

Los Sonidos de Leonardo da Vinci en la música de su tiempo

Joaquín Saura y la Academia de Música Leonardiana

Traducción de los textos incluidos en el CD

El Repertorio

El repertorio seleccionado para este disco pretende ilustrar de forma rigurosa a la vez que agradable una parte representativa de los géneros musicales que se practicaban en la Europa de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, en su doble vertiente instrumental y de canto solista, adaptándolo a un conjunto modelado para el mismo en el que sobresalen algunos de los instrumentos preferidos por Leonardo cuando no directamente surgidos de sus conocimientos en la materia y capacidad inventiva. En aquella época, existía una fluida relación entre las distintas escuelas nacionales: las peninsulares italianas, la franco-flamenca, la aragonesa de Nápoles, o la de la Corte de los Reyes Católicos, por citar sólo las más importantes. El vacío dejado por el abandono del Ars Nova, desde los primeros decenios del Quattrocento, por parte de gran parte de los músicos italianos es colmado por una pléyade de músicos extranjeros que convierten al país en uno de los escenarios más abiertos para la creación musical: no se trata ya sólo de rendir un homenaje de ámbito europeo al genio florentino, sino también de hacer patente una realidad que vivió personalmente en su entorno a lo largo de su vida: Agrícola, Brant, Brith, Bruhier, Brumel, Carpentras, Compère, Conseil, Dufay, Festa, Ghiselin Isaac, Jacotin, Josquin, Marbrianus, de Orto, Martín, Obrecht, Pisano, Silva, Nicolo Tedesco, Weerbeke, Willaert y los españoles Juan del Encina y Francisco de Peñalosa son algunos de los grandes nombres que contribuyeron desde Italia al sin par florecimiento musical del siglo de Leonardo. El XV es también el siglo de muchas recopilaciones musicales como el Cancionero de Palacio y de las importantes ediciones realizadas en Venecia por Petrucci con una amplia visión que trasciende en mucho el mero ámbito peninsular, a las que seguirían las de Atteignant en Paris y Susato en Amberes y Lovaina.

--

El Programa

Pues que jamás olvidaros

¿Quién te traxo, cavallero?

Juan del Encina

Nacido en Salamanca en 1468 y muerto ca. 1530, se incorpora a los dieciséis años como mozo de coro de la Catedral, graduándose en derecho en la Universidad de Salamanca. Desde 1490 es capellán de coro de la Catedral y en 1492 pasa a la Casa de Alba en Alba en Tormes a cargo de las actividades musicales de todo tipo: audiciones, espectáculos y otras diversiones, una larga dedicación que, a pesar de su ordenación sacerdotal en 1519 otras estancias como las de Roma y Málaga, marcará para siempre la forma y contenidos de su música: unas sesenta obras conservadas entre romances, canciones y villancicos sagrados y profanos, especialmente estos últimos, verdaderas joyas miniaturas de un arte menor que supo elevar a las mayores alturas del género.

Dos canciones amorosas, del Cancionero Musical de Palacio, B.N. de Madrid, respectivamente a tres y cuatro voces, con la acostumbrada habilidad inventiva del autor para dotar a cada una de ellas de una gran expresividad. En la primera, la cuarta voz dobla la primera en intervalos de terceras, según una costumbre muy común en el autor; la segunda, de ritmo ternario, lleva muy bien la ejecución de un pedal, evocando un cierto carácter recitativo de los romances.

Pues que jamás olvidaros

Pues que jamás olvidaros
no puede mi corazón,
si me falta galardón,
¡Ay qué mal hice en miraros!

Será tal vista cobrar
gran dolor y gran tristura.
Será tal vista penar
si me fallece ventura.

Mas si vos por bien amaros
queréis darme galardón
no dirá mi corazón
¡Ay qué mal hice en miraros!

¿Quién te traxo, cavallero?

¿Quién te traxo, caballero
a questa montaña oscura?
¡Ay pastor que mi ventura.

Jur'al cuerpo de San Polo
que estoy asmado de ti!
¿Quién t'arribó por aquí

tan lagrimoso y tan solo?
Yo cuidé qu'eras Bartolo
un pastor d'Estremadura
c'aprisca en aquella altura.

Triste de mí desdichado
sin ventura soy perdido
que me tiene despedido
quien me tiene cautivado
quiero ya tener cuidado
de buscar la sepultura
pues mi mal es sin mesura.

Duéleme tanto tu mal
en ver tu pena tan dura
que estoy sin semejadura.

Por tu ser a mí me place
esta noche estar contigo
aunque de cierto te digo
que muy duro se me hace
pues el placer me desplace
y mi muerte se apresura
ya mi vida no es de tura.

La Shy Mize

Anónimo (S. XVI)

La Doune Cella

Claude de Sermisy

Es obvio que los instrumentos musicales eran muy importantes en el Renacimiento aunque las obras concebidas para ellos en concreto sean raras y no aparezcan francamente hasta el siglo XVI. La música vocal podía ser interpretada muy frecuentemente con instrumentos solos o acompañando la voz o las voces. Las danzas se hallan entre los primeros géneros instrumentalizados con una elaboración polifónica comparable a la de la canción, como puede constatarse en estos dos ejemplos de gran interés y belleza.

El francés Sermisy fue uno de los grandes maestros de la chanson (unas doscientas conocidas) y reputado compositor de música religiosa, como misas y motetes. Su nombre aparece en numerosas recopilaciones de la época, asociado a la Corte Real, especialmente la de Ana de Bretaña, la de Francisco I y la de Enrique III o la de la Sainte Chapelle de París. Autor muy popular cuya obra se cuenta entre lo mejor de la escuela de su país.

