

ESTUDIANDO MÚSICA EN LA ESPAÑA BAJOMEDIEVAL: EL MS. 2044 DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA*.

Studying music in Late Medieval Spain: The Ms. 2044 from the University of Barcelona

Santiago Galán**

RESUMEN: Con este trabajo estudiamos el manuscrito 2044 conservado en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, datado a principios del siglo XVI, una colección miscelánea de nociones de teoría musical, ejemplo de lo que se conoce como “apuntes de estudiante de música”. Gracias a este tipo de documentos es posible profundizar en el conocimiento de los contextos de aprendizaje musical a fines de la Edad Media, la transmisión de la teoría musical y la teoría de la práctica, y el papel de la imprenta en este proceso que enriqueció y a la vez unificó las prácticas musicales hispanas en tiempos de los Reyes Católicos.

PALABRAS CLAVE: teoría musical, contrapunto, canto de órgano, ministriles, Humanismo, estudiantes.

ABSTRACT: We discuss the Ms. 2044 preserved in the Biblioteca de Reserva of the University of Barcelona, from the beginning of the sixteenth century, a miscellany of notions of musical theory, and an example of what is known as "student notebook". Thanks to this type of documents it is possible to deepen the knowledge of the contexts of musical learning in the late Middle Ages, the transmission of musical theory and the theory of practice, and the role of the musical press in this process that enriched and unified Hispanic musical practices in the time of the Catholic Monarchs.

KEY WORDS: musical theory, counterpoint, polyphony, minstrels, Humanism, students.

* Fecha de recepción del artículo: 7-4-2017. Comunicación de evaluación al autor: 15-5-2017. Versión definitiva: 20-5-2017. Fecha de la publicación: 11-2017.

** Doctor en Historia del Arte y Musicología por UAB, licenciado en Biología y en Historia y Ciencias de la Música. Actualmente es profesor de Arreglos, Armonía, Informática Musical, Historia de la Música y Análisis en el centro oficial Taller de Músics-Escola Superior d'Ensenyaments Musicals de Barcelona. C.e. sgalang2@telefonica.net.

El estudio del aprendizaje de la música en Occidente en los siglos medievales, hasta la aparición de la imprenta, constituye un campo de investigación con una tradición establecida, aunque necesitada de una revisión y actualización¹. Hasta el momento, el enfoque predominante se ha centrado en editar y estudiar los textos de los tratados teóricos, una tipología documental muy específica que condiciona el contexto del análisis a desarrollar, circunscrito a la cultura escrita y a los grupos sociales relacionados con la creación y circulación de tales documentos. Del estudio de los tratados se ha derivado un conocimiento acerca del contenido de la teoría musical, así como de la teoría de su práctica, pero no tanto de la metodología del aprendizaje en sí mismo, o de la transmisión del conocimiento musical. De hecho, en los tratados musicales medievales es escasa la información concerniente a los contextos de aprendizaje de la música, su organización temporal o el mismo papel de los profesores.² Junto a los tratados teóricos, otro tipo de documento asociado con el aprendizaje musical es lo que se ha venido en denominar “apuntes de estudiante”, aquellas anotaciones manuscritas que, por su factura y contenido, se han entendido como notas que un aprendiz realizaba en un contexto de estudio letrado y sistemático de la música, asimismo asociado a un contexto físico (de lugar) e intelectual específico.

En otro plano ha quedado el aprendizaje por transmisión oral de la teoría y la práctica musical, que por su propia naturaleza no pudo sino dejar evidencias y rastros indirectos, a localizar en multitud de fuentes dispares (literatura, documentación administrativa, iconografía, citas indirectas en documentos como correspondencia, testamentos, etc.). Es

¹ Entre los estudios recientes sobre el tema, destaquemos George Huppert, *Public schools in Renaissance France*, (University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1984); Jessie Ann Owens, *Composers at Work* (University Press, Oxford, 1997); Gilles Rico, *Music in the Arts Faculty of Paris in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Tesis Doctoral (Oxford University, 2005); Bernarr Rainbow y Gordon Cox, *Music in Educational Thought and Practice: A Survey from 800 BC* (Boydell & Brewer, Aberystwyth, 2007); Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, (University Press, Cambridge, 2010); Russell Eugene Murray, Susan Forscher Weiss, y Cynthia J. Cyrus (eds.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, (Indiana University Press, Bloomington, 2010).

² Susan Boynton, “Training for the liturgy as a form of monastic education” en George Ferzoco y Carolyn Muessig (eds.), *Medieval Monastic Education*, (Leicester University Press, London, 2000), pág. 7.

preciso destacar que, irónicamente, buena parte de la información de la que se dispone sobre este aprendizaje oral se ha extraído a partir de los indicios contenidos en los tratados teóricos, un soporte originado precisamente para transmitir por escrito las nociones musicales, sin la obligatoria participación de la comunicación oral de conocimientos.

Cuadro 1. Tratados musicales impresos en España, 1492-1510.

Fecha	Autor	Título	Ciudad
1492	Marcos Durán	<i>Lux bella</i>	Sevilla
1495	Guillermo de Podio	<i>Ars musicorum</i>	Valencia
h. 1496	Cristóbal de Escobar ³	<i>Introducción muy breve de canto llano</i>	[Salamanca]
1498	Marcos Durán	<i>Comento sobre Lux bella</i>	Salamanca
1503	Bartolomé de Molina	<i>Lux videntis</i>	Valladolid
s.f.	Alonso de Spañon	<i>Introduccion muy util e breve de canto llano</i>	Sevilla
1504	Marcos Durán	<i>Sumula de canto de organo</i>	
1504	Diego del Puerto	<i>Portus musice</i>	Salamanca
1508	Gonzalo Martínez de Bizcargui	<i>Arte de canto llano</i>	Zaragoza
1510	Francisco Tovar	<i>Libro de musica pratica</i>	Barcelona

A la complejidad del problema, se suma a finales del siglo XV la irrupción de la imprenta, que afecta a todos los contextos intelectuales del momento, incluyendo la circulación del conocimiento musical. En España es particular el fenómeno que representa la difusión de la imprenta musical de la mano de impresores germánicos emigrantes por toda Europa, que en los reinos hispanos se instalan ya desde los años 70

³ Se data hacia 1496 la impresión de este tratado, por la similitud tipográfica con la *Gramática* de Nebrija de 1492. Véase Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV: Salamanca, Zamora, Coria y el reino de Galicia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, 1946, pág. 116.

del siglo XV en ciudades importantes como Segovia, Sevilla o Salamanca. Al menos en el caso salmantino asociadas a centros de estudio (la Universidad de Salamanca), de estas imprentas sale una destacable variedad de tratados musicales en los años del cambio de siglo (véase Cuadro 1), fenómeno único que ha obscurecido el estudio de otras tipologías documentales del aprendizaje musical, como el manuscrito que nos ocupa en este trabajo.

CONTEXTOS Y GRUPOS HUMANOS EN EL APRENDIZAJE MUSICAL

De manera general se caracterizan distintas situaciones por lo que respecta al aprendizaje musical tardo medieval, según su contexto social y cultural, la actividad musical relacionada, y la metodología de aprendizaje asociada, aspectos que en conjunto acaban determinando las evidencias que pueden acabar llegando a nuestros días.

