altus II

Viola de mà

Tenor II / Bassus

[Ju - bi - la - te De - o] la - te De...

³³ Un altre interval de quarta justa assolit per l'afegit d'un bemoll és el de l'entrada del consegüent del Bassus (c. 7). Els consegüents de les altres veus no requereixen abaixaments (Cantus, c. 5 i Tenor II, c. 11).

h) La *varietas*

Hem detectat força elements que ens permeten pensar que, en moltes ocasions, els adaptadors provaven de cercar una certa varietat sonora. En el cas de les *clàusules* i de les imitacions de clàusula, com hem vist, estan certament relacionades amb la puntuació textual. Però hi ha un gran nombre d'imitacions de clàusula. També hem comprovat que força vegades les *clàusules* que realment són en cadència romanen deliberadament sense alterar.

Hem realitzat una cerca exhaustiva de tots aquests elements, dels que en volem analitzar els casos paradigmàtics.

M17: Hi ha dos dissenys melòdics cromàtics en veïnatge amb d'altres de naturals. En el primer d'ells (**Ex. 4.67**), la veu de Cantus s'aproxima a través de notes d'«escapada» (c. 24-6, $\flat mi - cmi - cmi - d$) alterades immediatament abans de la clàusula mentre les *clàusules* de Bassus i Tenor (c. 26-8, $d - c - d$) resten diatòniques. Almenys la primera *clàusula* sí que resol en cadència d'una veu. Es podria pensar que De Baena ha defugit l'alteració de les *clàusules* per no incórrer en una doble sensible amb l'Altus, però com hem vist l'organista superposa alteracions al c. 147, així que no pensem que en sigui aquest el motiu.

Ex. 4.67: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (1)

M17, c. 24-7 (C/B/T)

Més endavant hi ha un cas més clar de defugiment de la sensible en notes «d'escapada» per cercar la varietat (**Ex. 4.68**). Altus i Bassus proposen el mateix motiu, però només en la veu greu es dóna un alçament quan no hi ha cap raó per no

fer-ho les dues vegades.

Ex. 4.68: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (1)
M17, c. 37-9 (A/B)

The image shows a musical score for two voices: C/A (Cantus/Altus) and T/B (Tenor/Bassus). The score is in 8/8 time and starts at measure 37. The C/A staff has a treble clef and a common time signature. The T/B staff has a bass clef and a common time signature. The score shows two melodic lines with asterisks marking specific points. The first asterisk is above the C/A staff at measure 38, and the second is below the T/B staff at measure 39. A box highlights the melodic line in the C/A staff from measure 38 to 39.

Dues raons se'ns acuden per explicar-ho, la primera de força pes: el Bassus resol efectivament en clàusula textual, mentre que l'Altus es troba en regió precadencial.³⁴

La segona és la raó de la varietat: De Baena no va voler repetir el mateix motiu dues vegades exactament de la mateixa manera.

M18: Les principals glosses d'aquesta adaptació tenen un inici diatònic i un final alterat. Això pot ser degut a dues causes: el gust per la sonoritat cromàtica en acostar-nos a la puntuació musical o la cerca de la varietat. Això es pot veure en l'**Ex. 4.26** de l'apartat dedicat a les glosses. El mateix s'esdevé en les del Cantus dels compassos 26-8, 52-4, 57 i 60.

M19: Aquest motet ofereix un gran ventall d'exemples d'alternança cercada conscientment. Hem hagut de simplificar els exemples per a facilitar-ne una visió sinòptica (**Ex. 4.69**). Valderrábano proposa tota una gamma de combinacions entre la *clàusula cantizans* i el motiu α : la *clàusula* i el motiu alterats (exemples **4.69.1** i **4.69.3**), la *clàusula* natural i el motiu alterat (**4.69.2** i **4.69.4**), i finalment la *clàusula* alterada i el motiu natural (**4.69.5** i **4.69.6**). Cal dir que podríem haver afegit un exemple més de *clàusula* i motiu alterats, que es dona als c. 109-10 entre les veus d'Altus i Cantus. No l'hem transcrit perquè és molt semblant a **4.69.3** i fer-ho seria

³⁴ Com es veurà en exemples extrets d'altres adaptacions i com ja s'han insinuat al principi d'aquest apartat, la proximitat amb la puntuació no sempre és garantia de que la *clàusula* sigui alçada per sostingut o becaire.

reiteratiu. El passatge que va dels compassos 105 a 111 tindria, doncs, un aspecte **4.69.3 – 4.69.4 – 4.69.3**.

En l'exemple **4.69.4** es pot explicar la no alteració de la *clàusula*: si Valderrábano l'hagués alçada hauria produït una dissonància de tríton en part rítmicament important entre l'Altus i el Cantus (c – fmi). Però aquesta exposició no ens sembla del tot satisfactòria perquè Valderrábano ha incorregut en aquestes dissonàncies en altres adaptacions.

Ex. 4.69: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (2)

M19

4.69.1: c. 76-7 (A/C)



4.69.2: c. 84-6 (A/T)



4.69.3: c. 105-7 (A/T)



4.69.4: c. 107-9 (C/A)



4.69.5: c. 123-5 (A/T)



4.69.6: c. 132-4 (C/A)



M21: No hem trobat una aplicació ordenada de la varietat. En moltes ocasions hi ha *clàusules* que es deixen naturals perquè, en cas d'alterar-les, produirien dues notes

«sensibles» simultànies.

Volem destacar-ne, però, dos casos. El primer d'ells es produeix en les entrades en imitació a l'inici del motet, que comprenen en el seu disseny un salt de quarta ascendent. Valderrábano opta per no realitzar el salt de quarta sempre igual, deixant-lo just en la primera entrada (c. 4, Altus II), fent-lo disminuït en la segona (c. 7, Altus I) i altra vegada just en la seva tercera aparició (c. 9, Cantus). En l'**Ex. 4.70** mostrem la segona i la tercera aparició del salt.³⁵

Ex. 4.70: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (3)

M21, c. 7-9 (AI/C)

The musical score for Ex. 4.70 consists of two staves. The upper staff is labeled 'C' and the lower staff is labeled 'AI'. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score shows three measures. In the first measure, the upper staff has a whole note G4 and the lower staff has a whole note F4. In the second measure, the upper staff has a whole note A4 and the lower staff has a whole note G4. In the third measure, the upper staff has a whole note B4 and the lower staff has a whole note A4. Asterisks are placed above the notes in the second and third measures of the upper staff, and below the notes in the second and third measures of the lower staff. A box is drawn around the notes in the second measure of the lower staff.

El segon cas d'**M21** el trobem a l'**Ex. 4.71**: en aquesta important cadència episòdica a tres veus, l'adaptador prefereix no realitzar la *clàusula* per semitò, quan en la cadència anterior (c. 15-6) sí que ho havia fet. Pensem que cap altre motiu no ha mogut Valderrábano a deixar la cadència sense «sensible» que la cerca de la varietat.

Ex. 4.71: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (3)

M21, c. 21-2 (C)

The musical score for Ex. 4.71 consists of two staves. The upper staff is labeled 'C' and the lower staff is labeled 'AI'. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score shows two measures. In the first measure, the upper staff has a whole note G4 and the lower staff has a whole note F4. In the second measure, the upper staff has a whole note A4 and the lower staff has a whole note G4. Asterisks are placed above the notes in the second measure of the upper staff, and below the notes in the second measure of the lower staff. A box is drawn around the notes in the second measure of the lower staff.

M22: En aquesta adaptació de la primera part del motet *Jubilate Deo omnis terra* de Morales realitzada per Valderrábano trobem una curiosa evidència de la cerca de la varietat sonora a través d'alteracions afegides. Malgrat que en la transcripció del text vocal realitzada per Anglès tots els *mi* del *cantus firmus* apareixen abaixats, Valderrábano prefereix deixar-ne alguns alçats mentre que n'abaixa d'altres, sembla que perseguint una certa simetria.³⁶

Distribució dels accidentals al *cantus firmus* d'M22

c. 9 ³⁷	c. 17	c. 25	c. 33	c. 41	c. 49	c. 55	c. 62
♯	♯	b	b	b	♯	♯	♯

M23: Hi ha algunes *clàusules* i glosses diatòniques, normalment quan són lluny de clàusula textual. De Rippe, però, sovint alterna la sonoritat natural amb l'alterada quan s'aproxima a la cadència, com podem veure en els dos casos següents (**Ex. 4.69**). En l'**Ex. 4.72.1**, l'Altus I per dues vegades proposa la *clàusula* natural (c. 60-1), tot i que en la segona ocasió podria incórrer, en cas d'afegir-hi un accidental, en un interval de quinta augmentada amb el Tenor (*bfa* – *fmi*). Immediatament després el Cantus realitza la *clàusula* alterada (c. 61-2) sent cadència de quatre veus. Cal remarcar també la *clàusula* natural del Tenor (c. 62-3) quan ja ens trobem fora de cadència.

³⁵ La cinquena entrada imitativa també es realitza per salt de quarta justa (c. 11, Bassus).

³⁶ Això fa que al c. 62 es produeixi una dissonància important amb una altra veu, com hem vist en l'**Ex. 4.43.2**.

³⁷ Anglès assenyala que el *cantus firmus* d'una de les edicions impreses del motet es troba al Tenor II i no pas al Tenor I com en la seva transcripció. Aquest *cantus firmus*, el *Gaudeamus*, no porta cap *mi bemoll* en l'esmentada edició, que és la de Jaques Moderne de 1542: *Superius Quintus Liber Mottetorum ad quinque et sex et septem vocum*, Lió, Jacques Moderne, 1542. Anglès, OpOm2, p. 38.

Ex. 4.72: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (4)

4.72.1: M23, c. 60-3 (AI/C/T)

4.72.2: M23, c. 48-9 (T)

En el cas 4.72.2, però, no hi ha cap impediment per a que De Rippe alteri la *clàusula* del Tenor les dues vegades. Queda clar per tant que el llautista prefereix alternar el so natural amb el cromàtic.³⁸

M24: Hem trobat uns pocs casos de «defugiment de la sensible», o d'alternació entre la sonoritat natural i l'alterada. Aquests casos, un cop més, no semblen seguir cap sistema regular.

En l'Ex. 4.73 la petita glossa en mode lidi en *sol* del Tenor s'inicia amb l'accidental afegit però acaba de manera diatònica.³⁹

³⁸ Aquesta situació es dona diverses vegades al llarg de la composició: c. 3-5 (T) i c. 6 (C); c. 23-5 (C); c. 40-42 (C) i c. 53-55 (C).

³⁹ Un cas similar ens el trobem al c. 51 (A), tot i que en aquesta ocasió l'adaptador pot haver defugit l'alçament per no incórrer en un interval prohibit en el *tactus*.

Ex. 4.73: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (5)

M24, c. 2-3 (T)

The image shows a musical score for three parts: Bass (B), Alto (A), and Tenor (T). The Bass part is in a lower register with a bass clef. The Alto part is in a middle register with a treble clef. The Tenor part is in a middle register with a treble clef. The Tenor part has a box around a melodic phrase and an asterisk below it.

Si el més habitual és que els adaptadors decideixin deixar naturals les *clàusules* allunyades de la puntuació textual, com ja hem explicat, en aquest cas (**Ex. 4.74**) és al revés: el primer en realitzar la imitació de clàusula és el Bassus (c. 31), molt a prop de la puntuació textual. Tot seguit la proposa el Cantus immediatament després de fi de vers (c. 32). Quan la *clàusula* resol realment en la puntuació textual (c. 34, Altus), en canvi, Fuenllana la deixa sense alçar.

Ex. 4.74: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (6)

M24, c. 31-3 (B/C/A)

The image shows a musical score for three parts: Bass (B), Alto (A), and Tenor (T). The Bass part has lyrics: "Do - - mi - ni, qui vi - am Do -". The Alto part has an asterisk above a melodic phrase. The Tenor part has an asterisk below a melodic phrase.

M25: Hi ha força casos d'alternació entre *clàusules* alterades i naturals. En l'**Ex. 4.75** veiem cinc *clàusules*. Les dues primeres són diatòniques (c. 36, Bassus i c. 37, Tenor),

les dues segones cromàtiques (c. 37-8, Altus i c. 38, Cantus) i la darrera torna a ser diatònica (c. 38, Tenor).

Ex. 4.75: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (7)

M25, c. 36-9 (B/T/A/C/T)

La primera clàusula es podria explicar certament sense apel·lar a la *varietas* dient que, en cas de ser alterada, produiria una dissonància de quinta disminuïda en *tactus* amb l'Altus (Fmi – c). A més, tampoc no es troba directament implicada en la resolució d'una puntuació textual. Però pel que fa a la segona aquesta explicació ja no serveix, donat que no es produeix cap interval prohibit i que ens trobem en regió precadencial. Cal dir que de les dues clàusules alterades, només la de l'Altus resol a fi de vers. La cinquena clàusula, també natural, es pot alterar perfectament sense provocar cap dissonància i, a més, és en regió precadencial.⁴⁰ Aquest exemple es torna a repetir als compassos 106-109 exactament igual.

Hi ha més situacions semblants al llarg del motet, però no són tan explícites. També hem d'esmentar que hem trobat força ocasions en què l'adaptador no ha pogut alçar la «sensible» de la *clàusula* per no incórrer en una doble alteració amb una altra veu.

M26: Hi ha alguns exemples de defugiment deliberat de la sensible, quan aquesta es troba en condicions òptimes per a ser alterada. Vegem-ne dos casos.

L'**Ex. 4.76** és un representant «clàssic» d'alternança de sonoritat natural i cromàtica

⁴⁰ Als compassos següents (c. 40-1, Bassus) torna a haver-hi una *clàusula cantizans* alçada.

en veïnatge amb la puntuació textual. L'Altus II progressa diatònicament (e – ffa – g) i proposa la imitació de clàusula natural (g – ffa – g) per, immediatament, articular-la a través de semitò (fmi – g – fmi – g). Podríem resumir l'exemple dient que la sonoritat cromàtica s'obre pas a mida que ens acostem a la puntuació textual.

Ex. 4.76: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (8)

M26, c. 41-2 (AII)

41

B

ne de - - de - - - ris

C

AI

8

AII

T

B

8

*

*

El cas invers implica l'allunyament de la sonoritat cromàtica en sortir de la cadència. En l'**Ex. 4.77** el Tenor articula la *clàusula cantizans* cromàtica a fi de vers mentre que immediatament, però encara dins de l'acord de *sol*, el Cantus la proposa natural. Ja hem vist en exemples anteriors que per a Fuenllana ser fora de cadència no és motiu suficient per a no alçar la *clàusula*.

Ex. 4.77: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (9)

M26, c. 67-8 (T/C)

67

B

C

AI

AII

T

B

ne - * - - ces -

8

*

M27: Seguint en la línia del que acabem d'explicar, a l'inici d'aquest extraordinari motet trobem l'alternança entre una *clàusula* cromàtica i una de natural (Ex. 4.78). L'Altus realitza la *clàusula* per semitò (c. 6 i 7) mentre la deixa sense alterar en la segona aparició, sent aquesta en procés cadencial a tres veus. Cal afegir que la no alteració del *si* del c. 8 provoca un interval de trítion al *tactus* del compàs (*bfa* – e).

Ex. 4.78: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (10)

M27, c. 6-8 (A)

6

B

C

A

TI

TII

B

*

*

8

Un altre exemple interessant dins la mateixa adaptació el trobaríem als c. 63-64 (Tenor II), on la imitació de clàusula sostinguda es troba fora de puntuació textual, però la *clàusula* diatònica resol en la cadència per to sencer.

M28: L'escriptura de Cristóbal de Morales no conté, en aquest motet, moltes ocasions per a què l'adaptador pugui escollir entre opcions diferents a l'hora de variar les *clàusules*. N'hi ha, com és freqüent, que no són alterades perquè són lluny de la puntuació textual, perquè generarien dissonàncies o fins i tot perquè produirien dobles alteracions.

M29: És lògic que l'adaptació més extensa tingui també un alt nombre d'ocasions per a buscar la varietat sonora. Com hem avançat en l'apartat dedicat a la cadència «picarda», en les *Lamentacions* de Morales hi ha una gran quantitat d'aquestes sonoritats amb tercera alçada. S'ha explicat també que l'única indicació explícita d'acord amb tercera de picardia en el manuscrit de Puebla (Mex-PC2) coincideix amb un alçament de Fuenllana i que, al contrari, en el cas del manuscrit de Toledo (E-TC21) l'únic sostingut explícit que fa referència a l'alçament de la tercera d'un acord és un que l'adaptador va deixar menor. Això ens indica que les possibilitats d'elecció en l'alçament i l'abaixament de la tercera eren, com a mínim, varies.

Sembla que Fuenllana va seguir un cert criteri en la disposició dels acords majors. Si bé no podem parlar de regularitat, tampoc no es pot dir que no hi hagi una certa planificació. Vegem la disposició de les sonoritats amb tercera major en els punts de mediació i final de vers. Ens interessen sobretot l'acord que es forma sobre la final (*re*) i el que ho fa sobre la diapente (*la*), tots dos menors en llur disposició natural.⁴¹

Taula 4.15: Distribució dels acords finals en les *Lamentacions* de Morales adaptades per Fuenllana

Part	Extensió	Acord final	Part	Extensió	Acord final
Exordi (<i>Et factum est...</i>)	15c.	Re menor	<i>Et Hierusalem...</i>	10c.	Re major
<i>Et planxit...</i>	16c.	La Major			
Aleph	7c.	Re menor			
<i>Quomodo sedet sola</i>	4c.	Sol menor	<i>Civitas plena populo</i>	4c.	Re menor
<i>Facta est quasi vidua</i>	5c.	Re menor	<i>Domina gentium</i>	5c.	La major
<i>Princeps provinciarum</i>	7c.	La major	<i>Facta est sub tributo</i>	8c.	Re major
Beth	10c.	Re major			

⁴¹ «Punt de mediació» és, en la terminologia de Juan Bermudo, el lloc on es pot fer clàusula enmig del vers.

Capítol 4. Adaptacions de motets i altres composicions de música sacra de Cristóbal de Morales

<i>Plorans ploravit...</i>	8c.	Si bemoll	<i>Et lachrimae...</i>	11c.	La major
<i>Non est qui...</i>	5c.	Re menor	<i>Ex omnibus...</i>	6c.	La major
<i>Omnes amici...</i>	10c.	La menor	<i>Et facti sunt...</i>	14c.	Re menor
Ghimel	7c.	Re major			
<i>Migravit Judas...</i>	8c.	Re (cons. Perf.)	<i>Et multitudinem...</i>	6c.	La major
<i>Habitavit inter gentes</i>	4c.	Re major	<i>Nec invenit requiem</i>	5c.	La major
<i>Omnes persecutores...</i>	16c.	Fa	<i>Inter angustias</i>	6c.	Re major
Exhortació (<i>Hierusalem...</i>)	21c.	Re menor/major ⁴²			

L'Exordi acaba en sonoritat major presentant un esquema sonor que va del menor al major. La primer estrofa (*Aleph*) té una disposició que oscil·la, de manera més evident encara, de la preferència pel so natural al cromàtic (menor / menor / menor / menor / major / major). La segona estrofa (*Beth*), en canvi, presenta una organització més aviat contrària, del so cromàtic al natural (major / major natural / major / menor / major / menor / menor/) mentre que la tercera estrofa (*Ghimel*) i l'Exhortació tenen tots els finals majors. Malgrat la manca de regularitat i de sistema aparent, ens neguem a pensar que aquesta disposició sigui fruit del caprici o de la casualitat.

Hem escollit alguns exemples de defugiment de la sensible en *clàusula* i imitació de clàusula amb alternança de passatges naturals i cromàtics. Hem simplificat els exemples a un sol pentagrama perquè tots ells poden ser alterats sense perill de caure en alguna dissonància rellevant en la simultaneïtat sonora.

⁴² Anteriorment (Ex. 4.47) ja hem subratllat aquest final, que té una octava disminuïda entre les veus del Tiple (*ffa*) i del Tenor I (*Fmi*). Tot i que ens inclinem a pensar que ha estat un error per omissió, i que la sonoritat escollida per Fuenllana és la de l'acord major, tampoc no podem afirmar-ho taxativament.

Ex. 4.80: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (12)

M30, c. 1-6 (B/T/CII)

The musical score for Ex. 4.80 consists of three staves: CII (Cantus II), T (Tenor), and B (Bassus). The time signature is 8/8. The CII staff has a treble clef and a '8' below it. The T and B staves have bass clefs. The score shows a sequence of notes with several asterisks (*) marking specific melodic motifs. The CII part has a motif marked with an asterisk in the second measure, and another in the fifth measure. The T part has a motif marked with an asterisk in the first measure. The B part has a motif marked with an asterisk in the first measure. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Un altre cas interessant es produeix entre els c. 21-22 (Ex. 4.81). El nou tema en imitació conté un salt ascendent. El tema es presenta en el Tenor, Bassus (no exactament igual) i Altus, respectivament. El cas és que en el Tenor el salt és de quarta justa (c – f) i en el Bassus de quinta (D – a). Però en la seva tercera aparició, Fuenllana el fa amb una quarta disminuïda (c^{mi} – f).

Ex. 4.81: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (13)

M30, c. 21-2 (T/B/A)

The musical score for Ex. 4.81 consists of six staves: CI (Cantus I), B (Bassus), CII (Cantus II), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The score is in 8/8 time. The CI staff has a treble clef and a '20' above it. The lyrics are: "tas me? Me-men - to, Me-men - to, quae - so,". The B staff has a bass clef. The CII staff has a treble clef. The A staff has a treble clef. The T staff has a bass clef. The B staff has a bass clef. The score shows a sequence of notes with several asterisks (*) marking specific melodic motifs. The CI part has a motif marked with an asterisk in the second measure. The B part has a motif marked with an asterisk in the first measure. The CII part has a motif marked with an asterisk in the second measure. The A part has a motif marked with an asterisk in the second measure. The T part has a motif marked with an asterisk in the first measure. The B part has a motif marked with an asterisk in the first measure. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

El tercer i últim cas que volem mostrar d'M30 també implica la variació en la intervàlica interna dels motius aconseguida a través d'accidentals afegits. En l'Ex. 4.82, el motiu és proposat per L'Altus i imitat pel Bassus. En el primer cas es

desenvolupa cromàticament (e – fmi – g) i en el segon, diatònica (E – Ffa – G).

Ex. 4.82: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (14)

M30, c. 25-6 (A/B)

25

CI
quod sic - ut lu - tum

B
fe - ce - - - ris

CII
A

T
B

Aquest passatge es repeteix gairebé igual als c. 72-73 i 73-74 també entre Altus i Bassus.

M31: En aquest duet de Morales adaptat per Fuenllana es dona un ús dels accidentals per a variar l'estructura intervàlica dels temes musicals. En l'antecedent (c. 1, Bassus), l'adaptador decideix alterar la imitació de clàusula inicial (a – Gmi – a). L'entrada del consegüent de l'Altus II, en canvi, presenta l'interval per to sencer (c. 3, e – d – e). Si Fuenllana no hagués decidit apujar el *sol* la intervàlica hauria romàs igual en les dues entrades imitatives.

Ex. 4.83: Alternança de dissenys melòdics alterats i naturals (15)

M31, c. 1-3 (B – AII)

F. 5 (v) *

Viola de mà
(Altus II / Bassus)

8

[Fe - cit pot - en - ti - am]

[Fe - cit pot - en - ti - am]_____

i) Accidentals i semàntica textual

M18: Als compassos 38-39 (Cantus) hi ha un salt de quarta disminuïda sobre el text *dederis* (*fmi – bbfa*). Les altres vegades que apareix aquest verb no s'articula amb salts de quarta, sinó a través d'altres intervals. Sincerament no creien que es tracti de cap ús dels accidentals per a la semàntica textual. Neusidler aprofita per alterar l'interval en clàusula furtada amb resolució a l'octava baixa per part del Tenor (G), com podem veure en l'**Ex. 4.84**. També cal recordar que aquesta és una adaptació per a ser únicament interpretada amb l'instrument, sense veu cantada.

Ex. 4.84: Accidentals i semàntica textual (1):

M18, c. 38-9 (C/T)

The image shows a musical score for two parts: Cantus (C) and Tenor (T). The Cantus part is written on a treble clef staff, and the Tenor part is written on a bass clef staff. The lyrics are [ne de - de - ris mi]. A sharp sign is placed above the second measure of the Cantus part. The score is for measures 38-39 of M18, c. 38-9 (C/T).

M19: Un extraordinari exemple de l'ús d'accidentals per a l'expressió textual el tenim en aquest motet a quatre veus. Als compassos 76-77 l'Altus articula la *clàusula* (*g – fmi – g*) i el Tenor, simultàniament, el recurrent motiu α (brodadura superior per semitò) (*d – efa – d*). El so dissonant que en resulta, una segona augmentada entre les dues veus (*fmi – efa*), reforça amb la seva aspror el significat del mot *silui* a final del vers *nonne silui?* Pensem que Valderrábano va aprofitar el recurs de la semitonia per a subratllar el sentit dels versos del llibre de Job que constitueixen la base del material textual del motet.

*Nonne dissimulavi, nonne silui, nonne quievi et et venit super me indignatio.*⁴³

Per a mi, no hi ha tranquil·litat, ni pau, ni repòs: em ve el neguit!

⁴³ Job 3:26-7. *La Bíblia*, Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1970 (2007), p. 1055.

Ex. 4.85: Accidentals i semàntica textual (2)

M19, c. 76-7 (A/T)

76

B si - - - lu - - - i?

C A [lu - i?]

T B [ne si - lu - - - i?]

Uns compassos més endavant el bemoll s'utilitza alternativament per als mots *quievi* (Ex. 4.86.1) i *venit* (Ex. 4.86.2) en la veu del Tenor. Així com en el primer terme el contingut semàntic també podria fer pensar en un ús retòric dels accidentals, en el cas del segon la seva manca de significació ens indueix a creure que Valderrábano simplement estava abaixant el motiu α . Si això fos així serien els criteris melòdics i no pas els textuals els qui prevaldrien.⁴⁴

Ex. 4.86: Accidentals i semàntica textual (3)

4.86.1: M19, c. 82-3 (T)

4.86.2: M19, c. 84-5 (T)

82

B ne qui - e - vi? ___

C A

T B [ne qui - e - vi?] ___

84

B [Et ve - - - nit] ___

C A

T B

⁴⁴ Altres aparicions del motiu α que no tenen a veure amb la semàntica textual són als compassos 105-106 (T), 107-108 (A) i 109-110 (A).

M21: A l'inici del motet hi ha un salt de quarta disminuïda en el tercer consegüent del tema en imitació. Però no es deu a l'expressió textual sinó a la *varietas*, com ja s'ha vist a l'**Ex. 4.70**.

D'altra banda, als set darrers compassos de la composició (50-57) hi ha força veus abaixades per *Causa necessitatis* i també per la presència, un cop més, del motiu α . Si pensem en termes de semàntica textual, al final del vers *surgam et ibo at patrem meum et dicam ei* («m'aixecaré i aniré a trobar el meu pare i li diré») es produeix una reiteració de *dicam ei* («i li diré»)⁴⁵. Podria tractar-se d'un cas en què els diferents elements conflueixen per a dotar al passatge musical d'un determinat cromatisme.

M23: Es tracta de la segona adaptació del motet *Verbum iniquum*, aquest cop realitzada per Albert De Rippe. Igual com a **M18**, als compassos 39-40 (Cantus) hi ha un salt de quarta disminuïda amb el text *dediris*, però com hem dit abans potser no té cap relació amb l'expressió del text.

M26: La tercera adaptació del motet *Verbum iniquum* presenta una certa homogeneïtat en les entrades imitatives de l'inici. L'adaptador, Miguel de Fuenllana, altera totes les aparicions del mot *dolosum* aprofitant que estan en el disseny de la *clàusula*. L'únic cop que no apuja l'interval de la *broderie* és precisament en la veu cantada, el Bassus, segurament per a no incórrer en una dissonància amb l'Altus II.⁴⁶

⁴⁵ Lc 15:17-8.

⁴⁶ Les altres intervencions amb *clàusula* alterada sobre la paraula *dolosum* són al c. 6 i 13 (Cantus), als compassos 6 i 7 (Altus I) i als compassos 11-2 amb una petita glossa basada en el disseny melòdic de la *clàusula* (Tenor).

