

# La filología musical como herramienta de análisis de la música para danza: el caso de los *tenores* de danza

Cecilia Nocilli

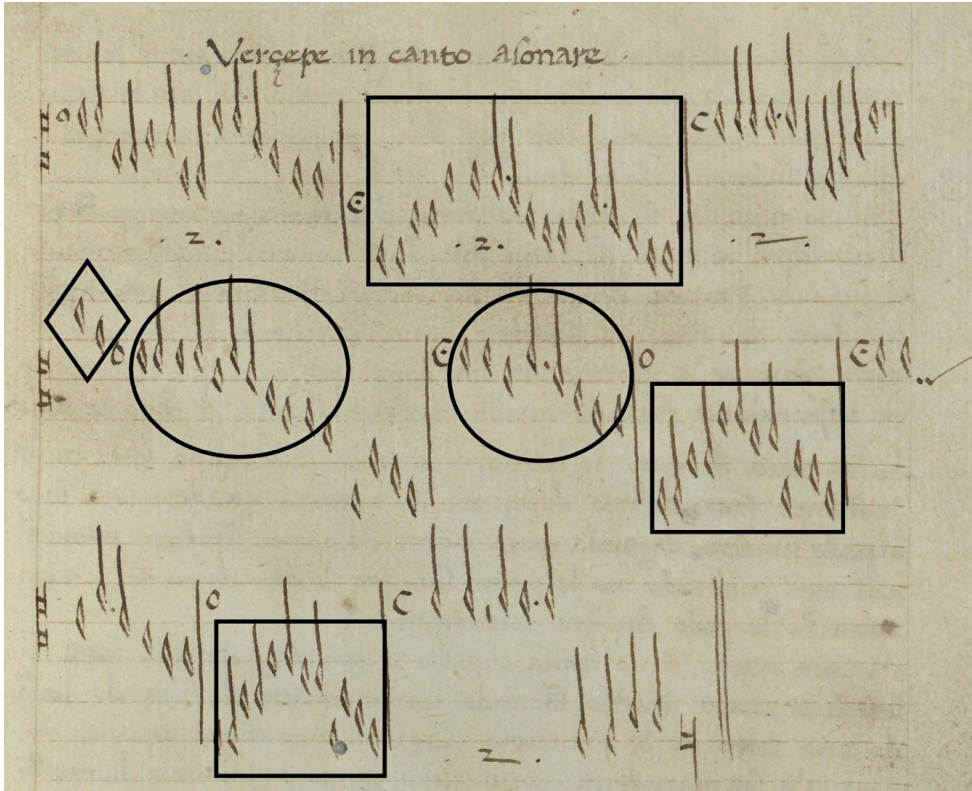
(Universidad de Granada)

Los *tenores* de danza del siglo XV dejan y transmiten huellas significativas en relación con la composición musical para danza. Distintas metodologías de análisis musical se han aplicado a estos repertorios centradas en sus aspectos formales, pero no en sus procesos compositivos y de adaptación de un mensuralismo estructurado *ad hoc* para el movimiento corporal. Hasta ahora, los tratados de danza del siglo XV han sido reputados someramente como manuales teóricos con reglas y especulaciones aristotélicas desvinculadas de la praxis interpretativa. Esta convicción ha creado una suerte de bipolarismo entre teoría y práctica, ajena a los conceptos de creación musical del siglo XV, que ha generado una disyunción entre texto y praxis. Para abordar la práctica de la composición instrumental para danza, y con el objetivo de superar algunas observaciones infundadas, se analizarán algunos *tenores* de danza de los tratados de Domenico da Piacenza (1410ca. – 1477ca.), Antonio Cornazano (1432ca. – 1484ca.) y Guglielmo Ebreo da Pesaro/Giovanni Ambrosio (1420ca. – 1484ca.), así como de los cancioneros musicales Perugia 431 (1480 – 1490ca.) y Bologna Q16 (1487 – 1490ca.) en busca de afinidades con la percepción del cuerpo en el Quattrocento. De la lectura de los tratados coreicos del siglo XV, que muestran matices teóricos, filosóficos y estilísticos entre Domenico da Piacenza (F-Pn D 972), Antonio Cornazano (I-Rvat C 203) y Guglielmo Ebreo da Pesaro (F-Pn G 973; F-Pn A 476), es posible deducir pistas útiles relacionadas con la composición coreico-musical.