Lo Ballo dell' Intorcìa

Antonio Valente

Compositor y organista italiano que estuvo entorno a 1565 al servicio de Santangelo de Nido en Nápoles. Autor de una Intavolatura de cimbalo y un Libro da ricercare en los que, curiosamente, utiliza una tablatura próxima, con octava corta y pequeñas variantes, a la española utilizada por Cabezón o Bermudo. Como compositor cultivó todas las formas de la época, especialmente la fantasía, el ricercare y las danzas.

Poco se sabe de las piezas instrumentales conocidas como bailes de antorchas aunque su nombre parece sugerir con claridad que se bailaban portando los danzantes sendas mechas prendidas de esparto y alquitrán, siendo sus movimientos en la noche parte importante del espectáculo. También se los conoce como bailes de hachas. La obra de Valente está conformada, como era costumbre en el género, por una serie de mutanzas o variaciones - siete en el caso – sobre un incipit de ocho compases.

Al alba venid, buen amigo

Del Cancionero Musical de Palacio, B.N. de Madrid, este pequeño anónimo de diecinueve compases a tres voces, soprano, alto y tenor, es de una gran claridad y expresiva sencillez armónica y contrapuntística que conviene al peculiar lenguaje del órgano de agua.

Gesegnet sey die frucht

Gar wunnikleicht hat si mein herz besessen

Wach auff mein hort

Oswald von Wolkenstein

N. c. 1376-77 en el sur del Tirol y m. en 1445 en Merano. A los doce años abandona la casa familiar para formarse como caballero recorriendo con distintos señores Europa durante trece años. A la muerte de su padre hereda distintas propiedades y el castillo fuerte de Hauenstein. En 1409 peregrina a Palestina. Desde 1414, entra al servicio de Rey Segismundo como político y diplomático visitando distintos países como Inglaterra, Escocia, Marruecos, Francia, Portugal y Aragón. Poeta y autor musical prolífico de canciones monódicas y polifónicas de gran altura. Wach auff, mein hort es una canción amorosa a dos voces que fue muy popular en su tiempo, apareciendo en distintas recopilaciones de la época; escrita en notación gregoriana, Gesegnet sey die frucht, una plegaria monódica para implorar la bendición divina y Gar wunnikleicht hat si mein herz besessen un dúo instrumental en

forma de canon, género que tuvo un gran florecimiento en el s. XV y que Wolkenstein supo tratar con gran habilidad. Las tres obras se hallan en del Insbruck, Wolkenstein Handschrift B, f. 6.

Wach auff, mein Hort

Wach auff, mein hort! es leucht dort her
von orient der lichte tag.
Plick durch die prow, vernin den glanz,
wie gar vein plaw des himels kranz
sich mengt durch graw von rechter schanz.
Ich fürcht am kurzlich tagen.

Ich klang das mort, des ich nich ger
man hört die voglin in dem hag
mit hellem schal erklingen schon.
O nachtigall, dein späher don
mir bringet qual, des ich nicht lon.
Unweiplich muess ich klagen.

(traducción al español)

Despierta, mi tesoro, ya luce
hacia Oriente el luminoso día.
Entreabre tus ojos y mira el resplandor
tan azul que el horizonte del cielo
se mezcla con el gris que nos fue propicio.
Tengo miedo de que pronto amanezca.

Lamento, ah, lo que no deseo:
Se oye cantar los pájaros
ruidosa y alegremente en la espesura.
¡Oh! ruiseñor, tu canto maravilloso
me trae dolor, no te lo agradezco.
Tengo que soportar más de lo que puede una mujer.

Song of Agincourt

Melodía inglesa muy popular en el siglo XV que diera lugar a versiones vocales e instrumentales, incluido un conocido himno entre religioso y patriótico.

Le foresi di Narcetri

Entre las manifestaciones artísticas más notables y recordadas de la corte de Florencia en tiempos del Magnífico se hallan las festividades populares llevadas a cabo con motivo de los carnavales. Con ocasión de estas

celebraciones, y con el antecedente de las brigate in maschera a piedi, a cavallo o sopra carri y las maggiaiole, Lorenzo de Médicis da a su pueblo, desde 1480, la ocasión de dar rienda suelta a su afán de expresión y de diversión, impulsando todo tipo de espectáculos fastuosos teatrales, y poéticos, refinadas vestimentas, convites platónicos mascaradas o sacras representaciones. Las calles se llenan de carri y trionfi ornamentados con alegorías épicas y mitológicas por los más reputados artistas y los ciudadanos, sin distinción de clases, se entregan juntos a todo tipo de diversiones organizadas o producto de la improvisación, con el común denominador musical de los canti carnascialeschi. Propios, especialmente, de estas celebraciones, eran unos cantos de carácter festivo, basados en la sátira alegre, llenos de chanzas, ingeniosas alegorías, mofas y bromas de formato más o menos culto o popular, interpretados generalmente de forma improvisada, por calles y plazas llenas de gente. También Lorenzo compuso letras que fueron puestas en música por Isaac y Agrícola o, entre los locales, por Baccio Florentinus y Alexander Florentinus. Su forma fue muy variable y cambiante: desde una canción de baile cantada monódicamente, a veces con acompañamiento instrumental, a unos madrigales simples y primitivos con un tema musical para distintas estrofas repetidas a la vieja usanza de la melodía en el tenor o armonizados para tres y cuatro voces, incluso sobre nuevos textos adaptados a los esquemas de la ballata y el strambotto. El que aquí presentamos (Códice Magliabechiano, 141, Cl, Banco Rari, n. 230 Transcripción de Federico Ghisi, Feste Musicali della Firenze Medicea (1480-1589)) es un Canto escrito para ser interpretado por hombres que, siguiendo una vieja costumbre, se disfrazaban de mujeres imitando a las que solían asistir al Calendimaggio o fiestas de la primavera que se celebraban el 1º de Mayo y así travestidos entonaban Canzoni a ballo con letras en la que jugando con el equívoco del lenguaje de ciertas clases sociales o profesiones y haciendo gala del innato gracejo y cinismo del carácter popular florentino perseguían divertir al pueblo a través de una sátira que frecuentemente desembocaba en lo tosco, ordinario y hasta obsceno. Paradójicamente, la recuperación de la parte musical fue posible a través de una recopilación de Laudi 1 Spirituali, gracias a la costumbre inveterada de adaptar las melodías profanas muy famosas a textos religiosos con el fin de facilitar su aprendizaje y memorización por parte de los fieles.

