

and Music», *MQ* 21 (1935), pp. 1-16; véase también Bonnie J. Blackburn, «Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View», *EMH* 11 (1992), pp. 1-37. **Martín Lutero**: un clásico es el estudio de Roland H. Bainton, *Here I Stand: The Life of Martin Luther*, Nueva York; Albingdon-Coesbury Press, 1950; para una impresión especialmente viva, véase William Manchester, *A World Lit Only by Fire: The Medieval Mind and the Renaissance, Portrait of an Age*, Boston: Little, Brown, 1992; (véase el capítulo 33). **Maquiavelo**: hay una buena introducción a su obra en Peter Bondadella y Mark Musa, *Portable Machiavelli*, Harmondsworth: Penguin, 1979, que contiene *El príncipe* entero [ed. cast., *El príncipe*, Madrid, Istmo, 2001]. **Castiglione**: *El cortesano*, Juan Boscán [trad.], Madrid, Espasa Calpe, 1945; sobre la música en *El cortesano*, véase James Haar, «The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music», en Robert Hanning y David Rosand [eds.], *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 165-189; y Walter H. Kemp, «Some Notes on Music in Castiglione's *Il Libro del Cortegiano*», en Cecil H. Clough [ed.], *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Nueva York, A. F. Zambelli, 1976, pp. 354-369. **Erasmus**: debería comenzarse probablemente por Roland H. Bainton, *Erasmus of Christendom*, Nueva York, Scribner, 1969. **Dürero**: un buen estudio de sus obras aparece en Peter Strieder, *Albrecht Dürer: Paintings, Drawings*, Nueva York, Abaris Books, 1982; para aquellos que quieran una mayor profundidad, Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1955.

Otra bibliografía citada

Myron P. Gilmore, *The World of Humanism, 1453-1517*, Nueva York, Harper Torchbooks, 1952; John R. Hale [ed.], *A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1981; Wolfgang Stechow, *Northern Renaissance Art, 1400-1600: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1966 [ed. cast., *Vida y arte de Alberto Dürero*, Madrid, Alianza, 1982].

Capítulo XXIV

La canción: el fin de lo antiguo y el comienzo de lo nuevo

Como hemos descrito, tanto el motete como la misa sufrieron un cambio en manos de la generación de Josquin. Por encima de todo, los dos géneros tomaron el nuevo estilo de imitación continua, pero hubo también cambios en las convenciones de cada uno de los géneros. La misa vio emerger la técnica de la parodia, así como un cultivo más amplio de tipos de misa tales como el réquiem polifónico y la *Missa de Beata Virgine*. En el motete, una nueva relación entre la música y el texto trajo consigo un mayor grado de expresividad. Sin embargo, estas innovaciones no eran realmente sorpresa en ninguno de los dos géneros. Algunos de los cambios ya podían percibirse en el tercer cuarto del siglo xv, y las premisas básicas de cada género se mantuvieron constantes: un Kyrie seguía siendo un Kyrie, y un motete seguía siendo una composición no estrófica («durchkomponiert», «through-composed») sobre un texto latino.

Sí hubo sorpresas, sin embargo, en el campo de la canción profana: cuando estaba en curso la generación de Josquin, las *formes fixes*, vivas todavía en las generaciones de Dufay-Binchois y Busnoys-Ockeghem, no se oían ya apenas. Así como el nuevo enfoque tanto de la poesía como de la música—más popular, de tono más naturalista—las acabó apagando, se afianzaron en cambio en la poesía seria cortesana. Así es pues la historia del declive de una tradición y del comienzo de otra que veremos en este capítulo.

Al mismo tiempo, hubo importantes avances fuera de la tradición franco-flamenca. Los estilos nacionales que acababan de empezar a emerger en los años 1450-1475 empezaron ahora a cristalizar y a adoptar sus propias convenciones y expectativas. El más destacado, quizá, fue el que enraizó en las cortes del norte de Italia, donde la tradición de la *frottola* floreció como no lo había hecho la polifonía autóctona italiana en los cien años anteriores. Del mismo modo, la canción polifónica se extendió más allá de España y Alemania. La canción profana respondía, mejor que cualquier otro género, al ritmo acelerado de un mundo en proceso de cambio.

EL FIN DE LAS FORMES FIXES

Por supuesto, las *formes fixes* no fueron abandonadas de repente ni por completo, y unos pocos compositores —a saber, Compère, Agricola y La Rue— dedicaron todavía una parte sustancial de su producción a ellas.

UN RONDEAU DE COMPÈRE

Como vimos en el capítulo 15, entre las canciones más populares de finales del siglo xv había dos de Hayne van Ghizeghem: *De tous biens plaine* (*Antología*, n.º 29) y *Allez, regrets*. El ejemplo 24-1 muestra el fragmento correspondiente al primer verso de esta última:

EJEMPLO 24-1. Hayne van Ghizeghem, *Allez regrets*, cc. 1-11.

Musical score for 'Allez regrets' by Hayne van Ghizeghem, measures 1-11. The score is written for Tenor and Contra voices. The lyrics are: 'Allez, regrets, vuides de ma pre-san-ce;'.

Uno de los muchos compositores que utilizó la canción de Hayne fue Compère. De hecho, lo hizo y a conciencia, componiendo tres canciones que pertenecen a un mini-subgénero: *chansons à regrets*, canciones que tratan sobre la aflicción, la pena, el pesar. El n.º 45 de la *Antología* muestra *Venes, regretz*, de Compère, que no es un arreglo típico de *cantus firmus*, sino más bien una parodia del *rondeau* de Hayne, extrayendo de él nuevas posibilidades contrapuntísticas y añadiéndole una buena dosis de música de composición libre. Uno de sus detalles más acertados tiene lugar al comienzo de la pieza. Citando el tenor de Hayne en su propio tenor (imitado por el *superius*), Compère coloca el *superius* de Hayne en su propio *bassus*, realizando así el contrapunto invertible latente en el original. Además, el movimiento contrapuntístico parece ser un espejo de la semántica: donde Hayne ordena «irse» a las penas, Compère las invita a «venir». Por lo menos quedaba algo de vida en el antiguo *rondeau*.

UN «ANTI-RONDEAU» DE AGRÍCOLA

En su mayor parte, las *formes fixes* murieron por un abandono benigno. Compère, Agricola y La Rue continuaron cultivándolas, pero otros compositores—Obrecht, Isaac, Mouton, Brumel, Févin y Josquin— casi ni las tocaron. No menos indicativa de este cambio de postura es una *chanson* de Agricola que representa una subversión de la forma de *rondeau* tradicional. El ejemplo 24-2 muestra el *superius* completo de su *Gardez vous bien de ce fauveau*:

EJEMPLO 24-2. *Superius* de *Gardez vous bien de ce fauveau* de Agricola¹.

Musical score for 'Gardez vous bien de ce fauveau' by Agricola, measures 1-63. The score is written for a single melodic line. The lyrics are: 'Gardez vous bien de ce fauveau... C'est u-ne dan-ge-reu-se bes-te: Ar-soir me don-na par-la tes-te Tant qu'il me rom-pir-le cer-veau... Il est fer-ré tout de-nou-veau Et ru-c-com-me la tem-pes-te: Gardez vous bien de ce fauveau... Com-bien qu'il soy-t tres-bon et beau, Doulx au bri-der et fai-sant fes-te A ung chas-cun vous a-mon-es-te Que vous ne le-pe-i-gnez sans eau: Gardez vous bien de ce fauveau.'

¹ Tomado de Brown, *A Florentine Chansonnier*, 1, pp. 59-60.

Así como el poema es un *rondeau quatrain* perfectamente normal, Agrícola le pone música de una manera muy inusual. Aparte de la falta de cierre tonal al final del *refrain* (c. 21) y del uso de *refrains* acoñados que equivalen sólo al primer verso (cc. 29-35 y 57-63), Agrícola compone una música totalmente nueva tanto para las estrofas cortas como para las largas, es decir, para las secciones **a** y **b** (cc. 22-28 y 36-57). Efectivamente, lo que ha hecho Agrícola es un *rondeau* no estrófico («durchkomponiert»): un clavo más en el ataúd de las *formes fixes*.