Ex. 4.87: Accidentals i semàntica textual (4)

M26, c. 1-5 (AII – B)

F. 63

Cant (Bassus)
Ver - bum i - ni - quum et do - lo - sum,

Cantus / Altus I
Viola de mà

Altus II / Tenor / Bassus
[et do - lo - - - sum]

Malgrat tot no podem deixar d'observar que el més probable és que Fuenllana simplement alterés el disseny melòdic de la *clàusula*. En avançar el motet s'alternen *clàusules* alterades i diatòniques amb motiu de la *varietas* sense que la seva resolució per to o semitò tingui cap relació aparent amb el text, com hem vist en l'apartat anterior.

Als compassos 38-39 hi ha també el salt de quarta disminuïda sobre el mot *dederis* que ja hem assenyalat en parlar d'M18 i M23 (Ex. 4.70). Sembla que els tres adaptadors van compartir criteri en realitzar aquesta dissonància melòdica en «clàusula furtada», encara que al nostre entendre no té una relació clara amb el significat del text, com ja hem esmentat.

4.6 Conclusions de la *Causa pulchritudinis*

S'ha vist que la major part d'alteracions d'alçament estan implicades en dissenys melòdics com ara la *clàusula*, les notes «d'escapada» i algunes petites glosses basades en aquests motius. Quasi dues terceres parts de les *clàusules* estan situades en la puntuació textual i musical o en la seva proximitat. Les imitacions de clàusula, al seu torn, comprometen unes tres quartes parts dels sostinguts i becaries fora de cadència, cosa que afecta a la simultaneïtat sonora i més concretament a la Norma APC. Això es dona sobretot en les nou adaptacions realitzades per Miguel de Fuenllana. Nosaltres

pensem al respecte que els adaptadors no sempre tenien en compte les relacions de simultaneïtat. Molt sovint eren els aspectes melòdics els que s'imposaven en l'elecció de quins motius havien de ser diatònics o cromàtics, i tot això en funció de vàries variables: la col·locació del text, la possibilitat d'incórrer en intervals no desitjats, les dobles sensibles, el mode i, al final, l'intent d'oferir varietat sonora.

En quant a les gloses, els instrumentistes gairebé sempre optaven pel mode lidi encara que es trobessin en un context modal «menor». Molt poques gloses estan escrites en modes diferents. La sonoritat del mode lidi, combinada amb el gust per l'alteració de la *clàusula*, dóna com a resultat regions «majoritzades» en veïnatge amb la puntuació textual que ofereixen contrast sonor amb les altres regions en mode natural. Pel que fa al disseny de les gloses, ha quedat demostrat que els instrumentistes hispànics (De Baena, Valderrábano i Fuenllana) preferien defugir el virtuosisme, almenys en els textos impresos que ens han arribat, per no desvirtuar el contrapunt original. Sembla que per a la seva sensibilitat estètica n'hi havia prou amb l'aplicació de petits ornaments convencionals fàcilment reductibles a un esquema. En canvi, tant Neusidler com De Rippe participaven d'una tradició interpretativa que incloïa gloses extenses naturals, cromàtiques, o la combinació d'ambdues.

Els salts disminuïts, perfectament vàlids dins l'art «semicromàtic», com deia Bermudo, es troben majoritàriament en «clàusula furtada». No els hem trobat implicats, però, amb el significat del text.

Analitzant la simultaneïtat sonora, i concretament la Norma APC, hem mostrat que els enllaços normatius es troben molt majoritàriament en cadències i en la seva proximitat. Això és així en totes les adaptacions, però en menor mida en les de Fuenllana, que presenta un major repartiment dels enllaços amb quasi un 40% d'aquests fora de cadència. Un percentatge tan significatiu no és casual, car creiem haver demostrat la seva relació amb l'elevada presència d'imitacions de clàusula fora de cadència. Pensem que, com hem explicat abastament, són els factors melòdics els que expliquen tants enllaços normatius fora de la puntuació textual. Molts d'aquests enllaços segurament no van ser cercats conscientment, sinó que es van produir

secundàriament a conseqüència de l'alçament de les imitacions de clàusula i d'algunes notes «d'escapada».

Hem constatat l'existència de força casos en què la Norma APC s'assoleix a través de bemoll. El bemoll és una alteració relacionada amb la *Causa instrumentis*, la *necessitatis* i amb la mimesi melòdica. La presència irregular d'enllaços APC per bemoll, tant dins com fora de puntuació textual, demostra que el seu còmput és tan irrellevant des del punt de vista estructural com el dels produïts per imitacions de clàusula.

L'ús de la dissonància és majoritàriament normatiu. El trítion i la seva inversió, la quinta disminuïda, són amb molta diferència els intervals dissonants més emprats. Gairebé sempre els trobem preparats, en part rítmicament feble, valors curts i, sovint, en clàusula. Les poques dissonàncies situades en part rítmicament important han estat analitzades acuradament, així com les octaves augmentades i disminuïdes i el cromatisme directe. Alguns dels casos excepcionals es deuen a errors en l'adaptació o en l'edició, i alguns pocs en el plantejament. En general, però, es tracta de valors curts, de sonoritats fugisseres que no comprometen la composició estructuralment. Cap de les «dobles alteracions» no fa pensar en la presència de la «doble sensible», vinculada amb la sonoritat del segle XV.

L'ús de la cadència picarda es dona de manera generalitzada. Gairebé sempre que els adaptadors en tenien la possibilitat alçaven la tercera en cadències episòdiques importants i finals. L'exemple més destacat és el d'**M29**, on Fuenllana aprofita la multitud de cadències per desplegar una imaginatiu disseny en la regularitat del seu alçament. No hi ha cap cas significatiu de final amb tercera menor tret del d'**M18** que, com hem explicat, podria tractar-se, per què no?, d'un localisme.

Només a **M25** l'adaptador ha utilitzat les alteracions per a la mimesi motívica, i ho ha fet d'una manera molt clara. Hem mostrat els tres temes que intervenen en la composició – un d'ells el recurrent motiu α – i com el seu abaixament a voltes ha provocat dissonàncies.

Si haguéssim de resumir els elements que afecten l'ideal estètic de la varietat en aquest segon grup d'adaptacions d'obres de Cristóbal de Morales, diríem que tots els

adaptadors, cadascun des del marge de possibilitats que els deixava l'escriptura original, provava de cercar la varietat sempre que aquesta no provoqués dissonàncies prohibides. Els adaptadors defugien sempre la doble alteració en cas que la nota de resolució fos doblada. En la resta de casos, i pel que afecta el disseny melòdic, si bé les fórmules melòdiques estereotipades - com la *clàusula cantizans* - majoritàriament estan implicades en la puntuació textual, hi ha un marge considerable de possibilitats per jugar amb la sonoritat natural i l'alterada. Això és més evident quan el disseny de la clàusula és proposat varies vegades consecutives en una sola veu, o en varies. El mateix es pot dir en la intervàlica interna dels temes musicals. Hem vist com Valderábano i Fuenllana, lluny de mantenir-la, varien expressament l'estructura dels temes en imitació a l'inici d'algunes peces.

4.7 Conclusions dels motets i altres composicions de música religiosa de Cristóbal de Morales

Un cop més hem constatat l'enorme diferència que hi ha entre els nombre d'accidentals explícits en les fonts vocals i els que finalment es troben en les tabulatures. Això és especialment significatiu pel que fa a les alteracions relacionades amb la *Causa pulchritudinis* que, d'entre totes les funcions possibles, és la menys prescriptiva. Els accidentals afegits es troben desigualment repartits entre les veus, però en línies generals s'ha mostrat que les alteracions d'alçament s'afegien més aviat en les veus agudes i les de correcció d'interval en les greus.

Les setze composicions que ens ocupen aquí presenten un índex cromàtic alt, amb una diferència molt notable entre les peces escrites en modes «majors» i «menors». Com era d'esperar, les primeres contenen un percentatge d'alteracions força més petit que les segones. Això es deu a què els adaptadors cercaven la sonoritat del mode lidi i les cadències sostingudes en la puntuació textual. També es dona un ús destacable del bemoll per transformar el mode dòric en eòlic, sigui en la totalitat de la composició o

en part d'ella. En aquest sentit es formen «regions» amb sonoritats diferents que poden oscil·lar del mode primer al novè, a l'inrevés, o bé amb la mixtura d'ambdós. Això és especialment important en les adaptacions **M19**, **M21**, **M22**, **M25** i **M28**, com ja s'ha esmentat. Com en les cadències es tendeix al mode lidi, la riquesa de matisos i la sonoritat a voltes sorpresiva que en resulta constitueixen alguns dels discrets encants d'aquest «art semicromàtic».

L'aplicació de la *Causa necessitatis* és totalment normativa. Els adaptadors segueixen els preceptes dels tractats teòrics i reserven el so dissonant per a les ocasions en què aquest és permès. A voltes hem detectat situacions en què potser hauria calgut anar més enllà en l'espiral d'alteracions. Això és especialment important en les adaptacions que es transporten al mode novè, on un accidental afegit pot causar intervals dissonants si no s'alteren, al seu torn, altres notes. Però això s'esdevé en casos molt aïllats i pensem que, en general, els sonadors estudiats decidien conscientment en quin moment aturaven la producció de cromatismes.

Ens ha sorprès la gran quantitat d'imitacions de clàusula fora de puntuació textual en les adaptacions de Fuenllana. Tot i que no volem avançar conclusions generals, creiem que aquest podria ser un dels trets distintius de l'estil d'adaptació dels motets, si més no pel que fa al violista cec. La *clàusula cantizans* i la seva imitació estan implicades en prop de la meitat de les alteracions de *Causa pulchritudinis* i això té importants conseqüències per a la simultaneïtat sonora. Tot i així, ja s'ha dit que moltes vegades els criteris horitzontals s'imposen als verticals, cosa que pot provocar, a més d'enllaços de la Norma APC fora de puntuació textual, algunes col·lisions entre les veus.

Un cop més hem pogut copsar la diferència en el concepte instrumental de l'adaptació entre sonadors de nacionalitats diferents. Els adaptadors hispànics serien molt menys agosarats en l'afegit d'ornaments i glosses virtuoses que no pas els estrangers. Si bé una explicació seria que tant Neusidler com De Rippe realitzaven adaptacions per a ser interpretades instrumentalment, el mateix es podria dir dels duets de Valderrábano. Sospitem que la *sobrietas* era un valor estètic apreciat pels violistes de mà ibèrics, si més no en les adaptacions de música polifònica. Qui sap si això no forma part d'una

antiga tradició hispànica que també es veu reflectida, per exemple, en la diferència entre el contrapunt ibèric «tradicional» i el repertori francoflamenc.

Atenint-nos a la discussió entre Gaffurio i Danckerts per una banda i Zarlino de l'altra, no serà difícil definir quin partit prenien els diferents sonadors, sempre en relació a la part del repertori que analitzem aquí. La major part dels enllaços per la Norma APC són dins de cadències musicals i textuais. Això satisfaria els criteris «conservadors» dels dos primers teòrics, que apel·larien a la «puresa modal» per justificar el seu criteri. Només en Fuenllana observem una llibertat en l'aplicació de la norma molt superior a la de la resta de sonadors. Això es deu, com hem explicat, a la prioritat de la línia melòdica sobre la verticalitat. Però ens sorprèn donat que, almenys pel que fa a la translació del discurs polifònic o a la austeritat que demostra en l'ornamentació, Fuenllana no sembla pas un músic inclinat a l'experimentació. Aquest seria un argument de pes, potser, per justificar l'aplicació de part del seu criteri a l'edició i interpretació vocal dels motets de Cristóbal de Morales.

Capítol 5. Adaptacions de música profana de Juan Vásquez

5.1 Accidentals i índex cromàtic

Igual com el cas de Morales, la diferència entre el nombre d'alteracions escrites al text vocal i les que finalment van afegir els adaptadors instrumentals és enorme, sobretot pel que fa a les alteracions de *Causa pulchritudinis*.

Taula 5.1: Accidentals explícits i afegits (V1 – V20)

Tipus d'alteració	#	♯	♭
Accidentals en les edicions vocals	3 (1,28%)	3 (14,28%)	21 (22,58%)
Accidentals en les adaptacions	233	21	93

Un cop més, força bemolls són explícits als textos vocals (quasi una quarta part), mentre que pel que fa als accidentals d'elevació el percentatge és molt més baix, sent de només un u per cent en el cas dels sostinguts.

El còmput de les alteracions en funció de la veu denota que, en el cas de Juan Vásquez, els sostinguts es troben repartits de forma equitativa entre les veus agudes (52,78% en el Cantus, Quinta parte i Altus) i greus (47,2% al Tenor i Bassus), mentre que els becaires estan majoritàriament situats en la part aguda (80,95%, enfront d'un 19,05% que hi ha en les veus greus). Pel que fa als bemolls, com en el cas de Morales veiem que preferentment es troben situats en el registre greu (74,19%). Només un 25,79% dels intervals d'abaixament es troba en el registre agut.

Tipus d'alteració	#	♯	♭
Cantus	33,47 (78)	57,14 (12)	18,27 (17)
Quinta parte	-	4,76 (1)	1,07 (1)
Altus	19,31 (45)	19,04 (4)	6,45 (6)
Tenor	38,19 (89)	9,52 (2)	6,45 (6)
Bassus	9,01 (21)	9,52 (2)	67,74 (63)
Total¹	100 (233)	100 (21)	100 (93)

Cal recordar un cop més que aquestes dades són, si més no, generals. Algunes adaptacions concretes podrien contradir els resultats globals, com és el cas de **V14**, que té setze bemolls en la veu del Cantus deguts al transport modal.² És notable també la presència de varies adaptacions amb un nombre molt elevat de sostinguts en el Tenor: **V9** (6 sostinguts), **V12** (26), **V13** (10), **V15** (14), **V19** (10) i **V20** (12). Això és degut a l'escriptura de Vásquez, que situa moltes *clàusules* i «notes d'escapada» en aquesta veu. També hi trobem la tercera alçada d'acords en «cadència picarda».

Índex cromàtic

Anem a veure l'índex cromàtic de cada composició. Recordem que aquest índex és la relació entre el nombre de notes total d'una peça i el nombre de notes alterades. Al final de la taula oferim el coeficient de ponderació, el valor cromàtic mitjà del conjunt d'adaptacions de Juan Vásquez estudiades.

¹ Cal recordar que en contemplar només dos decimals, es produeix un petit marge d'error en la suma total dels percentatges.

² La presència de bemolls en les veus agudes per *Causa instrumentis* no és gaire significativa, en el sentit que el transport modal no està relacionat amb factors estructurals, com ara el gust per la sensible dins de cadències.

Taula 5.3: Índex cromàtic			
Adaptació	Mode	Final	Índex cromàtic (%)
V1	Hipodòric	<i>La</i>	3,11
V2	Dòric	<i>Sol</i>	2,68
V3	Dòric	<i>La</i>	8,95
V4	Eòlic	<i>La</i>	2,06
V5	Jònic	<i>Do</i>	1,31
V6	Lidi	<i>Fa</i>	0,57
V7	Jònic	<i>Do</i>	0,81
V8	Dòric	<i>Re</i>	3,04
V9	Jònic	<i>Do</i>	1,68
V10	Jònic	<i>Do</i>	0,19
V11	Hipodòric	<i>La</i>	3,96
V12	Dòric	<i>Re</i>	6,88
V13	Dòric	<i>Re</i>	6,19
V14	Eòlic	<i>Sol</i>	12,45
V15	Eòlic	<i>Sol</i>	7,93
V16	Lidi	<i>Fa</i>	0,28
V17	Dòric	<i>Re</i>	3,24
V18	Jònic	<i>Do</i>	0
V19	Hipodòric	<i>La</i>	4,35
V20	Hipodòric o Eòlic	<i>La</i>	2,92
Índex de ponderació			3,63

En la **Taula 5.3** les variacions de l'índex cromàtic són molt significatives. Hi ha força composicions amb un índex molt baix (i fins i tot una sense cal alteració) i d'altres amb índex molt alts. Si dividim el repertori en funció del «tipus» de mode («major» o «menor») veurem com les peces escrites en modes «majors» (5è i 11è) tenen un coeficient de ponderació d'1,38%. En canvi, les escrites en modes «menors» (1r, 2n i 9è) el tenen del 5,21%. Una diferència molt notable en la quantitat d'alteracions afegides en funció del tipus de mode.

El major cromatisme de les composicions en modes «menors» és degut a la major presència d'alteracions per *Causa necessitatis* i a que les *clàusules*, en modes

«menors», són sostingudes. Recordem, per contra, que en els modes «majors» les clàusules són remises.

Destaquen sobretot les adaptacions **V14** i **V15**, que estan en mode 9è transportat a *sol*. Com veurem en l'apartat dedicat a la modalitat, Fuenllana va afegir-hi moltes alteracions per transformar l'estructura del mode 1r en 9è. Aquest fet es tradueix, com podem veure, en un índex cromàtic molt més elevat que la resta. Només **V3** té un índex igual d'alt. Aquesta darrera adaptació, portada a l'instrument per Valderrábano, conté glosses extenses amb moltes alteracions, cosa que fa que també destaquí de forma important.

Malgrat tot no creiem que hi hagi diferències significatives, pel que fa a l'índex cromàtic, entre els tres adaptadors. De fet les dades no són suficients per fer cap afirmació al respecte. Al final de la Tesi podrem afegir algunes condicions més gràcies al contrast del repertori de Vásquez amb el dels altres autors estudiats en aquest treball.

5.2 Modalitat i *Causa instrumentis*

La modalitat del repertori analitzat de Juan Vásquez no depèn tant de les tabulatures, com s'ha anat repetint, sinó que lògicament ja ve determinada als textos vocals originals. En aquest sentit, per exemple, podem invocar el testimoni dels dos villancets escrits en mode 5è en *fa* (**V6** i **V16**) que ho fan a través de bemoll.

a) Modes accidentals

Malgrat el que s'acaba de dir, hi ha dos casos en què l'adjunció d'accidentals per part dels adaptadors és fonamental per a la comprensió de l'estructura modal. És el cas dels villancets *Duélete de mi, señora* (**V14**) i de *No me habléis, conde* (**V15**), que estan escrits en mode 9è (eòlic) transportat a *sol*. En ambdues composicions l'armadura del text original porta només una alteració, suggerint *sol* dòric enlloc de *sol* eòlic. Doncs bé, Fuenllana, que és l'adaptador de les dues composicions, abaixa gairebé tots els *mi* de la tabulatura transformant el diatheseron 1r en 2n.

Ex. 5.1: Adjunció de bemolls per al transport modal (1)

V14, c. 10-2

10

C

To - das son se - ño - ra por tí, se - ño - ra

C
A
B

En l'Ex. 5.1 tots els *mi* són abaixats per Fuenllana i no s'expliquen per cap altre causa que per al transport modal. Hi ha quaranta-un *mi bemolls* en el villancet, dels quals sis estaven explícitament escrits al text vocal. Un nombre tan elevat d'alteracions escrites fa pensar que en el text vocal s'indicava als cantants o sonadors que s'havia de procedir «per l'accidental».³ A V15 ens trobem amb el mateix cas: dels vint-i-tres *mi bemolls* que demanava Fuenllana, quatre van ser explicitats per Vásquez sense que perseguís cap altre objectiu, aparentment, que transformar l'estructura modal del villancet. En l'Ex. 5.2, els *Efa* del Bassus dels c. 1 i 6 foren escrits per Juan Vásquez. Fuenllana va abaixar al seu torn la resta de *mi* de la composició per adequar-se al mode 9è, encara que els del c. 3 també s'expliquen per *Causa necessitatis* vertical.

Ex. 5.2: Adjunció de bemolls per al transport modal (2)

V15, c. 1-6 (B)

1

F. 136

Cant (Tenor)

Villancico a tres.

No me ha - bléis con - de de a - mor

Viola de mà
(Cantus / Tenor / Bassus)

³ En tota la V14 només hi ha dos *mi* sense alterar. Un d'ells forma part d'una cadència lídia en *sol*, que requeriria el seu alçament per no formar un interval de segona augmentada amb el *fa sostingut*.

L'únic *mi* que Fuenllana no va alterar en tota la composició va ser el de la cadència final en mode lidi.

Ex. 5.3: V15, c. 122-3 (T)

The musical score for Ex. 5.3, V15, c. 122-3 (T) is presented in two staves: Treble (T) and Bass (B). The time signature is 8/8. The Treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a sharp sign, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter rest, a quarter rest, a quarter note G4 with a sharp sign, and a quarter note F4. The third measure contains a quarter note G4 with a sharp sign, a quarter note F4, and a fermata over the G4. Below the Treble staff, the word 'dre.' is written under the fermata. The Bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and a quarter note E3. The second measure contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a fermata over the A2.

5.3 *Causa necessitatis*

Hi ha un total de cinquanta-set casos de *Causa necessitatis* repartits en vuit de les vint adaptacions de música de Juan Vásquez. Cinc d'aquestes obres (V2, V3, V13, V14, V15) van ser escrites en modes «menors», i la resta en modes «majors» (V8, V9, V10). Com s'ha explicat en el marc teòric, l'afegit alteracions per aquesta *causa* té com a finalitat el «perfeccionament» de les consonàncies o, dit d'una altra manera, esquivar les possibles dissonàncies de tríton o de «mi contra fa» en consonància perfecta. També s'ha dit que el signe d'alteració correctora normalment era el bemoll, tot i que no es podia descartar l'ús del sostingut o del becaire per a aquest comès. En aquest sentit cal dir que en les obres de Vásquez analitzades no hem trobat cap evidència de l'ús de sostinguts ni de becaires per *Causa necessitatis*, sent doncs el bemoll l'única alteració utilitzada.⁴

Els resultats de l'anàlisi del nostre repertori s'exposaran a partir dels eixos horitzontal (melòdic) i vertical (de la simultaneïtat sonora i les relacions creades).

⁴ L'únic cas que podria indicar un ús de sostinguts per *Causa necessitatis* el veurem a l'apartat dedicat a les glosses (Ex. 5.29). No es tracta, però, d'un exemple realment clar en aquest sentit.

5.3.1 *Causa necessitatis horizontal*

Com s'ha dit, els adaptadors utilitzaven el bemoll per evitar intervals prohibits en la línia melòdica, fos per salt o per graus conjunts. Un total de trenta-sis bemolls tenen aquesta funció. La correcció dels intervals esdevenia necessària en figures de durada igual o superior a la semibreu i quan es trobaven en temps imparell.

Ex. 5.4: Perfeccionament de quarta per salt descendent

V15, c. 64-5 (B)

The musical score for Ex. 5.4 consists of two staves. The top staff is for the voice (T) and the bottom staff is for the lute (C, T, B). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The vocal line starts at measure 64 with the note 'ri' followed by a dash. The lute line has a note marked with an asterisk (*) in measure 65, indicating a correction.

En l'Ex. 5.4 l'abaixament de l'E del Bassus evita l'interval de quarta augmentada («mi contra fa» en quarta major o trítion) per salt amb el Bfa següent.

Ex. 5.5: Perfeccionament de quarta per salt ascendent

V3, c. 9-10 (B)

The musical score for Ex. 5.5 consists of two staves. The top staff is for the voice (A) and the bottom staff is for the lute (C, A, T, B). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The vocal line starts at measure 9 with the notes 'dos' and 'can - sa'. The lute line has notes marked with an asterisk (*) in measure 10, indicating a correction.

En aquest altre cas (Ex.5.5), en canvi, l'adaptador va haver d'alterar l'E del c. 9 per no incórrer en un salt de quarta augmentada i, de pas, per fer-lo concordar amb el Efa del c. 10, explícitament abaixat per Vásquez. També es produeix el perfeccionament vertical de la quinta Efa – bfa (B/T) al c. 9.

Ex. 5.6: Perfeccionament de quarta per graus conjunts en línia melòdica ascendent

V14, c. 16-17 (C)

16

C

dí - a que no te ve - *

C
A
B

L'Ex. 5.6 ens mostra el procediment de perfeccionar el mateix interval, però aquesta vegada en una línia melòdica ascendent del Cantus que procedeix per graus conjunts, des del *bbfa* del c. 16 fins l'*eefa* del c. 17.

També en la línia melòdica i per graus conjunts es dóna l'afegit de l'accidental per *Causa necessitatis* de l'exemple següent (Ex. 5.7) En aquest cas, el Cantus baixa des de *eefa* fins *bbfa*. Fuenllana havia d'abaixar el *mi* per no incórrer en un interval, un altre cop, de quarta augmentada. El cas és que el violista de mà va caure en una semidiapente amb l'*aa* del c. 42 perquè no va abaixar també aquesta darrera nota. Però si ho hagués fet, hauria entrat, al seu torn, en una espiral d'alteracions, car l'*aa* es troba en temps imparell amb el *d* del Bassus i la dissonància, en cas de no abaixar també el *re*, es produiria en la simultaneïtat sonora. En aquests casos l'adaptador havia d'escollir el «mal menor» en la sonoritat dissonant. Fuenllana va preferir prioritzar el contrapunt abans que la línia melòdica.

Ex. 5.7: Perfeccionament de quarta per graus conjunts en línia melòdica descendent

V14, c. 41-2 (C)

41

C

Al - ma mí - a que es de *

C
A
B

Cal remarcar també el *mi* natural de l'Altus del c. 42, que és producte de la cadència lídia sobre *sol* que resoldrà al c. 43. Es dóna el cas que aquesta adaptació és en *sol*

eòlic. Per tant, l'abaixament del *mi* pot no obeir estrictament a la *Causa necessitatis*, sinó que també es faria per mantenir l'estructura modal, donat que en l'armadura només hi ha una alteració i que en calen dues per al seu transport, com ja s'ha dit anteriorment en la secció de l'anàlisi modal.

Excepcions

A **V8** hi ha un salt de quarta augmentada no perfeccionat per *Causa necessitatis* (**Ex. 5.8**). El nostre estudi està centrat en l'afegit d'accidentals, no pas en la seva manca. Però Juan Vásquez sí que va escriure l'alteració necessària en l'edició impresa, mentre que Diego Pisador la va negligir en la seva adaptació. Pisador és enterament responsable, doncs, de la dissonància que es produeix al Bassus entre els c. 12-3 (F – *bmi*).

Ex. 5.8: Salta de quarta augmentada per negligència en l'adaptació

V8, c. 12-3 (T)

The image shows a musical score for three parts: A (Cantus), C (Cantus), and T (Bassus). The score is in two measures. The first measure is marked with a '12' above the staff and an '8' below it. The second measure is marked with a '1' above the staff. The lyrics 'vez' and 'que' are written below the first and second measures respectively. The Bassus part (T) shows a dissonance in the second measure, marked with an asterisk (*).

Fa super hexachordum

Assenyalarem un sol exemple d'aquest disseny melòdic (**Ex.5.9**). La línia del Bassus arrenca de F al c. 63 i remunta tot el tetracord fins el *bfa^bmi* del c. 64. Com que el disseny torna a baixar a F s'aplica la dita *una nota super la semper est canendum fa*, i s'articula el *bfa* de l'interval «mòbil». El *bfa* també s'explica per *Causa necessitatis* vertical amb l'*f* del Cantus:

Ex. 5.9: *Fa super hexacordum*

V8, c. 63-5 (B)

Musical score for Ex. 5.9, showing vocal line (A) and accompaniment (C, T, B) for the phrase "vir - go a la vi -". The score is in 8/8 time. The vocal line (A) starts at measure 63 with a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The accompaniment (C, T, B) consists of three staves. The C staff (Cantata) has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The T staff (Tenor) has a whole note G3, a half note A3, and a quarter note B3. The B staff (Bass) has a whole note G2, a half note A2, and a quarter note B2. A double asterisk (*) is placed below the B staff at the end of the phrase.

Excepcions

Dins l'adaptació **V9** hi ha un passatge melòdic que recorda el dibuix del *fa super hexacordum*, encara que la línia melòdica no procedeix realment per graus conjunts resseguint el tetracord. En l'**Ex. 5.10** podem veure com la línia del Bassus arriba fins a *bfa* per tornar a descendir una nota. Es tracta del motiu *d – efa – d* que hem vist en el capítol de Morales. Dins el mateix villancet de Vásquez hi ha altres passatges similars, però en cap altre d'ells Fuenllana no va realitzar aquest abaixament.

