

La Música de un incunable de la Colección Foulché-Delbosc (Biblioteca Nacional, Buenos Aires).

Massa, Pablo.

Cita:

Massa, Pablo (2001). *La Música de un incunable de la Colección Foulché-Delbosc (Biblioteca Nacional, Buenos Aires)*. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 8, 130-142.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/pablo.massa/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p6yU/sxq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**LA MUSICA DE UN INCUNABLE DE LA COLECCION FOULCHE-DELBOSC
(Biblioteca Nacional, Buenos Aires.)**

*Publicado en: Revista del Instituto Superior de Música de la
Universidad Nacional del Litoral, vol. 8. Santa Fe, Centro de
Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral. pp: 130-142. 2001.*

*Pablo Massa
(Universidad de Buenos Aires)*

A Gerardo Huseby.

Preliminares.

Tiene por objeto el presente artículo no mucho más que ofrecer una breve noticia acerca de la música del incunable de la Colección Foulché – Delbosc de la Biblioteca Nacional. Se trata de un ejemplar de *Historia Baetica* de Carlo Verardi (Eucharius Silber, Roma, 1493), obra que contiene la primer *frottola* jamás impresa: *Viva el Gran Re don Fernando*. Amén de la rareza de los ejemplares conocidos, es en este hecho, el de adelantarse en la impresión de música secular unos ocho años al *Odhecaton* y once a los *Libri* de Petrucci, donde radica el valor e interés de este libro para el campo de la historia musical.

Historia Baetica es, como se sabe, un drama en prosa latina escrito por Carlo Verardi (1440 –1500) -quien fuera archidiácono de Cesena y secretario apostólico del papado- para celebrar la reconquista de Granada, acaecida el 2 de enero de 1492. La obra se representó el 21 de abril de ese mismo año en Roma, en el palacio del cardenal Rafael Riario. Luego, en 1493, fue impresa en Roma “*per Magistrum Eucharium Silber: alias Franck (...) Die vero VII. Martii*”.

El ejemplar de referencia perteneció a Raymond Foulché-Delbosc, fundador de la *Revue Hispanique*, y fue subastado en París en 1936, junto con buena parte de la biblioteca del erudito. En diciembre de ese año, las gestiones efectuadas por los Dres. Gustavo Martínez Zuviría,

entonces director de la Biblioteca Nacional, Tomás Le Bretón, embajador argentino en Francia, y el académico Jorge Max Rohde, permitieron la adquisición oficial de una selección compuesta por 1281 volúmenes de esa importante biblioteca, entre los cuales se encontraban una *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Sevilla, 1502) y, como único incunable, este ejemplar de *Historia Baetica*, catalogado bajo el nro. 515.¹ En 1937, el mismo pasó a formar parte de la sección Reservados de la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional, lugar en el que, bajo la ficha FD 176 (R), se encuentra actualmente.

La pieza, anónima o al menos de atribución incierta,² se halla en los ff. 39v-40r, impresa a plana entera en bloques de madera. Está dada a cuatro voces (*discantus, tenor, bassus, altus*) en notación mensural blanca, y una primera observación nos advierte cuán lejos estamos aquí de la elegancia de los tipos móviles de Petrucci. Es de notar la forma a veces redondeada de la SB, M y SM, así como la forma inclinada de la B, similar a la del neuma *porrectus* o a la de una ligadura *cum -sine*. El signo de *mora generalis* se observa en el final, anotado solo en el *altus*. Para indicar la repetición de la sección tercera, se emplea indistintamente la barra con puntos, la doble barra con puntos o doble barra (*altus*), las cuales no siempre cubren todo el pentagrama. Cabe detenerse también en el signo de mensura ubicado al principio, que indica *tempus perfectum, prolatio minor* y *proportio tripla*, aunque la barra que atraviesa el círculo no es de uso frecuente para este tipo de indicación. A diferencia de lo que ocurre en las ediciones de Petrucci –y esto debido a las obvias restricciones que impone el método de impresión empleado aquí-- el texto se halla impreso aparte, en el fol. 38 r.