LA CONTINUACIÓN DE LA TRADICIÓN CORTESANA

A pesar de que las *formes fixes* estaban en declive, los compositores siguieron escribiendo obras sobre poesía seria, cortesana. No obstante, al estar ya pasados de moda los antiguos esquemas de repetición establecidos, empezaron a tratar los poemas como lo harían con el texto de un motete. Podemos apreciar este fenómeno en dos canciones asociadas con la corte austro-neerlandesa de Margarita de Austria.

JOSQUIN: PLUS NULZ REGRETZ

En una carta de 1513, Jean Lemarie de Belges, poeta y secretario en la corte de Margarita de Austria, escribía: «Rhetorique et Musique sont une mesme chose» (retórica y música son una misma cosa)². Esta unión de poesía y música la podemos oír en una de las obras maestras de Josquin, la composición sobre *Plus nulz regretz* de Lemarie (*Antología*, n.º 46), poema escrito a finales de 1507 para celebrar el tratado de paz entre la dinastía habsburgo-borgoñona y la Tudor inglesa, y el compromiso del futuro Carlos V y María Tudor.

El poema, que no sigue un esquema convencional —sirviendo así de ejemplo de la ruptura de la tradición de las *formes fixes*—, es bastante largo (veinte versos):

- | | |
|---|--|
| 1. Plus nulz regretz grans moyens
ne menuz | Nunca mayor pesar, ni grande,
ni mediano, ni pequeño, |
| 2. De joye nulz ne soyent ditz
n'escriptz. | de tal alegría nada puede
decirse ni escribirse, |
| 3. Ores revient le bon temps
Saturnus | ahora ha llegado la buena época
de Saturno, |
| 4. Ou peu cognuz furent plaintifs
et cris. | en la que poco son conocidos
llantos y lamentos. |
| 5. Long temps nous ont tous
malheurs infiniz | Durante mucho tiempo
infinitos males nos han |
| 6. Batuz, pugniz et fais povres
maigretz, | derrotado, castigado, dejado pobres y
escuálidos, |

² Cita tomada de Reynolds, «Compositional Planning in the Renaissance», pp. 70-71, de donde están sacados tanto la traducción del poema al inglés como la discusión.

- | | |
|---|--|
| 7. Mais maintenant d'espoir sommes
garniz | pero ahora de esperanza estamos
llenos, |
| 8. Jointz et unis n'ayons plus nulz
regretz. | juntos y unidos no sufrimos más
pesar. |
| 9. Sur noz preaux et jardinetz herbus | Nuestros campos y jardines verdes |
| 10. Luyra Phebus de ses rais
ennobliz. | la lira de Apolo con sus rayos
ennoblece. |
| 11. Ainsy croistront noz boutoneaux
barbus | Así crecerán los brotes de
nuestras barbas |
| 12. Sans nulz abus et dangereux
troubliz. | sin abuso alguno ni peligros
preocupantes. |
| 13. Regretz plus nulz ne nous
viennent apres | La pena no vendrá más
a nosotros después |
| 14. Nostre eure est pres, venant des
cieulx beniz. | nuestra hora está cerca, venida del
cielo bendito. |
| 15. Voisent ailleurs regretz plus durs
que gretz, | Envía a otra parte este pesar más
duro que la arenisca, |
| 16. Fiers et aigretz, et charchent
autres nidz. | altivo y áspero, y busca
otros nidos. |
| 17. Se Mars nous tolt la blanche fleur
de lis | Si Marte toma de nosotros la blanca flor
de lis |
| 18. Sans nulz delictz sy nous donne
Venus | sin ninguna ofensa y si nos da
Venus |
| 19. Rose vermeille, amoureuse, pris, | de la rosa bermeja, amorosa, preciada, |
| 20. Dont noz espritz n'auront regretz
plus nulz. | con la que nuestros espíritus no
tendrán pesar nunca más. |

El aspecto más sobresaliente de la estructura del poema es su insistencia en imágenes en espejo: el esquema rítmico, que en los primeros ocho versos es a b a b/b c b c, se convierte en c b c b/b a b a en los ocho últimos; asimismo, mientras los versos 1 y 8 comienzan y terminan respectivamente con «Plus nulz regretz», los versos 13 y 20 hacen lo mismo con «Regretz plus nulz». El resultado obvio de este efecto en espejo es la división del poema en tres secciones (versos 1-8, 9-12 y 13-20), lo cual produce a su vez otro efecto de espejo (8 + 4 + 8). Por último, en el esquema rítmico a mayor escala, Lemaire introduce la llamada *rime batelée*: la última sílaba de cada verso impar rima con la cuarta sílaba del verso impar siguiente: por ejemplo, la última sílaba del verso 5, «niz» («infiniz»), rima con la cuarta sílaba del verso 6, «niz» («pugniz»).

¿Cómo refleja Josquin —quien se complicó la tarea al poner música sólo a los primeros ocho versos— todo esto en su música? Para empezar, utiliza cuatro maneras de expresar el efecto de espejo del poema en cuatro niveles estructurales distintos. En primer lugar, los versos 1-2 y 7-8 están compuestos como doble canon (con grados variables de exactitud), mientras que los versos centrales, 3-6, llevan cánones contruidos sobre un solo motivo. El cuadro 24-1 resume el uso del canon por Josquin:

CUADRO 24-1. Cánones en *Plus nulz regretz* de Josquin.

Verso	Compases (con superposiciones)	Cánones
1	1-9	Canon doble, uno entre el bajo y el tenor, el otro entre el contratenor y el <i>superius</i> .
2	8-18	Canon doble, uno entre el bajo y el <i>superius</i> , el otro entre el contratenor y el tenor.
3	16-24	Canon simple a la quinta utilizando las cuatro voces (aunque emparejando bajo/tenor y contratenor/ <i>superius</i>).
4	22-32	Canon simple entre el bajo y el tenor, primero a la quinta y luego a la cuarta
5	32-39	Canon simple a la quinta y a la octava utilizando las cuatro voces.
6	39-53	Canon simple a la quinta y a la octava utilizando las cuatro voces.
7	53-61	Canon doble, uno entre el bajo y el tenor, el otro entre el contratenor y el <i>superius</i> (sólo a partir del c. 57 en el contratenor).
8	60-73	Canon doble, uno entre el bajo y el tenor, el otro entre el <i>superius</i> y el contratenor.

En segundo lugar, dos pares de motivos aparecen en un orden determinado en la primera parte de la obra (cc. 1-32) y luego vuelven otra vez pero en orden inverso (alterado en cierto grado) en la segunda parte (cc. 32-73). El ejemplo 24-3 nos proporciona un mapa de la situación.

En tercer lugar, aunque en un primer momento percibimos *Plus nulz regretz* en dos grandes secciones –**A** y **B**– divididos al final del 4º verso (c. 32), si escuchamos combinando las cadencias del final de cada verso con la aparición y reaparición de

EJEMPLO 24-3. Motivos en espejo en *Plus nulz regretz*: motivos a y b (cc. 1-6) y a' y b' (cc. 53-57); motivos x e y (cc. 22-26) y x' e y' (cc. 43-48).

los motivos en espejo, percibiremos la obra con las divisiones que aparecen en el cuadro 24-2. Puede entonces decirse que *Plus nulz regretz* está dividida en cinco secciones cuyas duraciones relativas son: 22 + 11 + 12 + 11 + 22.

CUADRO 24-2. Proporciones estructurales en *Plus nulz regretz* determinadas por las cadencias y los motivos en espejo.

Sección	Compases	Extensión (en compases)	Señal estructural
1	1-22	22	Motivos a y b
2	22-32	11	Motivos x e y/termina en corona
3	32-43	12	Ausencia de motivos en espejo
4	43-53	11	Motivos x' e y'
5	53-73	22 ^a	Motivos a' y b'

^a La longa final cuenta como dos breves (= dos compases)

En cuarto lugar, la canción suele interpretarse de modo que la forma general resulta ser **A B A A B**; es decir, después de que los compases 1-8 nos han llevado a través de toda la pieza (**A B**), se entonan los versos 9-12 con los compases 1-32 (**A**), y los versos 13-20 vuelven al principio y recorren las dos secciones juntas (**A B**). Sin embargo, como todos los versos tienen la misma longitud –diez sílabas–, y como el com-

pás 32 da una sensación de cierre tonal igual que la del compás 73, es posible también interpretar la pieza siguiendo el plan **A B A B A**, es decir, construir otro espejo.