Ex. 5.10: Possible *Fa super hexacordum*

V9, c. 78-81 (C)

Musical score for Ex. 5.10, showing vocal line (C) and accompaniment (C, T, B) for the phrase "gue.". The score is in 8/8 time. The vocal line (C) starts at measure 78 with a whole note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The accompaniment (C, T, B) consists of three staves. The C staff (Cantata) has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The T staff (Tenor) has a whole note G3, a half note A3, and a quarter note B3. The B staff (Bass) has a whole note G2, a half note A2, and a quarter note B2. A double asterisk (*) is placed below the B staff at the end of the phrase.

5.3.2 Causa necessitatis vertical

Hi ha vint-i-un casos repartits en el repertori esmentat de Juan Vásquez, més dos de probables però que poden deure's a d'altres funcions. En la simultaneïtat sonora i les relacions creuades es donen les mateixes precaucions que en la línia melòdica. Els

interval·ls prohibits de tríton i «mi contra fa» en consonància perfecta s'eviten amb bemolls sempre que es trobin en «temps fort» i en valors de semibreu o més llargs.

Ex. 5.11: Exemples de *Causa necessitatis vertical*

5.11.1: V2, c. 38 (B/A)

5.11.2: V8, c. 64 (B/C)

En el primer dels dos exemples (Ex. 5.11.1), Valderrábano va abaixar l'E del Bassus per no incórrer en una semidiapente amb el *bfa* de l'Altus. En el segon, Pisador va corregir l'interval de quarta disminuïda que es formava entre Cantus i Bassus abaixant la nota d'aquesta darrera veu.

En el següent exemple (Ex. 5.11.2), Pisador va alterar una sola nota per concordar amb les que Vázquez abaixava explícitament. El polifonista, segurament per no incórrer en una quarta disminuïda amb l'ff del Cantus (c. 68), va escriure els bemolls del *bfa* del Tenor i del *Bfa* del Bassus. Pisador va haver d'abaixar l'ee del Cantus del c. 48, encara que sense voler va caure en unes dissonàncies d'onzena i quarta disminuïda amb el *Bmi* del Bassus i el *bmi* de l'Altus del c. 69 en la relació creuada. Si el violista hagués seguit la intenció que perseguia Vázquez abaixant els dos *si* del c. 68, la solució correcta hauria estat persistir en la cadena d'alteracions fent el mateix amb els del c. 69. D'aquesta manera es corregirien els interval·ls dissonants esmentats, la semidiapente que hi ha entre Bassus i Tenor (*Bmi* / F) i la quarta augmentada de Tenor i Altus (F / *bmi*).

De tota manera no descartem la possibilitat que l'adaptador, senzillament, decidís no prosseguir amb els abaixaments, o bé per mor de la *varietas*, o bé per defugir un possible «viatge» al mode eòlic.

Ex. 5.12: Cadena d'alteracions

V8, c. 67-9 (vàries veus)

The musical score for Ex. 5.12 consists of three staves labeled A, C, and T. The top staff (A) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The middle staff (C) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a chordal accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The bottom staff (T) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a bass line with notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2. Asterisks are placed above the notes in the C and T staves to indicate alterations.

L'Ex. 5.12 mostra un altre cas d'omissió d'alteració explícita en l'original i un possible exemple d'ús d'accidentals per *Causa necessitatis* en les relacions creuades. Vásquez va abaixar expressament el *bbfa* del Cantus del c. 66, però Pisador no. Pensem que no és un error greu donat que les possibles relacions no harmòniques són prou llunyanes. L'Ex. 5.13 mostra un altre cas de possible utilització d'alteracions per *causa necessitatis* en les relacions creuades: Valderrábano demanava l'*efa* del Tenor al c. 45 per concordar-lo amb el *bfa* de l'Altus i el *bbfa* de la Quinta Parte del compàs anterior. Però també se'ns acuden dues explicacions alternatives: La primera, que l'adaptador hauria preferit la sonoritat del mode 9è en aquest passatge. La segona, que la línia melòdica del Tenor, que torna a descendir immediatament, suggereix un disseny semblant al del *fa super hexacordum*.

Ex. 5.13: Possible *Causa necessitatis* en les relacions creuades

V2, c. 44-5

The musical score for Ex. 5.13 consists of three staves labeled Qp, [C] A, and T [B]. The top staff (Qp) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a melodic line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The middle staff ([C] A) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a chordal accompaniment with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The bottom staff (T [B]) is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2. The lyrics 'que de mi par -' are written below the Qp staff. Asterisks are placed above the notes in the [C] A and T [B] staves to indicate alterations.

Excepcions

A **V13** es dóna un cas curiós, conseqüència un cop més d'un defecte en l'adaptació. Miguel de Fuenllana escrivia un *bfa* al Bassus per corregir un interval de quarta disminuïda amb l'*f* del Cantus. Es tracta d'una decisió correcta des del punt de vista de la *Causa necessitatis*. Però també va decidir simplificar la línia del Cantus i aleshores va incórrer en una dissonància de quarta augmentada. En l'**Ex. 5.14** podem veure'n dues versions: l'adaptació de Fuenllana amb la dissonància esmentada (**Ex. 5.14.1**), i com hauria quedat l'adaptació sense simplificar la línia melòdica del Cantus (**Ex. 5.14.2**) sense dissonància.

Ex. 5.14: Dissonància produïda en *Causa necessitatis* vertical

V13, c. 24 (B/C)

5.14.1 **5.14.2**

24 C mis va -

24 C mis va - - -

C T B 8 *

C T B 8 *

El mateix cas es dóna al c. 27 de la mateixa adaptació. En descàrrega del violista cal dir que en ambdós casos estem en clàusula i que, malgrat que la dissonància es dóna en la nostra moderna pulsació (segon temps al c. 24 i quart temps al c. 27, o sigui en temps parell), és fora del *tactus* de la tabulatura. A més, la figuració és de mínima i semimínima, respectivament.

Tornarem a veure aquest passatge en l'apartat dedicat a l'ús de les dissonàncies.

5.4 Conclusions de la *Causa necessitatis* en les adaptacions d'obres de música profana de Juan Vásquez

L'ús d'alteracions per a evitar intervals prohibits en les adaptacions per a viola de mà de Juan Vásquez, sigui en la línia melòdica, sigui en la simultaneïtat sonora i en les relacions creuades, es manté dins dels preceptes de la tractadística. Els cinquanta-set casos detectats de *Causa necessitatis* horitzontal i vertical, repartits en vuit composicions, obeeixen a criteris normatius. Només dos d'ells són dubtosos pel que fa a la seva interpretació, car es poden veure tant des del punt de vista de la concordança en les relacions creuades com de l'ús del tetracord el mode 9è dins el mode 1r. Però en cap sentit són erronis. Només el cas de l'**Ex. 5.14.1** seria discutible pel defecte en l'adaptació, però fins i tot aquí la dissonància que es produeix podria justificar-se per l'ús normatiu dels intervals dissonants que afecta la *Causa pulchritudinis*.

5.5 *Causa pulchritudinis*

Com ja s'ha explicat abastament, l'ús d'alteracions per embellir el discurs musical afecta un ventall molt més ample d'opcions que no pas la *Causa necessitatis*. En el capítol dedicat a Morales, a més, hem vist que la *Causa pulchritudinis* és el principal motiu d'adjunció d'accidentals per part dels adaptadors. Aquesta darrera consideració és, com cabria esperar, extensible també a les adaptacions de música profana de Juan Vásquez.

5.5.1 *Causa pulchritudinis* horitzontal

a) *Clàusules* i imitacions de clàusula

Representa, amb molta diferència, el dibuix melòdic alterat més utilitzat, amb cent seixanta-quatre casos detectats. Cent seixanta-una pertanyen a la *clàusula* «estricta» equivalent a la moderna *brodérie*. També hi ha tres *clàusules* disjunctes i dues *clàusules* «parcials». La *clàusula* «sostinguda» és present en totes les adaptacions de

Juan Vásquez analitzades llevat de **V10** i **V11**. Aquestes dues composicions estan escrites en mode 11è en C. Això fa que moltes de les possibles *clàusules* en la final siguin naturals i no necessitin, per tant, ser alterades.

Ex. 5.15: *Clàusula* (1)

V1, c. 40-1 (T)

40

T

de dón - - -

C
A
T
B

A l'**Ex. 5.15** tenim un exemple «estricta» de *clàusula*: el Tenor, en plena cadència a quatre veus, articula la fórmula melòdica d – c – d que, en haver de ser cantada *fa – mi – fa* requereix l'alçament del *do* per convertir-lo en *cmi*.⁵

Un altre cas extret del nostre repertori el podem veure a l'**Ex. 5.16**: El Cantus realitza la *clàusula* (a – *gmi* – a) al c. 10 dins d'una cadència a dues veus amb el Tenor.

Ex. 5.16: *Clàusula* (2)

V11, c. 10-11 (C)

10

T

veys muer - to.

C
T
B

En l'**Ex. 5.17** veiem un dels dos casos de *clàusula* disjunta del repertori de Juan Vásquez: l'Altus (e – *cmi* – d) realitza la *clàusula* disjunta als c. 38-9 en una cadència episòdica de tres veus.

⁵ Aquest exemple serveix per il·lustrar també alguna de les llicències que, de tant en tant, es permetien els adaptadors. Tot i trobar-nos en una composició a 4 veus, Valderrábano no va dubtar a afegir una cinquena nota en l'acord final.

Ex. 5.17: *Clàusula* disjunta

V17, c. 38-9 (A)

Excepcions

Del total de cent seixanta-tres *clàusules* hi ha només dos casos que podem destacar. Normativament, el disseny de *clàusula* implica tres notes, les constitutives d'una «brodadura inferior». Doncs bé, en l'exemple que anem a veure (**Ex. 5.18**), tot i que falta la primera nota, Fuenllana decideix alterar la segona en clàusula a dues veus (*gmi* – la, c. 32-3, Tenor).

Ex. 5.18: *Clàusula* «incompleta»

V9, c. 32-3 (T)

El segon cas de *clàusula* «incompleta» és equivalent al que acabem de veure. A V2, Valderrábano es va «oblidar» de la primera nota de la *clàusula* disjunta en fer l'adaptació. Concretament al Cantus dels c. 56-57.

Distribució de la imitació de clàusula

Igual com s'ha fet en el capítol dedicat a Morales, analitzarem la distribució de la imitació de clàusula en regió precadencial i fora de cadència. Les dades detallades són a la **Taula 5.4**.

Taula 5.4: Imitació de clàusula per sostingut o becaire en regió precadencial i fora de cadència⁶

	Precadencials		Fora de cadència	
	Nombre de sostinguts / becaires	Imitacions de clàusula i glosses	Nombre de sostinguts / becaires	Imitacions de clàusula i glosses
V1	2 / 2	1 / 1	2 / 1	2 / 0
V2	1 / 0	1 / 0	-	-
V3	1 / 0	-	1 / 4	-
V4	-	-	-	-
V5	1 / 0	1 / 0	3 / 0	2 / 0
V6	-	-	-	-
V7	2 / 0	2 / 0	-	-
V8	-	-	1 / 0	-
V9	-	-	5 / 0	2 / 0
V10	-	-	-	-
V11	-	-	-	-
V12	7 / 0	7 / 0	5 / 0	5 / 0
V13	-	-	10 / 0	2 / 0
V14	-	-	4 / 0	4 / 0
V15	-	-	3 / 0	3 / 0
V16	-	-	-	-
V17	1 / 0	1 / 0	1 / 1	-
V18	-	-	-	-
V19	5 / 0	3 / 0	4 / 0	1 / 0
V20	3 / 0	3 / 0	-	-
Total	23 / 2	82,60% (19) / 50% (1)	39 / 6	53,84% (21) / 0

⁶ En aquesta taula estan incloses també les petites glosses basades, en el seu disseny, en la imitació de clàusula.

La **Taula 5.4** mostra que la gran majoria de sostinguts en zona precadencial, o sigui en la sonoritat immediatament anterior a la puntuació textual – musical, configuren imitacions de clàusula o glosses basades en aquest dibuix melòdic. En aquesta zona únicament quatre sostinguts, repartits en les vint composicions d'aquest capítol, no són imitacions de clàusula. Pel que fa als becaires, la meitat d'aquestes alteracions són imitacions de clàusula.

Fora de cadència, en canvi, el percentatge baixa. Una mica més de la meitat dels sostinguts conforma imitacions de clàusula, i cap amb becaire. Moltes d'aquestes alteracions, però, formen altres dissenys melòdics convencionals, com ara «notes d'escapada» cosa que és especialment evident en el cas de **V13**.

b) Notes «d'escapada» o «de fugida»

Hem trobat un total de tretze d'aquests passatges melòdics ascendents, repartits en quatre adaptacions (**V1**, **V3**, **V13** i **V17**). Onze dels intervals resolen a octava entre alguna de les seves veus, mentre que els altres dos no ho fan.

En l'**Ex. 5.19** s'aprecia com la veu del Cantus realitza l'interval alterat «de fugida» o d'«escapada» anant a octava amb el Tenor.

Ex. 5.19: Notes «d'escapada» o «de fugida»
V1, c. 25-6 (C)

The musical score for Ex. 5.19 consists of two staves. The top staff is for the Tenor (T) voice, and the bottom staff is for the Cantus (C) voice. The Cantus staff is also labeled with 'A', 'T', and 'B' below it. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Tenor part starts with a note on the second line (D4), followed by a rest, and then a note on the second space (E4). The Cantus part starts with a note on the second space (E4), followed by a note on the second line (D4), and then a note on the second space (E4). The Tenor part has a note marked with an asterisk (*) on the second space (E4), which is an octave leap from the previous note. The lyrics 'dón - - de ve -' are written below the Tenor staff.

El passatge pot fer-se també, com hem dit, sense que necessàriament dues de les veus vagin a octava. En el cas següent (**Ex. 5.20**), la línia melòdica ascendent de l'Altus s'altera per arribar a *sol*. Creiem que aquesta és una sonoritat del tot equivalent a la de

l'exemple anterior, tot i que l'estadística d'aquesta secció demostra que els nostres adaptadors preferien realitzar aquest disseny alterat anant majoritàriament a octava.⁷

Ex. 5.20: Interval «de fugida» no resolt a octava

V17, c. 66-7 (A)

66

C

mo - lo -

C
A

8

T
B

c) Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent

Hem detectat un total de nou casos, que es troben en les adaptacions V3, V7, V8, V9 i V19.

En l'Ex. 5.21, la línia del Cantus ascendeix «per tecles negres» fent cadència lídia sobre *la* (c. 60-1) i *clàusula* a fi de vers en tres veus (c. 62-3). Quan la marxa melòdica es torna descendent (c. 63-4) retorna al diatheseron del mode de la composició (mode 2n), que no requereix alteracions.

Ex. 5.21: Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i diatònics en direcció descendent

V19, c. 60-4 (C)

60

B

- el mun - do es unaly so - la Que en el mun -

C
T
B

8

⁷ Tornarem a veure aquest exemple en l'apartat dedicat a les dissonàncies.

Excepcions

Dins l'adaptació **V19** (*La mi sola, Laureola*) hi ha tres passatges melòdics descendents alterats. Un d'aquests tres passatges és el de l'**Ex. 5.22**. En ell, la línia melòdica descendent del Cantus es fa a través del *fmi*. Podria tractar-se d'un cas d'evitació del tríton a través de sostingut, però ens inclinem a pensar que es tracta d'un atavisme melòdic, d'una melodia que es cantava amb aquesta intervàlica.

Ex. 5.22: Línies melòdiques descendents alterades (1)

V19, c. 10-11 (C)

10

B

so - la Lau - re * o -

C
T
B

8

A **V5** hi ha també una baixada melòdica alterada curiosa (c. 46-7, Tenor). Diem curiosa perquè la mateixa baixada es produeix dues vegades més, però aquest cop sense alterar, cosa que probablement sigui atribuïble a la cerca de la varietat sonora (c. 31-2, Cantus i c. 32-3, Tenor).

Ex. 5.23: Línies melòdiques descendents alterades (1)

V5, c. 46-7 (T)

46

T

vi - - - - -

C
A

T
B

8

d) Salts de quarta disminuïda

Hi ha un sol salt de quarta disminuïda en les adaptacions de Vázquez analitzades. No es tracta d'un salt especialment normatiu, donat que no es realitza en «clàusula dissimulada» o «furtada». És significatiu també que el salt (**Ex. 5.24**), que es dona en la veu del Tenor al c. 19 (*cmi* – *f*), ve precedit d'un salt de quarta justa de la veu del Bassus al compàs anterior (*F* – *bfa*), cosa que també incumbeix el principi estètic de la *varietas* que veurem més endavant. La intervàlica del motiu, per tant, no és reiterada. Aquest salt disminuït tampoc no s'explica per l'expressió textual, donat que en aquest passatge el Tenor (que no és la veu cantada en l'adaptació) duria el text *que no puedo andar*, que no sembla especialment significatiu. Acabarem destacant que més endavant hi ha un passatge idèntic (c. 42, T) però que en ell Fuenllana no altera el *do*, sent el salt de quarta justa. Hi ha altres salts *do* – *fa* en aquesta peça, cap d'ells disminuït. Tot i així, ens inclinem a pensar que l'adaptador ha alterat deliberadament la nota per produir el salt cromàtic.⁸

Ex. 5.24: Salt de quarta disminuïda

V13, c. 19-20 (T)

The image shows a musical score for two voices: C (Cantus) and T/B (Tenor/Bassus). The C part is on a single staff with a treble clef, starting at measure 18. The T/B part is on a single staff with a bass clef, starting at measure 8. The T/B part has a note marked with an asterisk (*) in measure 19, indicating a chromatic alteration. The text 'dar, _____' is written below the C staff.

e) Clàusules diferents del propi mode. Glosses i ornaments

Els nostres sonadors afegien alguns ornaments i glosses del mode 5è (lidi) en les cadències episòdiques. Anem a veure ara un passatge melòdic on s'aprecia l'ús de la 3a espècie de diatheseron, la del mode lidi, en un context modal «menor».

⁸ Cal recordar que Juan Bermudo (1555, V, 32) permetia aquest salt en «l'art semicromàtic» i que, tot i que explicava que sobretot es podia fer en «clàusula dissimulada» o «furtada», no deia pas que s'hagués de trobar necessàriament en aquest tipus de clàusula (V. **Secció 2.6.3 a**)).

Ex. 5.25: Mixtura de modes (1)

V19, c. 60-1 (C)

60

B
- el mun - do es unaly

C
T
B
8

En l'Ex. 5.25 el Cantus realitza un passatge melòdic ascendent a través del tetracord del mode 5è (lidi) (e – fmi – ggmi – aa) per resoldre a la final (la) d'aquesta composició en mode 2n (hipodòric).

Són poques les glosses que trobem en les adaptacions de Juan Vázquez. Només n'hi ha dotze per a un total de vint composicions, deu d'elles en mode lidi. Moltes d'aquestes glosses, a més, són petits dissenys melòdics derivats de la *clàusula* i tenen un baix component de virtuosisme.

En l'Ex. 5.26 podem veure una glossa senzilla en clàusula final en l'Altus. L'adaptador, Miguel de Fuenllana, realitza una cadència del mode 5è (lidi) en una composició en mode 1r.

Ex. 5.26: Glossa senzilla (1)

V17, 69-70 (A)

69

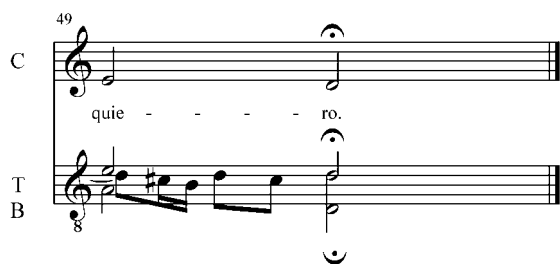
C
- - - nes.
- - - res.

C
A
T
B
8

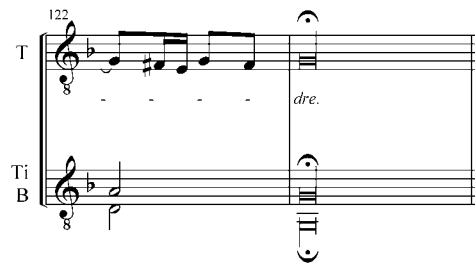
L'exemple següent (**Ex. 5.27**) és molt significatiu. Fuenllana utilitza quatre vegades aquesta fórmula de glossa en les dotze peces que va adaptar de Vásquez.⁹ En el cas **5.27.1** la glossa en el mode 5è (lidi) resol a *re* en el Tenor. El cas **5.27.2** també es tracta d'una cadència del mode lidi, però que ara resol a *sol*, igualment en la veu del Tenor.

Ex. 5.27: Glosses senzilles (2)

5.27.1: V12, c. 49 (T)



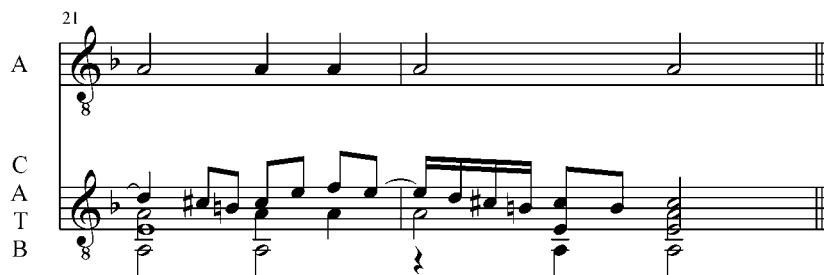
5.27.2: V15, c. 121-3 (T)



Només hi ha una adaptació de Juan Vásquez que contingui glosses elaborades. Estem parlant de *Los brazos traigo cansados* (V3), una de les tres peces de Vásquez adaptades per Valderrábano (**Ex. 5.28**).

Ex. 5.28: Glossa extensa (1)

V3, c. 20-1 (C)



Ex. 5.29: No podem definir el mode emprat en aquesta glossa virtuosa del Cantus, donat que resol en la tercera alçada de l'acord («cadència picarda»). L'ús del *si* natural amb becaire es deu a evitar l'interval de segona augmentada amb el *do* *sostingut*.

⁹ Concretament a V12, V13, V15 i V17.

Ex. 5.29: Glossa extensa (2)

V3, c. 10-2 (C)

La segona glossa (l'Ex. 5.29) és molt interessant des del punt de vista de la semitonia. Al c. 10, el Cantus està a punt de fer *clàusula* sobre *gg* amb el *ffmi*, però baixa fins *cmi* (c. 11) perfeccionant el salt de quarta i acostant-se per semitò a *d*. A partir d'aquí l'escala ascendent arriba a través de la cadència del mode 5è fins a *gg* i més enllà, fins *aa* com a nota culminant.¹⁰ La baixada descendent es realitza igualment a través del mode 5è però amb el *do natural* fins a resoldre en la quinta de l'acord (c. 12) en el mode de la composició.

Excepcions

A V13 Fuenllana va escriure un passatge que, segurament, pretenia resoldre a través de la 3a espècie de diatheseron (c. 37-8, Ti). Per a tal efecte va alterar el *ggmi*, però en deixar sense alterar l'*f* va incórrer en una dissonància de segona augmentada entre aquestes dues notes (Ex.5.30). Ni en la tablatura ni en el contrapunt la realització del *fmi* no hauria comportat cap problema. Pensem, doncs, que es tracta d'un oblit de l'adaptador o d'un error de l'edició.

¹⁰ El «perfeccionament» del salt descendent de quarta del c.10 (*ffmi* – *ccmi*) podria veure's dins la *Causa necessitatis*. Una altra opció és considerar el *ccmi* com una aproximació per semitò ascendent a *dd*.

Ex. 5.30: Segona augmentada en cadència lidia
V13, c. 37-8 (C)

The image shows a musical score for a vocal line (C) and a lute line (C, T, B). The vocal line is in a treble clef and has the lyrics "bu - lle en el cal - ca". The lute line is in a treble clef and has a "8" below the first measure. The score is for a second augmented cadence in the Lydian mode. The vocal line has a sharp sign above the final note, indicating a *musica ficta* alteration. The lute line has a "8" below the first measure, indicating an octave transposition.

5.5.2 *Causa pulchritudinis* vertical

a) Norma APC

Així com la *clàusula* és el lloc de la *Causa pulchritudinis* horitzontal on més alteracions es donen, la Norma APC ho és per la mateixa *causa*, però en la simultaneïtat sonora. D'altra banda aquests dos fenòmens estan estretament vinculats, com hem dit en el capítols dedicats a la música de Cristóbal de Morales. Gairebé sempre, allà on es forma una *clàusula* hi ha també un enllaç normatiu entre consonàncies imperfectes i perfectes coincidint amb una cadència episòdica.

El nombre d'enllaços de la Norma APC realitzats amb accidentals afegits puja a dos-cents nou dins les vint adaptacions d'aquest capítol. També hi ha deu enllaços entre consonàncies imperfectes i perfectes «fora de la Norma» igualment realitzats a través d'alteracions. Les alteracions majoritàriament emprades són el sostingut i el becaire. De forma excepcional el bemoll també contribueix a la realització d'enllaços per la Norma APC de manera, pensem, causal. En total hi ha vuit enllaços produïts per bemoll.

Taula 5.5: Norma APC i enllaços «fora de la norma» ¹¹		
Tipus d'enllaç	Xifres absolutes	Percentatge ¹²
Tercera menor > uníson	90 / 1	41,09 / 12,5
Tercera major > quinta	17 / -	7,76 / -
Tercera major > octava	58 / 1	26,48 / 12,5
Sisena menor > quinta	7 / 4	3,19 / 50
Sisena major > octava	39 / -	17,80 / -
Enllaços «fora de la norma»	8 / 2	3,65 / 25
Total	219 / 8	100

Enllaços de tercera menor a uníson

Es tracta de l'enllaç més abundant realitzat a través de la Norma APC. Representa la gens menyspreable xifra del 41,09% del total dels pertanyents a aquest precepte i un 40% si també comptem l'únic cas que es produeix per bemoll.

Ex. 5.31: Enllaç de tercera menor a uníson a través de la Norma APC (1):

V19, c. 67-8 (T/C)

67

B
so - - - la

C
T
B

En l'Ex. 5.31 l'enllaç de tercera menor a uníson es produeix entre les veus de Tenor i Cantus (*Gmi* – a / *bfa* – a, respectivament). També cal destacar que ens trobem en cadència de tres veus i que l'efecte conclusiu es veu reforçat per la *clàusula* de la veu del Tenor.

¹¹ Un cop més oferim dos còmputos: el primer és per als enllaços produïts per sostinguts i becaires / el segon per els produïts per bemolls. Els enllaços descrits també inclouen les seves compostes.

¹² Es tracta del percentatge sobre el total d'enllaços realitzats a través d'alteracions, no només dels de la Norma APC.

Ex. 5.32: Enllaç de tercera menor a uníson a través de la Norma APC (2)

V11, c. 6-7 (T/C)

6
T
8
ña en ca - be - llo,
C
T
B

En aquest altre cas (**Ex. 5.32**) són les veus de Tenor i Cantus les que realitzen l'enllaç normatiu (*bmi – a / Gmi – a*, respectivament), també en clàusula a tres veus i amb *clàusula* en el Cantus.

Enllaços de tercera major a quinta

Hem detectat disset enllaços d'aquest tipus, que representen prop del 8% dels assolits per la Norma APC. Naturalment, també incloem les seves compostes, com la desena major a dotzena. Vegem-ne alguns exemples.

Ex. 5.33: Enllaç de desena major a dotzena per Norma APC

V6, c. 39-40 (B/A)

39
C
En a - que - lla
C
A
T
B
8

En l'**Ex. 32** es produeix un enllaç de desena major a dotzena entre les veus de Bassus i Altus (*D – C / fmi – gg*, respectivament). L'enllaç es dona en clàusula de tres veus i amb *cadència de soprano* en l'Altus.

Excepcions

Ex. 5.34: Enllaç de tercera major a quinta a través de la Norma APC (2)

V15, c. 111-2 (B/C)

Musical score for Ex. 5.34. The top staff is labeled 'T' (Tenor) and the bottom staff is labeled 'C T B' (Cantus Tenor Bass). Both staves have a '8' below them, indicating an octave shift. The music is in a key with one flat (B-flat major/C minor). The Tenor staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and ending on C5 with a fermata. The Bass staff shows a supporting line starting on G3, moving to A3, B3, and ending on C4 with a fermata. The two staves are connected by a brace on the left.

