

zación de las oclusivas sordas latinas (en primer lugar -b-, luego -g-, y finalmente -d-), considera, con base en los datos proporcionados por la *Appendix Probi*, que la fricativización de las tres consonantes se había generalizado ya en el siglo ni, y no después, como quiere Grandgent (pp. 75 ss.). Por otro lado, no cree que haya que pensar en un sustrato oseo para explicar los primeros casos de sonorización de las oclusivas sordas latinas, como hace Terracini (p. 80), pero se muestra vacilante, y no ofrece pruebas que justifiquen su opinión; podría admitirse la influencia del sustrato, al menos como factor concurrente. Más convincentes son, en cambio, los razonamientos que aduce al discutir la teoría de Gamillscheg sobre la conservación de las oclusivas sordas en los germanismos, así como la hipótesis de Meyer-Lübke sobre la sonorización en los antropónimos germánicos, y la de Menéndez Pidal sobre las causas de la prioridad de la sonorización de -c- sobre la de -p- y -t-. En otras muchas cuestiones importantes discrepa el autor con las teorías generalmente aceptadas³, y si bien no en todos los casos logra convencer plenamente al lector, su contribución no deja de ser original y valiosa. La irregularidad con que están hechas las referencias bibliográficas delata la falta de método propia del investigador novel⁴.

Es de esperar que, en un futuro próximo, el profesor Bustos nos ofrezca nuevos estudios, tan interesantes como el actual, y limpios de esas pequeñas deficiencias.

JUDITH S. MERRILL

Hobart and William Smith Colleges.

La musique instrumentale de la Renaissance. Études réunies et présentées par JEAN JACQUOT. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1955.

En el prólogo a este volumen, que reúne las comunicaciones leídas en el segundo coloquio de la serie de "Journées Internationales d'Études", Jean Jacquot plantea así el problema fundamental que allí se estudia: "El siglo xvi señala la culminación de todo un período durante el cual la música permanece atada a las estructuras y a los ritmos de la poesía; al mismo tiempo, es el punto de partida de una nueva época en la cual la música tiende a organizarse con leyes propias. Para comprender esta

³ Revisa, así, la teoría de Tovar sobre el sustrato celta; el proceso propuesto por Menéndez Pidal en la evolución del grupo romance -c'L- (con una etapa intermedia -c'L-); la hipótesis de la influencia celta en la evolución del grupo -cr-.

⁴ En el caso de Whitney, omite el nombre propio, así como el lugar de publicación de su obra, *The principle of economy as a phonetic force*; no precisa la fecha ni el lugar de publicación de *Das psychische Gesehen und die Artikulation* ni del *Traité de phonétique* (p. 5, n. 3); tampoco indica qué edición de los *Origenes* ha utilizado (p. 5, n. 7); las citas de los estudios que consulta se hacen unas veces en la lengua original y otras en traducción española (así en el caso del artículo de Roland G. Kent, "Assimilation and dissimilation", p. 27; para remitir a los libros citados en páginas anteriores, se sirve unas veces de la abreviatura *op. cit.* (p. 15, n. 6) y otras de la primera palabra del título (p. 6, n. 12); en algunas fichas bibliográficas indica el número de páginas de que consta el libro, y en otras lo silencia.

evolución, es decisivo el estudio de la música instrumental". Advierte, sin embargo, que todavía es prematuro intentar una visión de conjunto, puesto que es muy grande la masa de materiales no editados ni estudiados.

Hechas estas reservas, cabe decir que los ensayos que aquí comentamos sirven admirablemente para hacer accesibles ciertos materiales antes desconocidos, e iluminar no pocos aspectos oscuros del problema. Dentro de la gran diversidad de los asuntos tratados, se manifiestan ciertas relaciones entre tendencias dispersas y se destacan algunos principios fundamentales. Intentemos hacer una síntesis de esta diversidad, y tratemos de interpretar lo más fielmente posible las ideas de este grupo selecto de investigadores. Para la mejor comprensión del conjunto, se pueden dividir los ensayos en cuatro grupos: 1) La evolución de los estilos y las formas instrumentales (su desarrollo a partir de los estilos polifónicos de la música vocal o de las formas de las danzas); 2) La música de las distintas escuelas nacionales (el estilo propio creado por cada escuela, y el notable intercambio de influencias que se llevó a cabo en esta época de tendencias decididamente internacionales); 3) Los recursos técnicos de los distintos instrumentos; 4) Problemas de transcripción, edición e interpretación moderna.