- a) *Los ministriles o instrumentistas en general.* La práctica instrumental profesional era oficio de los ministriles, evolución de la figura medieval del juglar itinerante que, a partir del siglo XV, y en especial en el XVI, se asocia a contextos urbanos específicos en los que los ministriles tienden a establecerse, o a patronazgos eclesiásticos o nobiliarios que mantienen a su servicio formaciones estables de cantores e instrumentistas.⁴ Este oficio se caracterizaba por un importante componente hereditario, de manera que el aprendizaje se realizaba (aunque no exclusivamente) en un contexto familiar, de manera individual y por transmisión oral. Los hijos aprendían el oficio de sus padres por

⁴ Véase en general la reciente obra de Victor Coelho y Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600, Players of Function and Fantasy*, University Press, Cambridge, 2016. También Keith Polk, “Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany.” *Early Music History* 7 (1987), págs. 159-186; Howard Mayer Brown, “Instruments”, en H. M. Brown y Stanley Sadie (eds.), *Performance Practice, Music before 1600*, W. W. Norton & Co., New York, 1989, págs. 167–84. Un contexto particular de “aprendizaje” era el de las denominadas escuelas de ministriles, en realidad reuniones periódicas en las que instrumentistas profesionales procedentes de diversas naciones se reunían en determinadas localidades centroeuropeas para intercambiar conocimientos. Véase Maricarmen Gómez Muntané, “Minstrel Schools in the Late Middle Ages” *Early Music* 18(2), 1990, págs. 212–16.

imitación, sin necesidad de material escrito destinado a perdurar. Se puede suponer una ausencia general de instrucción letrada, y en consecuencia poco empleo de música escrita, composiciones o tratados teóricos, innecesarios para el desarrollo de la actividad común de estos músicos. Este panorama es especialmente apropiado para los siglos anteriores a la invención de la imprenta. Será a partir de la difusión de métodos instrumentales impresos, ya en el siglo XVI, cuando se pueden reconocer nuevos tipos de instrumentistas: el *amateur* capaz de aprender de manera autónoma gracias a estos métodos (véase *infra*); el ministril profesional letrado (a veces formado desde la adolescencia como aprendiz de un maestro instrumentista que lo acoge),⁵ que usa el soporte escrito para preservar la música que utiliza en su trabajo (no sólo en la interpretación de música ceremonial o de entretenimiento, sino de manera más común en el siglo XVI acompañando los servicios religiosos), y un poco más adelante, el compositor que además de tocar instrumentos, escribe música para este tipo de profesionales y sus formaciones propias, y no sólo para grupos vocales.⁶ Un contexto particular de enseñanza instrumental relacionado con los ministriles constituye la enseñanza privada de la práctica de un instrumento (en especial de cuerda pulsada), por parte de un profesional que instruye a un aficionado, menestral o noble, ac-

⁵ En un sistema similar al del resto de gremios de la época, en el que tras un periodo de aprendizaje el pupilo adquiriría el estatus de maestro y con ello el derecho a desempeñar profesionalmente su oficio de músico instrumentista. Aunque un intérprete especialmente dotado podía actuar al margen de este sistema de regulaciones profesionales, especialmente en el caso del servicio en capillas nobiliarias, ajenas a las obligaciones establecidas en los gremios urbanos. Véase V. Coelho y K. Polk, *Instrumentalists...*, *op. cit.* pág. 145. Clara Bejarano Pellicer, “Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI Y XVII”, *Revista de Musicología*, 36, no. 1/2, 2013, págs. 57-91.

⁶ El concepto de compositor y en especial el de “obra musical”, comienza no obstante a adquirir su sentido moderno ya desde el mismo siglo XV. Véase Rob C. Wegman, “From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500” *Journal of the American Musicological Society* 49, no. 3 (1996), págs. 439, 461. Jessie Ann Owens, *Composers at Work*, University Press, Oxford, 1997, pág. 33. Laurenz Lütteken, “The work concept”, en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.), *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, University Press, Cambridge, 2015, pág. 64.

tividad ya verificable en los siglos medievales gracias a los contratos privados supervivientes, pero más habitual a partir del siglo XVI.⁷

- b) *Aprendices de cantor en los coros*. La formación de niños cantores en los coros de catedrales o monasterios se centraba en el aprendizaje del repertorio vocal necesario para su futura actividad como religiosos en su vida adulta, esto es, el canto llano.⁸ El repertorio se aprendía por pura imitación, sin necesidad de conocer los fundamentos teóricos del canto: importaba más aprender el uso de cada canto en su correcto contexto litúrgico. Tampoco era pues relevante el uso de tratados. No obstante, los cantorcillos aprendían a leer (a menudo de la mano del mismo maestro de canto), así como el latín necesario para comprender los textos de los himnos, salmos y demás cantos, por lo que eventualmente al menos una parte de los estudiantes acabarían conociendo los textos de la teoría musical, tanto en su forma más especulativa (la obra de Boecio en especial) como en la más práctica de los pequeños tratados conocidos como artes de canto llano.⁹ Alcanzado así un nivel de conocimiento más sis-

⁷ Gretchen Peters, *The Musical Sounds of Medieval French Cities: Players, Patrons, and Politics*. University Press, Cambridge, 2012, pág 183, *passim*. También Cristina Diego Pacheco, "Beyond Church and Court: City Musicians and Music in Renaissance Valladolid." *Early Music* 37, no. 3 (2009), pág. 371. La enseñanza privada la podían realizar maestros de coro, a veces desatendiendo sus obligaciones institucionales en las capillas, lo que podía acabar en quejas o denuncias. Véase J. A. Owens, *Composers at Work*, *op. cit.* pág. 13.

⁸ Bernabé Bartolomé Martínez, "Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII", *Burgense: Collectanea Scientifica*, 29, No. 1, 1988, págs. 139-193. Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, University Press, Cambridge, 1989, págs. 174-180. Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, pág. 47. Juan Ruiz Jiménez, "From Mozos de Coro towards Seises. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en Susan Boynton y Eric Rice (eds.), *Young Choristers 650-1700*, The Boydell Press, Woodbridge 2008, pág. 89. S. Boynton, "Training for the liturgy...", *op. cit.* p. 11 y ss. Santiago Galán, *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: la Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo*, Alpuerto, Madrid, 2016, pág. 77 y ss.

⁹ Véase sobre estos tratados Ascensión Mazuela-Angueta, *Artes de Canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, Tesis Doctoral,

temático de los intervalos y las consonancias, algunos estudiantes acabarían especializándose en el canto polifónico en capillas catedralicias o nobiliarias, ya sea escrito (canto de órgano) como, más comúnmente, improvisado (contrapunto). El siglo XV testimonia además la aparición de polifonía cantada en grupo, esto es, con más de un intérprete por voz, siendo la norma anterior el canto de polifonía por reducidos grupos de solistas especializados.¹⁰ Precisamente por el paulatino aumento del número de miembros en los coros de las más importantes capillas (la aragonesa de Nápoles, la papal en Roma, la borgoñona de Felipe el Bueno o la Real en Inglaterra a mitad de siglo, más adelante la Imperial de Carlos V) cabe entender la creciente circulación de tratados teóricos cada vez más numerosos y prácticos, usados en la formación de cantores hábiles en la lectura de las obras polifónicas que proliferaban en el periodo. En ellos no sólo se profundizaba en la lectura de todo tipo de figuraciones rítmicas, sino que se comenzaban a tratar problemas más sutiles pero trascendentales como la correcta ubicación del texto a cantar bajo la música.¹¹

- c) *Aprendices de música en los conventos femeninos*. Mientras que los coros en catedrales, monasterios y capillas religiosas eran masculinos, en los conventos femeninos también se enseñaba y practicaba canto llano, polifonía y música instrumental

Universitat de Barcelona, 2012. Sobre la relación entre tratados y aprendizaje en el coro, S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.*, págs. 77-78.

¹⁰ Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*. Clarendon Press, Oxford, 1985, p. 11. C. Wright, *Music and Ceremony...*, *op. cit.*, pág. 185. Ya los más antiguos teóricos medievales, como Aureliano de Réôme, o Regino de Prüm, declaran en sus textos su intención de mejorar el conocimiento musical de los cantores, reflejando la existencia de grupos diferenciados según su nivel de entendimiento musical. Véase David Hiley, «Chant», en Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (eds.), *Performance Practice, Music before 1600*, W. W. Norton & Co., New York, 1989, pág. 42.