L'Ex. 5.34 és un dels pocs casos de Norma APC assolida a través de bemoll. El Bassus articula un *Efa* que resol a D i el Cantus G – a. El cas és que l'abaixament de l'E no s'explica per *Causa necessitatis*, sinó per l'ús tetracord del mode 9è. El resultat és que també acaba realitzant un enllaç normatiu de tercera major a quinta en clàusula.

Enllaços de tercera major a octava

El percentatge d'aquests enllaços i de les seves compostes (desena major a octava o desena major a quinzena) gira al voltant de la quarta part del total. Es tracta, per tant, d'un dels enllaços normatius produïts per accidentals afegits més abundant del repertori de Vásquez.

Ex. 5.35: Enllaç de tercera major a octava per Norma APC

V13, c. 21 (B/T)

Musical score for Ex. 5.35. The top staff is labeled 'C' (Cantus) and the bottom staff is labeled 'C T B' (Cantus Tenor Bass). The top staff has a '21' above it and the bottom staff has an '8' below it. The music is in a key with one flat (B-flat major/C minor). The Tenor staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, and ending on B4 with the lyrics 'do an - dar.'. The Bass staff shows a supporting line starting on G3, moving to A3, and ending on B3. The two staves are connected by a brace on the left.

En l'Ex. 5.35 l'enllaç es produeix entre les veus del Bassus i del Tenor (a – D / *cmi* – d) en clàusula a tres veus i *cadència de soprano*.

Ex. 5.36: Enllaç de desena major a octava per Norma APC
V8, c. 37-8 (B/C)

The musical score for Ex. 5.36 consists of three staves. The top staff is for Soprano (A) and contains a whole note G4 with the lyrics 'Di - - - zen'. The middle staff is for Alto (C) and contains a whole note F#4. The bottom staff is for Bass (B) and contains a whole note G3. A brace on the left side of the middle and bottom staves indicates they are part of a single voice part. A '37' is written above the Soprano staff, and an '8' is written below the Soprano staff.

Un enllaç equivalent al de l'exemple anterior és el de l'**Ex. 5.36**. En aquest darrer no és la tercera major sinó la desena la que resol a octava, com es pot apreciar entre les veus de Bassus i Cantus (A – D / *cmi* – d).

Enllaços de sisena menor a quinta

Són encadenaments per moviment oblic, o sigui aconseguits a través de la «versió relaxada» de la Norma de la que parla Karol Berger.¹³ Com s'ha vist a la **Taula 5.5** representen l'enllaç normatiu més escàs del repertori d'aquest capítol.

En l'**Ex. 5.37** es pot apreciar l'enllaç entre les veus de Bassus i Cantus (*fmi* – gg / dd – dd, respectivament) fora de clàusula textual i amb *clàusula* al Bassus.

Ex. 5.37: Enllaç de sisena menor a quinta a través de la Norma APC (1)
V14, c. 21 (B/C)

The musical score for Ex. 5.37 consists of two staves. The top staff is for Alto (C) and contains a whole note G4 with the lyrics 'Ni des -'. The bottom staff is for Bass (B) and contains a whole note G3. A brace on the left side of both staves indicates they are part of a single voice part. A '21' is written above the Alto staff.

En l'exemple següent (**Ex. 5.38**) l'enllaç es dona entre les veus del Bassus i del Cantus (*Cmi* – D / a) a través de la *clàusula* del Bassus i en cadència final a tres veus.

¹³ Berger 1987, pàgs. 123-125.

Ex. 5.38: Enllaç de sisena menor a quinta a través de la Norma APC (2)

V20, c. 56 (B/C)

The musical score for Ex. 5.38 consists of two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom staff is labeled 'C T B'. Both staves are in treble clef. The top staff begins with a treble clef and a '56' above it. The bottom staff begins with a bass clef and an '8' below it. The music shows a melodic line in the top staff and a harmonic accompaniment in the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody starts on G4, moves to F4, then E4, and finally D4. The accompaniment consists of chords: G4-Bb4, F4-Ab4, E4-G4, and D4-F4. The final note of the melody is a half note with a fermata.

Excepcions

L'ús d'alteracions per al transport modal pot generar també enllaços entre consonàncies semblants als de la Norma APC, com s'ha dit més amunt. En l'**Ex. 5.39** les veus d'Altus i Cantus realitzen un enllaç de sisena menor a quinta (gg / eefa – dd). Pensem, però, que aquest tipus d'enllaç són del tot accidentals i no pas buscats pels adaptadors.

Ex. 5.39: Enllaç de sisena menor a quinta a través de bemoll

V14, c. 39 (A/C)

The musical score for Ex. 5.39 consists of two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom staff is labeled 'C A B'. Both staves are in treble clef. The top staff begins with a treble clef and a '39' above it. The bottom staff begins with a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the top staff starts on G4, moves to F4, then E4, and finally D4. The lyrics '— qués de' are written below the notes. The accompaniment in the bottom staff consists of chords: G4-Bb4, F4-Ab4, E4-G4, and D4-F4. The final note of the melody is a half note with a fermata.

Enllaços de sisena major a octava

Hi ha un total de trenta-nou d'aquests enllaços que representen menys d'un 20% del total. En el primer dels dos exemples d'aquest tipus d'enllaç (**Ex. 5.40**), l'interval d – bbmi de Bassus i Cantus resolen a c – cc.

Ex. 5.40: Enllaços de sisena major a octava a través de la Norma APC (1)
V1, c. 4-5 (B/C)

Musical score for Ex. 5.40. The score is in G minor (one flat) and 8/8 time. It shows a voice part (T) and a lute part (C, A, T, B). The voice part has a melodic line with a leap from a lower note to a higher one, with the lyrics "dón - - - de ve -". The lute part provides harmonic support. The measure number 4 is indicated at the start of the voice line.

En el segon cas (**Ex. 5.41**) l'enllaç es produeix entre Bassus i Altus (a – g / fmi – gg, respectivament) en clàusula principal a quatre veus i a través de *clàusula*.

Ex. 5.41: Enllaç de sisena major a octava a través de la Norma APC (2)
V5, c. 36-7 (B/A)

Musical score for Ex. 5.41. The score is in G minor (one flat) and 8/8 time. It shows a four-part vocal setting (T, C, A, B). The Tenor part (T) has a melodic line with a leap, with the lyrics "no mo - - re - -". The other parts (C, A, B) provide harmonic support. The measure number 36 is indicated at the start of the Tenor line.

b) Enllaços fora de la Norma APC

Hem detectat set enllaços no normatius realitzats a través d'alteracions sobreafegides. Corresponen a tres enllaços de tercera menor a quinta i quatre de sisena menor a uníson. En ells, la veu que havia de resoldre per segona descendent ho fa per salt.

En l'**Ex. 5.42** l'enllaç es produeix entre les veus de Tenor i Altus (*cmi* – d / e – aa, respectivament). Si l'Altus hagués descendit una segona major s'hauria produït un enllaç totalment normatiu de tercera menor a uníson. Els altres dos casos d'enllaços d'aquest tipus, tots dos a **V4**, són equivalents al d'aquest exemple.

Ex. 5.42: Enllaç de tercera menor a quinta fora de la Norma APC

V1, c. 45-6 (T/A)

45
T
lle - ro de me -
nis - la no - che's -
C
A
T
B

En l'exemple següent (Ex. 5.43), l'enllaç normatiu de sisena menor a quinta entre Altus i Cantus (*fmi* – *gg* / *dd* – *dd*) no es produeix perquè aquesta darrera veu fa un salt descendent de quinta. Dins la mateixa peça V14 trobem alguns enllaços d'aquest tipus provocats per l'adjunció de bemolls, però que pensem que s'han produït de manera més casual i que no van ser cercats deliberadament per l'adaptador.

Ex. 5.43: Enllaç de sisena menor a uníson fora de la Norma APC

V14, c. 5 (A/C)

5
C
te de mí, dué -
C
A
B

Finalment, cal destacar que també a V16 (c. 11-2, Tenor / Cantus) hi ha un enllaç de sisena menor a uníson del tot equivalent al que acabem de veure.

c) Norma APC i clàusules textuais

Anem a veure quina relació hi ha entre l'ús d'alteracions i les clàusules textuais, i més concretament entre aquestes i la Norma APC. Com ja hem explicat en el marc teòric, aquesta va ser una discussió en la que hi van participar diferents tractadistes. Per a

alguns, com ara Gaffurio o Danckerts, la norma es podia fer servir solament dins de clàusules textuales. Per a Zarlino, en canvi, la norma podia aplicar-se arreu.¹⁴

En el nostre estudi no ens conformem amb descripcions generals. Ans al contrari, provem d'analitzar estadísticament tots els factors que intervenen en el procés. En la primera taula, igual com hem fet anteriorment amb la música de Cristóbal de Morales, veurem la distribució dels accidentals al llarg de tot el repertori de Juan Vásquez. Un cop més hem determinat tres àmbits o regions de distribució:

- Les cadències pròpiament dites (quan l'accidental forma part inequívoca del procés cadencial i hi ha clàusula textual almenys en una veu).
- Les zones precadencials (dins la mateixa frase i a una distància raonable de la cadència).
- Fora de cadència.

Ja s'ha dit també que la fixació del text sempre serà una qüestió controvertida. Nosaltres hem establert les clàusules textuales d'acord amb les transcripcions realitzades per Eleonor Russell, Higiní Anglès, i amb el text tal com està disposat en les tabulatures, però sovint hem advertit la dificultat de col·locar les síl·labes i les repeticions de paraules en el fraseig. Esperem, malgrat tot, que el resultat tingui un marge d'aproximació prou precís.

En la **Taula 5.6** hem disposat els percentatges i les xifres absolutes (entre parèntesi) de l'ús dels accidentals, per cada adaptació. En el càlcul dels percentatges hem admès només dos decimals, havent quedat un petit marge sobrant inferior al 0,1%.

Descripció de la Taula 5.6			
(Número d'adaptació) (nombre total d'alteracions)	Percentatge d'alteracions per regió (xifres absolutes)		
	Percentatge de sostinguts (i el seu nombre)	Percentatge de becaires (i el seu nombre)	Percentatge de bemolls (i el seu nombre)

¹⁴ V. La secció 2.6.3 b) del *Marc teòric* (p. 152).

Capítol 5. Adaptacions de música profana de Juan Vázquez

Taula 5.6: Distribució dels accidentals en percentatges (i xifres absolutes)									
	En cadència			Precadencials			Fora de cadència		
	#	♯	♭	#	♯	♭	#	♯	♭
V1	55,55 (5)			-			44,44 (4)		
(9)	80 (4)	25 (1)	-	-	-	-	20 (1)	75 (3)	-
V2	47,82 (11)			13,04 (3)			39,13 (9)		
(23)	63,63 (7)	50 (1)	30 (3)	18,18 (2)	50 (1)	-	18,18 (2)	-	70 (7)
V3	66,66 (28)			4,76 (2)			28,57 (12)		
(42)	80,76 (21)	58,33 (7)	-	3,84 (1)	8,33 (1)	-	15,38 (4)	33,33 (4)	100 (4)
V4	100 (6)			-			-		
(6)	100 (6)	-	-	-	-	-	-	-	-
V5	25 (1)			50 (2)			25 (1)		
(4)	25 (1)	-	-	50 (2)	-	-	25 (1)	-	-
V6	100 (2)			-			-		
(2)	100 (2)	-	-	-	-	-	-	-	-
V7	-			-			100 (2)		
(2)	-	-	-	-	-	-	100 (2)	-	-
V8	45,45 (5)			9,09 (1)			36,36 (4)		
(10)	83,33 (5)	-	-	16,66 (1)	-	-	-	-	100 (4)
V9	36,36 (4)			-			63,63 (7)		
(11)	44,44 (4)	-	-	-	-	-	53,55 (5)	-	100 (2)
V10	-			-			100 (1)		
(1)	-	-	-	-	-	-	-	-	100 (1)
V11	92,85 (13)			-			7,14 (1)		
(14)	100 (13)	-	-	-	-	-	-	-	100 (1)
V12	76,47 (26)			11,76 (4)			11,76 (4)		
(34)	76,47 (26)	-	-	11,76 (4)	-	-	11,76 (4)	-	-

V13 (27)	40,74 (11)			44,44 (12)			14,81 (4)		
	45 (9)	-	28,57 (2)	40 (8)	-	57,14 (4)	15 (3)	-	14,28 (1)
V14 (66)	39,39 (26)			4,54 (3)			56,06 (37)		
	80 (20)	-	14,63 (6)	-	-	7,31 (3)	20 (5)	-	78,04 (32)
V15 (40)	42,5 (17)			7,5 (3)			50 (20)		
	82,35 (14)	-	13,04 (3)	-	-	13,04 (3)	17,64 (3)	-	73,91 (17)
V16 (6)	100 (6)			-			-		
	100 (6)	-	-	-	-	-	-	-	-
V17 (12)	83,33 (10)			8,33 (1)			8,33 (1)		
	88,88 (8)	66,66 (2)	-	-	33,33 (1)	-	11,11 (1)	-	-
V18 (0)	-			-			-		
	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V19 (22)	63,63 (14)			13,63 (3)			22,72 (5)		
	63,63 (14)	-	-	13,63 (3)	-	-	22,72 (5)	-	-
V20 (16)	81,25 (13)			18,75 (3)			-		
	81,25 (13)	-	-	18,75 (3)	-	-	-	-	-
Total (347)	74,24 (173)	58,32 (11)	15,05 (14)	10,30 (24)	14,28 (3)	10,75 (10)	15,45 (36)	33,33 (7)	74,19 (69)

Pensem que les dades de la taula són prou eloqüents. Els sostinguts i becaires relacionats amb la *Causa pulchritudinis* es practiquen majoritàriament en clàusules i cadències. La presència de bemolls per *Causa instrumentis* i *Causa necessitatis* en aquest àmbit és, en canvi, poc significativa. L'ús dels sostinguts disminueix molt notablement fora de cadències (del 74,24 % al 15,45 %) mentre que n'augmenta molt el de bemolls (del 15,05% al 74,19%).

La taula següent (**Taula 5.7**) mostra els percentatges dividits per adaptador.

Taula 5.7: Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (1)

	En Cadència			Precadencials			Fora de Cadència		
	#	♯	♭	#	♯	♭	#	♯	♭
1547 ²⁵	76,19	50	21,42	7,14	11,11	-	16,66	38,88	78,57
1552 ³⁵	70	-	-	15	-	-	15	-	100
1554 ³²	74,26	66,66	14,66	10,52	33,33	13,33	15,20	-	72

Les distincions són molt aclaridores. Miguel de Fuenllana (1554³²) i Valderrábano (1547²⁵) són els sonadors que utilitzaven més els sostinguts i becaires en cadències. Pisador (1552³⁵) també, però amb un percentatge lleugerament inferior.

Ara anem a fer el mateix càlcul distingint únicament entre alteracions degudes a *Causa necessitatis* (CN), *Causa instrumentis* (CI) i a la mimesi motívica i a la *Causa pulchritudinis* (CP), posant al mateix nivell, en termes absoluts, sostinguts i becaires (Taula 5.8). Els percentatges resultants són encara més clars.

Taula 5.8: Percentatges en l'aplicació dels accidentals per adaptador (2)¹⁵

	En cadència		Precadencials		Fora de cadència	
	CI i CN	CP	CI i CN	CP	CI i CN	CP
1547 ²⁵	21,42	68,33	-	8,33	78,54	23,33
1552 ³⁵	-	70	-	15	100	15
1554 ³²	14,66	74,13	13,33	10,91	72	14,94

En aquesta darrera taula s'aprecien millor les diferències d'aplicació i de criteri entre els tres adaptadors. Fuenllana, definitivament, aplicava les alteracions per *Causa pulchritudinis* molt majoritàriament en clàusules. Pisador també, però amb uns

¹⁵ En aquesta taula hem agrupat tots els bemolls, siguin per *Causa necessitatis* pròpiament dita o els que s'expliquen per transportar l'estructura del mode. Ja hem esmentat que el que perseguim amb aquesta tasca estadística és esbrinar fins a quin punt les alteracions d'embelliment, i més concretament les que afecten la Norma APC, es donaven dins o fora de cadències i clàusules textuais.

percentatges lleugerament més equilibrats. Finalment, Valderrábano era l'adaptador que s'inclinava per una més equitativa distribució dels accidentals, sobretot dels de *Causa pulchritudinis*.

Hem de destacar un cop més la menor presència de bemolls en les cadències. Això és indicatiu de la preferència dels adaptadors per les sonoritats «majors» en aquests àmbits. L'ús de sostinguts i becaires normalment exclou el dels bemolls. La sonoritat «general» de les cadències és, doncs, més propera a la del mode lidi o la del jònic, amb la resolució per semitò entre la subfinal i la final, encara que ens trobem en el context d'un mode «menor», com és el cas dels modes dòric o eòlic.

Aquest balanç és, naturalment, una aproximació. Si examinem en detall les dades de la **Taula 5.6** veurem que no tot es presenta sempre tan clarament, i que de vegades una adaptació concreta pot contradir els termes generals. Per exemple, a **V2** Valderrábano va escriure en notació mesurada una de les veus, que no té les alteracions escrites.¹⁶ Nosaltres podem suggerir les alteracions que falten, ja que almenys tres o quatre sostinguts són necessaris per a realitzar les cadències. Però no podem comptabilitzar les alteracions suggerides perquè fer-ho no tindria, òbviament, cap sentit en un estudi com el nostre.

Un altre cas és l'adaptació **V3** de Valderrábano, que té un percentatge de sostinguts en clàusula més elevat que la mitjana (80,76% contra 76,19%). Però això es deu únicament al fet que dins d'aquesta adaptació hi ha tres glosses molt extenses que contenen notes alterades repetides. Si no tinguéssim en compte les repeticions de notes, el percentatge de la *Causa pulchritudinis* dins de cadències en aquesta peça concreta baixaria molt. Per contra, els villancets **V14** i **V15** adaptats per Fuenllana tenen molts bemolls arreu de la composició perquè estan en mode 9è en *sol*, com ja s'ha comentat. Si els bemolls que calen per a transportar el mode d'aquestes peces fossin a l'armadura, el percentatge d'alteracions per *Causa necessitatis* en clàusules i en zona precadencial també descendiria.

Amb tot això només volem mostrar les limitacions d'un anàlisi d'aquest tipus. La claredat que poden mostrar les dades generals desapareix quan s'aplica el focus a

¹⁶ De fet Valderrábano va escriure en notació mesurada la Quinta parte en la primera secció de la cançó i el Cantus en la segona secció. No és el primer cop que constatem un error d'aquesta mena per part de Valderrábano, ni tampoc de Fuenllana, com s'ha vist en el cas de Cristóbal de Morales.

Capítol 5. Adaptacions de música profana de Juan Vázquez

peces concretes, i fins i tot dins de seccions de les pròpies peces. Però *individuum est ineffabile*, i per arribar a conclusions vàlides sobre qualsevol ús d'algun aspecte teòric el treball estadístic és necessari per poder reprendre, posteriorment, una visió unificadora del conjunt.

Seguim amb la tasca estadística amb les regions on s'aplica la Norma APC.

Taula 5.9: Aplicació de la Norma APC en percentatges (i xifres absolutes)¹⁷

	En cadència	Precadencial	Fora de cadència
V1	16,66 (1)	66,66 (4)	16,66 (1)
V2	91,66 (11)	8,33 / 100 (1/2)	-
V3	100 / 100 (7/3)	-	-
V4	100 (4)	-	-
V5	100 (1)	-	-
V6	100 (3)	-	-
V7	-	100 (1)	-
V8	100 (8)	-	-
V9	66,66 (4)	-	33,33 (2)
V10	-	-	-
V11	100 (16)	-	-
V12	59,37 (19)	18,75 (6)	21,87 (7)
V13	63,63 (14)	-	(6/2)
V14	86,84 / 0 (33 / 0)	0 / 100 (0 / 6)	13,15 / 0 (5 / 0)
V15	100 / 0 (13 / 0)	0 / 66,66 (0 / 2)	0 / 33,33 (0 / 1)
V16	100 (5)	-	-
V17	100 (9)	-	-
V18	-	-	-
V19	76,19 (16)	23,80 (5)	-
V20	84,61 (11)	15,38 (2)	-
Total	81,39 / 18,75 (175 / 3)	8,83 / 62,5 (19 / 10)	9,76 / 18,75 (21 / 3)

És molt interessant observar que la gran majoria d'enllaços de la Norma APC estan dins de cadència o en la seva proximitat. Menys d'un 10% es troba fora de cadència o

¹⁷Les xifres mostren: els enllaços de la Norma APC assolits a través de sostinguts i becaires / els assolits a través de bemolls (aquests darrers, si escauen).

de regió precadencial. Si observem els enllaços produïts per bemoll, majoritàriament es troben en regió precadencial i amb uns percentatges idèntics dins i fora de cadència. Si observem les mateixes dades, però ara dividides per adaptador, de la **Taula 5.10**, arribarem a la conclusió que tots tres violistes situaven els enllaços normatius molt majoritàriament en cadències o en la seva proximitat. Només un 4% dels enllaços es troba fora de cadència en les adaptacions de Valderrábano, no n'hi ha cap en aquesta regió en les de Pisador, i en Fuenllana s'arriba a poc més del 10%.

Pel que fa als enllaços produïts per bemoll, Valderrábano els situa tots en cadència, mentre que Fuenllana preferentment en zona precadencial. Un cop més considerem que l'afegit de bemolls es deu a causes alienes a l'encadenament de consonàncies i que, en cas de produir-se enllaços normatius, aquests són més aviat casuals, com s'ha anat repetint.

	En cadència	Precadencials	Fora de cadència
1547 ²⁵	76 / 100	20 / 0	4 / 0
1552 ³⁵	94,11	5,88	-
1554 ³²	80,92 / 0	7,51 / 72,72	11,56 / 27,27

Anem ara a creuar les dades de la **Taula 5.4**, en què quantificàvem la presència d'imitacions de clàusula en regions precadencials i fora de cadència, amb la Norma APC. Provarem d'aquesta manera de determinar quina relació exacta hi ha entre el disseny melòdic de la *clàusula* i la formació d'enllaços normatius.

Regió	
Número d'adaptació	Nombre total d'enllaços APC / Nombre d'enllaços realitzats per imitació de clàusula

Taula 5.11: Enllaços de la norma APC en zona precadencial i fora de cadència realitzats per imitació de clàusula¹⁸		
	Precadencial	Fora de cadència
V1	4 / 4	1 / 0
V2	1 / 1	-
V3	-	-
V4	-	-
V5	-	-
V6	-	-
V7	1/1	-
V8	-	-
V9	-	2 / 2
V10	-	-
V11	-	-
V12	6 / 6	7 / 7
V13	-	6 / 0 ¹⁹
V14	-	5 / 5
V15	-	-
V16	-	-
V17	-	-
V18	-	-
V19	5 / 4	-
V20	2 / 2	-
Total	19 / 18 (94,73%)	21 / 14 (66,66%)

La relació entre la imitació de clàusula i la Norma APC és evident, com es desprèn d'aquesta darrera taula. Gairebé tots els enllaços realitzats per sostingut i bemoll en regió precadencial coincideixen amb la imitació de clàusula. Només un enllaç, de les vint adaptacions de música de Juan Vásquez, no ho fa. Fora de cadència són dues

¹⁸ En aquesta taula només incloem els enllaços de la Norma APC realitzats a través de sostinguts i becaires, que són les alteracions relacionades amb la imitació de clàusula. També s'hi inclouen les petites glosses basades en el disseny de la *clàusula*.

¹⁹ Els sis enllaços són per «notes de fugida».

terceres parts, però hem vist que els enllaços són provocats per altres dissenys melòdics convencionals, com ara les «notes de fugida».

d) Tractament de la dissonància

S'ha explicat en la secció **2.6.3 b)** del **Marc teòric** que el tractament normatiu de la dissonància constitueix un aspecte fonamental de la sonoritat renaixentista. D'acord amb això, la recerca de dissonàncies assolides a través d'accidentals afegits ens ha donat un total de vuitanta-quatre casos repartits entre les vint adaptacions del nostre repertori.

Taula 5.12: Ús de la dissonància en les adaptacions de polifonia de Juan Vásquez

Dissonància	Nombre de casos	Percentatge
2a menor	6	7,05
2a Major	22	25,88
2a augmentada	1 + 1 (melòdica)	2,35
4a disminuïda	5	5,88
4a augmentada (tríton)	19	22,35
5a disminuïda	17	20
5a augmentada	-	-
7a menor	4	4,70
7a Major	5	5,88
8a disminuïda	-	-
8a augmentada	1	1,17
Cromatisme directe	3 + 1 (rel. creuades)	4,70
Total	85	100%

Els intervals que passen de la categoria de consonància a la de dissonància per l'afegit d'alteracions (el tríton, el «mi contra fa» en consonàncies perfectes i el cromatisme directe) són especialment rellevants per a nosaltres.

Una dada important és que si tenim en compte només aquest tipus d'intervals (quartes, quintes i octaves) més els casos de cromatisme directe, el nombre total de casos és de quaranta-cinc, dels quals el tríton i la semidiapente són els més utilitzats, sent un 80% del total.

Gairebé totes les dissonàncies on intervenen alteracions segueixen els principis sancionats pels tractadistes: figuració de mínima o inferior, estar situades en part rítmicament feble i degudament preparades o en síncope. Una gran quantitat d'aquests intervals es troba en cadència o en la seva proximitat. Els pocs exemples d'excepcions en aquest sentit (trobar-se, per exemple, en temps imparell) seran analitzats en detall al final d'aquesta secció.

Segones majors i menors

Són intervals que, com ja s'ha dit en els capítols anteriors, són responsabilitat del compositor més que no pas de l'adaptador. En tot cas l'afegit d'una alteració contribueix a canviar-ne l'espècie però no la naturalesa dissonant.

En l'**Ex. 5.44** hi ha dos casos, un de segona major i l'altre de segona menor, respectivament. En el cas **5.44.1** es dona una segona major entre Tenor i Altus (a – b \sharp mi) mentre que en el cas **5.44.2** la segona menor està entre Altus i Cantus (eefa – dd). En ambdós casos la dissonància es produeix en part rítmicament feble i en figuració curta (corxera). A més, una de les notes de la dissonància s'havia sentit abans com a consonància (3a major en el primer cas i 3a menor en el segon). En el primer, a més, ens trobem en clàusula.

Ex. 5.44: Segones majors i menors

5.44.1 Segona major

V17, c.44 (T/A)

Musical score for Ex. 5.44.1. It consists of three staves: Cantus (C), Altus (A), and Tenor (T). The Cantus staff has a single note 'C' on a whole note. The Altus staff has a sequence of notes: 'a', 'b', 'b#', 'mi', 'fa', 'sol', 'la', 'si', 'do'. An asterisk (*) is placed above the 'mi' note. The Tenor staff has a sequence of notes: 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'a', 'b', 'c'. An asterisk (*) is placed above the 'mi' note. The number '44' is written above the Cantus staff.

5.44.2 Segona menor

V14, c. 18 (A/C)

Musical score for Ex. 5.44.2. It consists of three staves: Cantus (C), Altus (A), and Bass (B). The Cantus staff has notes 'e', 'f', 'fa', 'sol', 'la', 'si', 'do'. An asterisk (*) is placed above the 'fa' note. The Altus staff has notes 'e', 'f', 'fa', 'sol', 'la', 'si', 'do'. An asterisk (*) is placed above the 'fa' note. The Bass staff has notes 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'a', 'b', 'c'. The number '18' is written above the Cantus staff.

Quartets disminuïdes i augmentades (trítons)

La gran quantitat de trítons que hem trobat en les adaptacions de Juan Vásquez i que representen el 22,35% del total de les dissonàncies, demostra que aquest interval no només no era evitat, sinó que sovint era buscat.

En l'**Ex. 5.45** hi ha un cas de quarta disminuïda entre el Tenor i el Cantus (*Gmi* – *c*, respectivament) del c. 26. L'interval es dóna en part rítmicament feble, figuració curta de corxera, havent-se sentit una de les notes primer com a consonància (3a menor) i en clàusula.