1) El Renacimiento heredó de la Edad Media una gran variedad de instrumentos y un sentido general en cuanto a la manera de combinarlos. Dos de los ensayos sirven admirablemente para enfocar este primer problema. El de G. THIBAUT DE CHAMBURE, "Le concert instrumental au xv^e siècle", recoge datos acerca de los instrumentos y las maneras de utilización, a base de la iconografía y de los textos literarios de la época, ya que los manuscritos musicales poco o nada dicen sobre detalles tan importantes. La distinción entre instrumentos "altos" (de sonoridad fuerte) y "bajos" (de sonoridad íntima, para música de cámara), que se conocía ya en el siglo XIII, seguía vigente en el XVI. Durante los siglos XIII y XIV, los conjuntos de música concertada constaban de un instrumento monódico (vihuela de arco, flauta o giga) que llevaba la melodía, probablemente doblando la voz, y un instrumento polifónico (arpa, citola, rota) que tocaba las voces inferiores de la polifonía como acompañamiento. A fines del XV y en los albores del XVI, los instrumentos se agruparon de manera más homogénea, y así resultaron dos tipos de música concertada: de un lado, la música ejecutada por un grupo de instrumentos de la misma familia (que correspondía al ámbito del cuarteto vocal), o sea un cuarteto de vihuelas de arco o de instrumentos de viento; y de otro lado, el concierto de instrumentos de distinta familia, a saber: un instrumento monódico de cuerdas o de viento que llevaba la melodía principal, acompañado por un instrumento polifónico de sonido continuo (como el órgano), doblado a menudo por otro de cuerdas pulsadas, laúd, vihuela o arpa. (Estos últimos se tocaban también solos, o acompañando a la voz humana, para lo cual podían servir asimismo los primitivos instrumentos de tecla, clavicordios y espinetas). Por su parte, DANIEL HEARTZ, en su estudio sobre "Les styles instrumentaux dans la musique de la Renaissance", hace notar el desarrollo extraordinario de las formas puramente instrumentales en el siglo XVI. Las danzas fueron el origen de la *suite* instrumental del Barroco. Las variaciones y el *basso ostinato* fueron inventos del Renacimiento. De la *canzona* instrumental se desarrolló la

sonata del siglo xvii. Para su análisis, el autor parte del tratado *Musica Getuscht* (1511) del teórico alemán Sebastian Virdung, que enseña la manera de arreglar la música vocal para distintas clases de instrumentos (los de tecla, el laúd o la guitarra, y un *concierto* de flautas dulces o chirimías). En cuanto a la música concertada, Heartz llega a la conclusión de que el concepto "tam instrumentis quam vocibus" imperó a lo largo del siglo y de que, por lo tanto, esta música permaneció más cerca de sus modelos vocales que la de tecla o laúd. Poco a poco se creó un verdadero estilo instrumental, liberado de las limitaciones del contrapunto imitativo y especialmente de las danzas. Un análisis de las transcripciones de música vocal para instrumentos de tecla y para laúd pone de manifiesto las marcadas diferencias de estilo impuestas por las capacidades y limitaciones de cada uno¹. El autor termina su exposición con una extensa bibliografía de música para las tres clases de instrumentos, base indispensable para futuros estudios estilísticos de esta música.

2) Los estudios sobre las distintas escuelas nacionales y los intercambios de influencias tratan, naturalmente, el tema general del desarrollo de los estilos instrumentales en sus diversas manifestaciones. De interés muy particular para el estudioso de la música española son tres ensayos que rastrean el intercambio de influencias entre la cultura musical hispánica y la de otros ambientes. ÉMILE HARASZTI, "Les musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon", reúne datos preciosos sobre los contactos entre el famoso centro musical de la corte aragonesa de Nápoles y la corte internacional de Buda. Matías y Beatriz, músicos apasionados, mantuvieron relaciones con las varias cortes en que se cultivaba la música, y atrajeron a sus respectivos círculos a músicos de todas partes de Europa. SANTIAGO KASTNER, "Rapports entre Schlick et Cabezón", estudia la influencia probable (si no probada históricamente) de Schlick sobre el organista español. La obra organística de Schlick, que refleja ciertos principios estéticos de Josquin des Prés, ofrece una línea sencilla pero robusta y noble, sin la ornamentación y el *color* característicos de la mayoría de las obras contemporáneas para instrumentos de tecla; esto lo distingue de sus coetáneos y lo acerca al estilo de Cabezón; por lo demás, en la obra del español encuentra Kastner varios procedimientos típicamente schlickianos². En un sugestivo estudio, "La *toccata*, principe du style symphonique", SUZANNE CLERCX parte de una opinión de O. Gombosi, según el cual el término *toccata* proviene,