Canto delle foresi di Narcetri

Lasse´in questo carnovale
noi abbiám donne smariti
tutti a sei nostri mariti;
e senz´es si stiam pur male.
Questi frutti saran vostri,
Que son dolci e non fan male
Di Narcetri noi siam tutte
l´arte nostra´es ser forese.

Noi cogliemmo certe frutte
belle come dà´l paese.

Se vi è niunna si cortese
ci'nsegni mariti nostri.
Questi frutti saran vostri,
Que son dolci e non fan male.

Citriuoli abbiamo e grossi
Di fuor pur ronchiosi e strani;
Paion quasi pien di cossi,
Poi sono apritivi e sani
Ei si piglian con due mani
Di fuor leva un po' la buccia
Apri ben la bocca e succia;
Chi s'avvezza, e non fa male.

Abandonadas en este Carnaval,
las seis mujeres hemos perdido
a nuestros maridos;
y sin ellos estamos mal.
Estos frutos serán vuestros,
que son dulces y no hacen daño
Somos todas de Narcetri
nuestro arte es ser campesinas.

Recolectamos estos frutos
bellos como del país.
Si hay alguno tan amable
que nos enseñe nuestros maridos.
Estos frutos serán vuestros
Que son dulces y no hacen daño.

Tenemos citrones, y gruesos
Por fuera rugosos y raros
Parecen llenos de manchas
Luego son laxantes y sanos
Y se cogen con las dos manos
Levanta un poco la cáscara
Abre bien la boca y chupa;
Que (uno) se acostumbra y no hace daño.

Pavana del Re y Saltarello

Anónimo

La asociación de dos géneros de danza era muy común en la música instrumental renacentista. La pavana, de origen italiano - el nombre original de padovana podría sugerir que fuera oriunda de Pádua - tenía un compás cuaternario - binario en ocasiones - de tiempo lento y majestuoso, propio de ciertas solemnidades regias o cortesanas. Fue tan popular en España que llegó a pensarse que pudiera ser de origen español. Saltarello es el nombre

de un baile romano en compás rápido y vivo de tresillos en 6/8 y ritmo parecido al de la tarantela pero con la reiteración de una nota más larga que la otra o tres sincopadas.

Dulcis amica

Pierre Attaignant

Editor parisino, productor, entre 1527 y 1549, de numerosas e importantes ediciones musicales con misas, motetes, danzas, música para laúd y cantos a varias voces. Fue el primero en utilizar, a partir de 1528, tipos móviles en la imprenta musical. y también en imprimir las palabras de la música vocal debajo de las correspondientes notas. La obra, compilada en el Libro de Attaignant (1531) construida con dos voces sobre cantus, puede ser otro ejemplo de música realizada para ser interpretada con instrumentos musicales, incluidos los de tecla.

Pavana con sus glosas

Antonio de Cabezón

Compositor eximio de la música renacentista española para tecla, Cabezón (1510-1566) fue organista y clavicordista de cámara al servicio del Emperador Carlos V y después de Felipe II a quien acompañó en sus viajes, primero como Príncipe y luego como Rey, a Italia, Alemania, Países Bajos e Inglaterra. La mayoría de sus obras conocidas para tecla, de una gran belleza y avanzada técnica instrumental fue publicada póstumamente (1578) por su hijo Hernando. Otras treinta y seis se encuentran en el Libro de Cifra Nueva de Luis Venegas de Henestrosa (1557). Entre ellas pueden hallarse algunas de las primeras obras de variaciones, diferencias o glosas conocidas de las que esta obra es un conocido y destacable ejemplo.

Et la la la

Ninot le Petit

Compositor francés, autor de obras religiosas y profanas, cuya identificación resulta incierta, en parte, porque Ninot era simplemente un diminutivo de Jean, nombre muy común en la época, y le Petit no parece que corresponda a un apellido. Sus motetes muestran la claridad estructural y armónica de los compositores de la Real Capilla de principios del siglo XVI y se hallan próximos a la obra de Jean Mouton . Chanson, la que presentamos (Conservatorio de Florencia, Ms. 2442, fol. 2), alegre, animada y desenvuelta estructurada a cuatro voces, Cantus, Altus, Tenor y Bassus en contrapunto de imitación, terreno propicio para la realización de distintas versiones cantadas, instrumentales o mixtas.