La *Cançon de pifari dicto el Ferrarese*, el *tenor Collinetto* y el *tenor del Re di Spagna* representan los únicos ejemplos musicales aptos para el acompañamiento de la *bassadanza* italiana, normalmente desprovista de música. Estos tres *tenores* están todos en *tempus imperfectum prolatio maior*. El propio Cornazano los encomienda a los músicos no sólo para el uso de las coreografías de *bassadanza*, sino también para adaptarlos y transformarlos en otras *misure* o tempi de danza: ««Muchos otros *tenores* se emplean para *saltarelli* y *bassedanze*, pero estos son los más utilizados [*Tenore del Re di Spagna*, *Cançon de pifari dicto el Ferrarese*, *Tenore Collinetto*], y cabe señalar que todo *tenor* se puede tocar en cuatro tempi»<sup>1</sup>. Esta

<sup>1</sup> «Molti altri tenori si fanno per saltarelli et bassedanze, ma gli più usitati sono questi [*Tenore del Re di Spagna*, *Cançon de pifari dicto el Ferrarese*, *Tenore Collinetto*] et da notare è che ogni tenore si può fare a quatro mesure» (I-Rvat C 203, 33v; Smith, 1995: I, 106 [traducción de Rinaldo Valdeperas]).

práctica se puede observar en los *tenores* de algunos *balli* que contienen, según su naturaleza, varios tempi de danza<sup>2</sup>. Por ejemplo, en el *ballo Verçeppe* de Domenico da Piacenza, la línea melódica de la *bassadanza* se encuentra en una de las secciones de *saltarello*:



Ejemplo 1. Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare*, “Verçeppe” (F-Pn D 972: 13r). El rectángulo y los cuadrados indican el *tenor* de *bassadanza* y su transformación en tempo de *saltarello*. Los círculos indican el *tenor* de *saltarello* y su adaptación en el tempo de *bassadanza*. El rombo encierra las dos semibreves fuera de las secciones de los tempi.

Por un lado, la primera sección de *bassadanza* en *tempus imperfectum prolatio maior* ofrece el modelo melódico para dos secciones de *saltarello* en *tempus perfectum* y, por otro lado, una sección de *saltarello* se ha adaptado melódicamente al tempo de *bassadanza*.

En el *ballo Verçeppe* del ejemplo 1, podemos notar dos semibreves, señaladas con un rombo, que no pertenecen a un tempo específico, ni a la separación característica entre los tempi de cualquier *ballo*, como en el tempo anterior de *quaternaria* o en el siguiente de *saltarello*. Estas dos semibreves, en cambio, corresponden a pasos específicos de la danza, concretamente

<sup>2</sup> La teoría coreica del Quattrocento describe dos géneros de danza: la *bassadanza* y el *ballo*. La *bassadanza* «no tiene una secuencia fija de pasos. Cada descripción coreográfica de *bassadanza* es única y no sigue un modelo estructural establecido», mientras que el *ballo* «según Antonio Cornazano es «una composición de distintas *misure*». Efectivamente, el *ballo* puede contener varias o todas las *misure* o tempi de la danza italiana del Quattrocento –*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*–, o sólo una de ellas, excepto la *bassadanza*» (Nocilli, 2013: 86).

a una *mezzavolta* del hombre frente «alla fila» y a un *salto* del que está detrás para poder «coger esos cuatro tempi de *saltarello*»<sup>3</sup>. Estas semibreves tienen una función exclusivamente coreográfica que se puede encontrar en otros *balli* del repertorio coreico del Quattrocento. La música, por tanto, está al servicio de la danza tanto en la composición como en la ejecución de *bassadanze* y *balli*, y como afirma Domenico da Piacenza, en tono polémico: «En esto se reconoce toda la inteligencia y la ignorancia de los músicos que cuando tocan un canto de *bassadanza* siempre, por poco entendimiento, lo aceleran hasta el final, y luego, mintiendo, dicen haber tocado un tempo cuando han tocado tres»<sup>4</sup>.