¹¹ Los mismos cantores de las capillas que interpretaban en grupo la polifonía de las ceremonias religiosas, rendían servicio igualmente como solistas en pequeños grupos polifónicos en interpretaciones “privadas” para sus señores, lo que lleva a los testimonios italianos de la época a hablar de *voce da camera* para distinguir esa actividad del canto en la iglesia. Véase Howard Mayer Brown, “Choral Music in the Renaissance.” *Early Music* 6, no. 2 (1978), pág. 166. Craig Wright, “Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550.” *Musical Quarterly* 64, no. 3 (1978), pág. 303. Don Harrán, “In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (C. 1440)” *Acta Musicologica* 50, no. 1/2 (1978), págs. 217-240.

de todo tipo.¹² Además, las monjas músicas de los conventos en ámbitos urbanos formaban parte del “paisaje sonoro” de esas ciudades, por sus conexiones con diversas clases sociales de las que provenían o se relacionaban, como por su participación en ceremonias y eventos de la vida cívica.¹³ Las monjas a menudo habían aprendido música ya antes de entrar en el convento lo cual, a pesar de los eventuales problemas que podían tener asociadas las visitas de un maestro instructor de las jóvenes estudiantes, podía ser luego muy apreciado y facilitar la entrada de la niña o joven en el convento, llegando a eximirles de pagar la dote necesaria para su admisión.¹⁴

- d) *Estudiantes de música en las universidades*. Este parece el contexto natural para asociar confección de tratados teóricos con aprendizaje musical, aunque esta es una visión sesgada por una anacrónica comparación con la actividad académica de nuestros días. Es cierto que la enseñanza de las nociones especulativas de la música, como una de las Artes Liberales, formaba parte de la actividad de las universidades medievales, por lo que ciertos autores y sus tratados se asociarían a algunas de éstas. Pero la evidencia no confirma la enseñanza de la práctica musical en estos centros, al menos hasta finales del siglo XV, excepto en la Universidad de Salamanca, donde sí está documentada la Cátedra de Maestro en Órgano (o de Canto) ya

¹² Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens, Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Clarendon Press, Oxford, 1996; Soterraña Aguirre, "Sonidos en el silencio: Monjas y músicas en la España de 1550 a 1650", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ICCMU, Madrid, 2004, págs. 285-317

¹³ Ascensión Mazuela-Anguila, “La vida musical en el Monasterio de Santa Maria de Jonquieres en los siglos XVI Y XVII: Agraïda y Eugènia Grimau.” *Revista Catalana de Musicologia*, VIII, 2015, pág. 39.

¹⁴ Colleen Baade, “Nuns Musicians as Teachers and Students in Early Modern Spain”, en Russel Murray, Susan Forscher Weiss, y Cinthia J. Cyrus (eds.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2010, págs. 262–83. De la misma autora “Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI y XVIII”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*, Simposium (XIX Edición), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, vol. 1, 2011, págs. 545-562 A. Mazuela-Anguila, “La vida musical...”, *op. cit.* pág. 47.

desde la carta fundacional de Alfonso X en 1254.¹⁵ En el contexto universitario medieval, por tanto, cabe esperar encontrar tratados de tipo especulativo, así como “apuntes” de estudiante relacionados con este aspecto concreto de la teoría musical.

- e) *Aficionados autónomos*. Especialmente ya en el siglo XVI, personas interesadas en la música que se benefician (tanto como propician) de la aparición de métodos instrumentales impresos, los cuales permiten incluso un aprendizaje autónomo de laúd, vihuela o teclado, sin la obligatoria participación de un profesor profesional, que en todo caso no quedaba excluido.¹⁶ En esta categoría se incluyen doncellas y mujeres de la nobleza, documentadas al menos desde inicios del siglo XV como aprendices aficionadas de laúd, guitarra o instrumentos de teclado.¹⁷ También se debe diferenciar los aficionados de la nobleza, para los que el aprendizaje instrumental era parte de su educación como “buen cortesano”, de los miembros de estratos inferiores, que abarcaban desde ricos comerciantes que imitaban la nobleza

¹⁵ Luís E. Rodríguez-San Pedro, (ed.). *Historia de la Universidad de Salamanca*, Vol. I, Ediciones de la Universidad, Salamanca, 2002, pág. 28. Dámaso García Fraile, “La Cátedra de Música de La Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)” *Anuario Musical* 46 (1991), págs. 57–101. La visión tradicional sobre la enseñanza musical en las universidades medievales de Nan Cooke Carpenter (*Music in the Medieval and Renaissance Universities*. University of Oklahoma Press, Norman, 1958) ya ha sido revisada y contestada en los últimos años. Véase Gilles Rico, *Music in the Arts Faculty of Paris in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Tesis Doctoral, Oxford University, 2005, *passim*. S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.*, págs. 84-94.

¹⁶ John Griffiths, “Juan Bermudo, Self-instruction, and the Amateur Instrumentalist”, en R. E. Murray, S. Forscher Weiss, & C. J. Cyrus (eds.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2010, pág. 10 y ss. Entre las escasas muestras de atención a los instrumentos en los tratados anteriores a la posterior producción impresa del siglo XVI, destacan Ramos de Pareja con su *Musica practica* (Bolonia, 1482), Johannes Tinctoris con su *De inventione et usu musice* (sobreviven sólo fragmentos, Nápoles, h. 1481) y Henri Arnaut de Zwolle (Ms lat. 7295, Biblioteca Nacional de Francia, París, h. 1440). Véase Howard M. Brown, «Instruments», en Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (eds.), *Performance Practice, Music before 1600*, W. W. Norton & Co., New York, 1989, pág. 167.

¹⁷ Howard M. Brown, “Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy”, en Jane Bowers y Judith Tick (eds.), *Women Making Music: The Western Art Tradition*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1986, págs. 62-89, William F. Prizer, “Una ‘Virtù Molto Conveniente A Madonne’: Isabella D’este as a Musician.” *The Journal of Musicology* 17(1), 1999, págs. 10–49. V. Coelho y K. Polk, *Instrumentalists...*, *op. cit.*, págs. 154-155.

con el aprendizaje musical a los artesanos y demás ciudadanos comunes, cuyo rastro es más tenue y difícil de seguir hoy en día.¹⁸

TIPOLOGÍAS DOCUMENTALES: TRATADOS Y “APUNTES”

Los diversos grupos relacionados con el aprendizaje musical se asocian igualmente a diferentes tipos documentales que testimonian las particularidades del aprendizaje en cada caso. El propio concepto de “tratado” engloba en realidad una serie de subtipos según contenido, extensión o enfoque de la materia tratada. Además, es trascendental la aparición de la imprenta, y el impacto que tuvo en la circulación de los tratados. La tradición manuscrita que domina hasta el siglo XV no desaparece con la implantación del mercado de obras impresas, pero éste condiciona sin duda la presencia del soporte escrito en el aprendizaje musical y en cierta manera lo polariza: los tratados manuscritos serán o bien lujosas obras de “clase” o representación,¹⁹ o bien simples anotaciones destinadas a desaparecer rápidamente al haber perdido su carácter de único medio de preservación de la información.

- a) La *summa* es el modelo de tratado medieval por definición, y constituye una recopilación enciclopédica de todo conocimiento relacionado con la música. Presenta su apogeo en el siglo XIV, destacando las obras de Walter Odington, Johannes de Muris, Robertus de Handlo, Jacobus de Lieja o Marchettus de Padua. Son obras de gran extensión, en las que, no obstante, domina el interés en detallar la música desde el punto de vista especulativo, con sólido fundamento en las autoridades de los siglos altomedievales (Boecio, Casiodoro, San Isidoro). Ya en el siglo XV, seguirán esta tradición Johannes Ciconia o Ugolino de Orvieto, aunque la tendencia se decantará hacia la siguiente tipología, los tratados monotemáticos.

¹⁸ Básicamente se necesita un estudio profundo de testamentos y otra documentación notarial, que puede arrojar luz sobre las actividades de este particular grupo de aficionados menos pudientes.

¹⁹ Ejemplos paradigmáticos a finales del siglo XV son el volumen de obras de Johannes Tinctoris copiado en Nápoles para Beatriz de Aragón (Ms 835 de la Universidad de Valencia) o el *Liber musices* de Florentius de Faxolis (Ms Triv.2146, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milan), escrito para el cardenal Ascanio Sforza.