Et la, la, la
La, la, la, la, la, la
Faites lui bonne chière
A la belle bergère
Y la, la, la
La, la, la, la, la, la
Dadle buena acogida
A la bella pastora

Pavana Bittre Reue

(Mille regretz)

(Canción del Emperador)

Josquin des Près

N. en Hainault ca. 1440 y muerto en el mismo lugar en 1521. Fue alumno de Ockeghem y uno de los contrapuntistas más hábiles e inspirados de su siglo. Tuvo gran influencia en la música italiana gracias a sus estancias en el país transalpino: entre 1459 y 1474 como en el Duomo de Milán y luego en la capilla de los Sforza en la misma ciudad; de 1486 a 1499 en la capilla papal de Roma y de 1500 a 1505 en Milán y Ferrara. Más tarde estaría al servicio del rey Luis XII y del Emperador Maximiliano. Se ordenó y murió siendo canónigo de Condé. Dejó misas, motetes y canciones seculares de todo tipo, incluidos los cantos carnavalescos. La obra que presentamos es una de las más bellas que puedan recordarse de su época siendo tratada por numerosos autores, entre ellos Tielman Susato que le dió forma de danza, y era la canción preferida del Emperador Carlos V razón por la cual se la conoce también como Canción del Emperador, nombre con que la recoge Narváez en su libro para vihuela.

Tielman (Tylman) Susato

Natural de Amberes (m. c. 1560), fue primero copista profesional de música y luego, desde 1543, impresor y editor de música, publicando más de cincuenta libros de música flamenca algunos de los cuales contienen obras suyas.

Luis de Narváez

Vihuelista español n. en Granada que perteneció a la Capilla del Príncipe, futuro Rey Felipe II, viajando, entre 1548 y 1550 por Flandes, Italia y Alemania. Autor del conocido libro de vihuela Delphin de Música de Cifras (1538) que contiene romances y villancicos para voz y vihuela y música instrumental: fantasías, reducciones de polifonía vocal y diferencias, género éste último

que fue el primero en realizar. La obra de Narváez fue conocida fuera de España, siendo incorporada a los libros de Guillaume Morlay, París, 1552 y en los de Pierre Phalese, Lovaina, 1546, 1552 y 1568. También, como compositor de motetes, en el “Quartus liber, Motteti del fiore” de J. Moderne , Lyon, 1539.

Pavana Bittre Reue

(Mille regretz)

(Canción del Emperador)

Mille regrets de vous abandoner
Et d'elonger votre face amoureuse
J'ai si grand dueil et peine douloureuse
Qu'on me verra brief mes jours déffiner

Mil pesares por abandonaros
y alejar vuestra faz amorosa.
Tengo tal duelo y dolorosa pena
que pronto se verá el fin de mis días

Adoramoste Señor

Francisco de la Torre

Nacido en Sevilla, es inscrito como cantor en la Capilla de Fernando el Católico en 1483 y en 1503 regresa a su ciudad natal como Maestro de Capilla de la Catedral.

Autor de responsorios, villancicos profanos y religiosos, romances y la conocida danza instrumental “Alta” sobre la clásica “España”. La obra que presentamos está realizada sobre el bajo de la clásica folía que también utilizó en su obra Dime triste corazón recogida en el Cancionero de la Colombina.

.-.

Leonardo músico

Una de los aspectos menos estudiados y peor difundidos de la personalidad artística de Leonardo da Vinci es su vertiente musical en la triple faceta de los conocimientos teóricos, la organología y la interpretación.

La teoría era la base del conocimiento musical de su época, principal contenido de los estudios musicales del cuadrivium y, durante siglos, su parte más científica y de mayor reputación entre los estudiosos del saber. Es impensable que un científico y artista del Renacimiento de la talla de Leonardo no tuviera un profundo conocimiento de ella; felizmente

disponemos de múltiples testimonios que lo atestiguan para no tener que dejarlo en mera suposición

Si la primera formación pudo recibirla con la exquisita educación recibida en su infancia, es seguro que la aumentaría en Florencia, durante su estancia en el taller de Verrochio y, sobre todo por la senda que siguiera toda su vida en la búsqueda incesante del conocimiento: la de la curiosidad y esfuerzo incesantes que harían de él el autodidacta por excelencia.

Tampoco cabe desdeñar la influencia que Gafori pudo añadir en su larga etapa milanesa. A este respecto hay que decir que este gran músico y tratadista no destacó sin embargo precisamente por su carácter innovador en cuanto a la doctrina musical se refiere, antes bien fue un defensor de los valores de la teoría clásica boeciana los mismos que de forma recurrente aparecen por doquier en la obra escrita y, como se verá, también pictórica del genio florentino.

Según Gerolamo d'Adda, algunos de los dibujos para los moldes en madera de ciertos grabados que aparecen en la "Theorica Musice" de Gafori fueron realizados por Leonardo y constituyen, en su brevedad, un auténtico resumen de los fundamentos de la teoría modal.

En varios lugares de los cuadernos de Leonardo y con distintos motivos aparecen cortos pentagramas con notación mensural blanca y la pauta de cinco líneas, la más corriente en su tiempo, y la misma de Gafori en las ilustraciones musicales de sus libros con clave de fa en tercera subentendida y no es raro hallar, entre los dibujos y textos de Leonardo, remisiones a distintos aspectos o principios de la teoría musical para ser utilizados con fines físicos y matemáticos; o, a la inversa, invocar las leyes físicas y de la cantidad para dar solución a determinados problemas de la organología.

En CF II; fol. 35 v. estudia la relación entre el grosor, la longitud y el peso de tensión de unas indeterminadas cuerdas de forma parecida a los experimentos en el pluricordio de Pitágoras. En otro lugar - CA, Fol. 721 r - invocando sus proporciones armónicas musicales, definirá matemáticamente la proporción con la que aumenta la resistencia de una viga al pasar de la posición horizontal a la vertical por grados sucesivos de oblicuidad.