Entre los ejemplos más conocidos de música ornamentada sobre un *tenor* de danza están los dúos *Falla con misura*<sup>5</sup> del manuscrito Perugia 431 (I-Pg Bca 431), y *La bassa Castiglya*<sup>6</sup> del manuscrito boloñés Q 16 (I-Bo MiBm Q 16), una versión múltiple y con alguna variante de la primera. En *Falla con misura*, el célebre *tenor* del *Re di Spagna* presenta el característico compás de *bassadanza* en *tempus imperfectum prolatio maior*, mientras que el *contratenor*, en *tempus perfectum diminutum*, sigue las proporciones mensurales de aumentación y disminución simultáneas. El compositor de *Falla con misura* es un tal M. Gulielmus y lamentablemente nunca sabremos si la lección boloñesa *La bassa Castiglya* también compartía esta atribución ya que el encabezamiento sobre el *superius* ha sido rasgado: este acto nos priva de cualquier otra información sobre esta relevante composición<sup>7</sup>. A pesar de que el propio Manfred Bukofzer en su célebre artículo dedicado a las versiones polifónicas del *tenor* *La Spagna* (Bukofzer, 1950: 196) excluyera las dos sugestivas posibilidades de atribución a Guglielmus Monachus por un lado y a Guglielmo Ebreo da Pesaro por otro, diversos estudios musicológicos contemporáneos, como he subrayado reiteradamente (Nocilli, 2013: 31; 2011: 191), siguen transmitiendo la improbable atribución al maestro de danza de Pesaro (Crawford, 2013: 48-49; Bornstein, 2001: 15 y 19; Atlas, 1998: 232; 1985: 104, 122 y 153; Gombosi, 1955: XLI).

La versión menos conocida *La bassa Castiglya* no es estrictamente una copia de *Falla con misura* o viceversa; por lo demás, es difícil establecer cuál de los dos testimonios es el más antiguo ya que ambos manuscritos pueden fecharse en torno a la década de 1480<sup>8</sup>. No podemos hablar de copia cuando uno de los textos en cuestión presenta variantes rítmicas y melódicas; en mi opinión, aunque estas sean sólo tres, ambas composiciones podrían representar tradiciones paralelas generadas probablemente por la notoriedad de la composición, transmitida, no casualmente, con títulos diferentes en dos manuscritos diferentes.

Dos variantes son de tipo rítmico-melódico (cc. 31-33) y resuelven y simplifican una figuración rítmica de corcheas presente en Perugia 431 en dos compases. En general, Bologna Q 16 parece simplificar las dos corcheas de Perugia 431 en una negra, pero al

<sup>3</sup> «pigliare quilli tempi quatro di saltarello» (F-Pn D 972: 3v; Procopio, 2014: 80 [traducción de Rinaldo Valldeperas]).

<sup>4</sup> «in questo se cognosce tucto lo intelecto e tucta la ignorantia de li sonaturi, che de bassadanza uno canto sonerano e sempre per puoco intelecto strenzerano el canto fino a la fine e poi dirano haver facto una mexura dicendo buxia e arano factone tre» (F-Pn D 972: 3v; Procopio, 2014: 80 [traducción de Rinaldo Valldeperas]).

<sup>5</sup> El título de este dúo se ha transmitido hasta ahora como *Falla con misuras*. Leo «misura» ya que la “s” final aparece separada de la palabra y añadida, aparentemente, más tarde.

<sup>6</sup> El título de este dúo aparece en la *tabula* y el *superius* del manuscrito como *La basse castiglya*; el *tenor* en cambio indica *La bassa castiglya*.

<sup>7</sup> Esta mutilación resulta significativa, además de sospechosa, ya que es la única dentro de un manuscrito completamente íntegro.

<sup>8</sup> En el Apéndice 1 propongo una transcripción de *La bassa Castiglya* integrando los compases perdidos del *superius* a partir del manuscrito de Perugia. En cuanto al dúo *Falla con misura*, presente hace mucho en la bibliografía musicológica, véanse las transcripciones de Manfred Bukofzer (1950: 199-200) e Allan Atlas (1985: 230).

mismo tiempo añade una negra que altera la progresión melódica de la ornamentación y desplaza la acentuación rítmica de la pieza hasta que no la resuelve con la segunda variante rítmica del c. 33, igual y consistente con la del c. 31. A pesar de este cambio melódico, la consonancia con el *tenor* nunca se altera.



Ejemplo 2. M. Gulielmus, *Falla con misura* (I-Pg Bca 431: 95v-96r), cc. 31-33.



Ejemplo 2.1. Anónimo, *La bassa Castiglya* (I-Bo MiBm Q 16: 73v-74r), cc. 31-33.

La tercera variante concierne el manuscrito de Boloña que altera en natural el Mi bemol del c. 21 del manuscrito de Perugia. En realidad, la lección del manuscrito Q 16 es la más válida musicalmente: podríamos considerar que *La Bassa Castiglya* es la versión correcta y *Falla con misura*, en cambio, la versión contaminada. Sin embargo, ambas versiones son plausibles y por eso me inclino a creer que las variantes introducidas son de tradición y adiaforas. Si tuviéramos certeza de la atribución de *La Bassa Castiglya* también podríamos suponer que el compositor quiso insertar variantes, ambas posibles y aceptadas.