Por último, Josquin pone los últimos retoques en la relación música-texto subrayando el uso de Lemarié de la *rime batelée*. Así como el poeta rimaba la sílaba final y la cuarta sílaba, respectivamente, de los versos impares y pares, Josquin compone el par final de esas rimas con sonoridades que hacen juego: en los versos 1-2, las tríadas sobre fa en los compases 9 y 11; en los versos 3-4, las tríadas sobre mi en los compases 24 y 26; y en los versos 5-6, las tríadas sobre re en los compases 39 y 43. Con esta maestría en el arte de encajar la estructura del poema y gestos musicales paralelos, *Plus nulz regretz* es una obra pequeña pero sorprendente. Es difícil imaginar una flexibilidad semejante en las *formes fixes*.

LA RUE: *POURQUOY NON*

Con su tesitura tan grave —llega hasta el si bemol B_1 (algunas fuentes transmiten la obra una quinta más aguda)— y el movimiento según el círculo de quintas en el sentido de los bemoles hasta el re bemol, *Pourquoy non* (*Antología*, n.º 47) ocupa un puesto significativo en la producción de La Rue; se trata de uno de los patrones estilísticos por los que se ha medido y atribuido a La Rue el motete *Absalon, fili mi* (véase el capítulo 20). La música y el texto de *Pourquoy non* muestran ciertos paralelismos. En primer lugar, está la repetición casi literal (cc. 1-9 y 16-24) seguida de una repetición variada (cc. 10-15 y 25-33) que subrayan los dos primeros versos del poema: «Pourquoy non, ne veuil je morir? / Pourquoy non, ne doy je querir». En segundo lugar, la introducción del re bemol en el verso «La fin de ma douleinte vie» (c. 34) es un obvio intento de reflejar el carácter sombrío de esas palabras. Y en tercer lugar, cuando, en el esquema general de la rima (a a b b), vuelve la rima «a» —ir— al final del verso 5 (c. 60-61), podemos observar un vago recuerdo del gesto que le correspondía al final del verso 2 (c. 28-29): la repetición de un motivo corto, conciso, que conduce a una cadencia. La idea de establecer una correspondencia entre rimas iguales y música similar o incluso idéntica se convirtió en un truco ya normalizado en las canciones tanto de la generación de Josquin como de la generación siguiente.

En conjunto, el declive de las *formes fixes* no significó el fin ni de la poesía cortesana ni de su atractivo para los compositores. Lo que sí sufrió claramente un cambio fue el modo de poner en música esa poesía. Desaparecieron la repetición estereotipada de esquemas, las largas melodías en arco y las extensiones melismáticas y de ritmo nervioso que conducían la música hacia una cadencia. Desapareció también la textura a tres voces con el dúo *superius*-tenor como principio estructural. En lugar de esto, encontramos un mosaico de motivos muy bien definidos, cuyos ritmos parecen nacer con mayor naturalidad de la declamación del texto. Por otra parte, la adición de una cuarta voz se convirtió en norma, y la textura abarcaba todo, desde la imitación continua a la escritura acordal, homofónica, declamatoria. En cierto modo, la canción profana se convirtió en una especie de motete, tanto en sus características puramente musicales como en la relación entre música y texto.

LA VIDA DE LA RUE. Pierre de la Rue nació hacia 1450-1455, en Tournai probablemente. Después de trabajar como cantante en iglesias de Bruselas (1469-1470), Gante (1471-1471) y Nieuwpoort (desde 1472 hasta antes de 1477), en las que se le identifica consistentemente como tenor (lo que quiere decir que cantaba la parte de tenor de la textura polifónica, no que tuviese el tipo de voz de Caruso), La Rue se nos pierde de vista hasta 1489, que es cuando comenzó su actividad en la iglesia de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch.

El momento decisivo de la carrera de La Rue tuvo lugar en 1492, cuando se trasladó a la capilla habsburgo-borgoñona que Maximiliano I estaba reconstruyendo para su hijo, Felipe el Hermoso. Fue al servicio de los Austrias como pasó el resto de su carrera: Maximiliano I (1492-93); Felipe el Hermoso (1493-1506), con el que viajó dos veces a España; la viuda de Felipe, Juana (1506-1506), con la que permaneció en España durante dos años, después de que Felipe muriera allí; Margarita de Austria (hermana de Felipe, 1508-1514); y el futuro Carlos V (1514-1415, hijo de Felipe), antes de que éste partiese para gobernar la parte española de sus dominios. Después de un cuarto de siglo con los Austrias, La Rue se retiró a Courtrai a comienzos de 1516 y murió allí en noviembre de 1518.

Lo más llamativo de la carrera de La Rue es su lealtad a los Austrias a una edad a la que muchos compositores pasaban buena parte de su tiempo preparando el paso siguiente. La lealtad fue además por ambas partes. En 1509, Margarita escribía a Maximiliano para pedirle que se le concediese un beneficio a La Rue, teniendo en cuenta el «buen servicio que ha prestado, y que espera poder seguir prestando, a mi difunto hermano y a mí misma durante los últimos quince o dieciséis años»³.

Del cuarteto Josquin-Obrecht-Isaac-La Rue —los cuatro compositores más importantes de su generación—, La Rue es quizás el más difícil de describir. No atraído por el extremo constructivismo de Obrecht, tampoco hizo ninguna incursión en los estilos nacionales como lo hizo Isaac (no tenía motivo para ello), e incluso los admiradores más fervientes de La Rue deben admitir que no igualó la imaginación inagotable de Josquin. Se le ha considerado personaje influyente en compositores como Jean Richafort y Pierre de Manchicourt, miembros de solidez, pero poco atractivo, de lo que medio en broma se ha denominado «generación sin nombre» (véase el capítulo 26).

MARGARITA DE AUSTRIA. El mecenas de entre los Habsburgo con el que La Rue tuvo más estrecha relación fue Margarita de Austria (1480-1530; Il. 24-1), hija de Maximiliano y María de Borgoña. Nombrada regente de los Países Bajos poco después de la muerte de su hermano, Felipe el Hermoso, Margarita estableció su corte en Malinas, donde, a pesar de cierta melancolía debida a una serie de infortunios personales —La Rue captaba a menudo este tono en sus obras—, alentó una vida cultural increíblemente rica. Aparte de La Rue, entre sus músicos estaban el compositor Marbrano de Orto y el conocido copista Pierre Alamire. Entre los tesoros de la vida musical de su

³ Citado en Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, p. 37.

⁴ Bruselas, Bibliothèque Royale, MSS 11239 y 228.



ILUSTRACIÓN 24-1. Bernard Van Orley, retrato de Margarita de Austria, 1518 (Musée d'Art Ancien, Bruselas).

corte que han sobrevivido hay dos manuscritos de *chansons*⁴, uno de ellos fuente particularmente importante para las obras profanas de La Rue, y el bello manuscrito de *basse danse* mencionado en el capítulo 16. Margarita debió de ser además un gobernante modélico; como dejó escrito Castiglione en *El cortesano*: «Ha gobernado y gobierna todavía su Estado con la mayor prudencia y justicia»⁵.

LA TRADICIÓN POPULAR

Como vimos en el capítulo 15, las canciones de naturaleza popular —*chansons rustiques*— tenían ya un papel destacado en la canción polifónica en el tercer cuarto del siglo xv, especialmente en las *chansons* de combinación, en cuyo tenor aparecían generalmente una melodía popular y su poema como contraste con la canción cortesana del *superius*. No obstante, fue en la generación de Josquin cuando tomaron posesión las versiones polifónicas de estas melodías, tanto que el mismo Josquin basó casi la mitad de su producción profana en melodías que probablemente se cantaban, tarareaban y silbaban en todas partes, desde las tabernas de la clase obrera hasta los hogares de la clase media-alta o los salones de música de la nobleza.

⁵ *El cortesano*, [trad.] Juan Boscán, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

UNA MELODÍA, UN POEMA, UN MANUSCRITO

La letra de las canciones populares solía difundirse en antologías impresas sin la música. Hay, sin embargo, dos grandes cancioneros de obras para una sola voz que conservan también un generoso número de melodías. Uno de ellos, el cancionero de Bayeux (Il. 24-2)⁶, elegantemente decorado, fue escrito para Carlos de Borbón, uno de los *grands seigneurs* de la corte de Luis XII, lo cual muestra hasta qué grado habían penetrado las canciones incluso en los estamentos más altos de la sociedad.