En CIF, M, 45 r. y CF II Fol. 31 r. utilizará sendos sistemas para establecer la velocidad de las corrientes de agua de los ríos que, a falta de aparatos de relojería capaces de registrar tiempos muy cortos, serán medidas batiendo el compás en tiempos armónicos o haciéndolo en tiempos músicos, lo que en su lenguaje viene a ser lo mismo.

Pero Leonardo no se limitó a un conocimiento teórico de la música, sino que la practicaba como una de sus ocupaciones favoritas, cantando y acompañándose con instrumentos musicales. De éstos, el preferido era la viola da braccio que en los textos aparece también mencionada como lira o

también cítara. Esta viola fue un instrumento de gran importancia en el renacimiento italiano, hasta el punto de ser utilizada con frecuencia como representación iconográfica de la música y se utilizaba especialmente para improvisar cantando con ella según una costumbre muy enraizada en Italia.

Veinte años después de su muerte su biógrafo, el historiador Paolo Giovio (1483-1552) (2) resumía en encomiástico epítome los conocimientos de Leonardo entre los que brillaba su arte interpretativo musical: “Fue de un gran ingenio, afable, elegante y noble, de rostro agraciadísimo, y como fuera maravilloso inventor y árbitro de toda la elegancia y refinamientos, sobre todo en las artes teatrales, y cantara con destreza con la lira, complació asombrosamente a los príncipes durante toda su vida”.

La estancia de Leonardo en Milán iba a ser sin duda la más importante y prolífica de su vida. Estando en Florencia al servicio de Lorenzo el Magnífico escribió una conocida carta a Ludovico Sforza ofreciéndole sus servicios en multitud de áreas en las que declaraba ser un experto. Poco después entraría al servicio del Moro pero por ninguna de estos conocimientos sino por sus habilidades artísticas musicales y poéticas: sucedió hacia el 23 de Febrero de 1482 cuando tenía treinta años; a la tarde de aquel día llegaba a la corte milanese enviado por Lorenzo el Magnífico formando parte de una embajada cultural en compañía de su discípulo Atalante Migliorotti para participar en uno de los parangones de músicos y poetas frecuentes en la misma. Según refiere el Anónimo Gaddiano (3) portaba consigo una lira o viola de brazo que nadie como él sabía tañer: “Fue elocuente en el hablar y raro tañedor de lira, y fue maestro de Atalante Migliorotti en este instrumento...fue enviado al Duque de Milán para presentarle, junto con Atalante Migliorotti, una lira que era único en tañer tal instrumento. “

Giorgio Vasari en la biografía de Leonardo que incluye en su “Vite degli artisti”, editada en 1550, da más detalles sobre la participación de Leonardo en aquél parangón. Refiere que a la muerte de Giovan Galeazzo, Duque de Milán, “...nombrado Ludovico Sforza con el mismo grado el año 1494 fue llevado a Milán con gran reputación Leonardo al Duque, el cual se deleitaba con el sonido de la lira, para que tocara; y Leonardo llevó aquél instrumento que él mismo había fabricado de plata, en gran parte con forma de una cabeza de caballo, cosa extraña y nueva, para que la armonía fuera de mayor tuba (?) y más sonora de voz; por lo cual superó a todos los músicos que allí habían concurrido para tocar. Además de ello fue el mejor decidor de rimas improvisadas de su tiempo.”

Los textos contienen varios datos de gran interés que iremos comentando en distintos lugares. Destaquemos sólo aquí cómo Leonardo, hombre multidisciplinar por excelencia y pudiendo, por tanto, dedicar a la práctica musical sólo una pequeña parte muy limitada de su tiempo pudo alcanzar tal maestría que, en tal ocasión, eclipsara a todo un grupo de músicos profesionales, entre ellos, muy probablemente, los propios estipendiados por el Duque.

En otro lugar de su biografía, el propio Vasari nos descubre el tipo de música que a Leonardo le gustaba hacer y que no era otro que aquel ya indicado de cantar improvisando acompañándose, esto es haciendo una segunda voz, con el instrumento: “Dedicó algún trabajo a la música, pero pronto se decidió a aprender a tocar la lira, como quien tenía naturalmente un espíritu elevadísimo y lleno de elegancia, llegando con ella a cantar divinamente improvisando”.

Respecto de los gustos musicales de Leonardo, una cosa parece desprenderse con claridad de distintos textos propios y ajenos y es la aversión que tenía por la repetición de las obras de música, considerando que su sino era el de ser creada para morir en el instante mismo de su realización: “La música tiene dos enfermedades, una de ellas es mortal y la otra pertenece a la decrepitud; la mortal va unida siempre al instante mismo que sigue a su creación; la de la decrepitud la hace odiosa y vil en su repetición”. (CA 392 1060 v).

Pero Leonardo era también, a lo que parece; un habitual consumidor de música realizada por otros. En el “Paragone” y bajo el epígrafe “Diferencia entre la pintura y la escultura”, Cap. 36, describe al pintor - sin duda a sí mismo - rodeado de refinamientos, cosas agradables y bellas entre las que la música ocupaba un lugar de privilegio, costumbre que según Vasari (“Vite...”), fue la causa de la famosa enigmática sonrisa de la Mona Lisa.