- b) *Los tratados monotemáticos*, que proliferan a lo largo del siglo XV de la mano de autores como Prosdócimo de Beldomandi, Johannes Hothby, Johannes Tinctoris, Franchino Gafurio, o Domingo Marcos Durán en España, se centran en desarrollar aspectos concretos de la teoría musical (el contrapunto, los modos, la lectura de la notación mensural, la terminología). Estos textos, sin abandonar los fundamentos especulativos heredados de los autores anteriores, tienen no obstante un enfoque marcadamente práctico, haciendo referencia tanto a la música real que se componía y practicaba en su momento, como a los usos de los músicos en la práctica musical.²⁰ Aquí destaca la obra pionera del baezano Ramos de Pareja, *Musica practica*, publicada en Bolonia en 1482, pues es un temprano ejemplo de recopilación de nociones musicales pero con atención a la práctica real, a partir de una actitud radicalmente renovadora que retaba sin cortapisas la autoridad de los teóricos antiguos, proponiendo alternativas a elementos fundamentales en la práctica y teoría musical, como la afinación de los intervalos o la solmización.²¹
- c) *Las artes de canto llano*, breves manuales generalmente en lengua vernácula, que resumen de manera esquemática y didáctica las nociones fundamentales relacionadas con el canto: la solmización, la mano guidoniana, las entonaciones, etc. Eran libritos

²⁰ Son ejemplos paradigmáticos de esta atención a los autores activos en sus días Johannes Tinctoris o Ramos de Pareja, llegando a la crítica personal, con las consiguientes disputas resultantes. Es una corriente común en el siglo XV de toda Europa, que en España se puede rastrear en las citas del anónimo autor sevillano del tratado conservado en la biblioteca del Escorial (Ms ç-III-23) o en las posteriores obras de Guillermo de Podio, Martínez de Bizcargui o Francisco Tovar, que retratan una animada actividad en el campo de la disputa personal entre los teóricos hispanos.

²¹ La audacia de Ramos provocó una airada respuesta por parte de numerosos e importantes teóricos del momento, como se estudia por extenso en la obra de Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History* (University Press, Cambridge, 2010). Todavía hoy, Ramos sigue siendo un autor insuficientemente reconocido, a diferencia de sus opositores que ostentan favores en detrimento del baezano. Véase por ejemplo el todavía sesgado discurso en este sentido en una obra tan importante como *The Cambridge History of Western Music Theory* (ed. por Thomas Christensen, University Press, Cambridge, 2002), por ejemplo, en el capítulo de Robert Watson “*Musica practica: music theory as pedagogy*”, p. 51.

de pequeño formato y bajo coste, cuya popularidad las convirtió en auténticas introducciones al estudio de la música en general, no sólo del canto llano.²²

- d) Los *diálogos sobre música*, en la tradición de Platón y Cicerón, modelo preferido de los teóricos relacionados con el movimiento humanista italiano, como Giorgio Anselmi, Artusi Bottrigari o Gioseffo Zarlino, en cambio en España no encuentran favor entre los autores españoles, más directos y prácticos.²³
- e) Los *apuntes de estudiante*, colecciones misceláneas de definiciones, tablas, extractos de tratados, ejemplos musicales, etc., que en especial llegando al siglo XVI se suelen clasificar bajo la etiqueta de cuadernos de “lugares comunes” del humanista. Esta es la tipología a la que pertenece el manuscrito barcelonés que nos ocupa, y que discutiremos a fondo en el siguiente apartado.

APUNTES DE ESTUDIANTE

Los manuscritos medievales sobre música denominados “apuntes de estudiante”, se caracterizan por poseer algunas o todas de las siguientes características:²⁴

- Una confección material poco cuidada, tanto por el uso de soportes materiales de baja calidad como por una realización de bajo nivel (caligrafía, disposición en el folio).
- Falta de orden en los materiales expuestos, incluyendo textos incompletos, cambios inesperados de los temas a tratar, repetición de contenidos, términos incorrectos e incluso mezcla de idiomas en los textos (latín con lenguas vernáculas).

²² A. Mazuela, *Artes de canto llano...*, *op. cit.*, pág. 39, *passim*.

²³ Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, pág.9. S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.*, pág. 43.

²⁴ Sobre estos documentos particulares, la literatura disponible incluye Maricarmen Gómez Muntané, “‘De Arte Cantus’ de Johannes Pipudi, sus ‘Regulae Contrapunctus’ y los apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV.” *Anuario Musical* 31–32, 1979, págs. 37–49; John Haines, “Anonymous IV as an Informant on the Craft of Music Writing.” *The Journal of Musicology* 23, no. 3, 2006, págs. 375–425. Susan Forscher, “Vandals, Students or Scholars?”, en Russell Murray, Susan Forscher Weiss, y Cynthia Cyrus (eds.) *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington, 2010, págs. 207–46.

- Mezcla desorganizada de contenidos teóricos con ejemplos musicales o ejercicios prácticos, a menudo con aspecto de borrador.
- Ciertas particularidades del lenguaje escrito que delatan el contexto de aprendizaje en que se generaron los apuntes: en especial expresiones del tipo “dice el maestro”, o en catalán “diu lo mestre”.
- Ausencia de indicación alguna de autoría de los apuntes.

Estos rasgos diferencian estos textos de los tratados propiamente dichos, en los que es manifiesta la voluntad de un autor identificado, de producir un texto completo, que expone la materia con autoridad, como legado para aquellos interesados en los asuntos musicales discutidos en el texto. En el Cuadro 2 se muestra una lista parcial de manuscritos medievales conservados en España que responden a alguno o a todos estos criterios.²⁵

Cuadro 2 - Manuscritos con apuntes de música conservados en España, siglos XIV-XVI.

Sigla RISM	Datación y origen	Localización
<i>E-Bac</i> Ripoll 109	s. XIII-XIV Aviñón (?)	Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó
<i>E-Bac</i> Ripoll 139	s. XIV-XV Cataluña	Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó
<i>E-Bc</i> 23-1	Inicio s. XIV Cataluña	Barcelona, Arxiu Capitular
<i>E-Bbc</i> 309	h.1400 Cataluña	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
<i>E-Bbc</i> 1325	s. XVI Cataluña	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
<i>E-Bbc</i> 2545	1350-1400 Cataluña	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
<i>E-Bbc</i> M. 883	h. 1400 Italia	Barcelona, Biblioteca de Catalunya

²⁵ A esta lista cabría añadir aquellos manuscritos de origen español que se conservan hoy en localizaciones extranjeras, como el Ms A-71 del Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonia, copiado hacia 1510.

<i>E-Bbc</i> M. 1327	s. XV Cataluña	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
<i>E-Bbc</i> 10-III-13	s. XVI Cataluña	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
<i>E-Boc</i> 78 Mis	s. XVI Cataluña	Barcelona, Biblioteca i Arxiu de l'Orfeó Català
<i>E-E</i> b.I.12	s. XIV ¿?	El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo
<i>E-E</i> b.I.13	1450-1500 España	El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo
<i>E-E</i> &.I.2	s. XIV ¿?	El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo
<i>E-G</i> 91	s. XIV-XV Cataluña	Girona, Arxiu Capitular
<i>E-Sc</i> 5-1-43	1470-1490 Nápoles	Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina
<i>E-SI</i> 14	h. 1450 Castilla	Santo Domingo de Silos, Archivo de la Abadía
<i>E-Tc</i> 38-38	h. 1580 Toledo?	Toledo, Biblioteca Capitular
<i>E-Tc</i> 38-39	h. 1580 Toledo?	Toledo, Biblioteca Capitular
<i>E-Tp</i> 329	s. XV España	Toledo, Biblioteca Pública del Estado
<i>E-VI</i> 208 (Inv. 7977)	1450-1500 Cataluña	Vic, Museu Episcopal