Ex. 5.45: Quarta disminuïda

V20, c. 26 (T/C)

The musical score for Ex. 5.45 consists of two staves. The upper staff is labeled 'C' (Cantus) and the lower staff is labeled 'T' (Tenor). The Cantus staff shows a melodic line with notes G, m, and i. The Tenor staff shows a chordal accompaniment with notes c, g, and m. A diminished fourth interval is marked with an asterisk (*) between the G in the Tenor staff and the m in the Cantus staff. The measure number 26 is indicated at the beginning of the Cantus staff, and the lyrics 've - des' are written below the Cantus staff.

Un exemple de tríton normatiu el tenim tot seguit (**Ex. 5.46**): l'interval es dóna entre Tenor i Altus (*c* – *fmi*) en part rítmicament «feble» i figuració curta (mínima), havent-se sentit una de les dues veus com a consonància prèviament (quinta) i en cadència.

Ex. 5.46: Tríton

V5, c. 36 (T/A)

The musical score for Ex. 5.46 consists of three staves. The upper staff is labeled 'T' (Tenor) and the middle staff is labeled 'A' (Altus). The Tenor staff shows a melodic line with notes c and f. The Altus staff shows a chordal accompaniment with notes m, i, and c. A tritone interval is marked with an asterisk (*) between the c in the Tenor staff and the f in the Altus staff. The measure number 36 is indicated at the beginning of the Tenor staff, and the lyrics 'no mo - -' are written below the Tenor staff.

Quintes disminuïdes i augmentades

El cas de la quinta disminuïda o semidiapente és del tot similar al del tríton. Malgrat que sovint rep un tractament conceptual diferent en la tractadística per la diferència entre el semitò major i el menor, en la pràctica – i sobretot en els instruments de corda pinçada – aquesta diferència tendeix a desaparèixer. L'alt nombre d'interval de quinta disminuïda que hem trobat (disset, un 20% del total) indica que aquest interval també era expressament buscat pels instrumentistes. Cal tenir en compte que aquests dos intervals (el tríton i la semidiapente) representen el 42,35% del total de les dissonàncies assolides a través d'alteracions afegides.

El cas de la quinta augmentada és ben diferent. El «mi contra fa» en quinta major, igual que en octava, era prohibit per molts tractadistes. Segurament per aquesta causa no n'hem trobat cap cas.

Ex. 5.47: Interval de quinta disminuïda

V4, c. 57 (A/C)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains two notes: a G4 (labeled 'C') and a D#4 (labeled with a double asterisk '*'). The bottom staff is in bass clef and contains two notes: a G3 (labeled 'A') and a D#3 (labeled 'B'). A vertical line connects the two staves, and the number '57' is written above the top staff. The interval between G4 and D#4 is a diminished fifth.

L'Ex. 5.47 mostra un interval de quinta disminuïda entre les veus d'Altus i Cantus (Gmi – d), sent en part parell de la pulsació i en cadència.

Setenes majors i menors

Com en el cas de les segones, són un tipus de dissonàncies que s'haurien produït igualment sense l'afegit d'accidentals, però que haurien canviat d'espècie.

Ex. 5.48: Setenes majors i menors

5.48.1 Setena major

V15, c. 109 (B/C)

Musical score for Ex. 5.48.1. The Tenor part (T) is on a single staff with a treble clef and a flat key signature. It contains the notes G4 and A4, with the lyrics 'os di -'. The Bass part (B) is on a single staff with a bass clef and a flat key signature. It contains the notes G3 and A3, with a double bar line and an asterisk below it. A bracket connects the G notes of both parts, indicating an interval of a major seventh. The number 109 is written above the Tenor staff, and the number 8 is written below the Bass staff.

5.48.2 Setena menor

V14, c. 33 (A/C)

Musical score for Ex. 5.48.2. The Cantus part (C) is on a single staff with a treble clef and a flat key signature. It contains the notes F4 and G4, with the lyrics 'siem - - - pre'. The Alto part (A) is on a single staff with a treble clef and a flat key signature. It contains the notes F4 and G4, with a double bar line and an asterisk below it. A bracket connects the F notes of both parts, indicating an interval of a minor seventh. The number 33 is written above the Cantus staff, and the letters C, A, and B are written to the left of the staffs.

A l'Ex. 5.48.1 la setena major es produeix entre les veus de Bassus i Cantus (*Efa* – *d*), sent un cop més en part rítmicament feble, figuració curta (corxera), havent-se sentit una de les veus de la dissonància prèviament com a consonància (*sisena* major) i en clàusula. El cas 5.48.2 és el d'una setena menor que es dóna entre Altus i Cantus (*f* – *eefa*) en les mateixes condicions que l'exemple anterior.

e) Altres dissonàncies

Octaves disminuïdes i augmentades

Absolutament prohibides per Bermudo i Santa Maria però acceptades per Zarlino en determinades condicions, hem trobat una sola octava augmentada i cap octava disminuïda en les adaptacions de Juan Vásquez.²⁰ El percentatge que representa l'octava augmentada sobre la freqüència total (prop d'un u per cent) així com les característiques del cas que anem a examinar, fan que la presència d'aquest interval sigui realment insignificant.

²⁰ Bermudo 1555, V, 32. Santa Maria 1565, I, 18. Zarlino 1558, III, 30.

Ex. 5.49: Octava augmentada

V17, c. 66 (T/A)

The musical score for Ex. 5.49 consists of three staves. The top staff is for the Soprano (C) and contains the lyrics 'mo - - -' and 'lo - - -'. The middle staff is for the Alto (A) and contains a note marked with an asterisk (*). The bottom staff is for the Tenor (T) and Bass (B). The score is in 2/4 time and features an augmented octave between the Tenor and Alto parts.

En l'Ex. 5.49 l'octava augmentada es troba entre el Tenor i l'Altus sent una nota «de fugida» amb figuració curta (corxera), en part rítmicament feble i en clàusula. L'efecte dissonant queda, pensem, prou esmorteït per totes aquestes condicions.

Cromatisme directe

Admès per alguns teòrics com Zarlino sota determinades condicions, en el nostre repertori hi ha quatre cromatismes directes, que anem a examinar en detall. El primer d'aquests casos (Ex. 5.50) es dona en la veu de l'Altus (*cmi – cfa*), molt a prop de la cadència final. En realitat es tracta de l'enllaç entre la fi d'una cadència episòdica amb acord en la final (*La*) amb tercera major (cadència «picarda») i d'una *represa* de tot el passatge final, que s'inicia dins el mateix «compàs» des del mateix acord, però ara amb la tercera menor, que és la natural de la composició. El caràcter de represa treu importància, pensem, al cromatisme directe.²¹

²¹ El compositor Paschal de l'Estocart, nascut en la regió francesa de la Picardia, oferia molts exemples de cadències intermitges amb tercera major on el discurs es reprenia immediatament amb acord menor (V. Honegger 1970, pàgs. 74-75).

Ex. 5.50: Cromatisme directe (1)

V4, c. 58 (A)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'C' and contains a vocal line with the lyrics 'nes con'. The bottom staff is labeled 'C', 'A', and 'B' and contains a lute part. A direct chromaticism is indicated by an asterisk (*) in the Bassus part, showing a change in pitch between two notes.

En l'exemple següent (**Ex. 5.51**) podem veure un cas de cromatisme directe assolit per la interacció de dues veus diferents, primer el Tenor (*bmi*) i després el Bassus (*bfa*). Aquesta és una de les poques excepcions en l'ús del cromatisme directe que un teòric com Zarlino podria contemplar. Aquest cas es dona també al c. 24 de la mateixa adaptació. Constitueixen el segon i tercer cas, respectivament, d'aquesta dissonància.

Ex. 5.51: Cromatisme directe (2)

V13, c. 27 (B/T)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'C' and contains a vocal line with the lyrics 'a las mis'. The bottom staff is labeled 'C', 'T', and 'B' and contains a lute part. A direct chromaticism is indicated by an asterisk (*) in the Bassus part, showing a change in pitch between two notes.

L'últim exemple ja ens és conegut de la *Causa necessitatis* vertical (**Ex. 5.14**). En ell destacàvem que Fuenllana havia realitzat un canvi en la línia del Cantus. Això havia provocat una dissonància de tríton entre aquesta veu i el Bassus. Ara hem de subratllar també el cromatisme directe que es produeix entre aquesta darrera veu i el Tenor. Pensem que en la viola de mà el cromatisme no seria molt abrupte, donat que es dona en dos ordres de cordes diferents, de timbre dissemblant (el *bmi* en el tercer ordre lliure i el *bfa* en el tercer traste del quart ordre). De tota manera no ens en podem estar d'oferir una solució raonable i fàcil a aquest passatge: simplement no abaixant el *si* del Bassus es podrien haver evitat tots aquests conflictes.

En l'**Ex. 5.52** podem veure el quart i darrer cas de cromatisme directe, que no ho és realment *in sensu stricto*. En la veu del Bassus primer es dona un *bmi* i després un

bfa dins el mateix motiu. L'abaixament del segon *si* es deu a *Causa necessitatis* pel perfeccionament de l'interval de quinta que es produeix amb l'*f* del Cantus. Pensem que la sensació auditiva de cromatisme directe es veu esmorteïda, i que per tant l'aplicació del bemoll per part de l'adaptador no és incorrecta.²²

Ex. 51: Cromatisme directe (3)

V13, c. 13 (B)

The image shows a musical score for two parts: Cantus (C) and Tenor/Bass (T/B). The Cantus part is on a single staff in treble clef, showing two notes: 'en' (E) and 'el' (E). The Tenor/Bass part is on a single staff in treble clef, showing a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. There are two asterisks (*) under the notes G and B, indicating specific intervals or alterations. The number 13 is written above the Cantus staff.

Dobles alteracions

Hi ha un tipus de sonoritat que és la resultant de l'aplicació d'alteracions de *Causa pulchritudinis* (normalment *clàusules*) en una veu i de *Causa necessitatis* o d'accidentals per a la mimesi motívica en una altra, de forma quasi simultània. Tot plegat sense que s'arribi a originar una col·lisió vertical entre els dos tipus d'alteracions, almenys en els casos que hem trobat en aquesta part del repertori.

Tot i que alguns teòrics no s'estan d'advertir que les conjuntes de sostingut exclouen les de bemoll i a l'inrevés, això no sembla que fos aplicat en veus diferents. La solmització interioritzada i la mutació d'una conjunta a una altra no només no tenia per què ser compartida entre els cantants de diferents cordes, sinó que potser tampoc entre els de la mateixa. Com hem vist en el marc teòric hi ha exemples d'aquestes sonoritats en la tractadística.

En l'Ex. 5.53 la doble alteració es produeix dues vegades. L'Altus realitza la *clàusula* (g – *fmi* – g) mentre que el Bassus procedeix a la inversa: primer amb el motiu α (d – *efa* – d) al c. 5, i després amb la *clàusula* (c – *efa* – d), al c. 6. Els bemolls en aquest

²² Caldria destacar també l'interval de segona augmentada que es produeix, en les relacions creuades, entre el *cmi* del Tenor i el *bfa* del Bassus.

cas no són causats per *Causa necessitatis*, sinó per l'abaixament dels *mi* de la composició per cercar el mode 9è, com ja s'ha explicat. Pel mateix motiu hi ha alguns casos de dobles alteracions en l'adaptació següent, **V15**, també transportada a *sol* èolic.

Ex. 5.53: Doble alteració
V14, c. 5-6 (B/A)

The musical score for Ex. 5.53 consists of two staves. The top staff is labeled 'C' and contains a melodic line with the lyrics 'te de mí, dué - le - te de'. The bottom staff is labeled 'C A B' and shows a bass line with a double alteration (sharpening of the second and fourth notes) to accommodate the text. A measure number '5' is indicated at the beginning of the top staff.

Excepcions en l'ús de les dissonàncies

Només hi ha dos casos a destacar com a excepcions, però cap dels dos realment notables. Del primer d'ells ja n'hem parlat abastament (**Ex. 5.14** i **5.51**), tractant-se d'una dissonància produïda per un error en l'adaptació. El segon cas és el que veiem tot seguit.

Ex. 5.54: Tríton en *tactus*
V15, c. 16 (B/T)

The musical score for Ex. 5.54 consists of two staves. The top staff is labeled 'T' and contains a melodic line with the lyrics '- - ran'. The bottom staff is labeled 'C T B' and shows a bass line with a tritone (marked with an asterisk) between the Tenor and Bass parts. Measure numbers '15' and '8' are indicated at the beginning of the top and bottom staves, respectively.

El tríton es produeix entre Bassus i Tenor (*Efa* – *a*) en el *tactus*. Però cal dir que es dona en figuració curta (corxera) i síncope amb preparació. A més, ens trobem en clàusula. Es tracta, doncs, d'un ús normatiu de la dissonància. Dins del mateix villancet (**V15**) hi ha tres casos més, tots ells idèntics al que acabem de mostrar.

f) Sonoritats finals: la cadència «picarda»

Contràriament al que s'ha vist al capítol de Morales, no són moltes les adaptacions que presenten un alçament de la tercera en la sonoritat final per l'afegit d'accidentals. La causa d'això és que Juan Vásquez va escriure pocs acords finals amb tercera. Els adaptadors tenien l'opció de canviar l'estructura de l'acord final afegint-hi la tercera que hi faltava, però aquests van optar, majoritàriament, per respectar al màxim el text original.

	Nombre	%
Acords finals en consonància perfecta. ²³	13	65%
Acords finals amb tercera major «natural». ²⁴	2	10%
Acords finals amb tercera major «de picardia». ²⁵	4	20%
Acords finals amb tercera menor	-	-
Altres.	1	5%
Total	20	100%

Volem afegir algunes consideracions: hi ha dues composicions que, si bé no tenien la tercera escrita originalment en l'acord final, sí que tenien cadències episòdiques amb alçament de la tercera. És el cas de **V12** que té cinc acords de diapente en cadències episòdiques i tercera «majoritzada». A **V19** també trobem dos acords en cadències episòdiques amb tercera alçada.

²³ **V1, V5, V8, V9, V10, V11, V12, V13, V14, V15, V16, V17, V19.**

²⁴ Són els que tenen escrita una tercera major que no necessita ser alçada amb alteracions. Concretament, a **V6** hi ha l'acord de *Fa* amb la tercera *la* i a **V7** l'acord de *Do* amb la tercera «natural» *mi*.

²⁵ **V2, V3, V4, V20.**

El cas de **V20** és ben diferent. Tant l'acord final com una cadència principal tenen l'acord amb la tercera alçada, però en ambdós casos l'accidental ja estava explícit a l'original, i per tant no són responsabilitat de l'adaptador.

Finalment, assenyalar que a **V1** Vásquez sí que va escriure la tercera a l'acord final, però l'adaptador (Valderrábano) va canviar l'estructura de l'acord traient-ne precisament aquest interval. És el cas que figura, dins del quadre, amb l'expressió «Altres».

g) Us d'alteracions per mimesi

S'ha detectat un cert ús dels accidentals per a la preservació de l'estructura dels temes musicals en imitació. Aquesta és una pràctica òbviament antagònica de la utilització de les alteracions per cercar la varietat sonora que veurem en la secció següent.

A **V2** hi ha varis bemolls que només s'expliquen per a la mimesi motívica o per al transport modal. En l'**Ex. 5.55**, l'*efa* del Tenor del c. 45 serveix per a conservar la intervàlica de l'entrada imitativa que prèviament s'ha sentit en la Quinta Parte (c. 42).

Ex. 5.55: Ús d'alteracions per a la mimesi (1)

V2, c. 42-7 (QP – T)

42

Qp/C

Has - ta que de mi par - tie - - - ses

C [Qp] A

8

T

B

*

Una mica més endavant torna a succeir el mateix, com podem veure en l'**Ex. 5.56**. El *mi bemoll* del c. 75 (Bassus) aparentment serveix per conservar la intervàlica del consegüent d'un tema en imitació que prèviament s'ha sentit al tenor. Però si ens fixem en el consegüent de l'Altus, veurem que aquest cop l'adaptador va preferir

deixar el *mi natural* al c. 78. Potser ho va fer per no incórrer en una dissonància de quinta disminuïda (A – efa) en *tactus* amb el Tenor.²⁶

Ex. 5.56: Ús d'alteracions per mimesi (2)

V2, c. 73-8 (B – T)

Musical score for Ex. 5.56, measures 73-8. The score includes three vocal parts: Qp/C (Cantus), C [Qp] A (Quinta parte), and T B (Tenor/Bassus). The lyrics are 'Y_aun - que mil a - - -'. An asterisk (*) is placed below the Tenor/Bassus staff at the end of the excerpt.

V3: En l'Ex. 5.57 es pot apreciar la inclusió d'un becaire al Bassus que no té cap altra funció que respectar, en la imitació, la intervàlica de la entrada del Tenor.

Ex. 5.57: Ús d'alteracions per a la mimesi (3)

V3, c. 1-2 (B)

Musical score for Ex. 5.57, measures 1-2. The score includes four parts: Cant (Altus), Cantus / Altus, Viola de mà, and Tenor / Bassus. The lyrics are 'Los_____'. An asterisk (*) is placed below the Tenor / Bassus staff at the end of the excerpt.

V8: Un possible ús del bemoll per a la mimesi motívica es troba al c. 64 (Bassus), on aquesta alteració contribueix a preservar l'estructura de la melodia tal i com se sentirà

²⁶ Torna a haver-hi un cas molt semblant al c. 86, on el Bassus abaixa un *mi* per concordar la seva entrada imitativa amb la del Tenor. Poc després, però, l'Altus té un *mi natural* per no incórrer en una dissonància amb el Tenor i la Quinta Parte.

després en les altres veus. De tota manera hi ha altres explicacions possibles d'aquest cas, puix el *si bemoll* també es pot explicar des de la perspectiva de la *Causa necessitatis* melòdica (per la norma del *fa super hexachordum*) i en la simultaneïtat sonora (per a evitar el trítion amb el Cantus). D'altra banda cal destacar que al c. 66 el Cantus, en realitzar el seu consegüent, deixa sense abaixar el *si*. És probable que Pisador no ho hagi fet perquè en aquesta ocasió no hi havia necessitat d'evitar cap interval prohibit, però hem d'assenyalar que en l'edició d'Anglès l'alteració és explícita. Ens trobaríem, doncs, davant d'un dels pocs casos en què l'adaptador no va incloure una alteració que sí que es trobava escrita en l'original.

Ex. 5.58: Ús d'alteracions per a la mimesi (4)

V8, c. 64 (B)

62
A dre vir - go a la vi - - -
C
A
T
B *

V9: Un possible ús del bemoll per a la mimesi motívica el tenim en aquesta adaptació de Miguel de Fuenllana. Als compassos 79-81 el Bassus articula el motiu α (A – bfa – A), que d'aquesta manera té la mateixa estructura que les entrades imitatives successives del Tenor i el Cantus.

Ex. 5.59: Ús d'alteracions per a la mimesi (5)

V9, c. 79-83 (B)

79
C gue. Tal
C
T
B *

V12: El villancet *Ay, que non oso* té una gran quantitat de *clàusules* dins i fora de puntuació textual. Algunes d'elles, a part de ser vistes des del punt de vista dels dissenys melòdics convencionals, també es poden contemplar des de la perspectiva de la mimesi motívica. A l'**Ex. 5.60**, primer el Bassus (c. 5-6) i després el Cantus (c. 6-7) articulen el mateix motiu en aproximar-se a una cadència de tres veus. El motiu inclou una *clàusula* que en ambdues ocasions es realitza per semitò. El mateix val a dir per al Tenor (c. 6-7) i el Bassus (c. 7-8). En tot cas es pot assenyalar que l'adaptador no va cercar la *varietas*, sinó que va preferir mostrar totes les *clàusules* consecutives alterades.

Ex. 5.60: Ús d'alteracions per a la mimesi (6)

V12, c. 5 – 8 (B, C)

The musical score for Ex. 5.60 consists of three staves: C (Cantus), T (Tenor), and B (Bassus). The C staff begins at measure 5 and contains the lyrics "oi - o! mi - rar ni ha - zer del oi - o!". The T and B staves begin at measure 8. Asterisks (*) are placed above the final note of the C staff and below the final note of the B staff, indicating the *clàusula* mentioned in the text.

Al c. 12 (Tenor) tornem a trobar un motiu basat en la *clàusula* (d – cmi – d – f – e), que es repeteix exactament igual als compassos 17, 37-8 i 42-3, sempre en la mateixa veu.

Ex. 5.61: Ús d'alteracions per a la mimesi (7)

V12, c. 12

The musical score for Ex. 5.61 consists of three staves: C (Cantus), T (Tenor), and B (Bassus). The C staff begins at measure 12 and contains the lyrics "quie - ro! ¡Ay que!". The T and B staves begin at measure 8. An asterisk (*) is placed below the final note of the B staff, indicating the *clàusula* mentioned in the text.

V14: En aquesta adaptació trobem una gran quantitat de bemolls que no s'expliquen per *Causa necessitatis*. Els seus usos són la mimesi motívica i el transport modal. En l'**Ex. 5.62**, la línia del Cantus dibuixa una línia melòdica en *sol* edòlic en una composició escrita, aparentment, en *sol* dòric per *cantus mollis*. Segurament era el mode edòlic el correcte per a la seva interpretació, donat que els bemolls explícitament indicats per Juan Vásquez (en l'exemple hem assenyalat el del Bassus del c. 5) no tenen cap funció correctora. Això significa que el villancet s'havia d'interpretar en aquest mode. Fuenllana, que va fer l'adaptació abans que el text vocal fos imprès, va adaptar una composició que coneixeria d'oïda o a la que va accedir a través d'alguna font manuscrita.²⁷

Ex. 5.62: Ús d'alteracions per a la mimesi (8)

V14, c. 3-7 (C – B)

The image shows a musical score for a lute and a vocal line. The vocal line (Cantus) is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lute line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The text is: 'ño - ra se - ño - ra dué - le - te de mí, dué - le - te de mí, Que si'. There is a '3' above the first measure of the vocal line. A '*' is placed below the bass staff in the fifth measure.

h) La *varietas*

Hi ha pocs elements que puguem imputar a la cerca de la varietat en aquest repertori. Hem constatat en els motets i seccions de misses de Cristóbal de Morales, que de vegades l'alternació de la *clàusula* cromàtica amb la diatònica pot servir per a aquesta funció. També el «defuig de la sensible». En les adaptacions de Juan Vásquez, en canvi, hi ha pocs casos que tinguin relació amb aquest aspecte de l'estètica renaixentista.

²⁷ El mateix s'esdevé als c. 10-11 (Cantus) i als c. 11-12 (Bassus) sense que hi hagi cap alteració explícita en la transcripció de la font vocal. Al c. 15 (Bassus) torna a haver-hi un *efa* explícit i tots els motius següents (c. 16, Bassus, c. 17, Cantus, c. 18, Altus i c. 19, Cantus) tenen el *mi* abaixat. Hi ha altres intervencions d'aquesta frase musical, sempre amb el *mi bemoll*, fins al final del villancet, però són del tot semblants a les que hem enumerat.

V3: Valderrábano aprofita un petit disseny melòdic per a fer-lo sonar, alternativament, en mode dòric i mode lidi. El Bassus articula una línia melòdica ascendent diatònica als compassos 34-6 (Γ – A – B \flat a – C – D) mentre que el Tenor respon amb la mateixa línia, però ara alterada, al c. 36 (G – a – **b**mi – cmi – d).

Ex. 5.63: Ús d'alteracions per a la cerca de la varietat (1)

V3, c. 34-6 (T)

34
A
8
Y no ha llo
C
A
8
T
B
*

V7: Igual com en l'exemple anterior, ara és Diego Pisador qui modifica una entrada imitativa a través de l'afegit d'accidentals tot perseguint la varietat sonora. Al c. 10, l'Altus realitza una entrada imitativa del tema que ja s'ha sentit anteriorment a Bassus (c. 8) i Tenor (c. 9), però amb l'adjunció d'un sostingut per canviar-ne la relació intervàlica.

Ex. 5.64: Ús d'alteracions per a la cerca de la varietat (2)

V7, c. 8-10 (A)

8
T
8
zel, la - van la ni - ña y el
C
A
8
T
B
8
*

V9: Al c. 64 (**Ex. 5.65**) Fuenllana altera una nota «d'escapada» al Bassus (E – Fmi – G) sense ser en cadència. Ho fa perquè al compàs anterior s'ha sentit el mateix motiu al Tenor, però sense cap accidental afegit. Ens trobem davant d'un nou cas de cerca de la varietat sonora a través de l'ús d'accidentals.²⁸

Ex. 5.65: Ús d'alteracions per a la cerca de la varietat (3)
V9, c. 64 (B)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'C' and the bottom staff is labeled 'T B'. Both staves are in treble clef and have a common time signature of 8. The top staff contains the lyrics 'mas me' and has a measure number '63' above it. The bottom staff contains a note marked with an asterisk (*) below it, indicating a specific alteration or accident.

V12: Aquesta adaptació presenta un ús molt particular de l'acord amb tercera major. L'adaptador, Miguel de Fuenllana, va decidir alternar els acords de cinquè grau sostinguts (**Ex. 5.66.2**) amb els naturals (**Ex. 5.66.1**) dins les cadències de pas. Heus aquí l'esquema.

Alternança de terceres majors i menors a V12

c.3	c.9	c.13	c.18	c.26	c.30	c.35	c.39	c.44
menor	menor	Major	Major	menor	menor	Major	Major	Major

Creiem que Fuenllana va seguir el principi de cerca de la *varietas* en l'ús de la sonoritat dels acords. Cap altre explicació no ens sembla probable, tampoc la de possibles usos retòrics en l'elecció de les sonoritats. L'adaptador va jugar amb diferents «zones cromàtiques» de manera conscient per donar una mica de varietat en una peça certament monòtona tal i com se'ns ha transmès. L'alternació de l'acord major i menor era un dels pocs recursos que tenia al seu abast sense canviar la composició original.

²⁸ Als compassos 74-5, també entre Tenor i Bassus, es repeteix aquest exemple exactament igual.

Malgrat tot també caldria considerar la possibilitat que aquest villancet fos interpretat habitualment d'aquesta manera. Si això fos d'aquesta manera, Fuenllana s'hauria limitat a reflectir una pràctica habitual de la seva interpretació.

Ex. 5.66: Ús d'alteracions per a la cerca de la varietat (4)
Alternació d'acords amb tercera menor i amb tercera major

5.66.1: V12, c. 8-9

8

C

o! ¡Ay que no pue - do,

C
T
B

5.66.2: V12, c. 12-3

12

C

quie - ro! ¡Ay que non o - so

C
T
B

V13: La característica melodia d'aquest villancet serveix per a què Fuenllana cerqui la varietat sonora a través de l'afegit d'alteracions. En l'**Ex. 5.67** podem veure com el Bassus realitza un dels motius de la frase de forma diatònica (c. 4, E – F – G), però immediatament després respon el Tenor amb la intervàlica alterada (c. 4-5, **b**mi – cmi – d). L'entrada imitativa del Cantus també serà diatònica (c. 6-7, e – ffa – g) per repetir-se de forma cromàtica dos compassos després, també al Cantus (c. 9-11, e – fmi – g). Fuenllana estableix, per tant, un esquema d'alternació diatònic – cromàtic – diatònic – cromàtic en la presentació del tema musical.²⁹

²⁹ Les repeticions posteriors del mateix motiu, totes al Cantus, seran amb sostinguts afegits: c. 32-33, 40 i 43-4.

Ex. 5.67: Ús d'alteracions per a la cerca de la varietat (5)

V13, c. 4-7

4

C

bu - lle en el cal - ca - ñar Que no pue - do an -

C
T
B

*

i) Accidentals i semàntica textual

No s'ha trobat cap evidència de l'ús d'alteracions per a expressar el significat del text.

5.6 Conclusions de la *Causa pulchritudinis*

Malgrat la seva complexitat, l'ús d'alteracions per *Causa pulchritudinis* en el repertori analitzat de Juan Vásquez és extraordinàriament normatiu.

En l'anàlisi horitzontal, la gran majoria de les alteracions correspon a *clàusules* i intervals alterats «de fugida». Les *clàusules* estan associades gairebé sempre a la Norma APC de la *Causa pulchritudinis* vertical i els intervals «de fugida» a l'ús de la cadència lídia en altres modes. Pel que fa a les glosses, la major part d'aquestes són dissenys simples i convencionals basats en la *clàusula*. Només Enríquez de Valderrábano escriu a en *Los brazos traigo cansados* (V3), algunes fantosioses glosses cromàtiques. Però l'ús d'aquestes formes d'embelliment és molt limitat, i respon a les exigències de claredat que els propis instrumentistes s'exigien en els pròlegs dels seus tractats.