De la gran riqueza y variedad de los conocimientos vividos por Leonardo de forma ferviente y apasionada se produce una ósmosis interdisciplinar que, por activa y pasiva, convierten a la música práctica en origen o destino de sus estudios y lucubraciones, desembocando necesariamente en la organología, uno de los aspectos más interesantes y bien documentados de su personalidad musical, testimonio, una vez más de su genio creador: ahí está más de medio centenar de instrumentos mencionados en sus escritos y cerca de setenta ideas o proyectos para otros tantos instrumentos de todas las familias junto a sus parientes los autómatas musicales, de relojería y ornamentales o decenas y decenas de apuntes, anotaciones, alusiones de carácter musical que impregnan otras tantas materias o actividades de las antes mencionadas.

Entre las circunstancias personales que pudieron contribuir al conocimiento musical de Leonardo, especialmente en lo tocante a los instrumentos musicales – instrumentos armónicos en su vocabulario - hay que citar, en primer lugar, la de su prolongada estancia en el taller de Verrochio donde la pintura y la escultura iban de la mano con la orfebrería, la confección de ingeniosos objetos mecánicos y la de instrumentos musicales de diverso tipo, realizándose también tareas de reparación y entretenimiento.

Contemporáneo suyo y amigo fue Lorenzo Gusnasco, también conocido como Lorenzo da Pavia, famoso constructor de todo tipo de instrumentos musicales como órganos, cémbalos, clavicordios, violas, etc. de quien se conocen sus trabajos para las cortes de Milán y de Mantua el las que coincidieron por distintos motivos. En 1499 se hallaban juntos en Venecia,

donde conocieron el saco de Milán por los franceses y el apresamiento de Ludovico el Moro.

Cabe la posibilidad de que Leonardo escribiera un libro sobre instrumentos musicales, según él mismo parece afirmar en sus Quaderni d'Anatomia IV 10 r. cuando, interrumpiendo su discurso sobre el ruido producido por los cañones y la influencia en ello de sus longitudes, concluye: "No me extenderé en esto porque lo he tratado bastante en el libro de los instrumentos armónicos."

.-

Instrumentos

La selección de instrumentos utilizados en la grabación del disco pretende servir al repertorio elegido de forma fiel y respetuosa mediante una aproximación a los existentes en los días de Leonardo y especialmente algunos hacia los que manifestó especial interés o que fueron objeto especial de sus lucubraciones y proyectos.

Viola y Canto

Ya se mencionó la maestría y especial afición de Leonardo por cantar acompañándose con la viola da braccio, instrumento que en los textos aparece también mencionada como lira da braccio o incluso cítara. Esta viola fue un instrumento de gran importancia – paradigmático podría decirse - en el renacimiento italiano, hasta el punto de ser utilizada con frecuencia como representación iconográfica de la música y se utilizaba especialmente para improvisar cantando con ella según una costumbre muy enraizada en los círculos cultos italianos. La iconografía es abundantísima en todo el Quattrocento y el único instrumento que, aunque no salido de sus manos, podemos contemplar en una de sus obras: el tríptico de su Virgen de las Rocas.

El destino ha querido que nuestro músico César Carazo, reuniera en su persona los oficios de cantante e intérprete de viola da braccio puestos de manifiesto con exquisito arte en las grabaciones de este disco. Leonardo dedicó un especial afán en planificar una viola que llamó organista, esto es dotada de un teclado, con la que pudiera realizarse polifonía, instrumento que presentaremos en una próxima grabación.

Órgano de agua

El agua es un elemento que de forma recurrente aparece en los escritos de Leonardo para ser estudiado desde múltiples puntos de vista: el movimiento, los fenómenos naturales, la obras públicas, su elevación, la utilización de su fuerza gravitatoria, las fuentes perpetuas, los relojes, los pájaros cantores,

los autómatas... El sonido del agua cautiva también a Leonardo -“De la música del agua” (C. Atlántico Fol. 201 v.)- y recogiendo el recuerdo de la impresión recibida al percibir la variada y evocadora percepción de sonidos producida por una fuente -“Se hace una armonía con las diversas caídas de agua como viste en la fuente de Rímini, como viste el 8 de agosto de 1502” (C. Institut de France, L, 78 r.)- trata de domeñarla modelando su sonido “De la música del agua cayendo dentro del vaso” (C. Hammer, fol. 27 v.)- para terminar imaginando un auténtico instrumento musical organizado que “formará una armonía..con muchas consonancias de voces” producidas por “caños del agua que cae en las vasijas ordenadamente, según su necesidad, como hace la mano sobre las teclas del órgano.” (C. Madrid II, fol 55 r.). De todos los instrumentos ideados por Leonardo, pocos tan interesantes sugerentes y evocadores como el órgano de agua, también muy personal, por cuanto tiene de sensibilidad musical, experimentación acústica, componente mecánica, conocimientos organológicos y conexión cultural y mítica con la antigüedad griega.

Percusiones

De no menos de un treintena de idiófonos y membráfonos trata Leonardo en sus cuadernos, número que denota el indudable interés que suscitaron en Leonardo, . Inventados unos, reformados y mejorados otros, estos instrumentos, con una larga tradición que arranca en el Medievo, eran utilizados por el pueblo sencillo o los profesionales en todo tipo de fiestas y cortejos populares, juegos infantiles, o como pararítmicos musicales de conjuntos instrumentales de diverso tipo.