Tipológicamente, *Viva el Gran Re...* es una *frottola* o *barzilletta* y, en la bibliografía correspondiente, se la encontrará mencionada bajo una u otra denominación. Hay que recordar que el término *frottola*, en sentido general, se aplica al conjunto de tipos polifónicos seculares surgidos en Italia entre 1480 y 1520, cuyos miembros se diferencian entre sí por la estructura del texto antes que por rasgos musicales específicos. En sentido estricto, la *frottola* propiamente

¹ La intención original de Martínez Zuviría era comprar la totalidad de los volúmenes subastados. Sin embargo, el interés de algunos intermediarios particulares – como la firma Maggs Bros., de Londres-- se opuso a ello. El gobierno argentino hubo de resignarse entonces a la compra, por 283.631 francos, de una selección de lo que se consideraron las mejores piezas. Al respecto véase el trabajo de G. Olivetto (1999), quien resume algunos documentos acerca de estas gestiones, hallados recientemente por el Centro de Investigaciones de la Biblioteca Nacional (CIBINA).

² Asenjo Barbieri (1890:611) intitula su edición: “Carlos Verardi (?)”, y Stevenson (1960:248) pone en la suya el encabezado “Carlo Verardi (1492)”. Dada su condición de clérigo y cortesano, no es improbable que la pieza haya sido compuesta por el propio autor de *Historia Baetica*. Sin embargo, Einstein la supone anterior a la redacción del drama, y aventura su origen en la corte de Nápoles.

dicha o *barzelletta*, es un tipo particular de composición dentro de esta familia, y se caracteriza por el hecho de poseer una *ripresa* y estrofas de seis a ocho octosílabos trocaicos. Puede hallarse un buen examen de esta forma y sus tipos emparentados en Helm (1960: 390 y ss.) y Reese (1959: 156 y ss.). Para un estudio más sintético, véase Harran (1980: 867 y ss.) y Damilano (1964: 241-242).

Transcripción en notación moderna.

La resolución de la pieza en valores modernos que ofrezco aquí se pretende menos una edición escrupulosa que un acercamiento de la misma al lector no familiarizado con la notación de época. Para la transcripción he adoptado la equivalencia semibreve – negra, sugerida por Apel (1942: 97).

La *ficta*, como se observa, reclama intervención en 7 pasajes. El caso más frecuente es aquel en el que se eleva un semitono la *subfinalis* (fa) -o el do del comp. 6- en las cadencias, ya sea para lograr el encadenamiento 6ª mayor –8va. (comp. 2 [t], 6 [d], 11 [d] y 13 [t]) o 3ra. menor -unísono (comp. 16 [t]). El otro caso es el que prescribe # para la bordadura sol-fa-sol o re-do-re (comp. 4[t], 8 [a] y nuevamente 6[d]).

Viva el Gran Re Don Fernando

Carlo Verardi *Historia Baetica* (Roma, 1493) Fols. 39v - 40r.

Transcripción: Pablo Massa (1999)

Vi - va/el Gran Re Don Fer - nan - do con la Rey - na Don

This system contains four staves of music. The top staff is the vocal line in 6/8 time, with lyrics 'Vi - va/el Gran Re Don Fer - nan - do con la Rey - na Don'. The second staff is an alto line, the third is a tenor line, and the fourth is a bass line. Each staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#).

I - sa - bel - la, Vi - va spag - na e la Cas - tel - la

This system contains four staves of music, labeled D. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The vocal line (D.) has lyrics 'I - sa - bel - la, Vi - va spag - na e la Cas - tel - la'. The system starts with a measure rest for the vocal line and a measure rest for the bass line. The time signature is 6/8.

Pien de glo - ria tri - um - phan - - - do

This system contains four staves of music, labeled D. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The vocal line (D.) has lyrics 'Pien de glo - ria tri - um - phan - - - do'. The system starts with a measure rest for the vocal line and a measure rest for the bass line. The time signature is common time (C). A tempo marking '♩. = ♩' is present above the first staff.

13

D. La Ci-ta Ma - ho - mec - ta - na Po - ten - tis - si - ma Gra - na - ta
Da la fal - sa fe - pa - ga - na E dis - sol - ta / e li - be - ra - ta

A.

T.

B.