A partir del siglo XV, el impacto de las actitudes intelectuales que se relacionan con el Humanismo se ha querido rastrear también en los apuntes de estudiante conservados, de manera que se propuso una categoría específica de apuntes, evolución de la medieval, que se denomina “cuaderno del humanista” compuesto a base de lugares comunes.²⁶ Es preciso advertir que la relación entre las colecciones de apuntes como la que vamos a discutir y el movimiento humanista depende

²⁶ Christle Collins Judd, “Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ‘Silent Listening’: The Polyphonic Examples of the ‘Dodecachordon’”, *The Musical Quarterly*, 82(3/4), 1998, págs. 482–516. Peter Schubert, “Musical commonplaces in

por supuesto de cómo definamos Humanismo. En el sentido estricto, el humanismo del siglo XV y XVI, caracterizado en el caso italiano por la recuperación de las fuentes de la Antigüedad clásica, no será así en el contexto español para los autores de textos musicales del siglo XV, que no disponen de la mayoría estos textos en versión original, ni de la capacidad de traducción y estudio.²⁷ Si se define en cambio un Humanismo musical en un sentido más específico, identificado por factores como el respeto a las autoridades clásicas pero como base para una renovación del pensamiento musical, la consideración de los modos del canto según su efecto sobre el espíritu humano, o la revalorización de los sentidos frente al intelecto a la hora de apreciar la música, aquí sí cabe reconocer la existencia de una actitud humanista particular en España. Sin necesidad de esperar a la obra de Ramos a finales del siglo XV, pues se puede rastrear esta corriente en la producción de sus precursores de mediados de siglo, como el teólogo de la Universidad de Salamanca, Pedro Martínez de Osma.²⁸

Bajo esta perspectiva, parece más razonable matizar el carácter “humanista” de los apuntes de estudiante de música, en especial en territorio hispano, donde ese humanismo filológico no tiene la misma implantación que en tierras italianas. La figura del humanista rodeado de su colección de traducciones (u originales) de los clásicos grecolatinos, tomando notas y haciendo extractos o glosas de los mismos, no parece ajustarse exactamente a testimonios como el que nos ocupa en este trabajo. Especialmente antes de la generalización de libros impresos, la evidencia como nuestro manuscrito parece más bien apuntar a que el estudiante tomaba notas a partir de libros prestados, que normalmente

the Renaissance”, en R. E. Murray, S. Forscher, & C. J. Cyrus (Eds.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance* (Indiana University Press, Bloomington, 2010), págs. 161-192.

²⁷ La cátedra de griego en Salamanca no se establece hasta 1495, de la mano de Ayres Barbosa y de Hernán Núñez de Toledo (el Pinciano), sin textos musicales a mano. Véase Luis E. Rodríguez-San Pedro: “Universidad de la Monarquía Católica, 1555-1700”, en Luis E. Rodríguez-San Pedro (Coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. I, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pág. 120.

²⁸ Sobre el humanismo musical, véase Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, University Press, Princeton, 1990, pág. 142 y ss. C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance...*, *op. cit.*, pág. 253, *passim*. Para el caso español, S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.*, pág. 39 y ss. Sobre el tratado musical de Pedro de Osma, Santiago Galán, “El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017 (en prensa).

eran propiedad del profesor (o de la biblioteca del centro correspondiente, a menudo a cargo del propio profesor de música y/o gramática). El estudiante podía sumar estas notas a los apuntes tomados *in situ* durante la exposición oral del profesor,²⁹ así como a los ejemplos o ejercicios que fuesen realizados a lo largo de las sesiones de aprendizaje. Todo junto constituye una recopilación sin demasiado orden ni sistemática, sin la guía rectora por parte del profesor que caracteriza el espíritu humanista que se refleja, especialmente en el siglo XVI, en los mencionados cuadernos de lugares comunes, propios en especial del norte de Europa.³⁰ No obstante, aparte de su función de recordatorio de elementos importantes en el aprendizaje musical, desde luego este tipo de apuntes de estudiante podía ser utilizado posteriormente como material de partida a partir del cual llegar a confeccionar un nuevo texto, más ordenado y cuidado, que podría entonces llegar a recibir el calificativo de tratado.

EL MANUSCRITO 2044 DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA.

El Ms. 2044 de la Biblioteca de Reserva de la Universidad de Barcelona que nos ocupa es un libro en octavo, encuadernado en pergamino y restaurado en 1996.³¹ En el proceso de restauración se separó este conjunto de 37 hojas de un ejemplar del *Arte de canto llano et contrapunto et canto de organo* de Gonzalo Martínez de Bizcargui,³² al que se encontraba unido. Toda pista sobre la procedencia o la datación del volumen original se perdió tras esta restauración. En todo caso, dado que el manuscrito contiene traducciones al catalán de la *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán, fechable en 1503,³³ la copia del mismo se debió realizar con posterioridad a ese año. El contenido del manuscrito se resume en el Cuadro 3, en el que se identifican los folios con música (MUS).

²⁹ El método más habitual de aprendizaje en este contexto. Véase S. Forscher, “Vandals, Students...”, *op. cit.*, pág. 209.

³⁰ Ch. Collins, “Musical Commonplace Books...”, *op. cit.*, p. 483.

³¹ Tomamos estos datos sobre el manuscrito de A. Mazuela, *Artes de canto...*, *op. cit.* pág. 247.

³² Primera edición de 1508, en Zaragoza.

³³ S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.* pág. 26.

Cuadro 3 - Contenido del Ms 2044 de la Universidad de Barcelona

Folio	Contenido	Notas
1	Mano de Guido.	Deducciones en catalán.
1v	Incipiunt intonationes psal[mii] et magnificat.	
2	«Per coneixer que sic to y que semito.»	
2v	MUS – 5 versiones de <i>Ite missa est</i>	“Tempo Pasca”
3	MUS – 2 versiones de <i>Benedicamus Domino</i> , 2 versiones de <i>Gloria in excelsis Deo</i> .	
3v-4	MUS – Sin identificar.	
4v-5v	En blanco.	
6	“Octo sunt toni per quos ómnibus cantus ecclesiasticus regulariter ordinari debet”,	
6v	“Sequitur de irrigularibus”.	
7	“De inceptiōe tonorum” “De medicione tonorum”.	
7v	“De fine seculorum duobus modis”.	
8	“Que tenga dues veus deuria tenir dues mutanses y non te ninguna”.	
8v	“Capitol primer de las species del contrapunt quantes y quales son”.	Trad. catalana de la <i>Sumula</i> de Marcos Durán.
9	“Capitol iij. Quantes <species> yan de contrapunt”	Incompleto.
9v	“Avem de saber que en l’art del contrapunt tenim dotze especies”.	
10	«Capítol segon de la subdivisió de les species».	
10 v	Tabla de las especies.	De la <i>Sumula</i> de M. Durán

11	“Supra finales et descenderé ad unam inferioris”.	
11v	“Secuntur <> regule plani cantus”.	
12	“Item tenim to misticus y connisticus”. “Reglas per saber ordenar la solfa ab la letra”.	
12v-13	Sigue “Reglas per saber ordenar la solfa”.	
13v-14	“Triplex est musica”.	
14v	“Qualsevulla g té tres veus: sol natura, re bemol, ut becayre”.	Letras y voces del <i>gamut</i> .
15	Tabla “discrimina vocis moderni”	
15v	Esquema del <i>gamut</i> en vertical.	
16	“Item les species per les quals tota musica axi vocal com instrumental es regida son tretze”. “Claus generals et <>”.	
16v-18	MUS – Ejemplos de intervalos, de unísono a «eptacor».	
18v	“De compositione tonorum”. “De ascenso et descensu tonorum”. “De noticia antiphonarum”.	Autoridades en margen: Boethius, Guido.
19	“De intonatione psalmorum in principio”.	
19v	“De flectione tonorum”. “De mediatione tonorum”. “De calitate tonorum”.	
20-20v	“Tonus est triplex, scilicet, simplex, compositus et generalis”.	
20v	“Item tenim dos semitons, scilicet, major et minor”.	
21	Proporciones: “Item diathesaron esta <> sesquitercia”. “Tonus: simpex, compostus, generalis...”	
21v	MUS – “Segueyx se la práctica dels 8 tonus”	Tonos regulares e irregulares.