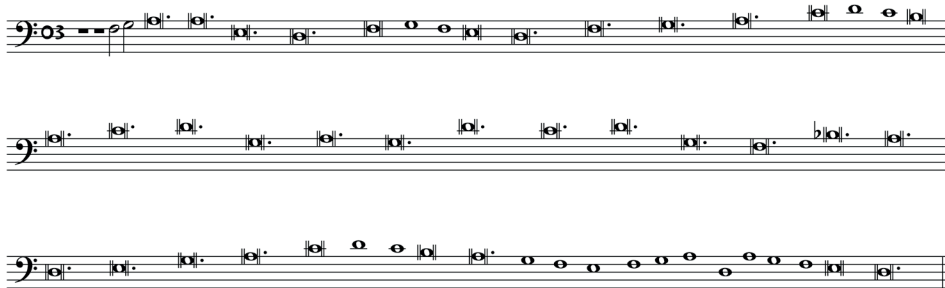
Del análisis de las consonancias entre el *tenor* de *La Bassa Castiglya* y *Falla con misura*, y la ornamentación del contratenor, se deduce una estricta adherencia a las reglas contrapuntísticas descritas además por Tinctoris en el *Liber de arte contrapuncti*. (D'Agostino, 2008: 364-381). De hecho, ambas composiciones comienzan y terminan con un intervalo de octava y hacen un amplio uso de las comunes terceras y décimas paralelas permitidas por la teoría musical de la época. A veces aparece el intervalo de sexta, pero sólo como nota de paso y siempre en tempo débil. Bastante frecuentes, en cambio, son las quintas o doceavas que resuelven en tercera o décima precedidas por una octava (en un caso por unísono) o por una tercera. Desde el inicio del dúo prevalece el patrón rítmico (♩. ♩♩) utilizado en varias ocasiones para modificar la acentuación de ternaria a binaria y viceversa, reformulándolo y generando varios episodios de *hemiolia*:



Ejemplo 3. Anónimo, *La bassa Castiglya* (I-Bo MiBm Q 16: 73v-74r), cc. 6-8. El patrón rítmico inicial del c. 6 se repite en contratiempo en los sucesivos dos compases.

Otro recurso compositivo relacionado con la ornamentación, siempre en línea con la teoría contrapuntística del siglo XV, se refiere al uso de grados conjuntos ascendentes y descendentes para cubrir intervalos bastante amplios. En algunas ocasiones (cc. 18, 25, 30 y 37-38), coincidiendo con estas escalas ascendentes y descendentes, el *contratenor* desciende una quinta por debajo del *tenor*, provocando cruces de voces.

La proporción final en *tripla* podría leerse superficialmente como otra proporción rítmica más de la música vocal e instrumental del siglo XV: es aquí que el análisis filológico contribuye a una lectura intertextual que supera el formalismo analítico. El título de *La Bassa Castiglyla* sugiere un fuerte paralelismo con el estilo coreico castellano presente en la combinación *baja danza–alta danza*<sup>9</sup>. En efecto, no puede pasar inadvertido que esta alteración rítmica final de *La bassa Castiglyla* y de *Falla con misura* recuerda la línea melódica final del *tenor* de la *Alta* de Francisco de la Torre.



Ejemplo 4. Francisco de la Torre, *Alta* (E-Mp 1335: 223r. Tenor).

En el repertorio coreico italiano existen algunas correspondencias estilísticas vinculadas a la tradición ibérica de la época. *La Bassa di Schastiglia* del manuscrito italiano Antinori 13 (I-Fl 13) y *La baixa de Castilla* del manuscrito catalano-aragonés de Cervera (E-ACSG *Notacions*) son claros ejemplos de ello por su similitud estructural y estilística (Nocilli 2013). En el siglo XV, la combinación *baja–alta* y su tripartición *baixa–alta–joiós* que encontramos en estos manuscritos es típica de la forma de danzar de la Península Ibérica<sup>10</sup>. En consecuencia, la referencia a una danza concreta como *La Bassa Castiglyla* del manuscrito boloñés Q 16 y su proporción final en *tripla* podría indicar un acercamiento al estilo castellano.