Texto

Viva el gran Re Don Fernando

Con la Reyna Don Isabella

Viva spagna e la Castella

Pien de gloria triumphando

La Cita Mabomectana Potentissima Granata.

*Da la falsa fe pagana E dissolta e liberata Per
uirtute & manu armata.*

Del Ferna(n)do e Lisabella. Viva spagna &c.

Gran auspicio e gran impresa

Gran consilio e gran uirtute

Gran honore a sancta chiesa

A ignorantia gran salute

Gran prouincia in seruitute

Al Fernando & Lisabella. Viva spagna &c.

Nostra fede ciaschun senti

Quanto a questi e obligata

Per che Mori non contenti

Dasia & Africa occupata
In Europa debacchata
Gia faceuan sforzo & uela. Vina spagna zc.

Hora ognum fa festa e canti
El signor regratiando
Per tal palma tucti quanti
Dirren ben forte gridando
Vina el gran Re don Fernando Colla
Reina don Isabella.
Vina Spagna e la Castella
Pien de gloria triumphando.

Descripción.

La pieza contiene tres secciones claramente delimitadas por cadencias que resuelven en valores de longa sobre la tríada de sol y, en un caso, sobre la tríada de re (ver transcripción, comp. 6, 12 y 16) La primera es de carácter homofónico y métrica ternaria (*tempus perfectum, prolatio minor*); la segunda ofrece, en cambio, una elemental forma de contrapunto imitativo *ad diapason* en métrica binaria (*tempus imperfectum, prolatio minor*), cosa poco usual en las *frottole* tempranas (véase Helm 1960: 401 y ss.)³. La tercera sección es nuevamente homofónica, y también de métrica binaria⁴.

³ El hecho mismo de la alternancia de métricas y texturas diversas es todavía menos ordinario, no sólo en las composiciones más primitivas sino en todas aquellas del género. Una de las características musicales más sobresalientes de la *frottola* es su uniformidad, y aún en los ejemplares “modernos” de Marco Cara o Tromboncino no se observa, al respecto, tan enfático contraste como en *Vina el gran Re.....* Véanse los ejemplos provistos por Helm (1960), Davison y Apel (1962: 97-98) y Palisca (1980: 237 –238).

⁴ Esta sección contiene el primer par de la estrofa (cd), y se repite para abarcar el segundo par. Sin embargo, como se verá más adelante, no todos los editores de la pieza han adoptado el mismo criterio de asignación de texto, ni están de acuerdo acerca de cual es la sección que debería repetirse. En nuestra transcripción hemos optado por la variante más común (ver “Algunas Ediciones”).

Desde el punto de vista melódico, la pieza posee ciertas características comunes del género. El *discantus* -la melodía principal- posee un ámbito (sol –mi) que no alcanza a cubrir la octava del modo, y progresa mayormente por grados conjuntos, con ocasionales saltos de tercera. Está dado en el modo 7mo. (*tetrardus authenticus*), pero los requerimientos de *ficta* en las cadencias, al elevar la subfinalis un semitono (fa#), prácticamente lo encuadran dentro de lo que hoy conocemos por escala de sol mayor⁵. Existe, además, un giro melódico característico de esta pieza, cuyo esqueleto es si–re–mi–si, que abre la primera sección, y luego se repite con métrica binaria en la sección 3.

En lo que toca a las relaciones verticales, *Viva el Gran Re...* es, también, un perfecto ejemplar de su tipo. La estructura armónica es casi tonal, como puede advertirse en el predominio las tríadas de sol, re y do, que adquieren funciones de tónica, dominante y subdominante, así como en el énfasis cadencial que otorga la procedencia del bajo por cuartas y quintas.

Algunas ediciones.

Cuatro son las ediciones contemporáneas de la pieza que más comúnmente se citan: Robert Eitner (1875-1903:V:131), Francisco Asenjo Barbieri (1890:611), Alfred Einstein (1971:I:36) y Robert Stevenson (1960:248). Nos detendremos en las tres últimas.