22-24v	MUS – “Glorias de <i>responsorius</i> ”.	El encabezado en fol. 21v.
25-27	MUS – “Glorias de <i>officis</i> ”.	
27v-28	“Nomina tonorum secundum grecorum”.	
28-28v	“Vox est repercusio aeris respirati”. “Sex sunt naturalia instrumenta ad formandum voçem”.	“Petrus Ispanus”.
29	En blanco.	
29v	“Les figures del cant d’orgue son ix”.	Esquema como en la <i>Sumula</i> .
30-30v	“Item son quatre prolacions de cant d’orgue”.	Ejemplo de las 4 prolaciones.
30v-31	“De ligaturis”	
31	“De perfectione”	
31v	“De imperfectione.” “De alteratione-” “De divisione”. Ejemplos de puntillos. “Mutatio coloris mutatio valoris”.	
32	“De proportionibus”.	Incompleto, sólo <i>diapasson</i> , <i>diapente</i> y <i>diathesaron</i> .
32v	“Art de contrapunt per ut.re.mi.fa.sol.la”.	Esquema circular con las especies perfectas e imperfectas.
33-34v	“Item les especies del contrapunt son tretze”.	
35v-37.	MUS – “Modus clausulandi.”	Ejemplos polifónicos a 2voces.

Como se observa, la notable variedad de asuntos tratados en los apuntes, escritos por diversas manos, abarca gran parte de los temas propios de la tratadística tardo medieval: nociones básicas del sistema escalar (mano de Guido, deducciones, propiedades, tonos eclesiásticos), de la práctica del canto llano (entonaciones, mudanzas, especies o

intervalos), del contrapunto y el canto polifónico (especies consonantes, figuras, prolaciones, coloración, ligaduras, puntillos) así como algunas de tipo más especulativo o matemático (intervalos como proporciones, los modos griegos, la división del tono en semitono mayor y menor).

SOLMISACIÓN Y AFINACIÓN DE LOS MODOS. Los apuntes se inician en el primer folio con la icónica representación de la «mano de Guido», un esquema de las veinte notas propias del canto (que en conjunto forman el *gamut* o escala musical), originado en el siglo XI como ayuda memorística a la entonación, en el que las notas se representaban sobre las articulaciones (*loci*) de los dedos de una mano izquierda.³⁴ En nuestro manuscrito la mano incluye el hexacordo básico de seis notas dibujado en la palma de la mano (las notas *ut* -nuestro *do-re, mi fa sol, la*), y los nombres de las notas indicados según el sistema de solmisación (o *sofísatio*).³⁵ Además, en puntos apropiados se indican los inicios de las tres propiedades que distinguen los grupos de seis notas: *natura*, becuadro y bemol, anotadas en catalán. También en esta mano de Guido se añaden en notación musical en cada *locus* tantas notas como sílabas (*voces*) acompañan a la letra alfabética.³⁶ Aunque se acepta general-

³⁴ Jacques Chailley, “‘Ut Queant Laxis’ et Les Origines de La Gamme”, *Acta Musicologica* 56(1), 1984, págs. 48–69. Karol Berger, *Musica Ficta*, University Press, Cambridge, 1987, pág 3 y ss. Susan Forscher Weiss, “Disce Manum Tuam Si Vis Bene Discere Cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe.” *Music in Art*, 30, no. 1/2, 2005, págs. 35–74. Stefano Mengozzi, “‘Si Quis Manus Non Habeat’: Charting Non-Hexachordal Musical Practices in the Age of Solmisation”, *Early Music History*, 26, 2007, pág. 181.

³⁵ Las notas del *gamut*, las usadas en el canto en los siglos medievales y renacentistas, se organizaban en un sistema de siete “deducciones” o grupos de seis notas, con idéntica estructura interválica (tono-tono-semitono-tono-tono) iniciando en una de tres posibles notas: *do, fa* o *sol*. Esto generaba tres tipos de deducciones según su “propiedad”, respectivamente: las naturales, de bemol, y de becuadro, las cuales para mantener la estructura de intervalos mencionada se distinguían por su uso de la nota *si*: ausente en la deducción natural, *si* natural en la deducción por becuadro, y *si* bemol en la deducción por bemol. Las seis sílabas o *voces* que identificaban las notas de toda deducción (*ut, re, mi, fa, sol, la*) se superponían a un sistema alfabético basado en la octava, de A (*la*) a G (*sol*), generando un sistema de identificación de las notas con nombres compuestos de la letra alfabética y sílabas guidonianas: *gammaut* (el *sol* grave de la clave de *fa*), *are, bemí, cfaut, dsolre*, etc.

³⁶ Así, *bemí* sólo se acompaña de una nota (que corresponde a la voz *mi*) mientras que *alamire* se ilustra con tres notas (para las voces *la, mi* y *re*). Las notas representadas, no obstante, no presentan altura definida.

mente la importancia que la mano de Guido tenía en el aprendizaje musical medieval y renacentista, no es menos cierto que en buena parte de los tratados musicales se excluía esta representación, sin ir más lejos la totalidad de los publicados en España entre finales del siglo XV y principios del XVI.³⁷ Es posible admitir una corriente de pensamiento musical medieval en la que se defiende la importancia del sistema de siete letras o *claves* (y en definitiva el sistema de identidad de las notas en la octava) frente al posterior de las seis voces guidonianas, corriente que se remontaría a los autores de la reforma cisterciense de la teoría musical en el siglo XII, hasta llegar en el siglo XV a la obra de autores como Johannes Ciconia, Johannes Gallicus o luego Ramos de Pareja.³⁸ De todos modos, como recurso nemotécnico que era, la ausencia del esquema de la mano en los tratados asociados a un contexto específico, no implica la ausencia del recurso entre esos estudiantes, puesto que se podía aprender, transmitir y utilizar la mano simplemente de manera oral. Es común suponer que la mano de Guido y el sistema de *loci* perteneciese a un estado inicial del aprendizaje, que se dejaría a un lado una vez el músico alcanzase un nivel superior de conocimiento. Como muestra de la importancia de la asociación del sistema alfabético y el de sílabas de solmisación, en el folio 14v de nuestro manuscrito aparece una lista en la que se enumeran todas las posibles sílabas que equivalen a cada letra del alfabeto, según la deducción en que se encuentre: la *g* es *re* por bemol, *ut* por becuadro; la *a* es *la* por natura, *mi* por bemol, *re* por becuadro; la *b* es *fa* por bemol, *mi* por becuadro; etc.³⁹

³⁷ En cambio, Ramos de Pareja, que publica su tratado en Bolonia, sí incluye en su inicio una mano de Guido.

³⁸ Ciconia ataca el sistema hexacordal de solmisación en su *Nova musica* (Padua, h. 1410). Gallicus, en Mantua, defiende esta posición en su manuscrito *Ritus canendi*, de h. 1464, mientras que Ramos lo hace en su publicación en Bolonia de 1482, *Musica practica*. El propio Guido no negó la importancia y prevalencia del sistema de octava derivado de las siete letras. Véase S. Megozzi, “Si Quis Manus...”, *op. cit.* pág. 185. Sobre el caso de Ramos de Pareja, S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.* pág. 199. En definitiva, el propio concepto de propiedad (natura, bemol, becuadro) que define las deducciones hexacordales, confirma la identidad del sistema escalar al nivel de la octava, pues las notas separadas por este intervalo comparten efectivamente la misma propiedad. Véase K. Berger, *Musica ficta*, *op. cit.* págs. 6-7.

³⁹ El método alternativo común a la mano guidoniana para representar el *gamut* era una escala vertical de letras y sílabas, que en el caso del manuscrito barcelonés aparece en el folio 15v, muy simplificado.