ILUSTRACIÓN 24-2. Página del manuscrito Bayeux con la melodía de *Baisés moy*.

Una de las numerosas canciones del manuscrito de Bayeux que fue utilizada en la composición polifónica fue *Baisés moy* (Ej. 24-4):

⁶ París, Bibliothèque Nationale, fonds françaises, MS 9346; el otro manuscrito es MS 12744, de la misma colección.

EJEMPLO 24-4. *Baisés moy*, París, MS 9346, n.º 102⁷.

"Bai - sés moy, bai - sés moy! Bai - sés moy, ma deui-ce a - my
6 Par a-mour je vous em - pri - e." "Non fe - ray." "Et pour -
11 - quoy?" "Se je fai-sois la fol - li - e, Ma mè-re en se - roit ma - ri - e." "Ve -
16 - la de quoy! Ve - la de quoy!"

Esta canción, al igual que *Marchez là dureau*, la *chanson rustique* que vimos en el capítulo 15, contrasta fuertemente con la tradición cortesana. El lenguaje del poema es todo menos pomposo, y la pareja de jóvenes podría venir perfectamente de la clase campesina. Por lo que respecta a los besos, son la modestia misma y representan la mínima parte de lo que entraba en juego en estas canciones. La música es también directa: silábica, bien definida y repetitiva. Por último, como tantas de las canciones que acabaron vertidas en polifonía, *Baisés moy* es una *chanson à refrain*: en ella, dos estrofas de dos versos –versos 2-3 (cc. 4-7) y 5-6 (cc. 12-15)– están precedidas, separadas y seguidas por un estribillo (en este caso, un estribillo en el que el texto varía).

ARREGLOS A TRES Y CUATRO VOCES

Los arreglos polifónicos de melodías populares no tardaron en desarrollar sus propias convenciones y expectativas estilísticas. Hacia 1500 podemos establecer una división entre arreglos populares a tres y a cuatro voces, cuyas diferencias van más allá del número de partes.

El ejemplo 24-5 muestra el comienzo de *J'ay veu la beaulté*, tanto en su forma monódica como en la versión a tres voces de Antoine de Févin, que trabajó en la corte francesa de Luis XII y se hizo especialista en este tipo de arreglos:

EJEMPLO 24-5. *J'ay veu la beaulté*: (a) versión monódica anónima (París 9396); (b) arreglo a tres voces de Févin, cc. 1-14.

(a)
J'ay veu la beaul - té m'a - my - e En - fer - mé - egn u - ne tour...

⁷ Tomado de Gerold, *Le Manuscript de Bayeux*, con modificaciones.

(b)
J'ay veu la beaul - té m'a - my - e
8 En - fer - mé - egn u - ne tour...

Févin cita la melodía popular de una manera casi literal, frase a frase, en el tenor (la voz intermedia, en este caso), alrededor de la cual evolucionan las otras dos voces en imitación. El tenor sirve, pues, como una especie de *cantus firmus*, sujetando y controlando el movimiento de las otras voces.

A veces había alguna variación. En *Adieu solas*, Févin coloca en el *superius* lo que es casi seguro una melodía preexistente (Ej. 24-6):

EJEMPLO 24-6. Févin, *Adieu solas*.

A - dieu so - las tout plai - sir et li - es - se,
Mon - sieur en grant tri - stes - se.
7 C'est du re - gret que j'ay de mon - a - my, Hé - las il - m'a fal - li.

Con su *superius* sencillo, silábico pero lírico, sus leves pinceladas de imitación, el bajo armónico, el ritmo dáctilo del comienzo (♩ ♩ ♩), la pausa en la cuarta sílaba del

verso decasílabo, y la repetición al final tanto de la música como del poema, *Adieu solas* es precursora de un estilo que iba a irrumpir en los años veinte del siglo xv y anuncia la verdadera llegada de una nueva sensibilidad estética.

A pesar de que los arreglos a cuatro voces pueden comportarse de modo más impredecible que los de tres voces, podemos todavía reconstruir la supuesta melodía popular sobre la que está basada *Et la la la* (*Antología*, n.º 48) de Ninot le Petit (Ej. 24-7):

EJEMPLO 24-7. Reconstrucción de la presunta melodía popular *Et la la la*.

Estribillo

Et la la la la la la la, Faic - tez luy bon - ne chie - re.

6 Estrofas 1 y 2

1. Mi le - vay par ung ma - tin, La fres - che ma - ti - né - e,
2. M'en en - tray en no - jar - din Pour coeul - lier gi - rouf - flé - e

Asumiendo que la reconstrucción no esté lejos del original, la versión de Ninot muestra la variedad de estilos que admitían los arreglos a cuatro partes, incluso dentro de una misma pieza: una presentación sencilla y clara de la melodía preexistente en una sola voz (en el *superius* en este caso, pero igualmente posible en el tenor); presentaciones imitativas de un fragmento de la melodía, en voces independientes o en pares de voces; y una homofonía completa. Los compositores tomaban pues las melodías más sencillas y lograban variedad pasándolas por toda la colección de texturas de la generación de Josquin. Igualmente típico de los arreglos a cuatro partes es el fuerte ritmo de *Et la la la*, caracterizado por el repiqueteo de sus notas repetidas. Casi lo único que falta en la composición de Ninot es el recurso tan frecuente de alternar métricas binarias y ternarias. Por último, la obra es divertida y apunta hacia un estilo que surgirá en los años veinte.

Hay una diferencia más entre los arreglos a tres y cuatro partes: el medio en el que se cultivaron. La canción a tres partes se desarrolló en manos de los compositores que trabajaron en la corte de Luis XII a comienzos del siglo xvi, fue transmitida principalmente en manuscritos provenientes de Francia, y recurren con frecuencia a las melodías de los dos últimos cancioneros monódicos mencionados. El arreglo a cuatro voces es más problemático: la mayor parte de las melodías en las que se supone que está basado no ha sobrevivido en los cancioneros monódicos; los arreglos han sido transmitidos principalmente en fuentes copiadas o impresas en Italia; y la mayoría de los compositores franco-flamencos que cultivaron este estilo tenían buenas relaciones en Italia. El arreglo a cuatro voces parece pues haberse desarrollado en Italia en las dos últimas décadas del siglo xv.

JOSQUIN Y LA TRADICIÓN POPULAR

Las viejas historias se cuentan una y otra vez (si no no serían viejas historias): cualquier cosa que hiciera Josquin, lo hizo mejor que nadie. Tampoco esto es menos cierto en el caso de sus numerosas incursiones en la tradición popular. El gran virtuoso de simple, Josquin disfrutaba tratando las melodías populares con distintas clases de canon, destacando —exagerando divertidamente incluso— la diferencia entre la simplicidad de la melodía y su tratamiento «erudito».

En *Baisés moy* (*Antología*, n.º 49); la melodía monofónica aparece en el Ej. 24-4), Josquin coloca la melodía popular en el *bassus* y hace que el tenor lo responda en canon a la cuarta; por encima de este canon, el *altus* y el *superius* desarrollan su propio canon, que a veces hace un eco del inferior, dando así la impresión de convertir los dos cánones contrastantes a dos voces en uno solo a cuatro voces. Aunque el canon a la cuarta entre las voces más graves está dictado por la distancia en tiempo escogida, provoca una situación momentánea en la que no se sabe quién va por delante de quién: por ejemplo, cuando el *bassus*, que es la voz principal, entona su segundo «baisés moy», suena por un momento como si estuviera respondiendo al tenor al unísono.

La *chanson* a cinco voces *Faulte d'argent* (*Antología*, n.º 50) nos da otra oportunidad de ver cómo interpreta Josquin su texto en la estructura de su música, esta vez en una obra que tiene un carácter un tanto casquivano. Josquin sólo pone música al cuarteto del comienzo de un poema más largo:

Faulte d'argent, c'est douleur non pareille.	Falta de dinero es un dolor sin par.
Se je le dis, las, je sçai bien pourquoy.	Si yo lo digo, ¡ay!, bien sé por qué.
Sans de quibus il se fault tenir quoy.	Sin dinero, hay que callar.
Femme qui dort pour argent se resveille.	Mujer que duerme, por dinero se despierta ⁸ .