La edición de Asenjo Barbieri es quizás la más conocida y, por ello, de referencia obligatoria entre los comentaristas de la pieza⁶. Se encuentra en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* como apéndice al romance *¿Qu'es de ti, desconsolado?* de Juan del Encina, (1890:159)

⁵ Es impropio hablar aquí de *escala* en su acepción moderna, pues *Viva el Gran Re...* es aún una pieza modal. Sin embargo, tampoco sería del todo correcto el empleo riguroso de la vetusta terminología del medioevo, como por ejemplo la del *Lucidarium* de Marchetus de Padua, aplicable más bien al canto gregoriano y a la polifonía derivada del mismo.

⁶ No es, por cierto, la primera edición contemporánea, y tampoco podría decirse que es la mejor; sin embargo, la edición textual de *Historia Baetica* de Barrau Dihigo (1919), y al menos tres obras importantes acerca de la música del Renacimiento como son las de Einstein (1971:I:35), Higinio Anglés (1960:I:136) y Reese (1959:156), remiten directamente a ella.

composición que versa -al igual que *Viva el gran Re...*-sobre la reconquista de Granada. Dice allí Barbieri:

“La música de esta canción es de mucho interés en varios conceptos, y como los ejemplares de ella son ya rarísimos, la incluyo entre los Apéndices fielmente copiada, sin permitirme hacer en ella las pequeñas correcciones que necesita” (1890:160).

No ofrece más detalle el estudioso español acerca de este punto y, de hecho, ni este comentario ni la pura similitud temática parecen suficiente argumento para explicar, no digo la mención, sino la presencia de esta pieza en el *Cancionero*, obra que se supone es la transcripción de un códice. Antes bien, se intuye que fue el interés personal de don Francisco por todo lo relacionado con la época y la corte de los Reyes Católicos – gusto que él mismo declara en el prólogo- lo que le llevó a incluir aquí su edición de la pieza.

De la misma cabe decir que es, en efecto, una copia “fiel” del original; en verdad, no mucho más que un reemplazo de grafía. Las claves se conservan en la misma ubicación (do en 1ra. y 3ra. y fa en 3ra.), las breves y semibreves se reemplazan, respectivamente, por cuadradas y redondas, y los signos de mensura quedan como en el original, a pesar de que se han añadido barras divisorias de compás. La única atribución editorial que se toma Barbieri es un agregado de *ficta* (sostenido en el do del compás 12 del *discantus*) y de un *segno*.⁷

Einstein exhibe, en cambio, una transcripción basada en la equivalencia semibreve – negra, en la que se han reemplazado los signos de mensura por compases de 3/4 y 4/4. Sin embargo, se prescribe aquí una repetición de los comp. 5 a 8, cosa que no hemos observado en el original, y que conspira contra la correcta asignación del texto. En efecto, se advertirá que el editor pretendió embutir la *riprisa* completa del texto en la primera sección musical (α), de métrica ternaria, y la estrofa en la segunda sección (β), de métrica binaria:

α β β
abba cd cd

⁷ Existe, además, un error de impresión que ha privado de una nota (re) al comp. 25 del *discantus*. El mismo no se ha corregido en la reedición del *Cancionero* (1945, p. 617).

Dado que el texto se compone de grupos de cuatro tetrámetros trocaicos, la música de α requeriría dieciséis pies métricos para abarcar toda la *ripresa* -es decir, cuatro compases más-, de manera que el editor ha elegido repetir la música correspondiente al segundo verso, y asignársela al tercero. Esto origina una falla de acentuación en la palabra “*triumphando*”, del cuarto verso (comp. 11-12).

Más sensata, en cambio, parece la solución de Asenjo-Barbieri, que propone confiar el cuarto verso de la *ripresa* enteramente a β , y reservar la estrofa para la tercera sección musical (γ) (comp. 24-32)

α	β	γ	γ
abb	a	cd	cd

Esta variante evita la poco satisfactoria superposición de textos diferentes que se observa en β en la edición de Einstein (comp. 13 - 18).

La transcripción de Stevenson adopta compases de 6/8 para α y 4/4 para el resto de las secciones, y sigue, en la asignación del texto, un criterio similar al de Asenjo-Barbieri. Sin embargo, adolece de la omisión de una nota en el segundo tiempo del compás 13 del *tenor* (mi – fa [#] – sol), y no parece hacer caso de la necesidad de *ficta* en el compás 2 de la misma voz, que requeriría allí fa # para formar 6ª mayor – 8va. con el *bassus* (véanse los comp. 19 y 3 de Einstein).