En l'anàlisi vertical, la Norma APC és el precepte més important que regula l'ús d'alteracions. Estretament vinculada a les *clàusules* melòdiques, la norma s'aplica en un percentatge molt majoritari en clàusules d'una o més veus, com indicaven teòrics com ara Gaffurio o Danckerts. Només Valderrábano reparteix la Norma APC al llarg de la composició, fent un ús més lliure dels accidentals, cosa que s'avindria amb les recomanacions de Zarlino.

Pel que fa a l'ús de la dissonància, aquesta es tracta de forma normativa. Només hem trobat un cas discutible en aquest sentit (**V13**, c. 27), però ja hem mostrat que es tracta d'un defecte de l'adaptació, segurament degut a un descuit.

La «cadència picarda» final és aplicada sempre que l'adaptador en té l'oportunitat, llevat del cas esmentat de **V1**. Trobem també alguns casos d'alçament de la tercera en cadències episòdiques que no sempre són imputables als instrumentistes.

Els usos mimètics dels accidentals es realitzen majoritàriament a través de bemolls. En les peces **V2**, **V8**, **V9** i sobretot en **V14** les alteracions afegides per a la mimesi contribueixen també al transport modal. En quant a la cerca de la varietat sonora a través de la *musica ficta*, hem detectat pocs casos d'aquesta aplicació, però aquests responen a una tipologia molt variada: la modificació de l'estructura dels temes musicals en imitació, l'alternació d'acords amb tercera major i menor així com la successió de dissenys melòdics cromàtics i diatònics.

Finalment volem destacar que no s'ha trobat cap rastre de possibles usos retòrics dels accidentals.

5.7 Conclusions sobre les adaptacions d'obres de música profana de Juan Vásquez

Crida l'atenció l'ús d'alteracions afegides per al transport modal en les composicions **V14** i **V15**, de les que ja se n'ha parlat abastament. Els accidentals explícits de Vásquez mostren que aquests villancets s'havien d'interpretar en el mode 9è «per l'accidental». La presència d'aquest mode en aquestes i d'altres peces, així com de l'11è, demostra que en la pràctica els «nous modes» de Glareanus eren presents en la música hispànica, i no necessàriament «fora del seu lloc i nom», com deia Zarlino. Una quarta part del repertori examinat, les composicions **V5**, **V7**, **V9**, **V10** i **V18**, estan escrites en mode 11è en *Do* sense bemoll en l'armadura, així que no es poden veure tan fàcilment com a transportades del 5è a través de bemoll.

Els usos de la *Causa necessitatis* són altament normatius, així com els de la *Causa pulchritudinis*. Malgrat que algun cas concret podria contradir les dades generals, podem afirmar que els adaptadors aplicaven la semitonia d'acord amb els principis

dels tractats. En alguns aspectes fins i tot dels tractats més conservadors. Valderrábano és, com en les adaptacions de seccions de misses de Morales, l'instrumentista més inquiet i fantasiós. Aplica la Norma APC tant dins com fora de les clàusules textuais i afegeix, en una de les seves tres adaptacions, algunes glosses virtuoses. Diego Pisador, com a violista i com a editor de la seva pròpia música, és més conservador, però també és el més «maldestre» donat que comet alguns errors, sobretot en l'omissió d'alteracions explícites. Finalment, Miguel de Fuenllana es mostra com l'adaptador més equilibrat i rigorós, però es poden apreciar importants diferències en l'estil d'adaptació entre els primers i els darrers villancets. En els primers disposa les alteracions per *Causa pulchritudinis* amb molta més llibertat que en els darrers, on aquestes estan quasi exclusivament en cadències textuais. No és el primer cop que constatem una certa «evolució» en el seu estil d'adaptació, força constatable en una sèrie de dotze composicions.

Conclusions generals

S'ha assenyalat des d'un principi la gran diferència quantitativa entre els accidentals que hi havia explicitats als textos vocals i els que finalment es van afegir en les adaptacions instrumentals. Efectivament, les transcripcions a notació moderna de polifonia renaixentista revelen que eren ben poques les alteracions escrites en les edicions impreses. Cal destacar que aquesta diferència és especialment notable en el cas de les alteracions d'elevació, gairebé sempre relacionades amb la *Causa pulchritudinis*. Hem vist que en el repertori de Morales el percentatge de sostinguts explícits no arribava al 0.5% i en el de Vásquez era de poc més de l'1%. Unes xifres insignificants. Pel que fa als becaires, els percentatges són superiors (un 10% en el cas dels motets i altres composicions de Morales i menys d'un 15% en la música profana de Vásquez), però tampoc són gaire elevats. En el cas dels bemolls, en canvi, tot i que la diferència entre el que hi ha explícits als textos vocals i a les tabulatures també és molt gran, n'hi ha més d'escrits en la notació blanca. Els percentatges oscil·len entre el 22 i el 35%, segons el cas. Això s'explica, com s'ha dit, perquè les alteracions relatives a la *Causa instrumentis* i a la *Causa necessitatis* tenen un caràcter prescriptiu. Els compositors es veien impel·lits a adjuntar aquest tipus d'alteracions per a indicar als intèrprets algunes dissonàncies que havien de ser evitades o els passatges que havien de ser transportats a un altre mode per *cantus mollis*.

Posant el focus en la distribució de les alteracions afegides entre les veus, veiem que es troben desigualment repartides. Tot i que hi ha casos concrets que poden contradir les conclusions generals, podem afirmar que en general les alteracions de *Causa pulchritudinis* són més abundants en les veus agudes, mentre que les de *Causa necessitatis* estan situades majoritàriament en les greus. Això és especialment notable en el repertori de Cristóbal de Morales, on unes tres quartes parts dels sostinguts i dels becaires es troben en el Cantus i l'Altus, mentre que en aquestes veus hi ha només entre una tercera i una quarta part dels bemolls. Per contra, en les veus greus hi ha la major part de bemolls, amb una quantitat que oscil·la també entre les dues terceres i les tres quartes parts d'aquestes alteracions. Els accidentals d'elevació són aquí minoritaris, havent-hi com a molt una tercera part d'aquests. En el cas de la música profana de Juan Vásquez es donen les mateixes xifres si contemplem becaires i bemolls, però en canvi els sostinguts es troben repartits de forma gairebé equitativa

entre veus agudes i greus. Això no es deu tant als adaptadors, sinó al fet que Juan Vásquez va escriure moltes *clàusules* i imitacions de clàusula en veus interiors, cosa que fa anivellar els percentatges.

El que ens indiquen aquestes xifres és la preferència, almenys en el cas de Morales, de situar les notes que resolen per semitò en la part més aguda de la composició, mentre que les veus greus, que tenen intervals estructuralment importants com ara salts de quarta i quinta en cadències, concentren les alteracions de correcció.

En quant a l'índex cromàtic, és evident que les composicions escrites en modes que tenen la tercera major tenen menys alteracions que les que la tenen menor. Mentre l'índex cromàtic de les primeres no arriba en cap cas al 3% i pot situar-se en un 2% com a terme mitjà, en el segon cas és de com a mínim el 4% i arriba al 5,21% en el cas de les obres de Juan Vásquez, sent el terme mitjà del 5%. Això vol dir que l'índex cromàtic de les composicions «menors» és més del doble que les «majors». S'observa per tant una certa regularitat en aquest aspecte encara que, un cop més, una o varies peces particulars puguin contradir la tendència general. Els coeficients de ponderació estan lògicament condicionats per la quantitat d'obres d'un tipus o d'un altre que hi hagi en cadascun dels tres repertoris analitzats. En el cas de Juan Vásquez, el baix coeficient es deu a la major presència d'obres en modes «majors». Set en total.¹

La major presència d'accidentals afegits en les adaptacions en modes menors s'explica bàsicament per dos motius: el primer és l'ús d'ornaments en mode lidi en cadències episòdiques. També pel gust per la resolució per semitò a través de *clàusules* sostingudes, sigui en la final del mode o en notes estructuralment importants com ara la diapente o el diatheseron. El segon motiu està relacionat amb la *Causa instrumentis*: l'afegit de bemolls per a transportar el mode d'una composició fora dels seus «llocs habituals» i amb el transport de passatges o de composicions senceres a

¹ Índex cromàtic: 3,57 en les seccions misses; 4,19 en els motets i altres composicions de música sacra; 3,63 en els villancets. En les seccions de misses hi ha 5 composicions en modes amb la tercera major (2,28) i 11 amb la tercera menor (4,16). En els motets i altres composicions de música sacra 2 «majors», (2,64) i 14 «menors» (4,41). Finalment, en els villancets 7 «majors» (1,38) i 13 «menors» (5,21).

Conclusions generals

altres modes, com ara del mode 1r al 9è. Això és especialment remarcable en el cas dels motets de Morales.

L'afegit d'accidentals per *Causa necessitatis* en el repertori estudiat és totalment normatiu. Només hem detectat un cas de dissonància no corregida per aquesta *causa*, que hem analitzat en l'**Ex. 3.7** (p. 187) i que es deu segurament a un error de l'adaptació o de la impressió. En el cas dels motets s'ha assenyalat que els adaptadors de vegades haurien pogut anar més enllà en l'espiral d'alteracions per a corregir intervals prohibits, però molt probablement s'aturaven allà on creien que la dissonància produïda ja no era audible.

La frontera entre els bemolls afegits per *Causa necessitatis* i *Causa instrumentis* de vegades no és clara. Molt sovint aquestes alteracions tenen una doble funció: no només eviten dissonàncies, sinó que transporten la sonoritat del passatge implicat a un mode diferent del que està escrit, es faci de forma intencionada o no. La diferència entre bemolls afegits inequívocament per una causa o una altra que hem vist en les **Taules 3.4** (p. 181) i **4.4** (p. 244) mostra la dificultat que implica fer afirmacions categòriques en un sentit o un altre, donat que les xifres varien molt entre les diferents composicions.

La *Causa pulchritudinis* és la que compromet més alteracions afegides, generalment d'elevació. Pensem que el seu estudi en les tabulatures és més determinant que el de la *Causa necessitatis* donat que, com hem explicat, ni Morales ni Vázquez pràcticament no van escriure sostinguts o becaires per motius estètics en les seves edicions impreses.

En tot el repertori analitzat la *clàusula cantizans* és el dibuix melòdic alterat més freqüent, sigui en la seva modalitat «estricta» (el que coneixem modernament com una *bróderie*) o el que es realitza per salt de tercera descendent (la «*clàusula disjunta*»). La *clàusula* ofereix als adaptadors una ocasió immillorable per a l'afegit d'un sostingut o d'un becaire, cosa que fan molt majoritàriament en cadències episòdiques i finals on, per a tal efecte, els compositors han situat aquest disseny. Aprofitant el sentit cadencial de la *clàusula*, aquesta està disposada normalment en les veus agudes, sobretot en la música de Morales, tot i que pot estar repartida de forma més equitativa en la resta de veus, com en el cas de Vázquez. Aquest és el motiu de que, com hem dit més amunt, els accidentals d'elevació es trobin més repartits entre

les diferents veus en el cas de l'autor extremeny i majoritàriament en les agudes en el cas de l'andalús.

Si ens atenim a la presència de la *clàusula* en el discórrer melòdic veurem que la major part d'accidentals d'elevació afegits es troba en regió cadencial, precisament per la presència d'aquest disseny. Si en canvi analitzem l'adjunció del mateix tipus d'alteracions fora de regió cadencial, veurem que la majoria d'aquestes corresponen a «imitacions de clàusula», o sigui a *clàusules* no cadencials. Això significa que els adaptadors simplement alteraven moltes vegades el disseny de la *bróderie* quan se'l trobaven, fos en cadència o no, cosa que tenia les seves implicacions també en la simultaneïtat sonora.

L'altre gran disseny melòdic implicat en l'afegit d'alteracions per *Causa pulchritudinis* són les notes «d'escapada», que solen conduir també a notes estructuralment importants. Les alteracions afegides poden evocar, al mateix temps, la sonoritat del mode lidi per causa de la resolució per semitò. Òbviament això és més evident si hi ha el tetracord sencer del mode cinquè. La disposició de les notes «d'escapada» és més aleatòria que la de les *clàusules*, trobant-se en regió cadencial i fora de cadència indistintament. Igual com amb la imitació de clàusula, les notes «d'escapada» fora de cadència constitueixen la principal causa de la presència de sostinguts i becaires en meitat de composició i això no és indiferent tampoc a les relacions de simultaneïtat entre les veus.

Les glosses afegides en regió cadencial són molt majoritàriament alterades i configuren «regions» del mode lidi en aquests punts, independentment del mode en què estigui escrita la resta de la composició. *Clàusules*, notes «d'escapada» i glosses són els dissenys melòdics més determinants de la *Causa pulchritudinis*. Igual com quan hem parlat de la imbricació entre les causes *instrumentis* i *necessitatis* en l'afegit de bemolls, també en la *pulchritudinis* horitzontal es barregen diferents aspectes. Les fórmules convencionals alterades modifiquen no només la pròpia línia melòdica, fent-la més «dolça», sinó que també transporten la composició, ni que sigui fugisserament, al mode lidi, contribuint d'aquesta manera a la *Causa instrumentis*. Per contra, quan després d'aquests dissenys melòdics es retorna per moviment descendent, es recupera l'estructura diatònica del mode original. És aleshores quan es produeixen les «línies melòdiques alterades en sentit ascendent i diatòniques en sentit descendent.»

Conclusions generals

Gràcies a l'adjunció d'accidentals, l'anàlisi modal del repertori revela que el sistema musical no roman a Espanya, a mitjans segle XVI, el que havia estat «al llarg de l'Edat Mitjana», com afirmava Marc Honegger.² Tot i que caldria saber a què es referia el musicòleg amb l'expressió «sistema musical», a la llum de les dades obtingudes ens trobem més aviat davant d'un calidoscopi modal en què a voltes es fa difícil afirmar la modalitat dominant d'una composició. Més enllà de la diferència entre àmbits melòdics i notes finals entre les veus, de vegades els sonadors preferien la mixtura modal, sobretot en obres escrites en modes «menors», per la gràcia de la resolució del semitò i la cerca de la varietat sonora. Això no treu que algunes composicions es trobin majoritàriament en un sol mode. Aquí cal assenyalar diferències notables en el repertori analitzat en funció del seu tipus. En els motets i altres composicions de música sacra de Morales la mixtura modal és freqüent, però no ho és tant en la música profana de Vásquez on, a més, trobem força obres en *do* jònic (o en mode lidi amb bemoll transportat a *do*) on pràcticament no s'ha afegit cap alteració.

La «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies», que hem anomenat «Norma APC», és el precepte contrapuntístic més important de la *Causa pulchritudinis* vertical. Els compositors enllaçaven consonàncies imperfectes i perfectes, sobretot en regions cadencials, a través del moviment de semitò tàcit o explícit en una de les veus. En el repertori de Morales l'enllaç sisena major a octava és el més abundant, mentre que en el de Vásquez ho és el de tercera menor a uníson. Però aquesta dada és merament circumstancial i es deu més aviat a l'escriptura polifònica que no pas a l'afegit d'alteracions per part dels adaptadors. Sí que és important destacar la relació entre la Norma APC i el disseny de la *clàusula*, que es complementen mútuament. Hom podria pensar que a voltes l'adaptador pretén complir la norma contrapuntística apujant una nota. D'altres vegades sembla que es persegueixi simplement realitzar la *clàusula* sostinguda, cosa que provoca secundàriament la Norma APC. Davant el dilema de què és primer, si el criteri horitzontal o el vertical, nosaltres hem trobat dues explicacions aparentment contradictòries. D'una banda l'abundant presència d'imitacions de clàusula que provoquen enllaços normatius fora de cadència ens fa pensar que els instrumentistes

² I tot això tenint en compte la pràctica absència de repertori polifònic ibèric medieval.

afegien alteracions com ho farien els cantants, o sigui pensant en cada veu individual. Això estaria directament relacionat amb el procés d'adaptació de la notació mesurada a la tabulatura. Els adaptadors portarien a l'escriptura instrumental cadascuna de les veus per separat i hi aplicarien els criteris de la *musica ficta* que els semblaven més adequats en cada cas, sense parar tanta atenció en la interacció del teixit polifònic. Aquesta explicació donaria, per tant, prioritat als criteris melòdics sobre els contrapuntístics. Una segona explicació, en canvi, donaria més importància a la simultaneïtat sonora. Seguint el raonament de Gioseffo Zarlino, per no atemptar contra la naturalesa de les consonàncies s'hauria d'observar la Norma APC a tot arreu de la composició i no solament en cadències. Tot i que en cas de fer-ho s'aniria en detriment de la «puresa modal» i del criteri de teòrics com, per exemple, Franchino Gaffurio.

Tot i que segurament ambdues explicacions podrien conviure, si haguéssim de prendre partit per una de les dues ens inclinàriem per la primera. Cal tenir en compte el considerable pes que Gaffurio exercia sobre la tractadística hispànica. A tall d'exemple podem recordar com Bermudo lloava la descripció que feien Ornithoparcus i Gaffurio de la Norma APC. També Bermudo ens mostra un procediment per a la posada en tabulatura que possiblement era el més habitual en la seva època. Aquest procediment consistia en escriure per separat les línies melòdiques individuals en la tabulatura.

El recompte de la distribució de la Norma APC demostra que els enllaços normatius es troben molt majoritàriament en regions cadencials i precadencials. En el repertori de Morales el percentatge gira al voltant del 75% dels enllaços i en el de Vásquez arriba fins el 90%. Aquesta dada per ella mateixa demostra que els adaptadors tenien en compte les normes de contrapunt i les aplicaven correctament a l'hora d'afegir alteracions d'elevació. Si a més recordem que, com hem dit abans, la major part dels enllaços fora de cadència són causats per imitacions de clàusula, ens adonarem de la profunda interrelació entre els diferents elements del sistema musical i podrem donar explicació a algunes de les incògnites que es plantejaven els propis tractadistes. No és que, com deia Ghiselin Danckerts, els músics es vincuessin «a vanes lleis», sinó que a més d'aplicar les normes de la *musica ficta* correctament, alçaven els dissensys

Conclusions generals

melòdics quan calia. Podem fer aquesta afirmació almenys en relació al repertori que hem analitzat.

Seguint amb la Norma APC, s'ha vist als capítols analítics que un percentatge gens menyspreable dels seus enllaços es produeix per l'afegit de bemolls. Com hem anat dient, pensem que aquests enllaços són més aviat fortuïts, o que en tot cas no s'han cercat expressament. L'afegit de bemolls es dona per la *Causa instrumentis*, la *Causa necessitatis* o per a la mimesi motívica (per exemple per a respectar la intervàlica del que hem anomenat motiu α), cosa que demostra la distribució irregular dels bemolls al llarg del discurs contrapuntístic.

Una de les qüestions que hem volgut resoldre en aquesta investigació és la de les possibles diferències en l'estil d'adaptació entre diferents sonadors. Òbviament això només es pot fer a partir de l'anàlisi d'un repertori prou significatiu, cosa que només hem aconseguit en el cas dels tres violistes de mà hispànics.

Si observem les dades extretes de les adaptacions d'Enríquez de Valderrábano, veurem diferències interessants en relació al tipus de repertori i a l'aplicació de la Norma APC. Valderrábano es mostra molt «conservador» amb els motets de Morales, on prop del 95% dels enllaços es produeix en regió cadencial o precadencial. El mateix val a dir per a les tres adaptacions de música profana de Juan Vásquez, on Valderrábano concentra la Norma APC en els mateixos llocs i amb el mateix percentatge. En canvi, en les tres seccions de misses que va portar a l'instrument la distribució d'aquest precepte es dona de manera gairebé simètrica, amb prop del 50% en regions cadencials i precadencials. En aquest tipus de repertori Valderrábano es mostra com l'instrumentista més inquiet i «progressista», si és que aquesta expressió es pot aplicar en aquest context.³

Miguel de Fuenllana presenta uns percentatges més equilibrats, però amb algunes matisacions que val la pena assenyalar. El violista cec és de lluny el sonador que més adaptacions aporta a la nostra investigació, amb onze seccions de misses, sis motets, unes *Lamentacions*, dues parts del Magnificat, una part d'Oficis de difunts i dotze villancets. En les seccions de misses concentra més del 81% dels enllaços de la Norma APC en regió cadencial i precadencial i en els villancets gairebé el 90%. Però en els motets, tot i assolir quasi el 70% dels enllaços, val la pena destacar que només

³ També H. M. Brown (1976) equipara «sentiment de progrés» i aplicació del cromatisme.

el 60% d'aquests es troba efectivament en regió cadencial. Probablement Fuenllana va veure en el gènere del motet un camp més adequat per a l'experimentació, o en tot cas no es va sentir tan constret com en el de la música profana la claredat de la qual, potser, el feia enrere en l'afegit d'alteracions.

El tercer dels violistes de mà, Diego Pisador, només va adaptar villancets de Juan Vásquez. Cal dir que en aquest cas la totalitat d'enllaços de la Norma APC es troba en regió cadencial o precadencial.

De la resta d'adaptadors instrumentals (Jean Matelart, Gonzalo de Baena, Hans Neusidler i Albert de Rippe) no podem extreure gaire conclusions individuals. Tots ells han portat a l'instrument només una composició cadascun llevat de Matelart, que n'ha portat dues. Malgrat tot no ens en podem estar d'esmentar que tots ells també van concentrar la major part d'enllaços de la Norma APC en regions cadencials i precadencials, confirmant d'alguna manera la preferència general d'observar aquest precepte majoritàriament en la puntuació musical i textual.

Ja que parlem dels sonadors, val la pena recordar la diferència en l'estil d'adaptació entre els ibèrics i els estrangers. Els primers van ser molt sobris en quant a l'afegit d'ornaments, mentre que els segons eren més aviat partidaris d'escriure glosses virtuoses en les seves adaptacions de polifonia.

Seguint amb les conclusions generals sobre l'afegit d'alteracions per a la *Causa pulchritudinis*, un altre dels aspectes importants del nostre treball és aclarir fins a quin punt la dissonància era defugida o buscada al període que ens ocupa. Ja em vist que un cert tipus de dissonàncies era evitat o corregit a través de bemolls per la *Causa necessitatis*. Però la gran quantitat de preceptes que regulaven l'ús de la dissonància normativa ens fa pensar que aquestes sonoritats constituïen una peça important de l'edifici sonor renaixentista. També és important determinar si l'ús que en feien els adaptadors instrumentals s'avenia amb aquests preceptes, donat que alguns musicòlegs, com ara Marc Honegger, destacaven alguns casos que van ser titllats de «barbarismes» i que ràpidament van trobar ressò en la musicologia, desacreditant d'aquesta manera les adaptacions instrumentals.

Després de l'anàlisi del repertori estudiat hem vist com el trítón i la seva inversió, la quinta disminuïda, són les dissonàncies més importants que es produeixen per l'afegit d'accidentals. En tots els tipus de repertori la presència d'aquests intervals és cercada

Conclusions generals

abundantment i conscient, sent com a mínim la meitat de les dissonàncies assolides per l'acció d'alteracions. Si en el nostre còmput excloem segones i setenes, que són dissonàncies «naturals» que només canvien d'espècie en ser alterades, l'afirmació anterior es veu maximitzada. Cal destacar que els casos d'interval dissonants no normatius (com ara quintes augmentades i octaves augmentades o disminuïdes) són pràcticament insignificants. En algunes ocasions aquests intervals es produeixen per la interacció d'una veu en xifra amb una altra en notació blanca. En d'altres, la preparació, la figuració curta i la situació en clàusula de la dissonància la fan gairebé inaudible. Finament, alguns d'aquests intervals són simplement errors de l'adaptació o de la impressió. Per tot plegat podem afirmar que l'ús de la dissonància per part dels adaptadors és normatiu, i només en uns pocs casos concrets hem trobat errors, el percentatge dels quals és tan petit que no ha de ser tingut en compte. Davant de l'argument que les tabulatures instrumentals contenen molts errors, pensem que si comparéssim els pocs errors detectats en les tabulatures que ens ocupen amb la quantitat de col·lisions entre les veus que hi ha en textos escrits en notació blanca potser arribaríem a pensar que, en realitat, les tabulatures són un tipus de notació més fiable que la notació en format llibre de cor.⁴

Volem destacar la notable presència de passatges amb el que hem anomenat «dobles alteracions», que no tenen res a veure amb la doble sensible. Hem comprovat que, sobretot en composicions escrites en modes que tenen la tercera menor, a voltes una veu realitza el motiu abaixat α mentre una altra, de manera quasi simultània, fa la *clàusula* sostinguda. Això és especialment interessant per l'interval augmentat que resulta de les relacions creuades entre les dues veus. La presència d'aquests passatges en composicions i adaptadors diferents, així com en la tractadística i en sonadors d'altres nacions, fa pensar que aquestes sonoritats eren força apreciades, sobretot en contextos cadencials.

La sonoritat final preferida per els adaptadors instrumentals en cas d'un mode amb tercera menor és sens dubte la «cadència picarda», o sigui amb alçament de la tercera a través d'una alteració afegida. S'ha vist que en tots els tipus de repertori estudiats,

⁴ Aquí hauríem de rebatre el segon punt de l'article de Charles Warren Fox (1938) on afirmava que les tabulatures contenien abundants errors. Probablement fos així, però no pas menys, pensem, que els textos en notació mesurada.

sempre que els adaptadors han pogut han alçat la tercera de l'acord final. No hi ha cap cas en què no ho hagin fet, llevat d'un en què Valderrábano va ometre la tercera en un villancet de Vázquez i un altre en què la tercera de l'acord es troba escrita en notació mesurada. En el primer cas caldria saber quin manuscrit va consultar el violista, donat que entre la data de publicació del seu llibre i la de la impressió de Vázquez van passar força anys, sent la primera anterior a la segona. En el segon cas, ja s'ha dit que gairebé mai les parts escrites en notació blanca porten alteracions explícites, tampoc en els llibres de viola de mà. Ens atrevim a assegurar que en la interpretació vocal també la tercera hauria estat alçada.

L'alçament de la tercera també es dona a final de part, tot i que en aquest cas no són gaires els testimonis que podem aportar per a demostrar-ho. Els violistes de mà i els llaütistes defugien adaptar obres de molta extensió i moltes vegades es conformaven en portar a l'instrument la primera o la segona part d'una composició llarga. En el cas de cadències episòdiques també hem detectat l'alçament de la tercera a través d'accidentals afegits, però aquest cop de forma menys sistemàtica i regular, sent molt difícil explicar com i per què s'apujava o no la tercera d'un acord en aquest tipus de cadències.

L'ús d'alteracions per a la mimesi motívica és més aviat escàs. Hem detectat alguns exemples d'aquest ús, sempre a través de bemolls, en els tres repertoris. On menys constància hi ha de l'afegit d'alteracions per a conservar la intervàlica de les entrades imitatives és, curiosament, en les adaptacions de seccions de misses. I diem curiosament perquè a priori podria semblar el repertori més conservador al respecte. Lluny d'això és en les adaptacions de música profana de Vázquez, que tenen un contrapunt més senzill, on sembla haver-hi més casos de mimesi. Gairebé sempre els bemolls afegits s'utilitzen per al motiu α , i algunes – molt poques – vegades per a conservar la intervàlica interna entre antecedent i consegüent.

Més aviat al contrari, els adaptadors instrumentals utilitzaven les alteracions afegides per a canviar la intervàlica interna de les entrades imitatives. Hem vist molts exemples on la inclusió d'un accidental del tipus que sigui només té la funció de canviar l'estructura del motiu. Sovint això s'aconsegueix amb l'alternança més o menys regular de salts de quarta justa i disminuïda. També amb l'alternació d'imitacions de clàusula sostingudes i remises. En tot cas cal desterrar la idea que les entrades en

Conclusions generals

imitació dels temes musicals han de tenir la mateixa estructura, ni tan sols a l'inici de la composició. Més aviat sembla que es perseguia el contrari, i tot això per mor de l'ideal de la *varietas* sonora. Els nostres sonadors senzillament haurien trobat avorrit o poc enginyós repetir la mateixa frase de manera idèntica dues o tres vegades consecutives.