En *La Bassa Castiglyla* y *Falla con misura*, el *superius* retoma la disminución final de la *Alta*, pero en forma de proporción en *tripla*. Debido a su difusión y flexibilidad a finales del siglo XV, el *tenor del Re di Spagna* se prestaba fácilmente a ejercicios de ornamentación e improvisación contrapuntística<sup>11</sup>. Sin embargo, estas versiones ornamentadas como *Falla con misura* no fueron concebidas necesariamente como un acompañamiento instrumental de

<sup>9</sup> La *alta danza* es una «forma coreica del siglo XV de la península ibérica. Incluye pasos saltados o *altos* en contraposición con los pasos pocos elevados del suelo o *bajos* de la *baja danza*. En el siglo XV, la pareja *baixa-alta* y su tripartición *baixa-alta-joiós* denotan el modo de bailar típicamente ibérico» (Nocilli, 2013: 86). Antonio Cornazano describe el *saltarello* como «el más alegre danzar de todos y los españoles lo llaman alta danza (il più allegro dançare de tutti et gli spagnoli el chiamano alta dança)» (I-Rvat C 203: 4r; Smith, 1995: I, 86).

<sup>10</sup> Incluso las fuentes del siglo XVI todavía informan de este estilo ibérico: el manuscrito titulado *Reglas del danzar* (EMrah *Reglas*) contiene una *Baja* y una *Alta*, e *Il Ballarino* (1581) de Fabrizio Caroso describe una *Bassa et Alta* de un autor «incerto» (Nocilli 2013; 2011).

<sup>11</sup> Como he demostrado en la reconstrucción de *La baixa de Castilla* del manuscrito de Cervera (Nocilli, 2011; 2013), el *tenor del Re di Spagna* se ha transmitido en distintas versiones y número de compases precisamente por su grado de flexibilidad y adaptación.

la danza, sino más bien como ejercicios de composición o de ornamentación musical escrita, o bien como transcripciones de improvisaciones<sup>12</sup>. En efecto, incluso en el título, el *tenor* de *Falla con misura* responde a esa regularidad y perfección formal buscada por Guglielmo Ebreo en la *bassadanza*: «Quien quiera componer una *bassadanza* primero debe tener buena imaginación para inventar un tenor con sus partes bien mesuradas que, sobre todo, agrade al grupo»<sup>13</sup>. De este modo, la regularidad de las breves y semibreves del *tenor* permitía a los discantistas «fare con misura» sus ornamentaciones en consonancia con la pauta melódica y de acuerdo con el gusto de los oyentes. Asimismo, los bailarines debían ejecutar «con misura» los pasos naturales en el tempo forte y las ornamentaciones en el tempo débil según las reglas de la teoría coreica del siglo XV.

En el caso de la *Alta* de Francisco de la Torre, también hay que subrayar otro aspecto que se refiere al propio *tenor del Re di Spagna*, que se modifica y enriquece dotándolo de la anacrusa prescrita para el *saltarello (alta danza)*, y dando a las breves un mayor dinamismo en las cadencias y semicadencias con algunas concesiones a la línea melódica original. Esta práctica interpretativa está claramente especificada en los tratados de danza italianos: tanto en la música como en la danza, la *bassadanza* y el *saltarello* presentan un inicio anacrúsico, la *quaternaria* y la *piva* un inicio tético. Por lo tanto, la música debe acompañar el movimiento en tempo débil o fuerte del pie del bailarín y, en consecuencia, el músico tendrá que añadir y ejecutar la anacrusa si esta faltara en la música.

Muy interesante resulta *La hault dalemaigne* del compositor francés Mathurin (1470 ca.–1530 ca.) presente en *Canti C* de Ottaviano Petrucci (1504)<sup>14</sup>. Esta composición a tres voces sin texto, que hasta ahora ha pasado inadvertida para los especialistas, aparece en la sección final de la colección junto con otras obras principalmente con títulos franceses, a excepción de la anónima *La Spagna*<sup>15</sup> y de *La Bernardina* de Josquin Desprez. En su nombre, *La hault dalemaigne* recuerda el repertorio de la *basse danse* franco-borgoñona, donde encontramos tres coreografías tituladas *La haulte de Bourgone*, *La haulte Bourgongne* y *Le hault e le bas* (B-Br 9085; Toulouze [1488-1496]; GB-Scl *Catholicon*)<sup>16</sup>. Las coreografías de estas *basses danses* responden a la típica alternancia de pasos de la *grande*, *moyenne* y *petit mesure* de la tradición franco-borgoñona y sus *tenores* son típicamente de *basse danse* (Nocilli, 2013: 15-30; 2011: 157-167). ¿Podría *La hault dalemaigne* publicada por Petrucci representar un auténtico y hasta ahora desconocido ejemplo de composición a tres voces sobre un *tenor* de *basse danse* de la tradición franco-borgoñona del siglo XV?