Entre las manifestaciones artísticas más notables y recordadas de la corte de Florencia en tiempos del Magnífico y de Leonardo se hallan las festividades populares llevadas a cabo con motivo de los carnavales. Con ocasión de estas celebraciones, y con el antecedente de las brigate in maschera a piedi, a cavallo o sopra carri y las maggiaiole, Lorenzo de Médicis da a su pueblo, desde 1480, la ocasión de dar rienda suelta a su afán de expresión y de diversión, impulsando todo tipo de espectáculos fastuosos teatrales, y poéticos, refinadas vestimentas, convites platónicos mascaradas o sacras representaciones. Las calles se llenan de carri y trionfi ornamentados con alegorías épicas y mitológicas por los más reputados artistas y los ciudadanos, sin distinción de clases, se entregan juntos a todo tipo de diversiones organizadas o producto de la improvisación, con el común denominador musical de los canti carnascialeschi.

Los últimos diez años de su corte fueron especialmente además ricos en todo tipo de fiestas, justas y torneos, bailes, representaciones teatrales, desfiles, mascaradas, etc., en las que Leonardo tuvo una intensa participación y muchos de sus inventos, incluidos algunos musicales, estaban destinados al montaje de estas manifestaciones, aportando innovaciones o resolviendo problemas de toda índole que pudieran plantearse.

No debe, por tanto, extrañar su manifiesto interés por este tipo de instrumentos. Su imaginación se centra en vencer la tradicional uniformidad de sus sencillos ingenios mejorando y diversificando sus posibilidades tímbricas y combinatorias, ennobleciendo, finalmente, su utilización hasta el punto de componer pequeños pentagramas de música adaptados a sus peculiares voces.

Campanas

Las que suenan en el disco son las de la Iglesia de la Santa Cruz de Vinci , grabadas a nuestra petición por la N.H.K a quien agradecemos desde estas líneas su amable colaboración. Hemos querido traerlas aquí como evocación del gran interés que en ellas pusiera Leonardo de distintos modos. Así cuando, comparándolas con las imágenes aleatorias resultantes de una esponja llena de colores que se arroja contra una pared, atribuye a sus sonidos la propiedad de ser interpretados subjetivamente por una percepción analítica de sus numerosos y especialmente ricos sonidos armónicos, traduciéndolos ora en una composición musical ora en la vocalización de palabras dictadas por la imaginación del oyente. "...como el sonido de las campanas, que puede entenderse que dice lo que a ti te parezca..." (Tratado de la Pintura, IX, Precepto del pintor universal). "como con el sonido de las campanas, que en sus toques hallaras cualquier nombre y vocable que imaginar puedas". (CIF A (2172) Fol. 102 v.) (1). En distintos lugares de sus cuadernos de notas pueden hallarse estudios sobre la física del sonido de estos instrumentos, un campanólogo, dos conjuntos mecanizados de campanas tubulares, uno de ellos para la composición un canon a cuatro voces o una campana con distintas baquetas o apagadores regidos por un teclado para realizar de la suerte distintos sonidos armónicos controlados para su aplicación musical (C. Madrid II).

Flautas rectas

El más antiguo de los instrumentos de viento en las civilizaciones de todos los países, tenía también un gran protagonismo en los conjuntos instrumentales del Renacimiento europeo e italiano. Dentro de su notable variedad, la iconografía muestra unos instrumentos de tamaños muy variables aunque siempre tañidos con los dedos de una o ambas manos, de donde se inferían ciertas limitaciones tanto en la producción de notas como, especialmente, en su tesitura.

Los testimonios conservados del interés de Leonardo por las flautas ponen de relieve una especial inquietud por perfeccionar su funcionamiento técnico y la ampliación sus capacidades sonoras. Dos de ellas (C. Atlántico, fol 1106 r.), en palabras del propio Leonardo, "no hacen la mutación de sus voces a saltos, sino en la forma propia de la voz humana, y se hace moviendo la mano hacia arriba y hacia abajo como en la trompeta torcida, y ello especialmente en la flauta A, y se puede hacer de 1/8 a un 1/16 de tono y tanto cuanto te plazca".

Pero uno de los más notables aunque, una vez más, intrascendidos inventos de Leonardo da Vinci en el terreno de la organología, es, sin duda, el de distintos sistemas de llaves para instrumentos de viento, mecanismos ideados para facilitar la obturación con los dedos de los orificios de los instrumentos de viento de la familia de las flautas de pico y de caña o trompetas. (C. Atlántico, fol. 175 r.)

Con posterioridad a Leonardo, en un primer tiempo, algunos instrumentos como el cromorno, ciertas flautas muy grandes, la bombardina y la corneta, pudieron recibir una sola llave para facilitar la oclusión y apertura del orificio más alejado del tubo que, confiado al dedo meñique de la mano derecha, quedaba fuera de su alcance.

En una segunda fase, la aplicación de estas llaves a la totalidad de los orificios, haría posible la concepción de nuevos planteamientos que propiciarán la extensión del ámbito sonoro de los instrumentos y una mejora de las posiciones acústicas para la obtención de las notas, naciendo la flauta travesera tal como hoy la conocemos, el clarinete, el oboe o el fagote.

Vihuela

Hasta los tiempos de Leonardo, los instrumentos de cuerda entrestados, como especialmente el laúd, eran normalmente punteados con plectro no habiendo asumido aún con claridad un papel polifónico al ser tañidos solos o en conjunto, cosa que harían progresivamente desde finales del Quattrocento. En los escritos conocidos de Leonardo no se trata de este instrumento aunque sí lo menciona, por la impresión que le causó oírlo tañer en Milán a un niño turco de nueve años - anota - la víspera de San Miguel 28 de septiembre de 1497... y fue juzgado entre los buenos intérpretes de Italia.”