¹ Como ilustración de las conclusiones de Heartz, señalemos el análisis que hace R. DE MONCOURT de "Le livre de tablature de luth de Domenico Bianchini (1546)". Sin ser obra de un músico de talento excepcional, el libro representa muy bien la manera como se adaptaba la música vocal a las capacidades del laúd. Comparando las transcripciones de unas mismas piezas vocales hechas por Bianchini y por el español Fuenllana, el autor ilustra gráficamente los distintos procedimientos técnicos, y hace ver cómo los experimentos con el naciente tonalismo fueron creando un estilo característico de música para laúd. El contraste entre el estilo sencillo pero elegante de Bianchini y los estilos más originales y atrevidos de sus coetáneos franceses, italianos y españoles, nos deja una idea muy clara de la evolución del nuevo arte.

² Por ejemplo, el estudio detallado de la vasta composición que Schlick escribió para la coronación de Carlos V en Aquisgrán (basada en la secuencia *Gaude Dei genitrix*) revela una manera característica de pasar el *cantus firmus* de una voz a otra, y una técnica de *faux-bourdon* que hace pensar en el tipo de variación cultivado por Cabezón en sus *fabordones llanos* y en sus *fabordones glosados*.

no de la idea de 'tocar' las cuerdas, sino del verbo it. *toccare*, cat. *tochar*, esp. *tocar*, que en los siglos xiv y xv significaba 'sonar trompas y trompetas en fiestas y procesiones'. Las *toccatas* para órgano de fines del siglo xvi y principios del xvii revelan una construcción basada en el acorde y sus modulaciones, que recuerda las composiciones medievales para trompetas, construidas necesariamente con acordes sencillos. La autora persigue el desarrollo de este principio constructivo de la *toccatas* en las formas complejas de la *sonata* y la *sinfonía* u obertura de ópera del siglo xvii. Luego, volviendo atrás, la búsqueda de los orígenes remotos de este núcleo armónico la lleva por la *caccia* italiana y la *chace* francesa a la célebre *tuba gallicalis*, con su bajo de intervalos de un acorde. (Menciona también, sin investigarla, la posibilidad de una intervención española).

El grupo más extenso de ensayos acerca de la música instrumental de un país es el que se refiere a Inglaterra (comunicaciones de Thurston Dart, Jeremy Noble, Elisabeth Cole, David Lumsden y John Ward)³. Estos ensayos tratan el desarrollo de los estilos apropiados para distintos instrumentos, desde la música de cámara de la corte de Enrique VII (principios del siglo xvi) hasta la música de tecla de John Bull (principios del xvii). Durante esta época los músicos ingleses crearon un arte instrumental único, de excepcional calidad. Muy interesantes son los estudios detallados de varios documentos poco o nada conocidos. Sólo podremos resumirlos brevemente. Desde el principio, esta música se distingue por su construcción contrapuntística, que se desarrolla en torno a un *cantus firmus* derivado de una melodía litúrgica, como la del *In nomine* que la gran misa de Taverner hizo famosísima (DENIS STEVENS, "Les sources de *In nomine*"), o en torno a una melodía muy conocida de *chanson* o de baile (en el último caso es visible la influencia de la música del Continente). Los músicos ingleses transforman estos núcleos melódicos mediante juegos rítmicos característicos y elaboraciones polifónicas (el tratamiento rítmico como procedimiento constructivo distingue a la música inglesa de la del Continente). El ensayo de J. JACQUOT, "Sur quelques formes de la musique de clavier élisabéthaine", es ejemplar por la manera como interpreta el arte de una época en su relación con un ambiente intelectual y cultural; su método rigurosamente filológico de análisis ilumina las bases técnicas que forman el estilo.