La primera ejecución

(Un comentario a la teoría de Einstein).

Alfred Einstein, en *The Italian Madrigal* (1971:I:35), luego de reconocer la composición como la primera de su género en ser impresa, desliza una curiosa hipótesis acerca de su lugar de estreno:

“In my opinion this song was sung in Naples and not in Rome, and was merely included in the Roman edition by Verardi or the Roman printer. For Verardi’s ‘drama’, with the exception of the argument and the prologue, is written in Latin prose and an Italian finale would not have been particularly suitable” (1971:I:37).

Gustave Reese (1959: 155) y Don Harran (1980: 869) repiten esta presunción, aunque obvian las razones. Acto seguido, Einstein señala el evento que, a su juicio, debió ser el *début* de *Viva el Gran Re...*:

“And then there is a play (farsa) attributed to Jacopo Sannazaro and performed on March 4, 1492, before Alfonso, Duke of Calabria, ‘in sala del Castel Capuano, per la vittoria delli Signori Re e regina di Castiglia, avuta del Regno di Granata a 2 di Gennaro del medesimo anno’ (printed in 1719, and again in the Opere volgari di Sannazaro, Padova, 1723, p. 442), which (...) concludes with a song for Letizia and three female companions: ‘...Dapoi viene la Letizia vestita ornatamente, con tre Compagne, che sonavano la viola, cornamusa, flauto ed una ribeca. La Letizia cantava, e portava la viola, accordando ogni cosa insieme soavemente...’- ‘There came Gaiety in festal dress, with three female companions. Gaiety sang to the viol, and there was perfect harmony...’ It must be admitted that our barzelletta fits admirably into this description.” (1971:I:37)

Cabe hacer, por lo menos, tres comentarios a esta teoría. En primer lugar, se sabe que muchas *frottole* fueron compuestas para representaciones de obras latinas clásicas. Einstein mismo dice, más adelante, al hablar de la estima de la que disfrutaba Tromboncino fuera del círculo de Mantua:

“As we learn from Martin Sanuto’s diaries (IV,229) Tromboncino composed one of the interludes sung with the performance of Plautus’s Asinaria, on February 7, 1502, on the occasion of the wedding of Lucrezia Borgia in Ferrara: “...una musicha mantuana [sic] dil tromboncino Paula Pocino e compagni...”. On the following day, which was Shrove Tuesday, a first interlude was sung for the Casina of Plautus, namely “una musica del Trombonzino, ne la qual si cantó una barzeleta in laude de li sposi; e questo fu inanti principiata la comedia...” (1971:I:46).

Antes de tomar este párrafo como una refutación de lo expresado arriba, bien podría preguntarse uno si la representación de estas obras se daba efectivamente en latín o en traducción. El Prof. Ronald L. Martínez (Center for Medieval Studies Faculty, University of Minnesota), en comunicación personal, me ha aclarado gentilmente este punto:

“De hecho, comedias y tragedias, fueran clásicas o modernas, se presentaban en latín, sobre todo en las últimas décadas del Quattrocento. Sanudo, en particular, despreciaba las obras en italiano, y típicamente daba informaciones completas sólo sobre los espectáculos en latín. Tal vez la ocasión de más estrépito en que se presentó una obra en latín fueron las fiestas en Roma en 1513, para celebrar la ciudadanía de los Medici nuevos patrones de la ciudad santa; se presentó la comedia de Plauto, Poenulus, representada por alumnos de la academia romana, casi todos jovencitos. Pero era de lo más común, en las cortes de Ferrara y Mantova, por ejemplo -donde el gusto por el teatro era apoyado por los duques- presentar comedias o tragedias en las dos lenguas, latín e italiano, una tras otra. Se han conservado muchos testimonios de este fenómeno, incluyendo cartas escritas por esa gran aficionada del teatro, Isabel de Este”.