Encordada como el laúd al que se parece también en la forma de tocarse, la vihuela toma en España el lugar del laúd para convertirse muy pronto en uno de los instrumentos polifónicos con mayor entidad del Renacimiento, compañera de los instrumentos de tecla y del arpa, en la asunción individual y colectiva de la polifonía vocal en instrumental

La Corte de los Sforza, de Milán, tuvo también un intercambio musical muy considerable con la Casa Real de España y de Portugal en la segunda mitad del siglo XV, por lo que es muy razonable pensar que este instrumento les resultara algo familiar. Monseñor Higinio Anglés da una larga lista de los músicos españoles en aquella Corte en la que figuran compositores, cantores, organistas y tañedores de instrumentos de cuerda.

Órgano de papel

Òrgani di carta es el nombre que se dio a estos instrumentos en el entorno de Leonardo siguiendo la costumbre de llamarlos por el material de que

estaban hechos sus tubos sonoros (òrgani di legno, di piombo, di stagno, etc.). La descripción del órgano de papel de Leonardo se halla en el Fol. 76r. del Códice Madrid II de la Biblioteca Nacional de Madrid y supone un replanteamiento total de la composición los elementos del órgano de mano - organetto - tal como existía en su época y, de forma aproximada venía construyéndose desde siglos.

La primera aportación a la mejora del instrumento consiste en un insólito fuelle de doble acción (fuelle de viento continuo) en palabras de Leonardo) con dos cuerpos adosados: mientras uno se está vaciando al presionar para hacer sonar los tubos el otro se llena por la misma operación, resultando un movimiento de ida y vuelta comparable al del arco del violín que hace mucho más fácil la administración de las “respiraciones” si se comparan con las de sus congéneres dotados de un fuelle que debía ser llenado antes de vaciarlo, propiciando también la aplicación de adecuados matices en la presión de manera a facilitar la expresividad musical de la interpretación.

El teclado adquiere la posición vertical perpendicular al cuerpo, mucho más manuable y ergonómica. Con tres siglos y medio de anticipación, queda inventado el teclado del acordeón que su creador el francés Bouton comenzará a aplicar en 1852, no haciéndose corriente su utilización antes de 1920.

Para aliviar al máximo el peso del instrumento, sugiere que los tubos se hagan de finas tablillas o de papel. Este último material confiere al instrumento un sonido aflautado más contenido, velado y dulce que el de la flauta con la que puede bien dialogar. Por cuanto sabemos, eran construidos por artífices especializados en su industria y no debieron ser inventados por Leonardo quien, sin embargo debió sentirse subyugado por ellos aprovechando sus cualidades en la realización de su prototipo.

Regal

Se trata de un pequeño órgano portátil dotado originalmente de un solo juego de lengua de resonador corto al que luego se añadirían otros labiales. No se halla en los cuadernos conocidos de Leonardo pero su nacimiento se sitúa en pleno Quattrocento, años antes del nacimiento de Leonardo. Henri Arnaut de Zwolle en su conocido manuscrito (c. 1436-54) de la Biblioteca Nacional de Paris, menciona un pequeño órgano que llevaba incluidas unas pequeñas lengüetas. También Schlick nos habla con admiración en su Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Mainz, 1511, de un juego de esta naturaleza realizado “para el misericordioso señor el Emperador de Roma” cuyo sonido era encantador e inusitado para el oído. y un instrumento de estas características aparece en el conocido grabado en madera de Hans Weidtz (1519) que se conserva en el Germanisches Nationalmuseum de Nurnberg, tañido por el organista y compositor Paul Hofhaimer acompañando el coro de voces al facistol en una misa con asistencia del Emperador Maximiliano.

Cistro

También Cítara o Cítola en castellano (Ingl., Cither, Cithern, Sittron; Fr., Citole, Cistre, Cister; It., Cetra, Cetera; Al., Zither) Dotada de cuerdas metálicas, parecida, de frente, al laúd pero con la parte posterior plana, se tocó con plectro hasta finales del siglo XVI. Fue en el XV muy popular entre todas las clases sociales no debiendo pensarse por ello que sólo se utilizara para realizar composiciones simples, pues también se escribió para ella música seria y de bastante complejidad.

Trompa marina

Fue en su origen una variedad del monacordio tañido con arco del que sólo se obtenían sonidos armónicos y al que luego se dotó de cuerdas simpáticas. De gran tamaño - entre un metro ochenta y dos metros - su sonido era fuerte y metálico pudiendo en puente algunas cuerdas vibrar sobre la tabla armónica. Producía sólo sonidos armónicos siendo especialmente útil para la realización de “pedales”. El nombre alemán de Nonengeige puede indicar que era utilizado en los conventos de monjas para “sostener” el canto y mantener el “tono” en las largas sesiones de canto litúrgico.

Zanfona

Es el nombre actual (también Gaita zamorana, Chifonía, Viela, etc; Ingl., Hurdy-gurdy, Synphony; Fr., Chifonie, Symphonie, Vielle (a roue); Al., Lyra, Leyer, Leyre, Drehleier, Radleier, Bauernleier; It., Ghironda, Lira organizzata) del antiguo organistrum, instrumento medieval de cuerdas que se hacían sonar haciendo girar con una mano una rueda untada de resina en guisa de arco y presionando con la otra unas teclas destinadas a establecer otros tantos puentes para cantar la melodía de forma parecida a como lo harían las tangentes del clavicordio. Otras cuerdas podían producir sendas notas graves constantes de pedal como los roncones de la gaita. Muy popular en toda Europa, en manos de músicos cortesanos, callejeros o de mendigos, tendría, con pocas variaciones, su período de máximo esplendor entre finales del siglo XVII y principios del XVIII.