3) Fundamental para la comprensión del desarrollo de los estilos instrumentales es el grupo de ensayos que se refieren a la construcción y a

³ Entre las comunicaciones dedicadas a las formas instrumentales de la escuela francesa, la más completa es la de DENISE LAUNOY, "La *fantaisie* en France jusqu'au milieu du xvii^e siècle", estudio histórico y analítico acerca de las primeras *fantasías* francesas para laúd (mediados del siglo xvi) y el desarrollo de la forma en composiciones para violas y para órgano (fines del xvi y comienzos del xvii). El análisis de las *fantasías* de Du Caurroy, Claude Le Jeune y otros maestros revela que la *fantasia* francesa mantiene un contraste equilibrado entre los pasajes contrapuntísticos y los característicamente instrumentales de acordes, arpeggios, escalas rápidas y ornamentos. No busca el virtuosismo a veces exagerado de la *fantasia* italiana; permanece más fiel a sus orígenes vocales, la *chanson* y el motete. — Un ensayo sobre la música instrumental alemana (Wilfried Brennecke) y otro sobre la música polaca (Zofia Lissa) estudian el contenido de algunos manuscritos recién descubiertos y dan a conocer todo un repertorio nuevo de gran interés. El segundo de ellos revela elementos curiosísimos de una escuela nacional efímera y casi desconocida.

los recursos técnicos de los instrumentos "armónicos": los de tecla y el laúd o vihuela. Naturalmente, sus capacidades diversas ejercieron una influencia decisiva sobre el desarrollo de los estilos instrumentales. PIERRE HARDOUIN explica la evolución del órgano francés que llevó a la forma definitiva del instrumento tal como lo describe Mersenne. En sus "Remarques sur le clavier (clavecin et orgue) dans la première moitié du xvne siècle", NORBERT DUFOURCQ estudia cómo se diferenciaron el estilo organístico y el estilo clavecinístico a medida que los músicos fueron dándose cuenta de los recursos naturales de cada instrumento. De sumo interés para el hispanista es la comunicación de EMILIO PUJOL, "Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au xvi^e siècle et au xvne", en el cual se establecen las diferencias técnicas entre esos dos instrumentos y se aclara definitivamente el estilo apropiado para cada uno de ellos. En "Le Clavecin parfait de Bartolomeo Jobernardi", SANTIAGO KASTNER da a conocer un *Tratado de la música* escrito por un arpista italiano al servicio de Felipe IV. Este manuscrito bilingüe describe una "arpa cromática", invención del autor, que parece zanjar ciertos problemas técnicos que apenas en el siglo xx se han considerado resueltos. Jobernardi describe también su invento de un clavecín de recursos dinámicos, de una sonoridad y de un ámbito extraordinario.

4) El grupo de ensayos dedicados a la transcripción, edición e interpretación (Safford Cape, Pierre Froidebise, Flavio Benedetti-Michelangeli, André Souris) encara los problemas más espinosos de la musicología. Transcribir las notaciones diversas de la música instrumental de los siglos xvi y xvii no equivale a hacer una traducción mecánica de un sistema a otro. La tarea exige un conocimiento profundo de lo que significan esas notaciones, las cuales no suelen reflejar sino muy sumariamente el carácter de la música: a cada paso se presentan problemas como el de la interpretación del ritmo verdadero, la solución de los ornamentos, la cuestión de las notas alteradas cromáticamente, etc. Todos los autores están de acuerdo en subrayar la importancia fundamental del ritmo sutil y sumamente variado de esta música: es el núcleo germinativo de la armonía, de las relaciones contrapuntísticas; en una palabra, de la forma. Insisten en la necesidad de conocer a fondo la construcción de los instrumentos y sus recursos técnicos⁴.

En resumen: el lector de estos ensayos sobre asuntos tan diversos como interesantes, tendrá una idea justa de la complejidad de la materia, y de los métodos más recientes que proponen los especialistas para la solución de sus problemas.

ISABEL POPE

Wellesley, Massachusetts.

⁴ Mencionemos sólo el revolucionario artículo de OTTO GOMBOSI, "À la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance", que propone un método muy radical de transcripción para llegar a la interpretación correcta de la forma de una composición de Francesco da Milano. Su solución aclara, sin duda alguna, ciertas aparentes ambigüedades, y revela una estructura a la vez compleja y lógica.