Podría tratarse de otra extravagancia de la Borgia, pero lo cierto es que la gente de Ferrara parece no haber tenido mayor escrúpulo en adjudicar *una musicha mantuana* de texto vulgar a una comedia de Plauto dada en su idioma, y menos aún en entregarse alegremente a la mixtura de ambas lenguas. Pecado venial, en el fondo, si se recuerdan otras mixturas menos saludables con las que esta señora solía agasajar a sus invitados. Continúa el Prof. Martínez:

“Que una égloga o "barzelletta" en italiano concluyese una obra en latín no era nada fuera de lo común en esa época. La mezcla de idiomas se verificaba no sólo con los textos que rodeaban el texto principal en forma de preámbulo o conclusión, sino que se encuentran también interpolaciones dentro de un texto: el ejemplo ilustre es el Orfeo de Poliziano, obra en italiano, en la cual fue incluida una oda safica en latín, para honrar al cardenal Francesco Gonzaga (1480?). Hay que recordar que la integridad de la obra literaria o teatral no era tan importante como la concepción global de la "fiesta," es decir, el conjunto de banquetes, juegos, bailes, espectáculos, música, lo que fuera”.

No es ilícito suponer, entonces, que *Historia Baetica* haya tenido un *finale* en lengua italiana. En segundo lugar, el testimonio acerca de la farsa de Sannazaro sólo indica que el 4 de

marzo de 1492, en Nápoles, se cantó una pieza de carácter festivo con acompañamiento de cuatro instrumentos. Debe admitirse que una gran cantidad de *frottole* cabe “admirablemente” en esa descripción. Por ejemplo, en el repertorio de la corte aragonesa de Nápoles (Ms. Montecassino 871), existe una pieza a cuatro voces, probablemente anterior a 1465, llamada *Viva, viva rey Ferrando*. Su texto reza:

Viva, Viva rey Ferrando

E vivan los vencedores

Vivan los que batallando

Vencieron perseverando

Todos trabajos d'amores

(Pope y Kanazawa 1978: 639)

Si bien es cierto que, a pesar de la invocación inicial, los versos parecen escritos no tanto en honor del Rey como en sufragio de unos cuantos amantes cortesanos, bastaría una leve modificación para obtener de aquí alguna feroz copla antimorisca, lo que en nada es extraño a las costumbres musicales del período⁸. Si tal cosa se admite como probable ya puede uno entonces, empleando el criterio de Einstein, suponerla con buen derecho a disputar a nuestra *barzelletta* las festividades de aquel 4 de marzo. Tal hipótesis, aunque poco convincente, no sería por cierto menos forzada que la propuesta en *The Italian Madrigal*⁹. Por otra parte, resulta difícil pensar que Verardi o el editor hayan añadido la pieza al drama sin antecedente o intención práctica alguna. El hecho mismo de la presencia de *Viva el Gran Re...* en la primera edición de *Historia Baetica* indica que, con seguridad, fue cantada el 21 de abril de 1492, durante el estreno de la obra o que, al menos, el autor y el editor esperaban que se la cantase en posteriores

⁸ De hecho, se ha propuesto la teoría de que esta pieza del Montecassino 871 es en realidad un *contrafactum*. (cf. Pope y Kanazawa 1978:640)

⁹ Una lectura algo más puntillosa del testimonio citado por Einstein sugiere, además, que ninguno de los instrumentos que se mencionan podría, por razones de registro y extensión, ejecutar el *bassus* de *Viva el Gran Re...* ni tampoco -dicho sea de paso- el de su “prima” napolitana. En efecto, allí se habla de una viola que, sin duda es *da braccio* y no *da gamba*, puesto que, al parecer, la *Letizia* y sus acompañantes hacen su entrada en escena caminando (“*Dapoi viene...etc.*”). Tampoco la cornamusa ni —obviamente— la *ribeca* están en condiciones de hacerse cargo de esta parte. En cuanto a la flauta, hay dos tipos cuyo registro se adecua a un *bassus*: la *Gran Bajo* y la *Contrabajo*, aunque se trata de instrumentos de muy escasa sonoridad.

representaciones. De manera que – a pesar de los argumentos de Einstein- las sospechas más sólidas de una primera ejecución de la pieza conducen, invariablemente, a Roma.

Ajuste de cuentas.