El último verso llega como de sorpresa; su moraleja es más seria de lo que pensábamos.

La melodía popular, en la *quinta pars* (la voz justo por encima de la más grave), está claramente en modo hipodórico transportado a sol (su ámbito es de *re a do*), y cada frase define claramente su propia sección, siendo la forma de la obra **A B C A'** (cc. 1-24, anacrusa/24-36, anacrusa/35-44, 44-72). ¿Cómo refleja la música el significado del texto? La respuesta está en la resuelta explotación que Josquin hace de la ambigüedad tonal-modal. A pesar de que la melodía original tiene una fuerte tendencia al cierre tonal en el hipodórico en sol (respetada por todos los compositores que la han utilizado), Josquin termina la obra en re, dando así al giro inesperado del último verso del poema un giro tonal igual de sorprendente. No obstante, nos prepara para este final sorpresa desde el principio. En la sección **A**, la melodía popular procede como un canon estricto entre el tenor en re y la *quinta pars* en sol; y

⁸ Tomado de Bernstein, «A Canonic Chanson», p. 60, sobre el que está basada toda la discusión.

aunque la *quinta pars* es la que tiene la melodía «real», es el tenor la voz principal y que parece así dirigir el flujo tonal, especialmente al ser todas las cadencias en sol de la *quinta pars* socavadas constantemente. Cuando vuelve la sección inicial en el compás 44, la ambigüedad tonal entre sol y re empieza otra vez, despejándose —o nublandose permanentemente— sólo con el final de sorpresa en re. Al final, *Faulte d'argent*, que dura dos minutos escasamente, es un microcosmos de lo que nos asombra constantemente de Josquin: su capacidad para desarrollar plenamente el potencial que alberga el material con el que trabaja, tanto el musical como el poético, y el hecho de que lo haga una obra tras otra, sin importar el género.

ITALIA

En la última década del siglo xv, la polifonía italiana despertó, después de unos tres cuartos de siglo adormecida, principalmente en las cortes septentrionales italianas de Mantua, Ferrara y Urbino, y con un tipo de canción profana llamada *frottola*.

LA FROTTOLA

El término «frottola» tuvo dos significados para los músicos y el público durante el período 1480-1520: se utilizaba en un sentido general para referirse a las composiciones polifónicas basadas en versos profanos italianos encerrados en diversas «formas fijas» músico-poéticas; y a veces se usaba para designar una de esas formas en particular, la *barzelletta*. A pesar de las connotaciones populares, rústicas incluso, del término, la *frottola* era un arte más que nada cortesano y, con su acento en la melancolía amorosa, observaba una serie de convenciones formales. De hecho, hay cierta ironía en su formalidad, ya que la *frottola* se creó justo cuando los compositores de canción profana francesa estaban abandonando los temas y el lenguaje envarados de sus propias *formes fixes* en favor de un tono menos formalista y más popular.

MANTUA: CARA Y TROMBONCINO. El centro de la composición de la *frottola* fue la corte de Mantua, en la que, con el ilustrado mecenazgo de la marquesa Isabel de Este, dos compositores tomaron la delantera en el desarrollo del género: Marchetto Cara (ca. 1465-1525), que sirvió como compositor, maestro de capilla, cantante y laudista desde 1494 hasta su muerte, y Bartolomeo Tromboncino (ca. 1470-después de 1535), que llegó a Mantua en 1489 o antes y partió en 1506 a más tardar, habiendo dado muerte entretanto a Antonia, su mujer. Una carta de la marquesa Isabel a su marido describiendo las circunstancias del asesinato (21 de julio de 1499) dice mucho de la perspectiva socio-legal de la época, que pesaba contra la mujer:

Hoy, a las cinco de la tarde aproximadamente, Alfonso Spagnolo vino a notificarme que Tromboncino había matado a su mujer con gran crueldad por haberla encontrado en casa sola en una habitación con Zoanmaria de Triomfo, quien fue visto por Alfonso en la venta-

na pidiéndole [a Alfonso] que buscara una escalera; pero, oyendo ruido en la casa, [Alfonso] no esperó y entró. Encontró a Tromboncino, que había atacado a su esposa con armas, subiendo las escaleras acompañado por [su] padre y un niño. A pesar de que él [Alfonso] le reprendió, Tromboncino respondió que tenía el derecho de castigar a su mujer [si él] la hallaba en error, y, no teniendo armas, [Alfonso] no pudo detenerlo, de modo que cuando volvió a casa a por armas, ella estaba ya muerta. Zoanmaria, en medio de todo esto, saltó desde la ventana. Tromboncino se retiró entonces a la [iglesia de] San Bernabé con el padre y el niño.

Por mi parte, quería contar el suceso a Su Excelencia y rogarle que, habiendo tenido una razón legítima para matar a su esposa, y siendo vos de tan buena voluntad y virtud, tengáis piedad de ellos, el padre y el niño también, quienes, por lo que pudo contar Alfonso, no ayudaron a Tromboncino en nada excepto a escapar, pues él fue el único que la hirió y la mató⁹.

La forma poética preferida por Cara era la *barzelletta*. Podemos ver una sus maneras de tratarla en *Ala absentia* (*Antología*, n.º 51), de la que escribió tanto el poema como la música. El poema comienza así:

	Rima	Estructura poética	
Ala absentia che me acora,	a	<i>ripresa</i>	
Io non trovo altro confronto;	b		
Sol la fe che mia signora	a		
M'ha promesso o vivo o morto.	b		
Lei promise, et io iurai;	c	<i>mutazione 1</i>	} estrofa 1
Altri più mai non amare,	d		
Si che donna al mondo mai	c	<i>mutazione 2</i>	
Potrà lei farne lasciare	d		
Che fa el spirito vivo ogn'hora	a	<i>volta</i>	
Hor cussi lontan a torto.	b		
Sol la fe che mia signora	a	estribillo	
M'ha promesso o vivo o morto.	b		

El estribillo (*refrain*) de dos versos es seguido por las estrofas 2 y 3, con una exposición del estribillo después de cada una. El poema de Cara difiere de la forma típica de *barzelletta* en dos aspectos: su *ripresa* rima a b a b en lugar de a b b a; y la *volta* no empieza con la rima d con la que acababa las *mutazioni*, y así no «vuelve» sino que más bien salta directamente de la estrofa al estribillo.

Al escribir la música para la *barzelletta*, Cara y sus compañeros frotolistas tenían que tomar una decisión básica: escribir la música sólo para la *ripresa* (posiblemente con una variante añadida para la parte que serviría de estribillo), o escribirla para la *ripresa* y las *mutazioni*. En los dos casos se utilizaba un reducido número de elementos melódicos siguiendo un modelo fijo de repetición. Cara, como de costumbre,

⁹ Citado en Prizer, *Courty Pastimes*, 57.

escogió la segunda opción para *Ala absentia*: los compases 1-18 son la música correspondiente a los cuatro versos de la *ripresa*; 19-34 son los de las *mutazioni*; 35-40 (= 1-6) sirven para la *volta*; y 41-51 (= 7-8) son para el estribillo.

La forma de Cara de poner música al poema es sencilla y directa. Mientras en las voces graves hay breves arranques de actividad, incluida una sección imitativa sobre «Sol la fe» —entonada, probablemente no por casualidad, sobre las sílabas de solmisación *sol, la, fa* en el *superius* y el tenor— *Ala absentia* está compuesta en general por frases melódicas en el *superius*, cortas, declamadas con claridad y generadas por el texto mismo, sustentadas por un acompañamiento de sonido básicamente en acordes. El ritmo parece balancearse —en parte como resultado de las frecuentes cadencias débiles (o «femeninas»)— y las frases se suceden con una regularidad casi simétrica.

Estamos claramente a bastante distancia de la complicada polifonía de la *chanson* franco-flamenca, pero eso no era a lo que aspiraba la *frottola*. Compuesta principalmente para los aristócratas de las cortes del norte de Italia sedientos de cultura, la *frottola* les proporcionaba una música con la que podían hacer más que escuchar solamente: en especial cuando era interpretada como pieza para una voz sola con acompañamiento de laúd, esta forma de canción invitaba a los aficionados de buena familia a participar. Fue su sed de este tipo de música lo que llevó a Petrucci y a otros editores a sacar publicaciones de *frottolas* en grandes cantidades. En cierto modo, la *frottola* fue el primer género musical en el que el arte y el comercio aprendieron a acomodarse uno a otro.