La paleta de recursos que tenien a la seva disposició per a la cerca de la varietat depenia directament de l'escriptura vocal. Hem vist com el procediment més utilitzat, ara ja fora de les entrades en imitació, era l'alternança de *clàusules* sostingudes i diatòniques. Molt sovint el gust pel cromatisme s'accentuava en arribar a la puntuació musical. Però força vegades no era així, sinó a l'inrevés: el sonador alçava la imitació de clàusula que era lluny de la cadència i deixava remisa la que efectivament resolia. També s'ha vist exemples on les *clàusules* cromàtiques i diatòniques s'alternaven en les diferents veus de forma perfectament regular, o dins d'una mateixa veu. Aquesta alternança de *clàusules* sostingudes i remises també ha estat observada en altres repertoris. Willi Apel (1936), com hem vist en l'**Estat de la qüestió**, assenyalava que «la particularitat del llenguatge musical del Renaixement, consisteix precisament en què permet encara les dues possibilitats, la del setè grau alterat i la del diatònic, així com la seva utilització en funció de la necessitat o del gust» (p. 2 i nota 3). Per part seva, també Howard Mayer Brown (1976) destacava que les qüestions de judici i de gust eren importants en l'aplicació de la *musica ficta* (p. 10) i assenyalava, el 1984, com en les adaptacions de De Rippe i Le Roy els sonadors diferien en qüestions de detall, cercant l'ideal de la varietat sonora, però respectant les normes de la semitonía. L'altre disseny melòdic que reflecteix la cerca de la varietat és el salt de quarta justa o disminuïda, com acabem de recordar. Finalment, també les sonoritats episòdiques són l'excusa perfecta per a la cerca de la *varietas*. El cas més evident són les *Lamentacions* de Morales, on Miguel de Fuenllana sembla planificar curosament la presència d'acords amb tercera menor i major alçada. Cal destacar de tota manera la manca d'un sistema, d'una regularitat que es pugui sistematitzar. H.M. Brown (1976) també va detectar que els llaütistes preferien la varietat i el contrast a la claredat estructural, en les adaptacions de motets de Josquin. Sovint sembla més aviat el caprici, la fortuna o la fantasia les que impel·lien un adaptador a utilitzar un recurs o un altre, cosa que probablement sigui deguda a la manca d'una teoria estructurada sobre l'ús de les alteracions per a la cerca de la varietat.

Ja per acabar, parlarem de l'ús d'alteracions afegides per a l'expressió del significat del text. Després de les paraules encoratjadores al respecte de Bermudo o Zarlino i de que al cap i a la fi ens trobem, a mitjans segle XVI, dins un Renaixement madur, esperàvem veure reflectits en els textos musicals alguns dels principis de l'Humanisme al respecte. Però certament són pocs els exemples clars d'un ús retòric dels accidentals, i tots es troben en les adaptacions de música sacra. No hem localitzat ni una sola alteració afegida per a aquest motiu en la música profana. Els pocs casos detectats són bàsicament salts de quarta disminuïda disposats sobre algun mot expressivament important, com ara *resurrexit* o *mortuos*, procediments de «pintura musical» que ja es detecten en el cant pla. Però malauradament tampoc no podem parlar d'una utilització sistemàtica d'aquests procediments. Exactament igual com en el cas de la *varietas*, pensem que l'explicació més plausible per a tot plegat és la manca d'una teoria sòlida, o fins i tot d'una tradició, que reguli aquests aspectes, cosa que com sabem no arribarà fins el segle següent.

S'ha assenyalat des d'un principi que, pel que sabem, no existien dues teories musicals diferents, una per a la música vocal i una altra per a la instrumental. Lluny d'això s'ha vist que alguns teòrics com ara Bermudo, Gaffurio o Burtius, recomanaven als *sonadors* i als *cantants* seguir els mateixos preceptes. També hem citat teòrics que consultaven amb destacats instrumentistes sobre aspectes importants de la *musica ficta* i d'altres que, com Giovanni Spataro i Silvestro di Ganassi, afirmaven que els instrumentistes interpretaven la música polifònica com havia de ser «assenyalada» (o sigui amb les alteracions degudament posades). Si tots aquests arguments no són suficients per a identificar pràctica vocal i instrumental, caldria recordar que destacats sonadors instrumentals eren alhora mestres de capella, com ara Jean Matelart, o que molts compositors eren alhora sonadors de viola de mà o llaüt, com per exemple Francisco Guerrero. Altres musicòlegs que anteriorment han estudiat la relació entre música instrumental i vocal comparteixen l'opinió de la identificació entre ambdues pràctiques. Marc Honegger va partir d'aquesta hipòtesi (vegeu la hipòtesi tercera, p. 5).

La normativitat dels usos de la semitonía que s'ha demostrat en la nostra investigació hauria de desterrar definitivament qualsevol ombra de dubte sobre la competència

Conclusions generals

musical dels instrumentistes estudiats. Recordem en aquest sentit la cita de Willi Apel (1936), que irònicament afirmava que «els músics i afeccionats a la música que sonaven o escoltaven una peça d'un compositor de la seva època a partir d'una tabulatura [...] s'havien de conformar amb una versió equivocada, i que només els teòrics i nosaltres, homes d'avui, amb ells, sabem com havia de sonar correctament» (p. 1). L'absurd que tal situació comportaria hauria de fer-nos reflexionar al respecte. Destacant tot això volem afirmar que les conclusions extretes del repertori estudiat són igualment aplicables a ambdues pràctiques: la vocal i la instrumental. Per tant, els usos de la *musica ficta* que hem vist fins ara no són exclusius i únicament vàlids per a l'adaptació instrumental de música polifònica. Més aviat al contrari, són exactament els mateixos que s'haurien d'aplicar en el cas de l'edició, direcció i interpretació de música hispànica de mitjans segle XVI.

Camins oberts a la recerca

Després de la nostra investigació hi ha un seguit de qüestions que romanen per estudiar i que proposem com a línies d'investigació per a treballs posteriors. Cal tenir en compte que la validesa d'un estudi d'aquesta naturalesa rau bàsicament en l'estadística, en el pes de les dades. Com més gran sigui l'espectre del repertori analitzat amb més certesa podrem afirmar les conclusions que se'n puguin extreure.

Cal ampliar l'àmbit d'anàlisi a repertori europeu. Pensem que després de determinar les línies generals de l'afegit d'alteracions en les adaptacions de polifonia hispàniques, seria interessant delimitar un repertori continental prou significatiu per a contrastar-ne els resultats. El repertori podria sorgir de les adaptacions de polifonia italianes, franceses i alemanyes. La tasca analítica que en resultés i el creuament de les dades obtingudes ens permetrien saber si hi ha diferències significatives en els usos de la semitonia en funció de l'àmbit cultural o nacional.

També s'ha d'eixamplar el marc temporal del repertori. Exactament igual com en el cas geogràfic, caldria ampliar l'estudi a la segona meitat del segle XVI i, fins on fos possible, en les adaptacions de música de finals del segle XV. Aquesta segona ampliació ens permetria copsar diferències per raons temporals en cas que existissin.

L'estudi en profunditat de totes les adaptacions realitzades per un sol autor. Això és especialment interessant en el cas de sonadors que hagin portat a impremta un nombre important d'adaptacions de polifonia com és el cas, per exemple, de Miguel de Fuenllana o d'Albert de Rippe. Gràcies a aquest estudi podríem copsar les possibles evolucions en l'estil d'aplicació de la semitonia de cadascun d'aquests autors.

Finalment, seria interessant també comprovar si, en el cas dels adaptadors instrumentals hispànics, hi ha diferències en l'estil d'adaptació en el cas d'adaptar polifonia d'autors de nacionalitats diverses. Per exemple, si s'aplicaven els mateixos criteris a l'hora de portar a l'instrument música de, posem per cas, autors francoflamencs, italians o hispànics.

Petita guia per a l'afegit d'accidentals en la polifonia hispànica de mitjans segle XVI

Com a colofó del nostre estudi hem elaborat una petita guia per a l'afegit d'accidentals, a partir dels criteris i de les dades obtingudes en el nostre estudi, en la polifonia hispànica de mitjans segle XVI.

Com acabem de dir, aquesta guia és igualment vàlida per a les interpretacions vocals i instrumentals, car cantants i sonadors es guiaven per els mateixos preceptes. Només en el cas de les glosses i els ornaments podria haver-hi diferències significatives, donat que existien trets idiomàtics de les diferents pràctiques o instruments. Per a determinar aquestes diferències caldria realitzar un estudi a part.

Qüestió de sostinguts, becaires i bemolls

El tipus d'alteració i la seva funció estan repartides segons la corda en què es trobin. Majoritàriament es situaran els sostinguts i els becaires en les veus agudes (Cantus i Altus) i els bemolls en les greus (Tenor i Bassus).

Conclusions generals

Causa instrumentis

- Cal ser molt prudents en l'adjunció d'accidentals per aquesta *causa*. En general, es poden abaixar per bemoll determinats intervals en composicions escrites en mode dòric natural i transportat a *sol* (*cantus mollis*). Cal estar amatents a l'aparició del motiu α . Però per a transportar una peça del mode dòric a l'èolic, per exemple, s'haurà d'observar curosament els bemolls explícits de la font vocal si aquests no es deuen estrictament a la *Causa necessitatis*, car podrien indicar-nos la voluntat de l'autor de transformar el mode.
- S'ha de ser igualment curós en la mixtura de modes. A voltes un passatge pot oscil·lar, per exemple, del mode dòric a l'èolic per l'adjunció de bemolls. Caldrà estar alerta, un altre cop, a la presència o no de bemolls explícits en el text polifònic vocal.
- El mode lidi en cadències de composicions escrites en altres modes no depèn de la *Causa instrumentis*, sinó de la *pulchritudinis*, i no pas de l'afegit de bemolls, sinó de sostinguts i becaires.

Causa necessitatis

- Cal corregir, a través de l'afegit de bemolls, totes les consonàncies augmentades i disminuïdes que estiguin en *tactus*, i amb figuració llarga (longa, breu, semibreu i a voltes fins i tot mínima), tant en la línia melòdica com en la simultaneïtat sonora. Els casos de *Causa necessitatis* horitzontal no tenen una tipologia molt variada: línies melòdiques ascendents o descendents per graus conjunts i salts. És especialment important corregir el tríton *fa – si* en els modes cinquè i sisè i intervals similars que es puguin produir per el transport amb bemoll a l'armadura.

Causa necessitatis horitzontal

- En cas d'una línia melòdica ascendent que recorri el tetracord i torni al perfil descendent, s'ha d'abaixar la quarta per la norma del *fa super hexachordum*.

- Pel que fa als salts, cal estar molt atent als de quarta i quinta. Això és particularment important en les veus greus, com ara el Bassus. Aquesta veu té un paper estructural molt important en les cadències i els salts són un lloc important en l'afegit de bemolls. Molts cops els polifonistes no explicitaven l'abaixament de les veus implicades perquè consideraven que la correcció d'aquests intervals era tan obvi que no calia fer-ho.
- Els sostinguts i becaires no semblen alteracions vàlides per a la *Causa necessitatis*. De forma excepcional, però, es pot corregir un interval dissonant que prèviament ha estat apujat (per exemple perquè forma part d'una *clàusula* o d'una nota «d'escapada»), amb un segon sostingut o becaire per tal d'evitar una dissonància intolerable.

Causa necessitatis vertical

- En la simultaneïtat sonora i les relacions creuades cal tenir les mateixes precaucions que en la formulació melòdica. A voltes alguna petita dissonància haurà de produir-se, sobretot si no es vol caure en una espiral d'alteracions per a la correcció de quartes i quintes.
- En el cas d'un conflicte per *Causa necessitatis* entre els interessos de la línia melòdica i els de la simultaneïtat sonora, seran aquests darrers els que, per norma general, prevaldran.

Causa Pulchritudinis

Causa pulchritudinis horitzontal

Clàusula i imitació de clàusula

- La *clàusula* ha de ser sostinguda per alteració natural o afegida en tots els modes llevat del tercer i el quart, on la clàusula és remisa. Les alteracions per a fer-ho són el sostingut i el becaire. També en el mode sisè la *clàusula*, si forma una cadència de pas, ha de ser majoritàriament remisa. Aquesta darrera

Conclusions generals

limitació no és tan aplicable als instruments de corda pinçada. La *clàusula* s'ha d'alterar gairebé sempre que ens aproximem a la puntuació textual, tant en les cadències finals com en les episòdiques.

- La *clàusula* s'ha d'alterar preferentment en les veus agudes i no tant en les greus. En casos excepcionals (i sobretot en els instruments de corda pinçada) es podrà afegir accidentals al *fa 1* o al *do 2*.
- Les *clàusules* disjunctes també es poden alterar a través de sostinguts i becaires, però la seva presència sol ser molt menor que la de la *clàusula* simple.
- En quant a la imitació de clàusula, o sigui al disseny de la *bróderie* quan ens trobem fora de cadència textual, la seva alteració depèn de diversos factors. En tot cas l'adjunció d'accidentals podrà ser més abundant en la música religiosa, sobretot en motets, i no tant en la música profana. Hem observat que la predilecció per afegir alteracions en les imitacions de clàusula depèn també del criteri o del gust de l'adaptador. En el cas d'haver de suggerir alteracions en un text polifònic hispànic del segle XVI es podran tenir en compte les diferències entre, per exemple, Valderrábano i Fuenllana.

Notes «d'escapada» o «de fugida»

- Aquests dissenys melòdics poden incloure alteracions afegides (sostinguts i becaires) sobretot en cadències, però també poden ser alterats fora d'elles. En aquest sentit també valen les observacions sobre l'estil que s'ha fet en parlar de la imitació de clàusula. L'alteració de les notes «d'escapada» sovint remet al tetracord del mode lidi. Pot ser necessari alterar diverses notes per a configurar l'estructura d'aquest tetracord.
- Majoritàriament les notes «d'escapada» s'alteren quan resolen a octava amb una altre veu, tot i que aquesta no és una condició indispensable.

Dissenys melòdics alterats en direcció ascendent i abaixats en direcció descendent

- Directament vinculats a la *clàusula* i a les notes «d'escapada», són la conseqüència del descens després de la resolució, per alteració afegida, a una

nota estructuralment important del mode. L'accidental desapareix en reprendre el discurs després de la cadència. Cal, però, no fer-ne un ús desmesurat.

Salts de quarta disminuïda

- Poden realitzar-se per raons expressives, sobretot si porten una paraula especialment significativa. Ara bé, com hem vist, això no és estrictament necessari. També es poden realitzar en veus instrumentals en cas de fer-se una adaptació per a ser sonada o sonada i cantada. Són especialment útils per a la varietat sonora, alternant-los amb salts de quarta justa.
- Se sol aprofitar les dues primeres notes de la *clàusula* i frustrar-ne la resolució amb un salt de quarta.
- Normalment es fan en «clàusula furtada» estricta (o sigui, quan una altra veu reprèn la resolució de la *clàusula* a la mateixa altura) o amb resolució a l'octava baixa, indistintament.

Clàusules diferents del propi mode. Glosses i ornaments

- L'addició d'ornaments implica molts més aspectes que l'afegit d'accidentals. En aquest sentit, és bàsic el coneixement de les fórmules cadencials convencionals de l'època.
- A partir dels criteris de Bermudo, Fuenllana, Valderrábano i Pisador no s'aconsella afegir grans glosses ni tan sols en cadències importants. Són suficients ornaments senzills basats en la *clàusula* sostinguda.
- Gairebé sempre es prefereix la sonoritat del tetracord del mode lidi per a les glosses, independentment del mode en què estigui escrita la composició.

Conclusions generals

Causa pulchritudinis vertical

Norma APC

- S'ha d'observar la «norma d'alternança i proximitat de les consonàncies» (Norma APC) en cadències finals i episòdiques. Això significa que l'enllaç entre consonàncies imperfectes i perfectes s'ha de fer per moviment contrari o oblic entre les veus de tal manera que hi hagi distància de semitò en una d'elles.
- Si la distància de semitò no es pot assolir a través de les veus naturals, aquesta s'ha de realitzar amb alteracions afegides (sostinguts o becaires).
- No s'ha de buscar enllaços de la Norma APC a través de bemolls. Si aquests es produeixen, ha de ser de forma secundària (per causa de l'adjunció de bemolls per altres motius).
- Els enllaços normatius més comuns són: tercera menor > uníson, tercera major > quinta, tercera major > octava, sisena menor > quinta i sisena major > octava. També ho són els seus intervals compostos.
- La Norma APC s'ha de fer en combinació amb elements de la *Causa pulchritudinis horitzontal*, com ara les *clàusules* o les notes «d'escapada».
- Pot haver-hi enllaços normatius fora de cadència episòdica o final, però en nombre moderat i sempre per la intervenció d'elements melòdics de la *Causa pulchritudinis*.
- Tenint en compte les diferències de criteri sobre la presència de la Norma APC fora de cadències, es pot adoptar l'estil d'un sonador en particular. Això és particularment interessant si es vol establir diferències entre la música religiosa i la profana.

Tractament de la dissonància

- La dissonància assolida a través d'accidentals afegits no s'ha de defugir sinó al contrari, s'ha de buscar. El trítón i la quinta disminuïda són intervals molt aptes, sobretot en cadències perquè, com diria Zarlino, «fan bon efecte». Les

quartes disminuïdes poden utilitzar-se en salts. Caldrà ser molt prudent amb la presència d'octaves augmentades o disminuïdes.

- Per normal general, les dissonàncies han de complir un o varis dels criteris següents. Com més criteris compleixin, més normatives seran.
 - a) Que estiguin preparades o en síncope.
 - b) Que es donin en figuració curta (de mínima o inferior).
 - c) Que estiguin en temps feble i, si pot ser, mai en el *tactus*.
 - d) Que es produeixin en cadències.

Cromatisme directe

- Cal evitar, sempre que sigui possible, el cromatisme directe. En cas de produir-se, aquest ha d'estar entre veus diferents i en figuració curta, en temps feble i en clàusula.
- Es pot utilitzar el cromatisme directe en una mateixa veu si hi ha hagut un alçament del tercer grau del mode per fer una cadència «picarda» intermitja. Després de la pausa es pot tornar a la veu natural.

Doble alteració

- En una composició escrita en mode dòric o eòlic per *cantus mollis* podran coincidir els motius abaixats (com el motiu α , per exemple) amb les *clàusules* sostingudes dins d'un mateix passatge. La dissonància augmentada o disminuïda que en resulta de les relacions creuades és una de les sonoritats més encantadores de la música del període que ens ocupa. Caldrà, però, que les dues alteracions de propietats diferents (sostinguts i bemolls) no coincideixin en la simultaneïtat sonora si no és amb una figuració molt curta. I mai en el *tactus*.
- No es recomana la superposició de dissenys melòdics alterats (una *clàusula* i una nota «d'escapada» simultànies, per exemple).

Conclusions generals

Sonoritats finals amb tercera major (cadència «picarda»)

- Una composició escrita en un mode que té la tercera menor ha d'acabar amb un acord de tercera major, tant en la música religiosa com en la profana. Lògicament només en cas que no hi hagi la tercera, o sigui amb una sonoritat final amb consonància perfecta, això no es podrà fer.
- Si la tercera major no és diatònica caldrà afegir un sostingut o un becaire per assolir-la.
- També es pot alçar la tercera en acords de cadències episòdiques, sobretot si aquestes són importants. Aquest alçament, però, no és ni molt menys tan sistemàtic com el de la cadència final.

Mimesi i varietas

- L'ús d'alteracions afegides per a preservar l'estructura intervàlica de les entrades imitatives s'ha de fer rares vegades, i segurament només si el text polifònic vocal té alguna alteració explícita que ho indiqui. Les alteracions per a la mimesi són els bemolls.
- Cal estar amatent a la presència del motiu α (d – efa – d, o transportat), que normalment s'ha d'abaixar per bemoll.
- És preferible afegir alteracions per mor de la *varietas* en les entrades imitatives que no pas per a la mimesi. Si el tema musical en imitació conté «brodatures» inferiors, salts de quarta o notes «d'escapada», per exemple, es podrà alternar aquests dissenys melòdics deixant-los diatònics o fent-los cromàtics. Les alteracions de la *varietas* són els sostinguts i els becaries.
- També es pot cercar la varietat sonora en cas que hi hagi acords del mateix tipus de forma consecutiva. Per exemple, alçant amb sostingut o becaire la tercera de l'un i deixant natural (menor) la tercera de l'altre.
- En els casos esmentats anteriorment es pot cercar un tipus de regularitat o de simetria en la disposició de les notes o dels acords cromàtics i diatònics.
- Les *clàusules* i les imitacions de clàusula són el terreny ideal per a l'alternança diatònica i cromàtica. Per norma general, es pot defugir el so alterat quan

s'està lluny de la cadència i, al revés, accentuar el gust per la sensible en aproximar-nos a la puntuació textual i musical.

- El cas contrari també és possible però menys freqüent: apujar les imitacions de clàusula fora de puntuació textual i deixar diatòniques les que resolguin en la cadència.

Accidentals i semàntica textual

- En teoria es pot afegir una alteració per acompanyar una paraula especialment significativa. Per exemple, es pot convertir una quarta justa en disminuïda amb un sostingut per afegir un cert dramatisme al discurs melòdic. De tota manera no creiem que l'afegit d'alteracions per a aquest ús sigui gaire important en la música hispànica d'aquest període.
- Les alteracions per a expressar la semàntica textual són els sostinguts i els becaires. Malgrat tot, teòrics com ara Juan Bermudo diuen que «una paraula trista» pot portar bemoll.

Bibliografia

Bibliografia

Fonts primàries

Tabulatures

Codi	Títol
ca. 1517	Capirola, Vincenzo, <i>Llibre de llaüt</i> , Venècia: ca. 1517.
1536 ₅	Milan, Luys [Lluís del Milà], <i>Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro</i> , València: Francisco Díaz Romano, 1535-36. Edició digital d'Ópera 3 editores. Ed. Facs. Madrid: Sociedad de la Vihuela (ed. Francisco Roa i estudi preliminar de Gerardo Arriaga), 2008. ¹
1538 ²²	Narváez, Luys de, <i>Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela</i> , Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538. Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online disponible a http://www.bne.es/ .
1540	Baena, Gonzalo de, <i>Arte novamente inventada pera aprender a täger</i> , Lisboa: German Galharde, 1536.
1544 ²⁵	Neusidler, Hans, <i>Das Dritt Buch</i> , Nürenmberg: Hans Günther, 1544.
1546 ₁₄	Mudarra, Alonso de, <i>Tres libros de musica en cifra para vihuela</i> , Sevilla: Juan de León, 1546, Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online disponible a http://www.bne.es/ . ²
1547 ²⁵	Valderrábano, Enríquez de, <i>Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas</i> , Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547. Edició digital d'Ópera 3 editores.
1552 ²⁹	Phalèse, Pierre (editor), <i>Hortus Musarum</i> , Lovaina: l' Autor, 1552.

¹ Índex Brown 1965. RISM M 2724.

² Brown, Op. Cit. RISM M7725.

- 1552³⁵ Pisador, Diego, *Libro de vihuela*, Salamanca: l'Autor, 1552. Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online disponible a <http://www.bne.es/>.
- 1553₅ Ortiz, Diego, *Il libro primo*, Roma: Valerio Dorico, 1553. Ed. Facs.: Florència: Spes, 1984.³
- 1554³² Fuenllana, Miguel de, *Orphenica lyra*, Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. Edició digital d'Ópera 3 editores. Edició digital online disponible a <http://bnc.cat/>.
- 1554³⁶ Rippe, Albert de, *Quatriesme Livre de Tabulature de Leut*, París: Michel Fezandat, 1554.
- 1557₂ Venegas de Henestrosa, Luys, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá d'Henares: Joan de Brocar, 1557.⁴
- 1559²⁷ Matelart, G, *Intavolatrva de Levto*, Valerio Dorico, Roma: 1559. Ed. Facs. Florència: Spes, 1984.
- 1578²⁴ Cabeçon, Antonio de, *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*, Madrid: Francisco Sánchez, 1578.

Notació blanca renaixentista: impresos i manuscrits

Morales, Cristóbal de, *Lamentacions polifòniques*. Manuscrit conservat a la Biblioteca de Montserrat amb el topogràfic M 753, a l'Arxiu de la Catedral de Toledo amb el topogràfic E-TC21 i a l'Arxiu de la Catedral de Puebla (Mèxic) amb el topogràfic Mex-PC2.

³ Brown, Op. Cit. RISM O136.

⁴ Brown, Op. Cit. RISM V 1108.

Bibliografia

Tractadistes

Abreviació	Títol
Aaron 1531	Aaron, Pietro, <i>Toscanello in musica</i> , Venècia: Bernardino de Vitali, 1531. Ed. Digital disponible online a http://books.google.com/ .
Aranda 1535	Aranda, Mateo de, <i>Tractado de canto mensurable y contrapuncto</i> , Lisboa: Germain Gaillard, 1535. Ed. Digital disponible online a www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/ .
Arezzo <i>Micrologus</i>	Arezzo, Guido d', <i>Micrologus</i> (traduction française et commentaires Marie-Noël Colette et Jean-Cristophe Jolivet), Paris: Cité de la Musique – Centre de Ressources Musique et Dance, 1996.
Beldemandis <i>Contra</i>	Beldemandis, Prodocimus de, <i>Contrapunctus</i> (segle XV) Transcripció disponible online a http://www.indiana.edu/tml/ a partir de Herlinger, Jan, <i>Greek and Latin Music Theory, vol. 4</i> (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987).
Bermudo 1549/1550	Bermudo, Juan, <i>Comiença el Arte tripharia</i> , Osuna, Juan de León, 1549/1550. Edició transcrita per l'LMR – TME. Transcripció online disponible a www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/ a partir de l'edició de 1550 conservada a la BNF.
Bermudo 1555	— <i>Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales</i> , Osuna, Juan de León, 1555. Edició digital online disponible a http://www.bnc.cat/ . Ed. Facs._Valladolid: Editorial Maxtor, 2009.
Flavi Boeci <i>IM</i>	Boethius, Anicius Manlius Severinus, <i>De institutione musica</i> . Transcripció online disponible a www.chmtl.indiana.edu/tml/ a partir de Leipzig: B. G. Teubner, 1867. Trad. Cast.: <i>Boecio, Sobre el fundamento de la música</i> , Madrid: Editorial Gredos, 2009.
Cerone 1613	Cerone, Pietro, <i>El Mellopeo y maestro</i> , Nàpols: Iuan Bautista Gargano i Lucrecio Nucci, 1613. Edició digital disponible a http://www.bnc.cat/ .

-
-
- Del Puerto 1504 Puerto, Diego del, *Portus Musice*, Salamanca, 1504 Ed. Facs. Madrid: Joyas Bibliogràfiques, 1976.
- Despuig 1495 Despuig, Guillem [Guillermo de Podio], *Ars musicorum*, València: Peter Hagenbach & Leonhard Hutz, 1495. Ed. Facs. Madrid: Joyas Bibliogràfiques, 1976.
- Glareanus 1547 Glareanus, Henricus, *Dodecachordon*, Basilea: Henricus Petri, 1547. Transcripció disponible a <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/> a partir de New York: Broude Bros., 1967.
- Duran 1504 Duran, Domingo Marcos, *Sumula de canto de organo contrapunto y composición vocal, práctica y especulativa*, Salamanca: 1504 Ed. Facs. Madrid: Joyas Bibliogràfiques, 1976.
- Espinosa 1520 Espinosa, Juan de, *Tractado de principios de musica practica y teorica sin dejar ninguna cosa atras*, Toledo: 1520. Ed. Facs. Madrid, Joyas Bibliogràfiques, 1978.
- Gaffurio 1496 Gaffurio, Franchino (Franchinus Gaffurius), *Practica musice Franchini Gafori Laudensis*, Milà: Ioannes Petrus de Lomatio, 1496. Transcripció disponible online a <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/> a partir de New York: Broude Bros., 1979..
- Bizcargui 1511 Martínez de Bizcargui, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos*. Burgos: Fadrique Aleman, 1511. Ed. Facs., Madrid: Joyas Bibliogràfiques, 1976.
- Le Roy 1583 Le Roy, Adrian, *Traicté de musique contenant une théorique succincte pour méthodiquement pratiquer la composition*, París: Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1583. Transcripció disponible online a <http://www.indiana.edu/tml/> a partir de l'Ed. Facs. de Máire Egan-Buffet, Ottawa: Institute of Mediaeval Music, Musicological Studies Vol. 66, 1996.
- Montanos 1592 Montanos, Francisco de, *Arte de musica theorica y practica*, Valladolid: Diego Fernández, 1592.
- Montanos 1616 — *Arte de canto llano*, Salamanca: Casa de Susana Muñoz Vda., 1616. Edició digital disponible online a <https://play.google.com/store>.