El manuscrito barcelonés copia diversas reglas básicas habituales en los textos que tratan de la entonación de los modos del canto llano. La primera es la que se presenta en base a parejas de nota *finalis* y *tenor* (fol. 1v):⁴⁰

primus re la,
secundus re fa,
tertius mi fa, id est, cum 6^a,
quartus mi la, quintus fa fa,
sextus fa la,
septimus ut sol,
octavus ut fa,

a los que el estudiante añade al margen las cuatro finales de los modos: *desolre, elami, fefaút* y *gesolre*. En el tratado de 1410 de Fernán Estevan, *Reglas de canto plano*, la misma regla aparecía, pero en su forma abreviada: «*Pri. re. la. Se. re. fa. Ter. mi. sol. vel fa. Quar. mi. la. Quin. fa. fa. Sex. fa. la. Sept. ut. sol. Oc. ut. fa*» (fol. 16v).⁴¹ Nuestro manuscrito barcelonés también presenta una forma todavía más abreviada, en el folio 19: «*De noticia antiphonarum, 1.re.la.1.ad.5; 2.re.fa.2.ad.3; 3.mi.fa.3.ad.6*»; etc.

Una nueva mano copia en latín a partir del folio 6, en escritura más cuidada, un texto explicativo de la división de los ocho modos eclesiás-

⁴⁰ Este recurso pedagógico se localiza desde el siglo XIII, cuando los primeros testimonios conservados lo presentan ya con la familiaridad de algo conocido en la práctica del momento. Véase Richard Porterfield, *Melodic Function and Modal Process in Gregorian Chant*, Tesis Doctoral, City University of New York, 2014, pág. 189. Esta enumeración supone conocer bien la nomenclatura de solmisación y en especial el uso de las mudanzas, puesto que las sílabas usadas implican cambiar de deducción para determinar intervalos específicos (así sucede en el *fa* del tercer modo, o en el segundo *fa* del quinto modo).

⁴¹ Además, Estevan asocia explícitamente este método con la lectura de los cantos «por quinta regla», es decir, en pentagrama, para diferenciar del método para lectura sobre una regla (en una línea), más complejo, que el autor detalla justo en el apartado anterior.

ticos en maestros y discípulos, así como en regulares e irregulares. También se anotan reglas nemotécnicas habituales para la entonación de los tonos: «De inceptiōe tonorum», «De mediacione tonorum», «De fine per seculorum duobus modis».

Además de estas ayudas a la entonación en base a los modos eclesiásticos y su uso en los oficios, los apuntes también incluyen ejercicios de afinación más técnicos, sin relación con el sistema modal. Así, en el folio 16 se enumeran las “trece” (aunque aparecen doce) especies o intervalos que rigen «tota música axí vocal com instrumental», esto es, el unísono, tono, semitono, dítono, semidítono, tritono, diatesarón, diapente, diapente con tono, diapente con dítono, diapente con semidítono y diapasón. En el folio siguiente se presenta una colección de ejercicios de afinación ordenados por estos mismos intervalos, similares a los que había propuesto (de manera mucho más exhaustiva) Domingo Marcos Durán en su *Sumula de canto de organo*.⁴²

LA COLOCACIÓN DEL TEXTO EN EL CANTO. A lo largo del siglo XV son escasos los textos que explican cómo ubicar el texto a cantar bajo la música anotada, pues no era norma escribir con precisión la asignación de sílabas a notas.⁴³ En los años de nuestro manuscrito, Domingo Marcos Durán despachaba el tema con una escueta indicación de que «la letra ordenamos *servatis servandis* como en el canto llano. Algunas veces pasa la melodía de cada voz faziendo su melodía o pneuma en bozes que puede entrar letra, pero esto se sufre en disminución por la brevidad de las figuras, que en las figuras mayores no se sufre este modo de proceder».⁴⁴ En el manuscrito barcelonés que nos ocupa aparece en cambio una explicación al respecto inusualmente detallada (folios 12 a 13), encabezada «Reglas per saber ordenar la solfa ab la lletra», cuyo interesante texto editamos a continuación:

Primo tenim en lo cant clau y guió. La clau nos demostra los punts en quin signe estan de la mà. Lo guió nos demostra lo punt ques sequiex après.

⁴² Véase S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.* pág. 231 y ss.

⁴³ Estos testimonios iniciales se discuten en Don Harrán, “In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (C. 1440)”, *Acta Musicologica* 50, no. 1/2 (1978), págs. 217–40.

⁴⁴ Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*, fol. biii-v.

Item tenim vírgula ut hic .///. La causa per ques pose en lo cant és per dividir les parts de la letra ab la solfa.

Item tenim .iii. maneres o diferències de punts o figures, scilicet, punt quadrat hic . . punt alfat . . punt semitonat o triangular . .⁴⁵

Item per saber posar la sillaba en los punts ques pertany tenir tres regles: la primera es que tot punt quadrat pot posar sillaba tenint dues conditions, la primera que estigua en dret de la vocal. La segona és que estigua apartat del punt ques segueix après en cantitat que pugua caber un punt entre los dos.

La segona és que tot punt quadrat <que...> liguat y los alfatus no posen sillaba lo primer los altres ques segueixen <...> sive són neuma.

Vero que neuma no és altre cose en música sino ajuntament de dos o tres o quatre o més punts sobre una sillaba quant lo cant va floreant per ascensos y descensos així com en alleluias y altres cantories.

La .iii. regla és que los semitonatus o triangula[r]s may posen sillaba *qua sunt nocte que valent cantus non* <...> *ad verbam*.

Se observan varias indicaciones interesantes: en primer lugar, se apunta el uso de líneas (“vírgulas”) como ayuda para separar partes de la letra y hacerlas coincidir con la música (“la solfa”). También se distinguen tres tipos de figuras: el “punto cuadrado”, que es la nota individual y separada, el “punto alfado”, que es ligadura de dos notas, y el punto semitonado o triangular. De las tres, la figura que tiene sílaba propia al cantar es la cuadrada, siempre que tenga la sílaba con vocal en vertical, y que esté separada de la siguiente figura (“que puga caber un punt entre los dos”).⁴⁶ Las figuras alfadas o ligaduras contienen dos o más notas, que se cantan con la sílaba asignada a la primera. Estas ligaduras o neumas, según afirma nuestro autor, sirven para “florear” (es

⁴⁵ Se dibujan aquí las notas como cuadrado, ligadura diagonal de dos notas y rombo.

⁴⁶ Hay que entender que ciertas figuras cuadradas podían aparecer en vertical, una encima de la otra, con lo que sólo se debía cantar una sílaba para las dos notas.

decir, adornar) por ascensos y descensos las melodías, como en los Aleluyas. En definitiva, se deduce que en estos años iniciales del siglo XVI la prevalencia cada vez mayor del uso de música escrita y polifónica hace necesario prestar atención al problema de colocar correctamente la letra en las notas adecuadas, para coordinar adecuadamente las voces que se están cantando simultáneamente.

EL CONTRAPUNTO Y LA POLIFONÍA. Los apuntes de este manuscrito copian abundante información sobre la lectura de música figurada (o “canto de órgano”) y sobre el contrapunto, expresión que en ese momento se refería a la improvisación de voces nuevas sobre un canto llano, ya sea a partir de prácticas estereotipadas como el fabordón, o por el aprendizaje realizado a partir de tablas de intervalos o sílabas de solmisación consonantes.⁴⁷ El tratado más completo y además el primero publicado en español sobre estas técnicas es la ya mencionada *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán, del que precisamente se copia traducido al catalán un extracto en el nuestro manuscrito barcelonés (a partir del folio 8v). La copia y traducción es literal, aunque incompleta. Además de la sección de contrapunto de la *Sumula* (clasificación de las especies del contrapunto),⁴⁸ también aparece copiada la sección inicial sobre las figuras del canto de órgano (longa, breve, etc.) y sus pausas, en la que se muestran las mismas figuras que en la *Sumula*, incluida la particular *minaria*, que ya presentó antes Ramos de Pareja, pero excluyendo la diferenciación entre semimínima y “semínima” que Diego del Puerto plasmaba en su *Portus Musice* de 1504.⁴⁹

Junto con el esquema de las figuras, los apuntes detallan el sistema de las cuatro proclaciones mensurales (fol. 30) incluyendo la proporción «dupla vel semis», seguido de una concisa, pero completa explicación de las ligaduras, la perfección e imperfección, la alteración, el punto de división y la coloración, todo ello con ejemplos musicales, en la línea de Marcos Durán y su *Sumula*, aunque sin acercarse su nivel de extensión. Todas estas nociones constituyen un compendio de los saberes necesarios en la época para la lectura de música figurada, esto es, con

⁴⁷ Este tema lo hemos desarrollado por extenso en S. Galán, *La teoría de canto de órgano...*, *op. cit.*, pág. 149 y ss. y pág. 183 y ss.