Sepa el lector que los errores de la presente monografía me pertenecen por entero, y que me hallo mal predispuesto a compartirlos. Sin embargo, *noblesse oblige*, debo imputar sus pocos aciertos al resignado auxilio de la Lic. Georgina Olivetto (SECRET – UBA), del Mtro. Rubén Soifer, del Prof. Ronald Martínez (USM), del Dr. Pablo Kohan (UBA), del Prof. Silvio Killian (Biblioteca Técnico-Musical del Centro Cultural Recoleta, GCBA) y del Prof. Ariel Azcúe (UCA). El reparto, como se ve, es ciertamente injusto, pues me quedo yo con la porción más grande, y divido la menor entre muchos.

- ❧ -

Bibliografía.

- ANGLES, Higinio, Pbro. (1960) *La Música de la Corte de los Reyes Católicos*, 2 vols. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- APEL, Willi (1942) *The Notation of Polyphonic Music (900 –1600)*. Cambridge, Massachusetts, The Medieval Academy of America.
- ASENJO BARBIERI, Francisco (1890) *Cancionero Musical Español de los siglos XV y XVI*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Tipografía de los Huérfanos. [reed. Buenos Aires, Schapire, 1945]

- BAEHR, Rudolf (1969) *Manual de Versificación Española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos.
- BARRAU –DIHIGO, L. ed. (1919) "Historia Baetica" en *Revue Hispanique*, XLVII, pp. 319 –382
- DAMILANO, Piero (1964) "Frottola" en *Enciclopedia della Música*, vol. II, Ricordi, Milano, pp 241-242.
- DAVISON, Archibald T. y APEL, Willi, eds. (1962) *Historical Anthology of Music*, vol. I, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- EINSTEIN, Alfred (1971) *The Italian Madrigal*, 3 vols., trans. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, and Oliver Strunk. Princeton, Princeton University Press. [1ª ed. 1949]
- EITNER, Robert (1875-1903) *Publikation alterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke*, 29 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel. [reimpr. New York, Broude Brothers, 1966].
- HARRAN, Don (1980) "Frottola" en Sadie, Stanley, (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, London, Macmillan., pp. 867-873.
- HELM, Everett (1960) "Secular Vocal Music in Italy (c. 1400 –1530)" en Hughes, Dom Anselm y Abraham, Gerald (eds.) *The New Oxford History of Music, vol. III: Ars Nova and The Renaissance*,. London, Oxford University Press. pp. 381 – 405.
- OLIVETTO, Georgina (1999) "El Fondo medieval de la Colección Foulché-

- Delbosc”, en *Studia Hispanica Medievalia*. Actas de las VI Jornadas de Literatura Española Medieval. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. En prensa.
- PALISCA, Claude (1980) *Norton Anthology of Western Music*, New York, Norton.
- PARRISH, Carl (1957) *The Notation of Medieval Music*, New York, Norton.
- POPE, Isabel & KANAZAWA, Masakata (1978) *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century*, Oxford, Clarendon Press.
- REESE, Gustave (1959) *Music in the Renaissance (Revised edition)*. New York, Norton.
- STEVENSON, Robert (1960) *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague, Martinus Nijhoff, (reprint 1964).

Discografía y Recursos de Internet.

- Atrium Musicae de Madrid - Gregorio Paniagua : *La Spagna: Siglos XV-XVI-XVII* Grammofon AB BIS. BIS CD-163. (1980/86).
- New London Consort, directed by Philip Pickett: *Music from the time of Columbus* , Linn Records CKD 007. (1992).
- Waverly Consort - Michael Jaffee: *1492 - Music from the age of discovery*, EMI Classics: CDC 7 54506 2 . (1992).

El Prof. Killian me informa de otras dos versiones: una a cargo de Jordi Savall (*Hesperion XX*, Virgin), y otra, anterior y quizás actualmente de menor disponibilidad comercial, a cargo de David Munrow (*The Early Music Consort of London*, EMI).

Existe en Internet, además de aquella que integra el Catálogo Electrónico de la Colección Foulché-Delbosc, una versión MIDI elaborada por Curtis Clark, en *The Internet Renaissance Band* (California State Polytechnic University, Pomona):

<http://www.csupomona.edu/~jcclark/emusic/renaissa.html>

- ❧ -