*La hault dalemaigne* también comienza y termina en octava con el *tenor* según los preceptos de Tinctoris, y su imitación entre *superius* y *contratenor* se inscribe en el contexto contrapuntístico propio de la *res facta* ilustrada por el teórico en el capítulo XXI del *Liber de arte contrapuncti*:

<sup>12</sup> Sin embargo, la práctica ha demostrado la idoneidad de algunas de estas composiciones como música para danza.

<sup>13</sup> «volendo alchuno comporre bassadanza chome & dicto bigiognia che prima habia buona fantasia a trovare el tenore colle sue parti ben misurate e che sopractuto piaccia alla brigata» (F-Pn G 973, 13r; Sparti 1993: 106 [traducción de Rinaldo Valldeperas]).

<sup>14</sup> El título de esta composición aparece en el índice de los *Canti C* como *La hault dalemagna*. Sobre la biografía de Mathurin Forestier o Dubuysson véase MacCracken, 2001 y Josephson-MacCracken, 1996.

<sup>15</sup> Es importante observar que *La Spagna* de *Canti C* de Petrucci también presenta una proporción de *sesquialtera* precisamente en la parte final. Véase el análisis y la transcripción de Manfred Bukofzer (1950: 206).

<sup>16</sup> El título de *La hault dalemaigne* no tiene por qué estar necesariamente asociado a la *alta danza*. En los tratados de danza italianos del siglo XVI hay *balletti* cuyos títulos comienzan con el término «alta», pero sin el significado de *alta danza*: *Alta Cardana*, *Alta Colonna*, *Alta Gonzaga*, *Alta Regina* (Caroso, 1600). En estos casos, «alta» debe entenderse como sinónimo de noble, supremo, excelente.

El contrapunto escrito se denomina comúnmente *res facta*, pero el que realizamos mentalmente es el que llamamos contrapunto en sentido absoluto, y quienes practican esto comúnmente se dice que cantan *super librum*. Sin embargo, la *res facta* se diferencia esencialmente del contrapunto en que todas las voces de la *res facta*, sean tres, cuatro o más, se obligan mutuamente, de manera que el orden y la ley de consonancias de cada voz se observe con relación a todas y cada una de las demás voces<sup>17</sup>.

De hecho, del análisis de *La hault dalemaigne* se puede deducir que el *superius* y el *contratenor* no sólo observan la consonancia con el *tenor*, sino también entre sí; son melódicamente dependientes tanto por el estilo imitativo como por las terceras y sextas paralelas, así como por los intervalos en los tempi fuertes de la composición. El tema inicial del *contratenor* se repite a la octava superior (cc. 2-3), pero con un cambio melódico al final de la frase imitado por el *superius*<sup>18</sup>. Las imitaciones entre estas dos voces son bastante evidentes, sin embargo, en varias ocasiones se observa una alternancia entre las secciones en estilo imitativo y las que hacen uso de intervalos paralelos (cc. 10-11; c. 12; c. 23; cc. 26-27; cc. 30-31; cc. 38-39; cc. 47-49). Frecuentemente, algunos episodios de disonancia, no sólo de paso, se resuelven en estos episodios de paralelismo. En otras partes, el *contratenor* y el *superius* parecen estar preocupados sólo por la consonancia con el *tenor*, provocando pasajes disonantes incluso en tempo fuerte entre las voces externas.

El desarrollo del *tenor* no hace un uso regular de breves, sino que también emplea mínimas con puntillo y semimínimas generando un contrapunto más complejo e interesante. Por ejemplo, en el c. 32 el *tenor* anticipa el patrón rítmico de una sección imitativa con el *contratenor* que en el c. 34 se resuelve con unas décimas paralelas entre el *tenor* y el *superius*. En general, en cuanto al uso de intervalos de sexta incluso en tempo fuerte entre el *superius* y el *contratenor*, parece que Mathurin los emplea con moderación como recomienda Tinctoris. Efectivamente, en un caso, en *La hault dalemaigne* el intervalo de sexta entre *superius* y *tenor* se convierte en el acorde final de una cadencia con la quinta en el *contratenor* (c. 37). La extensión del *tenor* es bastante amplia, –de C<sub>2</sub> a F<sub>3</sub>–, lo que provoca cruces entre el *tenor* y el *contratenor*.