⁴⁸ Las especies del contrapunto y la clasificación en perfectas/imperfectas, simples/compuestas vuelve a aparecer en los apuntes del manuscrito, ahora en forma de esquema circular (fol. 32v).

⁴⁹ Véase S. Galán, *ídem*, pág. 122 y ss.

ritmo, una habilidad necesaria especialmente en el ámbito profesional de la música del momento (en coro catedralicio o capillas nobiliarias). En consonancia con lo que se refleja en los tratados publicados del momento, los apuntes dedican una mínima atención a las proporciones rítmicas (sólo ejemplifican la proporción dupla y sesquiáltera), que debían tener una presencia muy limitada en el desempeño profesional del momento en los reinos hispanos.

LA MÚSICA ESPECULATIVA. Los apuntes de este manuscrito, escritos a principios del siglo XVI, muestran también la atención que se prestaba a aspectos de la música especulativa que, desde un punto de vista de la recuperación de los clásicos, se han asociado al Humanismo musical del momento. En este sentido, las recopilaciones de términos y conceptos que aparecen en nuestro manuscrito sí pueden coincidir más con el denominado cuaderno de humanista que hemos citado al principio del trabajo. Destaca en primer lugar el folio 13v, en el que bajo el encabezado «Triplex est musica», se desarrolla la tradicional división boeciana de la música en mundana, humana e instrumental, ampliada con numerosas triadas de conceptos musicales (véase la transcripción en el Cuadro 4).

Cuadro 4 - División triple de la música en el Ms 2044 de la Universitat de Barcelona

<i>Elemento</i>	<i>División</i>		
Música	Mundana	Humana	Instrumental
Género	<i>Enarmonicus</i>	<i>Diathonicus</i>	<i>Cromaticus</i>
Combinatio	Simphonia	Armonía	Compositio
Compositio	Baxa	Mediana	Alta
Sonus	Fort	Moderat	Blan
Propietats	Becaire	Natura	Bemol
Moviment	Unisonar	Pujar	devallar
Deductions, 9	Becaire, 3	Natura, 3	Bemoll, 3
Veus, 6	Ut, re	Mi, fa	Sol, la
Mutançaes	Expresa	Taçita	subintellecta
◇	Tritono	Diathesaron	Diapenthe

También en línea con el espíritu humanista se encuentra el esquema del folio 19v, en el que se detallan los caracteres asignables a cada uno de los ocho tonos, una narrativa por otro lado tradicional en los escritos de autores españoles (véase Cuadro 5). La relación es copia casi idéntica de la que aparece en el tratado *Lux Bella* de Domingo Marcos Durán (editado en Sevilla en 1492), quien a su vez lo tomaba de Ramos de Pareja, aunque modificando el carácter del tercer modo («coleram motvet, iracundam provocat» según Ramos).⁵⁰

Cuadro 5 - "De calitate tonorum" en el Ms 2044 de la Universitat de Barcelona

Tono	Calidad
<i>Primus</i>	<i>Mobilis, alacer, habilis.</i>
<i>Secundus</i>	<i>Narrativus, gravis, flebilis</i>
<i>Tertius</i>	<i>Incitabilis, fractos, habentes saltos.</i>
<i>Quartus</i>	<i>Blandus et garrulus.</i>
<i>Quintus</i>	<i>Modestus et delecta[bilis].</i>
<i>Sextus</i>	<i>Pius et lacrimabilis.</i>
<i>Septimus</i>	<i>Las[s]civus, iocundus cum vehementi inpetu.</i>
<i>Octavus</i>	<i>Suavis et morosus.</i>

Junto con la traducción al catalán de los fragmentos de la *Sumula de canto de organo* antes citados, esta relación copiada del *Lux bella* es muestra de la circulación de los tratados en romance impresos por la península, y de su uso práctico, implicando una comunidad de conceptos y prácticas en el aprendizaje musical en el reinado de los Reyes Católicos.

También se encuentra en el folio 27 la lista de los ocho modos griegos («nomina tonorum secundum grecorum») seguida de la lista de las

⁵⁰ Sobre este tema en el pensamiento humanista renacentista, véase Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2006, pág. 81.

notas del sistema escalar griego («manus grecorum», desde la «proslambanomenos» hasta la «nethe yperboleon»). Tras estas dos listas sigue una serie de definiciones musicales encabezadas por el nombre de Petrus Hispanus, que inicia con la tradicional definición de voz según Aristóteles: «Vox est repercusio aeris respirati ad arteriam vocalem cum imaginatione significandi».⁵¹ Este autor, Petrus Hispanus, ya aparecía citado por Ugolino de Orvieto en su *Declaratio musicae disciplinae* (I:50 y V:1), Herbenus Traiectensis en el tercer capítulo de su *De natura cantus ac miraculis vocis*, y Nicolaus Wollick en su *Opus aureum musicae* (cap. III). A partir de estos autores y de las citas en este manuscrito barcelonés, podemos identificar a este Pedro Hispano en efecto como el autor en el siglo XIII del *Tractatus* (luego conocido como *Summulae logicales*), un texto sobre lógica aristotélica ampliamente usado en las universidades medievales, lo que da indicio de alguna relación de estos apuntes con un contexto de estudios avanzados.⁵²

CONCLUSIONES

El aprendizaje musical a fines de la Edad Media en los reinos hispanos se vio afectado sin duda por la entrada en escena de la imprenta musical, que facilitó la expansión y circulación de los textos teóricos musicales, en general en castellano y con un alto componente práctico, así como una cierta homogeneización en los contenidos estudiados por toda la península. En esta actividad de aprendizaje, realizada en multitud de escenarios y por grupos humanos diversos e identificables, los documentos supervivientes que llamamos apuntes de estudiante merecen un estudio detallado, pues como hemos visto en el caso del manuscrito 2044 de la Universidad de Barcelona, son de gran interés para conocer con precisión qué contenidos de los que circulaban en tratados eran los que en el proceso de aprendizaje de los estudiantes se tomaban más en

⁵¹ Aristóteles, *De anima*, II.viii.

⁵² Es por tanto equivocado identificar a Petrus Hispanus con Pedro Martínez de Osma (como hace Claude V. Palisca en el artículo «Theory, theorists» (www.oxford-musiconline.com, consultado el 10/09/2016). Las citas no corresponden tampoco a los contenidos del tratado de Pedro de Osma que hemos recuperado recientemente en Nápoles (S. Galán, *El tratado musical de Pedro Martínez de Osma*, op. cit.). Sobre Petrus Hispanus y su obra, véase la edición del *Tractatus* por Lambertus Marie De Rijk, *Tractatus: llamado después Summulae Logicales - Pedro Hispano*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1986.

cuenta, y qué conceptos de la teoría de la práctica musical tenían una presencia y un uso real en la formación de los futuros cantores.

Por escasos que resulten hasta el momento los apuntes supervivientes a los siglos, dada la naturaleza perecedera que les caracterizó desde su misma concepción, no obstante, es preciso seguir trabajando en su recuperación y estudio pues resultan sin duda imprescindibles para completar el cuadro de la instrucción musical en los años que cierran el siglo XV, y comienzan el XVI, educación de la que los apuntes formaron parte integral junto a los mismos tratados editados, así como a las prácticas de transmisión oral del conocimiento musical del momento.