Bibliografia

- Ornithoparcus 1517 Ornithoparchus, Andrea, *Musice Active Micrologus*, Leipzig: Valentin Schumann, 1517. Transcripció disponible online a <http://www.indiana.edu/tml/> a partir de New York: Dover, 1973.
— *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing* (Trad. a l'anglès de John Dowland), Londres: Thomas Adams, 1609.
- Ramos 1482 Ramus de Pareia, Bartolomaeus, *Musica practica*, Bolonya, 1482. Transcripció disponible online a www.chmtl.indiana.edu/tml/ a partir de Johannes Wolf, *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901.
- Salinas 1577 Salinas, Francisco, *De Musica Libri Septem*, Salamanca: Mathias Gastius, 1577. Trad. Cast.: *Siete libros sobre la música*, Madrid: Alpuerto, 1983 (versió d'Ismael Fernández de la Cuesta), Transcripció disponible online a <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>.
- Santa Maria 1565 Santa Maria, Tomás de, *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565. Ed. Facs. Luis Antonio González Valle, Barcelona: CSIC – IMF, 2007.
- Tinctoris 1477 Tinctoris, Johannes *Liber de Arte Contrapuncti*, Nàpols: 1477. Transcripció disponible online a <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/> a partir de Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963).
- Tinctoris *Expositio* Tinctoris, Johannes, *Expositio Manus* (després de 1477), Transcripció i traducció anglesa disponible a www.stoa.org.
- Tovar 1510 Tovar, Francisco, *Libro de música práctica*, Barcelona: 1510. Ed. Facs. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- Zarlino 1558 Zarlino, Gioseffo, *Le Istitutione Harmoniche*, Venècia: Antonio Gardano, 1558. Edició digital disponible online a <http://gallica.bnf.fr/>.
- Zarlino 1571 — *Dimonstrationi harmoniche*, Venècia: Francesco de'Franceschi, 1571. Edició digital disponible online a <http://gallica.bnf.fr/>.

Zarlino 1580 — *Sopplimenti musicali*, Venècia: Francesco de' Franceschi, 1580. Edició digital disponible online a <http://gallica.bnf.fr/>.

Literatura secundària

Revistes i bases de dades

<i>ACM</i>	<i>Acta Musicologica</i>
<i>AnM</i>	<i>Anuario Musical</i>
<i>BAMS</i>	<i>Bulletin of the American Musicological Society</i>
<i>EM</i>	<i>Early Music</i>
<i>EMH</i>	<i>Early Music History</i>
<i>GMO</i>	<i>Grove Music Online</i> [http://www.oxfordmusiconline.com/public/]
<i>JAMS</i>	<i>Journal of American Musicological Society</i>
<i>LMR</i>	<i>Lexique Musicale de la Renaissance – Traités Musicaux en Espagnol</i> [http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/]
<i>ML</i>	<i>Music and Letters</i>
<i>MQ</i>	<i>Musical Quaterly</i>
<i>RdMc</i>	<i>Revista de Musicología</i>
<i>TML</i>	<i>Thesarus Musicarum Latinarum</i> [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/]
<i>TReMIR</i>	<i>Trémir. Édition et indexation des Traités Musicaux Romans de la Renaissance</i> http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/index.htm

Bibliografia

Llibres i articles

Abreviació	Títol
AAVV	AAVV, <i>Lire, composer, analyser à la Renaissance</i> , Paris – Tours: CESR – Minerve, 2003.
Adams 2009	Adams, Kyle, «A New Theory of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century», <i>Journal of Music Theory</i> , 53 (2009), pàgs. 255-304.
Aguirre 1997	Aguirre Rincón, Soterraña: «El uso de la semitonía en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana», <i>I Encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI</i> . Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1997.
Agustí <i>Musica</i>	Agustinus, Aurelius, <i>De Musica</i> . Transcripció online http://www.chmtl.indiana.edu/tml/ a partir de <i>Patrologia cursus completus, series latina</i> , ed. J. P. Migne, 221 vols. (Paris: Garnier, 1844-1904). Traducció castellana: <i>Sobre la Música</i> , Madrid: Gredos, 2007.
Alberti 1512	Alberti, Leon Battista, <i>De re aedificatoria decem</i> , París, 1512. Traducció italiana: <i>L'architettura di Leonbatista Alberti</i> , Florència, 1550. Traducció francesa: <i>L'architecture et l'art de bien bastir</i> , París, 1553. Edició digital online http://gallica.bnf.fr/ .
Alberti <i>Statue</i>	— <i>De la statue et de la peinture</i> (traducció francesa), París: A. Lévy, 1869. Edició digital online http://gallica.bnf.fr/ .
Alern 2014	Alern, Francesc Xavier, «Música <i>ficta</i> : de los tratados musicales a las tablaturas». Actes del Simposi <i>Francisco de Salinas, Música, teoría y matemática en el Renacimiento</i> (Amaya García y Paloma Otaola coords.). Llibre electrònic www.books.google.es .
Anand <i>Da Ripa</i>	Anand Coelho, Victor, «Ripa (da Mantova) Alberto da [Rippe, Albert de]», <i>GMO</i> (consulta 2014).
Anglès 1946	Anglès, Higiní (Transcripció i estudi), Juan Vásquez « <i>Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco</i> » (Sevilla, 1560),

- Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1946.
- Anglès 1952-71 — (Transcripció i estudi) *Cristóbal de Morales, Opera Omnia* (8 vols.), Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología – Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1952-1971 (reedició dels dos primers volums el 1984).
- Anglès 1953 — «La obra musical de Morales», *AnM*, 8 (1953), pàgs. 70-92.
- Anglès 1965 — *La música en la corte española de Carlos V: con la transcripción del “Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela” de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)* (2 vols.) (per Higiní Anglès), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1965.
- Apel 1934 — Apel, Willie, «Early Spanish Music for Lute and Keyboard Instruments», *MQ*, 20 (1934), pàgs. 289-301.
- Apel 1936 (1972) — *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. Und 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1972.
- Apel 1966 — «Musica Ficta», a *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1966, pàgs. 465-67.
- Apel 1998 — *The Notation of Polyphonic Music 900 – 1600*, Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1953. (Trad. Francesa de Jean-Philippe Navarre, *La notation de la musique polyphonique 900 – 1600*, Sprimont: Mardaga, 1998).
- Arlettaz 2000 — Arlettaz, Vincent, *Musica ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*, Sprimont: Mardaga, 2000.
- Atlas 1998 (2002) — Atlas, Allan W, *Renaissance Music. Music in Western Europe 1400-1600*, Norton 1998. (Traducció castellana: *La música del Renacimiento*, Madrid: Ediciones Akal, 2002).
- Baines 1950 — Baines, Anthony, «Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae», *The Galpin Society Journal*, Vol. 3 (1950), pàgs. 19-26.

Bibliografia

- Bal 1939 Bal, J., «Fuenllana and the Transcription of Spanish Lute-Music», *ACM*, Vol. XI (1939), pàgs. 16-27.
- Bent 1972 (2002) Bent, Margaret, «Musica recta and musica ficta», *MD*, xxvi (1972), pàgs. 73-100.
- Bent *Ficta* — «Musica Ficta», a *GMO* (consultat 2009-15).
- Bent 1983 — «“Res facta” and “Cantare Super Librum”» *JAMS*, 36 (1983), pàgs. 371-391.
- Bent 1984 (2003) — «Diatonic Ficta», *EMH*, 4 (1984), p. 1-48. Actualització i traducció francesa: «Musica Ficta: un procédé diatonique», *Lire, Composer, Analyser à la Renaissance*, Paris – Tours: CESR – Minerve, 2003, pàgs. 15-78.
- Bent 1994 — «Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron’s Aggiunta to the Toscanello in Musica», *The Journal of Musicology*, vol. 12, núm. 3 (1994), pàgs. 306-344.
- Bent 2002 — *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, New York: Routledge, 2002.
- Berger 1981 Berger, Karol, «The Hand and the Art of Memory», *MD* vol. 35 (1981), pàgs. 87-120.
- Berger 1986 — «The Expanding Universe of *Musica Ficta* in Theory from 1300 to 1550», *The Journal of Musicology*, Vol. 4 (4) 1985, pàgs. 410-430.
- Berger 1987 — *Musica Ficta. Theories of accidental inflections in vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Blackburn, *Ugolino* Blackburn, Bonnie J., «Ugolino di Orvieto», a *GMO*.
- Brown 1965 Brown, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed Before 1600: a Bibliography*, Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- Brown 1976a — *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Brown 1976b — *Music in the Renaissance*, NJ: Prentice Hall, 1976.
- Brown 1976c — «Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century intabulations of Josquin Motets», *Josquin des Prez, Proceedings of the International Festival-Conference held at*

- the Julliard School at Lincoln Center in New York City*, (ed. E. Lowinsky), Londres: Oxford University Press, 1976.
- Brown 1984 — «La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et Adrian le Roy», *Le luth et sa musique* (ed. Jean Michel Vacarro), Tours: Éditions du CNRS, 1984, pàgs. 163-182.
- Burnett i Nitzsberg 2007 Burnett, Henry i Nitzsberg, Roy, *Composition, chromaticism and the developmental process: a new theory of tonality*, Aldershott: Ashgate, cop. 2007.
- Castiglione 1528 Castiglione, Baldassarre, *Il libro del Cortegiano* (a cura de Giulio Preti), Torino: Einaudi, 1965. Traducció castellana: *El Cortesano* (traducció de Joan Boscà), Madrid: Editorial Cátedra, 1994.
- Ceulemans - Blackburn 2001 Ceulemans, Anne-Emmanuelle i Blackburn, Bonnie (dir.), *Théorie et analyse musicales : 1450-1650 : Actes du Colloque International, Louvain-la-Neuve, 1999*, Louvain-la-Neuve : Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Collège Érasme, 2001.
- Covarrubias 1611 Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611. Ed. Facs. de Martí de Riquer, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 2003.
- Criste Collins 2000 Criste Collins, Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Earing with the eyes*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Crocker 1962 Crocker, Richard L., «Discant, Counterpoint, and Harmony», *JAMS*, 15 (1962), pàgs. 1-21.
- Crocker 1966 — *A History of Musical Style*, New York: Dover, 1966 (reprint 1986).
- Crocker 1972 — Crocker, Richard L., «Hermann's Major Sixth», *JAMS*, vol. 25, núm. 1 (1972), pàgs. 19-37.
- Dahlhaus 1967 (1993) Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der Harmonischen Tonalität*, Bärenreiter – Verlag, 1967. Trad. Francesa: *La tonalité harmonique. Étude des origines*, Lieja: Mardaga, 1993.

Bibliografia

- Ellsworth 1973 Ellsworth, Oliver, «The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal», *Journal of Music Theory*, vol. 17, núm. 1 (1973), pàgs. 86-109.
- Drabkin – Lindley Drabkin, W., i Lindley, M., «Semitone», a *GMO* (consulta 2010-15).
Semitone
- D'Agostino 2008 D'Agostino, Gianluca, *Johannes Tinctoris. Proportionale Musices. Liber de Arte Contrapuncti*, Florència: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008.
- Ester-Sala 1985 Ester-Sala, Maria A., «Difusió en català de l'obra de Juan Bermudo a l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569», *Recerca musicològica* núm. 5 (1985), Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pàgs. 5-11.
- Ezquerro - Cerone 2007 Ezquerro, Antonio (Editor), *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*, Barcelona: Institut Milà i Fontanals – CSIC, 2007.
- Ferand 1957 Ferand, Ernest T., «What is “Res Facta”?», *JAMS*, 10 (1957), pàgs. 141-150.
- Fox 1940 Fox, Charles Warren, «Accidentals in vihuela tablatures», *BAMS*, No. 4 (Sep., 1940), pàgs. 22-24.
- Freis 1995 Freis, Wolfgang, «Perfecting the perfect instrument: Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament oh the *vihuela de mano*», *EM* xxiii/3 (1995), pàgs. 421-435.
- García Pérez 2006 García Pérez, Amaya Sara, *El concepto de consonancia en la teoría musical. De la Escuela Pitagórica a la Revolución Científica*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.
- Gasser 2009 Gasser, Luis, «Modalidad y modalidades en Luis Milán», a *Hispanica Lyra*, 10 (2009), pàgs. 10-23.
- GS Gerbert, Martin, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*, 3 vols., S. Blasius, 1784.
- Goldáraz 2004 Goldáraz Gaínza, J. Javier, *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Gómez 2003 Gómez Muntané, Maricarmen, *El Cancionero de Uppsala*, Ontinyent: Biblioteca valenciana – Generalitat valenciana, 2003.

-
-
- Gómez 2009 — (Editora) *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 1i 2), Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009-2012.
- Gómez - Griffiths 2013 — i Griffiths, John, *Mateo Flecha (c. 1481 – 1553?) Los Villancicos*, València: CulturArts Generalitat valenciana, 2013.
- Gordon 2011 Gordon, Bonnie, «The Secret of the *Secret Chromatic Art*» *The Journal of Musicology*, Vol. 28, núm. 3, 2011, pàgs. 325 – 367.
- Grebe 1971-72 Grebe, María Ester, «Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth-Century and its incidence in Latin-American Music», *AnM*, vols. XXVI i XXVII (1971-72), pàgs. 1-31 i 1-21.
- Griffiths 1993 Griffiths, John: «The printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century in Spain», *RdMc*, vol. XVI, núm. 6 (1993) pàgs. 3309-3321.
- Griffiths 1995 — «Esteban Daza: a gentelman musician in Renaissance Spain», a *EM*, vol. XXIII/3 (1995) pàgs. 437-448.
- Griffiths 1998a — «La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español», *Nassarre*, 4 (1998), pàgs. 59-78.
- Griffiths 1998b — «Música, vihuelas y burguesía», *Scherzo*, 121 (1998), pàgs. 136-38.
- Griffiths 2003 — *Tañer vihuela según Juan Bermudo*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 2003.
- Griffiths 2004 — *La vihuela en la época de Felipe II*, a *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.
- Griffiths 2007 — «Esteban Daza: el enigma desvelado de un vihuelista español», a *Hispánica Lyra*, 5 (2007), pàgs. 8-15.
- Griffiths 2009 — «Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana», a *Hispánica Lyra*, 9 (2009), pàgs. 14-25.
- Griffiths Valderábano — «Valderrábano, Enríquez de», *GMO* (consulta 2009).
- Griffiths Fuenllana — «Fuenllana, Miguel de», *GMO* (consulta 2009).

Bibliografia

- Gut 1969 Gut, Serge, *La tierce harmonique dans la musique occidentale*, París: Heugel, 1969.
- Gut 1976 — «La notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age», *ACM* Vol. 48, Fasc. 1 (gener-juny de 1976), pàgs. 20-44.
- Haar 1977 Haar, James, «False Realltions and Chromaticism in Sixteenth-Century Music», *JAMS*, 30 (1977), pàgs. 391-418.
- Hibberd 1942 Hibberd, Lloyd, «“Musica Ficta” and Instrumental Music c. 1250 – c. 1350», *MQ*, 28 (1942), pàgs. 216-226.
- Hirsberg *Hexachord* Hirsberg, Jehoash, article *Hexachord* a *GMO* (consulta 2015).
- Honegger 1970 Honegger, Marc, *Les messes de Josquin des Pres dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque, 1552). Contribution a l'étude des alterations au XVIe siècle* (Tesi doctoral), París: Universitat de París, 1970.
- Honegger 1973-74 — «La tablature de Diego Pisador et le problème des altérations au XVIe siècle», *Revue de Musicologie*, 59 (1973) : 38-59; 59 (1973) : 191-230; 60 (1974) : 3-32.
- Hughes *Solmisation* Hughues, Andrew, «Solmisation», *GMO* (consulta 2015).
- Jacobs 1978 Jacobs, Charles, (Edició i transcripció) *Miguel de Fuenllana, Orphenica lyra: Seville 1554*, Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Jacquot – Sordes – Vaccaro 1977 Jacquot, Jean, Sordes, Pierre-Yves i Vaccaro, Jean-Michel, *Adrian Le Roy, Les instructions pour le luth (1574)*, Paris: Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1977.
- Jeppersen 1992 Jeppersen, Knud, *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York: Dover, 1992.
- Kastner 1955 Kastner, Santiago M., «Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI siècle», *AnM*, X (1955), pàgs. 59-83.
- Kastner 1987 — «La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos», a *Nasarre III/I* (1987) pàgs. 113-127.
- Knighton - Fallows 1992 Knighton, Tess & Fallows, David, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley & Los Angeles: University of

- California Press, 1992.
- Knighon *Baena* — «Baena, Gonzalo de», *GMO* (consulta 2014).
- Kreitner 1992 Kreitner, Kenneth, «Renaissance pitch», *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992, pàgs. 275-283.
- Lockwood *Danckerts* Lockwood, Lewis, «Danckerts, Ghiselin», *GMO* (consulta 2010).
- Llorens 1953 Llorens, José María, «Cristóbal de Morales, cantor de la capilla pontificia de Paulo III (1535-1545)», *AnM*, 8 (1953), pàgs. 39-69.
- Llorens – Knighon — i Knighon, Tess, «Juan de Espinosa», *GMO* (consulta 2010-
Espinosa 15).
- Lowinsky 1945a Lowinsky, Edward E., «The Goddess Fortuna in Music», *MQ*, 29 (1945), pàgs. 81-107.
- Lowinsky 1945b — «The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music», *MQ*, 31 (1945), pàgs. 227-260.
- Lowinsky 1948 — «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians», *JAMS*, 1 (1948), pàgs. 17-23.
- Lowinsky 1954 — «Conflicting Views on Conflicting Signatures», *JAMS*, 7 (1954), pàgs. 181-204.
- Macias 2013 Macias, Rigoberto, *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Pedro Cerone* (Tesi Doctoral), Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. Disponible online www.tdx.cat.
- Meeùs 1974 Meeùs, Nicolas, «Juan Bermudo et le clavier enharmonique», *Bulletin de la Societé Liégoise de Musicologie*, 8 (1974), pàgs. 2-12.
- Meeùs 1983 — «L'origine de l'octave courte», *PLM* (1983).
- Meeùs 1992 — «Mode, ton, classes hexacordales, transposition», *Secondo convegno europeo di analisi musicale, Atti*, R. Dalmonte et M. Baroni (editors), Trento: Università degli Studi, 1992, pàgs. 221-236.

Bibliografia

- Meeùs 1995 — «L'Analyse comme création». A *Musurgia*, 2 (1995), pàgs. 88-89.
- Meeùs 1997a — «Mode et Système. Conceptions ancienne et moderne de la modalité», *Musurgia*, 4 (1997), pàgs. 67-80.
- Meeùs 1997b — «Vox et Litera dans la théorie musicale médiévale», Comunicació dins les jornades *Les vocabulaires de la voix : les intraduisibles*, (1997), pàgs. 1-7.
- Meeùs 2003 — «Vecteurs harmoniques», *Musurgia*, 10 (2003), pàgs. 7-34.
- Meeùs 2005 — *Théorie modale. Moyen Âge et Renaissance*. Cahiers de cours «Théorie et évolution du langage musical». París: Universitat Paris-IV, 2005.
- Meeùs *Keyboard* — «Keyboard», a *GMO* (consulta 2014).
- Moll 1953 — Moll, Jaime, «Cristóbal de Morales en España (notas para su biografía)», *AnM*, 8 (1953), pàgs. 3-26.
- Moralejo 1990 — Moralejo, José Luis, (traductor) *Musica Practica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1990.
- De la Motte 1991 — Motte, Diether de la: *Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- Niemöller *Ornithoparcus* — Niemöller, Klaus Wolfgang, «Andreas Ornithoparchus», *GMO* (consulta 2010).
- Palisca 1956 — Palisca, Claude V., «Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica"», *JAMS*, 9 (1956), pàgs. 81-96.
- Palisca - Pesce *Guido* — i Pesce, Dolores, «Guido d'Arezzo [Aretino]», *GMO* (consulta 2015).
- Powers 1980 — Powers, Harold, «Mode», *GMO* (1980) (consulta 2010-15).
- Powers 1981 — «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *JAMS*, 34 (1981), pàgs. 428-470.
- Powers 1982 — «Modal Representations in Polyphonic Offertories», *EMH*, 2(1982), pàgs. 43-86.
- Powers 2003 — «Le mode est-il une réalité?», *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, Paris-Tours: Minerve, 2003.
- Powers - Wiering *Mode II* — Powers, Harold i Wiering, Franz, «Mode, §II: Medieval modal theory», *GMO* (consulta 2014 i 2015).

- Pujol 1965 Pujol, Emili, (Transcripció i estudi) *Enríquez de Valderrábano, Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1965.
- Pujol 1971 — (Transcripció i estudi) *Luis de Narváez, Los seys libros del Dephin de música de cifra para tañer vihuela*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1971.
- Pujol 1984 — (Transcripció i estudi) *Alonso Mudarra, Tres libros de música en cifra para vihuela*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1984.
- Otaola 1995 Otaola González, Paloma, «Francisco Salinas y la teoría modal del siglo XVI», a *Nassarre XI/1-2* (1995), pàgs. 367-386.
- Otaola 1996 — «Modes naturels et modes accidentels chez Juan Bermudo», *Avatars de la modalité du Xve au XVIIe siècle*, *Musurgia III/2* (1996), pàgs. 22-34.
- Otaola 1997 — «La división del tono en la vihuela según Bermudo», *Nassarre XIII / 1-2* (1997), pàgs. 147-162.
- Otaola 1998 — «Les *coiunctae* dans la théorie musicale au Moyen Age et à la Renaissance (1375-1555)», *Musurgia*, vol. V, núm. 1 (1998), pàgs. 53-69 .
- Otaola 2000 — *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- Otaola 2001 — «L'usage des dissonances dans la théorie du contrepoint de Juan Bermudo», *Declaración de instrumentos musicales (1555), Théorie et analyse musicales: 1450-1650*, Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 2001, pàgs. 271-291.
- Otaola 2008 — *La Pensée musicale espagnole à la Renaissance*, París: L'Harmattan, 2008.
- Querol 1953 Querol i Gavaldà, Miquel, «Morales visto por los teóricos españoles», *AnM*, 8 (1953), pàgs. 170-176.

Bibliografia

- Querol 1975 — *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- Radke *Neusidler* Radke, Hans, i altres, «Neusidler, Hans», *GMO* (consulta 2015).
- Rees 1993 Rees, Owen, «Guerrero's L' 'Homme armé' masses and their models», *EMH*, 12 (1993), pàgs. 19-54.
- Rees - Nelson 2007 — i Nelson, Bernadette (eds.), *Cristóbal de Morales, Sources, Influences, Reception*, Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- Reese 1959 (1988) Reese, Gustav, *Music in the Renaissance*, Londres: Dent, 1959. Trad. Cast., *La música en el Renacimiento* (2 vols.), Madrid: Alianza Editorial, 1988 (1a reimpressió 1995).
- Reif 1986 Reif, Jo-Ann, «Music and grammar: imitation and analogy in Morales and the Spanish humanists», *EMH*, 6 (1986), pàgs. 227-243.
- Rey 1976 Rey, Juan José, «Enríquez de Valderrábano: siete obras de Cristóbal de Morales para una y dos vihuelas», *Tesoro sacro musical*, 59 (1976), pàgs. 3-8 i suplement musical pàgs. 1-15.
- Roa i Gertúdris 2007 Roa, Francisco i Gertrúdis, Felipe, «Reflexiones sobre las ediciones de música para vihuela: a propósito de "El libro de música de vihuela de Diego Pisador (1552)" editado por Francisco Roa y Felipe Gertrúdis», *Hispanica lyra*, 5 (2007), pàgs. 34-44.
- Roig – Francolí 2004 Roig – Francolí, Miguel A: *Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María. A Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.
- Rousseau, *Dictionnaire* Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris: Vídud Duchesne, 1768. Edició digital online www.imslp.org.
- Routley 1985 Routley, Nicholas, «A Practical Guide to "musica ficta"», *EM*, 13 (1985) pàgs. 59-71.
- Rubio 1956/1972 Rubio, Samuel: *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1956. Traducció anglesa: *Classical Polyphony*, Toronto: University of Toronto Press, 1972.
- Rubio 1969 — *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, Madrid: El Escorial, 1969.

-
- Rubio 1978 — *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978.
- Rubio 1988 — *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta el 1600*. Madrid: Alianza editorial, 1988.
- Rushton *Tierce* Rushton, Julian, «Tierce de picardie», *GMO* (consulta 2014)
- Russell 1995 Russell, Eleanor (ed.), *Juan Vasquez. Villancicos y canciones*. Madison, Wis: (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 104), A-R Editions, 1995.
- Schmitt 1997 Schmitt, Thomas, «Sobre la necesidad de las tablaturas», *I Encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1997.
- Seay 1966 Seay, Albert, «The 15th-Century Coniuncta: A preliminary Study», *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York: W. W. Norton, 1966, pàgs. 723-737.
- Sierra – Gosálvez 2006 Sierra, J., i Gosálvez, J.C., *Cancionero Musical de la Colombina* (edició facsímil), Madrid: Sociedad Española de Musicología – Asociación Española de Documentación Musical, 2006.
- Silbiger *Ficta* Silbiger, Alexander, «Musica ficta», a *GMO* (consulta 2010-15).
- Spiessens *Matelart* Spiessens, Godelieve, «Matelart, Ioanne», a *GMO* (consulta 2009).
- Stevenson 1961 (1993) Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley i Los Àngeles: University of California Press, 1961. Trad. Cast.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza editorial, 1993.
- Stevenson - Planchart, *Morales* — i Planchart, A.E., «Cristóbal de Morales», *GMO* (consulta 2010).
- Strunk 1950 (1998) Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History* (ed. Leo Treitler), Nova York: Norton, 1998.
- Terni – Ramos, 1983 Terni, Clemente, (editor) *Música Práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1983.
- Toft 1992 Toft, Robert, *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press, 1992.

Bibliografia

- Trachier 1999 Trachier, Olivier, *Contrepoint du XVI siècle. Aide-mémoire*, París: Durand Editions musicales, 1999.
- Young 1969 Young, Irwing, (edició i traducció), *The Practica musicae of Franchinus Gafurius*, Londres: The University of Wisconsin Press, 1969.
- Villey 2007 Villey, Isabelle, «De los efectos que causan los ocho tonos o modos», a *Hispánica lyra*, 6 (2007), pàgs. 44-48.
- Wagner 1982 Wagner, Klaus, *Martín de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- Ward 1952 Ward, John, «The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music», a *JAMS*, Vol. 5, núm. 2 (1952), pàgs. 88-98.
- Ward 1977 — *The vihuela de mano and its music (1536-1576)*, Londres: Ann Arbor, Michigan; UMI, 1977.
- Wienpahl 1971/72 Wienpahl, Robert W., «Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», a *ML*, Oxford University Press: (I) 52:4 (1971:oct.), p. 407-417 (II) 53:1 (1972: jan.), pàgs. 59-73.
- Wegman 1992 Wegman, Rob C., «Musica ficta», a Knighton, Tess & Fallows, David (editors), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Wiering 2001 Wiering, Frans, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York: Roudledge, 2001.
- Woodley *Tinctoris* Woodley, Ronald, «Johannes Tinctoris», *GMO* (consulta 2012).
- Zaldívar 1987 Zaldívar, Álvaro, «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: el sexto modo cantado siempre con bemol», a *Nasarre III/I* (1987), pàgs. 113-127.
- Zayas – Ramos 1990 Zayas, Rodrigo de (editor), *Música Práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Sevilla: Alpuerto, 1990.

Aquesta Tesi doctoral va ser defensada el 17 de juliol de 2015 a la
Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Van constituir el tribunal

Philippe Vendrix (President)

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Université François-Rabelais
(Tours)

Germán Gan Quesada (Secretari)

Universitat Autònoma de Barcelona

Javier Suárez Pajares (Vocal)

Universidad Complutense de Madrid

Álvaro Torrente Sánchez-Guisande (Suplent)

Universidad Complutense de Madrid

Cristina Diego Pacheco (Suplent)

Université de Lorraine