LA INTERPRETACIÓN. Nos las tenemos que ver una vez más con la cuestión de la interpretación, comparando dos versiones de otra *barzilletta* de Cara, *Oimè il cor, oimè la testa*: el posible original polifónico a cuatro partes impreso en el primer libro de *frottolas* de Petrucci (1504) y el arreglo para voz y laúd de Franciscus Bossinensis (¿de Bosnia?) que aparece en su *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, libro primo, publicado por Petrucci en 1509 (Ej. 24-8):

EJEMPLO 24-8. Cara, *Oimè il cor, oimè la testa*, cc. 1-6: (a) Petrucci, *Libro primo* (1504); (b) Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi* (1509).

(a)

Oimè il cor, oimè la testa, Chi non a - ma non in - ten - de,

Alto
Oimè il cor, oimè la testa, [Chi non a - ma non in - ten - de]

Tenor
Oimè il cor, oimè la testa, [Chi non a - ma non in - ten - de]

Bassus
Oimè il cor, oimè la testa, [Chi non a - ma non in - ten - de]

(b)

Oimè il cor, oimè la testa, Chi non a - ma non in - ten - de,

Laúd

La *frottola* podía pues posiblemente interpretarse como obra vocal a cuatro partes *a cappella* (aunque Petrucci solía proporcionar el texto para el *superius* solamente y es difícil ajustar el texto en las voces inferiores) o como canción para una voz sola con acompañamiento de laúd en la que el cantante solista tomaba la parte del *superius* y la persona encargada del laúd tocaba las partes de tenor y bajo, omitiéndose completamente la parte de contralto.

No hemos de dar por sentado, sin embargo, que todas las *frottolas* empezaron siendo canciones polifónicas a cuatro voces que sólo más tarde se arreglaran para voz y laúd. Algunas dan la impresión de haber sido concebidas desde el principio para la combinación en dúo, como lo atestigua una carta que Tromboncino escribió al teórico musical Giovanni del Lago el 2 de abril de 1535: «Me pides una transcripción de *Se la mia morte brami*, y te la envío con mucho gusto, advirtiéndote que la he escrito solamente con un acompañamiento de laúd, es decir, a tres partes y sin contralto. Por esta razón, si hubiese que cantarla a *cappella*, habría que añadir un contralto»¹⁰.

Efectivamente, la combinación voz-laúd es un medio que parece tan apropiado para la *frottola* que nos hace dudar si no sería el medio interpretativo original. No obstante, el frontispicio de la colección de *frottolas* de Andrea Antico, *Canzoni nove* (Roma, 1510), muestra cuatro caballeros elegantemente vestidos reunidos en torno a un minúsculo cancionero, cantando *a cappella* (Il. 24-3), y Antico estaba sin duda reflejando el gusto de la época, no intentando cambiarlo.

Debe de haber habido otras posibilidades más: voz y clave, por ejemplo, tocando este último las tres voces inferiores, o voz solista acompañada por un conjunto de violas o flautas de pico. Lo que parece claro es que la *frottola* era esencialmente una canción para voz solista, apreciada por sus intérpretes y por el público —de ideas literarias ambos— tanto por su clara proyección de la poesía como por ser tan directa emocionalmente. Como tal, traiciona sus orígenes en la tradición solista no escrita que los *improvisatori* habían cultivado durante todo el siglo xv.

LA FROTTOLA, AÑOS MÁS TARDE. *Ala absentia* y *Oimè il cor, oimè la testa*, de Cara, ilustran la naturaleza más bien ligera de la *frottola*. No obstante, con el tiempo, el género adquirió cierto peso. Tromboncino, en particular, dio un giro hacia una poesía de tono

¹⁰ Citado en Einstein, *The Italian Madrigal*, I, p. 48.

ILUSTRACIÓN 24-3. Frontispicio de las *Canzoni nove* de Andrea Antico, 1510.

más serio, y en 1514 casi un tercio del undécimo y último libro de *frottolas* de Petrucci estaba dedicado a obras del poeta que iba a ser la fuente principal de inspiración de dos generaciones de poetas italianos del siglo XVI: Francesco Petrarca (1304-1374). La música siguió rápidamente a la poesía en esta búsqueda de seriedad. De este modo, con sus secciones imitativas, concepción enteramente vocal, cambios de textura y una declamación en general muy cuidada hasta en las voces intermedias, una pieza como *Si è debile il filo* de Bernardo Pisano (1490-1548; Ej. 24-9), basada en el soneto homónimo de Petrarca, publicada en 1520, se halla en los umbrales del madrigal temprano.

EJEMPLO 24-9. Pisano, *Si è debile il filo*, cc. 1-12.

Pero solamente en los umbrales. Lo que sigue siendo enteramente frotolístico en el enfoque de Pisano es la relación formal fija por la que una frase de música se corresponde con un verso del poema. La música se para completamente al final del primer verso (c. 9), aunque el sentido semántico se adentra en el verso siguiente: «Cuán frágil es el hilo al que se aferra/mi pesada vida». Habrá que esperar a la llegada del madrigal para encontrar música que suene como cuando se lee la poesía.

ISABEL DE ESTE. El que la *frottola* llegase a florecer en Mantua no fue solamente por casualidad: Isabel de Este así lo quiso. Nacida en 1474, hija del duque Ercole I de Ferrara, Isabel llegó a Mantua en 1490, cuando contrajo matrimonio con el marqués Francisco Gonzaga. Permaneció allí hasta su muerte en 1539, labrándose la reputación de ávida mecenas de las artes, buena intérprete y, como Margarita de Austria en los Países Bajos, administradora excepcional.

La devoción casi única de Isabel por la *frottola* tiene sus buenas razones. En primer lugar, como muchas mujeres de la nobleza, Isabel mantenía su propio servicio, muy aparte del más numeroso que servía a su marido; mantener una capilla grande propia con su «paga» anual de ocho mil ducados hubiese sido imposible. En segundo lugar, los talentos musicales de Isabel eran cantar y tocar el laúd e instrumentos de tecla; podía, así pues, interpretar pequeñas canciones ella misma. Por último, otra de las pasiones de Isabel fue la poesía italiana, y siempre estuvo en contacto con los principales poetas de la época. Fue entonces en la *frottola* donde se juntaron sus dos pasiones artísticas. Imprimió, con la misma fuerza que cualquier otro mecenas de su tiempo, sus propios gustos y talentos la música que se generaba bajo su protección.

LAS CANCIONES DE CARNAVAL DE FLORENCIA

Pocos días del año se celebraban en Italia con mayor bullicio que el Martes de Carnaval, que marcaba la culminación de la festiva época de carnaval que precedía a la Cuaresma, y con el patrocinio de los Médicis —quienes tenían un sentido infalible de cuándo dar a sus ciudadanos un poco de diversión— los florentinos hicieron de las celebraciones todo un arte.

La atracción principal de las fiestas era la interpretación de los *canti carnascialeschi* (canciones de carnaval). Este término genérico hace referencia no sólo a las propias canciones de carnaval, sino también a las escritas para las celebraciones del *calendimaggio* (primero de mayo) que marcaban la vuelta de la primavera. Cantadas por enmascarados encargados de las serenatas que se abrían paso por las calles iluminadas por antorchas, las canciones tenían textos –alguno del propio Lorenzo el Magnífico– que exaltaban las virtudes de artesanos, mercaderes u otros grupos sociales, generalmente con algunos *double entendres* obscenos dirigidos a las mujeres a las que estaban destinadas las canciones. Estos dobles sentidos son especialmente evidentes en las canciones sobre los llamados *lanzi*, mercenarios germano-suizos que hacían la guerra por toda Italia. El anónimo *Canto di lanzi tamburini*, en el que los soldados encargados de los tambores cantan sus propias loas con un fuerte acento alemán, es un buen ejemplo:

Lanzi maine tamburine,
d'Alte Magne eran fenute
per sonar tambure e flute
dove star guerre e buon vine ...