A pesar de las numerosas referencias literarias y algunos testimonios coreográficos sobre la *alta* danza, los ejemplos musicales siguen siendo más que escasos. *La hault dalemaigne* de Mathurin sería un sugerente ejemplo dado el tipo de composición y las características musicales que muestra. En primer lugar, el desarrollo del *tenor* de *La hault dalemaigne* es mucho más dinámico que el marcado por la estructura musical del *Re di Spagna* en la *Alta* de Francisco de la Torre. Probablemente, esta característica determina también el estilo imitativo de toda la composición. Además, he demostrado que el *tenor* de las *altas* danzas concluía con una subdivisión de las breves en valores inmediatamente menores, como se observa en la *Alta* de Francisco de la Torre y en *La hault dalemaigne*, bien que las características del *tenor* sean diferentes. Como hemos visto, en *La bassa Castiglyta*, en cambio, la melodía del *Re di Spagna* termina con una proporción en *tripla*, probablemente para

<sup>17</sup> Sigo la edición de Gianluca D'Agostino del *De arte contrapuncti* de Johannes Tinctoris (D'Agostino, 2008: 314-315): «Contrapunctus qui scripto fit communiter “resfacta” nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute “contrapunctum” vocamus. Et hunc qui faciunt “super librum cantare” vulgariter dicuntur. In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifacte, sive tres sive quattuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti» [traducción de la autora]. Véase también Bent, 1983: 371-391.

<sup>18</sup> Véase mi transcripción de *La haut dalemaigne* en el Apéndice 2.

diferenciar la *bassa* de la *alta*. Un estudio detenido de todas las obras musicales basadas en el *tenor del Re di Spagna* podría arrojar luz sobre esta peculiaridad rítmico-musical y sobre su presumible fundamento coreográfico. Desafortunadamente, por el momento no puedo aportar más información ni sobre la naturaleza del *tenor* de *La hault dalemaigne* en cuanto a su derivación de una *chanson* o de alguna melodía quizás de origen alemán, ni sobre nuevos aspectos de la biografía de Mathurin que ayuden a dilucidar su relación con la música para danza. Por otro lado, no hay certeza de que *La hault dalemaigne* sea música para danza dada la dificultad añadida por el estilo imitativo, es decir, por una práctica compositiva poco adecuada a la danza que, según la teoría coreica del siglo XV, requiere una clara comprensión del *tenor* por parte de los bailarines.

En conclusión, las composiciones analizadas representan ejemplos de una práctica compositiva de *res facta* según las reglas canónicas del contrapunto del siglo XV que también podían emplearse en la improvisación. Sin embargo, como han destacado Keith Polk (1992) y Anna Maria Busse Berger (1993), los ejemplos y reglas musicales expuestas por Johannes Tinctoris en el *Liber de arte contrapuncti* traicionan un estilo y una visión propia no necesariamente compartida y seguida por la práctica musical de la época. Rastros de los métodos de composición e improvisación empleados aparecen bastante nítidos en la música instrumental para danza y también en la teoría coreica del siglo XV. Los teóricos de la danza han recurrido a una terminología musical específica para dilucidar los criterios de un impulso creador sobre cuyos cimientos generar esa simbiosis entre música y danza tan codiciada por Domenico da Piacenza y plasmada en sus *balli*. En consecuencia, el análisis de la música instrumental para danza, sustentado en el estudio y el conocimiento de «otras» fuentes teóricas musicales y coreicas del siglo XV, representa «otro» enfoque metodológico para la eliminación de barreras entre la música vocal y la música instrumental, entre la música culta y la música popular o tradicional.



## APÉNDICE 1

### La bassa Castiglya

I-Bo MiBm Q 16, ff. 73v-74r  
Trascr. Cecilia Nocilli 2023

The musical score is presented in two systems: SUPERIUS and TENOR. The SUPERIUS part is written in a soprano clef with a common time signature (C). The TENOR part is written in a bass clef with a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 11, 17, 23, 29, 35, and 41 indicated at the beginning of their respective systems. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and dynamic markings like 'ff'. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

## APÉNDICE 2

### La hault dalemaigne

Mathurin (ca.1470-ca.1530)  
Canti C (Petrucci 1504), ff. 151v-152r  
Trascr. Cecilia Nocilli 2023

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the SUPERIUS voice, the middle for the TENOR, and the bottom for the CONTRATENOR. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes measure numbers 5, 11, 17, and 23. The SUPERIUS part features a melodic line with various rhythmic values, including minims and crotchets. The TENOR part consists of a series of long notes, often with a fermata, indicating a sustained tone. The CONTRATENOR part provides a rhythmic and harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes, often moving in parallel motion with the other parts.

29

Musical score system 1, measures 29-34. Treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody features a mix of quarter and eighth notes, with a fermata over the final measure. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piano part provides harmonic support with chords and single notes.