Noi afer le flute nostres
grosse, lunghe, e ben bucate;
belle donne, ve le mostre,
tutte dolze far sonate,
buon dinanzi e buon per lato,
nel principio, e nelle fine ...

E se pur voi donne belle,
impanar sonar volete,
noi loggiar Piazze Padelle,
alle stufe là di drete,
dove scuole consuete
far placere a Florentine ...

La música de las canciones de carnaval tiene tan pocas pretensiones como los poemas. La composición sobre el *Canto di zingane* (*Antología*, n.º 52) del músico florentino Alessandro Coppini (ca. 1465-1527) es un ejemplo típico por su sencilla homofonía, el breve pasaje para una textura reducida (cc. 21-27) y la enérgica *sesquialtera* (proporción 3:2) del final. Todo ello contribuye a un maridaje perfecto de estilo y función.

OBRAS ITALIANAS DE COMPOSITORES FRANCO-FLAMENCOS

Algunas de las mejores composiciones basadas en poesía italiana pertenecen a los maestros franco-flamencos, que dieron a su obra un virtuosismo compositivo que la

¹¹ Texto y traducción al inglés tomados de McGee, «Instruments in Florentine Carnival Songs», pp. 457-458.

nueva generación de polifonistas italianos todavía estaba por adquirir. A veces tomaban melodías populares italianas. Así pues, cuando Josquin y Compère eran compañeros de capilla en Milán en los años setenta del siglo xv, ambos hicieron una composición sobre una conocida melodía sobre Scaramella camino a la guerra en un estilo que recuerda el de los arreglos populares a cuatro voces (Ej. 24-10):

EJEMPLO 24-10. *Scaramella va alla guerra*: (a) Josquin, cc. 1-10; (b) Compère, cc. 1-8.

(a)

(b)

Como cabría esperar, Isaac escribió gran cantidad de piezas italianas durante los numerosos años que pasó en Florencia. En *Donna, di dentro della tua casa*, juntó varias melodías populares a modo de *quodlibet*, incluidas dos de las favoritas de la época, *Fortuna d'un gran tempo* y *Dammene un pocho di quella mazacrocha* (Ej. 24-11)¹².

EJEMPLO 24-11. Isaac, *Donna, di dentro della tua casa*, cc. 1-14.

¹² *Mazacroche* son croquetas de arroz fritas, generalmente rellenas de carne troceada, pollo, hígado, jamón, cebolla y queso mozzarella, y con una capa de pan rallado por fuera. Hoy se conocen con el nombre de *suppli*.

Otras veces, el poema solo servía de inspiración, como cuando Josquin explotó las posibilidades onomatopéyicas que le ofrecía *El grillo* (*Antología*, n.º 53), obra que, tuviese o no el propósito de reírse del cantante milanés Carlo Grillo, debe de ser una de las *frottolas* más exuberantes y humorísticas que jamás se hayan escrito.

ESPAÑA

Teniendo en cuenta que las raíces de la polifonía profana española no se remontan más que una generación o algo así hasta la obra de Joan Cornago, el rico repertorio de la canción polifónica española que emergió durante el período de Fernando e Isabel (1469-1516) no es poco asombroso. Como los frotolistas italianos, los compositores españoles cultivaron ciertas formas músico-poéticas, de las que las dos más importantes fueron el villancico y el romance.

EL VILLANCICO

El villancico fue, con mucho, la forma más popular: de las 458 canciones del voluminoso Cancionero Musical de Palacio, escrito entre los años 1500-1520¹³, más de 300 son villancicos. A pesar de que la estructura del villancico era flexible, sus líneas generales formales y sus características generales pueden verse en *Passame por Dios barquero* de Pedro Escobar (*Antología*, n.º 54). A continuación puede leerse la estructura músico-poética del estribillo inicial y de la primera estrofa:

	Rima	Sección del poema	Música
Passame por Dios barquero,	a	estribillo	a
daquella parte del río,	b		
duélete del amor mío,	b		

¹³ Madrid, Palacio Real, Biblioteca, MS 1335 (antes 1-I-5).

que si pones dilación	c	} mudanza	} copla	b
en venir a socorrerme	d			b
no podrás después valerme	d			
según crece mi pasión.	c			
No quieras mi perdición,	c	} vuelta	} a	a
pues en tu bondad confío,	b			
duélete del amor mío.	b			

El villancico está pues estrechamente relacionado con la canción, diferenciándose de ésta principalmente en dos aspectos: su estribillo suele tener dos o tres versos en lugar de los cuatro habituales de la canción; y su vuelta empieza siempre con la rima final de la mudanza, en lugar de repetir la rima del estribillo. En realidad, la terminología del siglo XVI era bastante vaga, y el término «villancico» se aplicaba a menudo a cualquier poema con estribillo introductorio.

Al igual que la *frottola* italiana, la canción polifónica española da una impresión de melodía directa, de homofonía sencilla, de estructura clara de las frases y un sentido moderno de centro tonal. Si hubiese que nombrar un elemento que las distinguiese, ése sería la tendencia del ritmo de la canción española a patrones menos predecibles. Hay incluso algunos villancicos que sólo pueden transcribirse en métrica quíntupla.

EL ROMANCE: JUAN DEL ENCINA

El romance español no tiene un equivalente exacto en la canción francesa o italiana, por lo menos no en el repertorio que se ha ido transmitiendo de forma escrita. Resumidamente, el romance, nacido de una tradición oral de siglos de antigüedad, es un poema estrófico (sin estribillo) que narra una historia basada bien en un hecho histórico, bien en una epopeya imaginaria.

Entre los alrededor de cuarenta romances del Cancionero Musical de Palacio hay seis que narran la Reconquista, las campañas de Fernando y la derrota final del reino musulmán de Granada en 1492. Uno de ellos es el obsesionante *Una sañosa porfía*, de Juan del Encina (*Antología*, n.º 55). Lo fascinador de la obra —y Encina debió de escribir el poema también— es que simpatiza con el rey moro derrotado, Boabdil (ca. 1533†); en efecto, lo que oímos es la voz de Boabdil lamentando la pérdida de su reino¹⁴. Quizá el enfoque melancólico de Encina refleje algo de la postura de la reina Isabel ante las conquistas; se sabe que rezaba por la conversión de los musulmanes al cristianismo después de cada nuevo avance de las tropas españolas.

Nacido de padre zapatero en Salamanca en 1468, Encina fue el compositor, poeta y autor teatral más renombrado de la época. Después de cantar en el coro de la catedral de Salama, ca (desde 1484), entró al servicio de Don Fadrique Álvarez de Toledo, duque de Alba, en 1492, produciendo aquí prácticamente toda su obra mu-

¹⁴ Para un informe especialmente sensible de la derrota de Boabdil, véase el capítulo titulado «Momentos de Boabdil» de la *Albambra* de Washington Irving, edición bibliófila, pp. 178-183.

sical y literaria; ésta incluía una serie de *églogas* (obras teatrales cortas) de temas religiosos o pastorales, en las que el mismo Encina actuaba y para las que compuso algunos de sus villancicos. Encina dejó el trabajo del duque en 1498 y pasó la mayor parte de los años que le quedaban yendo y viniendo entre España y Roma. Su última publicación, la *Tribagia o vía sagrada de Hierusalém* (Roma, 1521), es una narración en doscientas estrofas de su peregrinación a Tierra Santa, donde, como sacerdote recién ordenado, celebró su primera misa en agosto de 1519, en la iglesia del Santo Sepulcro. Encina murió en León en 1529.

LA INTERPRETACIÓN. He aquí la variante española de la, al parecer, eterna cuestión: la canción española ¿era interpretada sólo por voces o por una voz solista acompañada por un laúd o vihuela (versión española del laúd)? Como la *frottola*, no hay duda de que se interpretaba de las dos maneras, como lo muestra la prueba siguiente.

La última obra teatral del *Cancionero de las obras de Juan del Encina* de 1496 termina con una canción polifónica interpretada por los cuatro personajes: el pastor Mingo (interpretado por el mismo Encina); su esposa, Menga; el cortesano Gil; y la mujer de éste, Pascuala. Lo que figura a continuación es el final de la obra:

De manera que los cuatro [personajes] juntos, vestidos con sus mejores galas, terminan la obra cantando el villancico final.