35

Musical score system 2, measures 35-40. Treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line maintains the eighth-note accompaniment. The piano part features chords and single notes.

41

Musical score system 3, measures 41-46. Treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody includes a sharp sign (F#) in the key signature. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The piano part features chords and single notes.

47

Musical score system 4, measures 47-52. Treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody concludes with a fermata. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The piano part features chords and single notes.

## FUENTES

- B-Br 9085, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9085 [ca. 1495-1501].
- E- Mp 1335, Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Ms II-1335.
- E-ACSG *Notacions*, Cervera, Arxiu Comarcal de la Segarra, Coleccio de manuscrits, *Notacions gràfiques de dances del segle XV*, s. n. [ca. 1496]
- E-Mrah *Reglas N-25*, Madrid, Real Academia de la Historia, *Reglas del danzar*, Colección Salazar y Castro, N-25, 9/1030, Misc. en folio de la colección del Marqués de Montealegre, fol. 149v [fine XVI sec.]
- F-Pn A 476, Giovanni Ambrosio, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale, f.ital. 476 [ca. 1471-73].
- F-Pn D 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972 [ca. 1450-55].
- F-Pn G 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale, f.ital. 973 (1463).
- GB-Scl *Catholicon* Salisbury, Cathedral Library, in Johannes Balbus de Janua, *Catholicon*, Venetia, Joahannes Hamann, 1497.
- I-Bo MiBm Q 16, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale), MS Q 16 (olim 109).
- I-Fl 13, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 13, 1510.
- I-Pg Bca 431, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (G 20).
- I-Rvat C 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203 [1ª red. ca. 1455; 2ª red. ca. 1465].
- Petrucci 1504, *Canti C numero Centocinquanta*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 1504.
- Toulouse [1488-1496], Toulouse M. (a cura di), *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier*, s. d., Paris [1488-1496]; rist. anast., Éditions Minkoff, Genève 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- ATLAS, Allan W.: *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York-London: W. W. Norton & Company, 1998.
- BORNSTEIN, Andrea: *Two-part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, Tesis de doctorado, University of Birmingham, 2001.
- BUKOFZER, Manfred: «A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance», *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York: Norton, 1950, pp. 190-216.
- BENT, Margaret: «“Resfacta” and “Cantare Super Librum”», *Journal of the American Musicological Society*, 36/3 (1983), pp. 371-391.
- BUSSE BERGER, Anne Marie: *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- CAROSO, Fabrizio: *Il Ballarino*, Venetia: Francesco Ziletti, 1581; ed. facs., New York: Broude Brothers, 1967.
- CAROSO, Fabritio: *Nobiltà di Dame*, Venetia: Il Muschio, 1600; ed. facs. Bologna: Forni, 1970.
- D'AGOSTINO, Gianluca. (trad.): *Tinctoris, Johannes. Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008.

- GOMBOSI, Otto (ed.): *Compositione di Meser Vincenzo Capirola: Lute-Book (circa 1517)*, Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1955.
- JOSEPHSON, Nors S.–MacCracken, Thomas G. (eds.), *Mathurin Forestier (fl. c. 1504-1541). Opera Omnia*, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1996 (Corpus Mensurabilis Musicae, 104).
- MACCRACKEN, Thomas G. (2001), «Forestier, Mathurin», *Grove Music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09977> (09/04/2023).
- NEVILE, Jennifer: *Disorder in Order: Improvisation in Italian Choreographed Dances of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Timothy J. McGee (ed.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo-Michigan: Western Michigan University, 2003, pp. 145-169.
- NOCILLI, Cecilia: *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino: UTET-Università, 2011.
- NOCILLI, Cecilia: *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona: Amalgama Edicions, 2013.
- NOCILLI, Cecilia: «La teoria musicale e la prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: per “aprire la virtù delo intelecto”», A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà (eds.), *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci*, Pisa: Edizioni ETS, 2017, pp. 717-728.
- POLK, Keith: «Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c. 1500», Timothy J. McGee (ed.), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo-Michigan: Western Michigan University, 2003, pp. 98-114.
- POLK, Keith: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- PROCOPIO, Patrizia (ed.): *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna: Longo Editore, 2014.
- SMITH, A. William: *Fifteenth-Century Dance and Music: twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, 2 vols., New York: Pendragon Press, 1995.
- SPARTI, Barbara: *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De Pratica seu Arte Tripudii*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- YOUNG, Crawford: «The king of Spain – “una bassadanza troppoforte”», *Lute Society Quarterly*, 48/1-2, (2013), pp. 40-61.