MINGO: Daca, Gil, por buena entrada de la vida del palacio, cantemos alguna linda sonada y luego, sin tardar nada.
 GIL: Que digo que soy contento.
 MINGO: ¿Tú, Pascuala?
 PASCUALA: Que consiento.
 GIL: ¿Y tú, Menga?
 MENGA: Que me agrada.

Villancico *Ninguno cierre las puertas*.

Los cuatro personajes cantan entonces *Ninguno cierre las puertas* (Ej. 24-12), el villancico a cuatro voces incluido en el Cancionero Musical de Palacio; como no hay ninguna indicación de que ellos o nadie más tuviese instrumentos, parece que debieron de cantar *a cappella*, una voz cada uno.

EJEMPLO 24-12. Encina, *Ninguno cierre las puertas*, cc. 1-9.

Nin - gu - no cie - rre las puer - tas, si a - mor vi - nie - re.

lla - mar que no le ha de a - pro - ve - char.
 lla - mar que no le ha de a - pro - ve - char.
 lla - mar que no le ha de a - pro - ve - char.

Otra obra literaria española, *La Celestina* de Fernando de Rojas, contiene el pasaje siguiente, un diálogo entre el cortesano Calixto y su sirviente Sempronio:

- CALIXTO: ¡Sempronio!
 SEMPRONIO: ¿Señor?
 CALIXTO: Dame acá el laúd.
 SEMPRONIO: Señor, vesle aquí.
 CALIXTO: ¿Cuál dolor puede ser tal
 que se ygualé con mi mal?
 SEMPRONIO: Destemplado está esse laúd.
 CALIXTO: ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde?... Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.
 SEMPRONIO: *Mira Nero de Tarpeya
 a Roma cómo se ardía:
 gritos dan niños y viejos
 y él de nada se dolía*¹⁵.

La canción que canta Sempronio es un romance muy conocido, *Mira Nero de Tarpeya*, y que era muy posible interpretarlo como lo hizo Sempronio –voz sola y laúd/vihuela– lo confirma un arreglo anónimo para esa combinación que aparece en la *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo, de 1555 (Ej. 24-13):

EJEMPLO 24-13. Bermudo, arreglo de *Mira Nero de Tarpeya*, cc. 1-5.

Mi - ra Ne - ro de Tar - pe - ya

¹⁵ Los dos fragmentos están citados en Knighton, 'The *a cappella* Heresy in Spain', pp. 569-570, 576-577.

¿Estamos tomando las referencias literarias demasiado literalmente? Quizá. Lo mejor es estar abierto siempre a todas las posibilidades.

ALEMANIA

En algunos aspectos, el desarrollo de la canción polifónica en Alemania (más propiamente países germánicos) puede compararse al que tuvo lugar en España. Desde los tenues comienzos a mediados del siglo xv, el *Tenorlied* alemán, –o *Gesellschaftslied* (canción de sociedad), como se la llamaba en las publicaciones del siglo xvi– llegó a su primer estadio de madurez entre los años 1500 y 1520.

HEINRICH FINCK

Uno de los compositores alemanes más prolíficos fue Heinrich Finck (ca. 1445-1527), personaje que desarrolló gran parte de su carrera anterior a 1510 en Polonia. La composición de Finck basada en *Ich stund an einem morgen* (*Antología*, n.º 56) muestra la dirección que llevaba la canción alemana a comienzos del siglo xvi. Aunque la melodía popular aparece en el tenor en la forma habitual de *cantus firmus*, la textura se caracteriza por la imitación anticipatoria (de manera más pronunciada al comienzo de la pieza) y cadencias sin divisiones perceptibles. Esta textura casi de motete es más marcada aún en *Ade mit leid*, una canción del organista de la corte de Maximiliano, Paul Hofhaimer (Ej. 24-14):

EJEMPLO 24-14. Hofhaimer, *Ade mit leid*, cc. 1-7.

A - de mit leid, ich von dir scheid
 A - de mit leid, mit leid, ich von dir scheid
 A - de mit leid, ich von dir scheid dar -
 A - de mit leid, ich von dir scheid dar -

En este caso ha desaparecido incluso el rastro del tenor de notas sostenidas a modo de *cantus firmus*. La imitación continua ha ganado.

Efectivamente, la canción polifónica alemana tuvo su papel. Por un lado, mantuvo su sentido de identidad nacional recurriendo a melodías populares alemanas, manteniendo su forma habitual (*bar*) y colocándolas en el tenor a modo de *cantus*

firmus, por otro lado, empezaba a emular el estilo y las técnicas de la polifonía franco-flamenca. De este modo, después de décadas de un cierto provincianismo polifónico, la canción alemana entraba en la corriente principal franco-flamenca, y con Ludwig Senfl pronto iba a llegar a su punto más alto.

LA CANCIÓN ALEMANA Y EL MERCADO

La canción polifónica alemana llegó pronto a la imprenta. En la segunda década del siglo XVI, tres editores—Erhard Oeglin de Augsburgo, Peter Schöffer el Joven de Maguncia (cuyo padre había trabajado con Gutenberg) y Arnt von Aich de Colonia—publicaron cuatro colecciones, con un total de 223 canciones. Pongamos esto en su justo contexto: en ese mismo período, Francia, los Países Bajos y España no publicaron nada, y la música seguía circulando en manuscritos, mientras Petrucci, él solo, publicaba más de 641 piezas en sus diez colecciones de *frottolas* existentes (1504-1514). Así pues, la canción polifónica alemana se extendió rápidamente más allá de la corte y su sociedad, a la que iba destinada en su mayor parte, filtrándose hasta la creciente clase media que ahora estaba cada vez más versada en música. De hecho, quizá no hubiese en aquella época otro sitio en el que el arte musical llegase a estar tan arraigado en la conciencia nacional como en las tierras de habla alemana—hasta el punto incluso, como veremos, de convertirse en parte de la expresión religiosa del pueblo.

ISAAC: ADIÓS A INNSBRUCK

Quizá no haya una canción artística de en torno a 1500 que haya impregnado la vida cotidiana como la obra de Isaac titulada *Innsbruck, ich muss dich lassen* (*Antología*, n.º 57), un sentido adiós, como un coral, a la ciudad tirolesa al pie de los Alpes. Adaptada con varios textos religiosos que sustituían al que tenía Innsbruck como tema, la melodía de Isaac (¿o era una melodía popular tomada por el propio Isaac?) entró a formar parte del repertorio de corales luterano, y fue la base de varios corales de J. S. Bach y punto de partida de los *Choralvorspiele* para órgano de Brahms. Todavía hoy puede uno pararse ante cualquier tienda de recuerdos de Innsbruck y ver postales con la frase inicial de la melodía sobre un fondo de montañas nevadas. En Innsbruck, *Innsbruck* es un tesoro cultural.

Un capítulo que ha sido una especie de muestreo del mapa musical europeo merece un pequeño resumen. Para la canción profana francesa de principios del siglo XVI, el único avance sobresaliente fue el abandono de la tradición bicentenaria de las *formes fixes*. Incluso cuando los compositores seguían escribiendo en un estilo serio, cortés, recurrían a una poesía que estaba organizada de una forma menos estereotipada y reflejaban esta nueva flexibilidad de la poesía con un enfoque igualmente más libre y plástico de la forma musical. Al mismo tiempo, los compositores de la generación de Josquin cultivaron un estilo más popular, arreglando melodías sencillas y rítmicas cuyo atractivo debió de cortar la línea que dividía la aristocracia y la burguesía.

Podríamos decir incluso que la canción polifónica francesa se estaba democratizando, un proceso ayudado por la imprenta, que ahora estaba poniendo la música de Josquin, Isaac, Compère, Mouton y sus contemporáneos al alcance de un público de unas proporciones y un ámbito geográfico nunca imaginado por compositores anteriores. Fue una época emocionante tanto para los compositores como para los consumidores.

Pero la emoción, el entusiasmo, no estuvieron limitados al mundo francófono. Italia fue testigo del renacimiento de la polifonía autóctona en forma de *frottola*, mientras España y Alemania veían el florecimiento de las tradiciones de la canción polifónica que habían echado raíces unas pocas décadas antes. Así pues, mientras el estilo franco-flamenco central seguía dominando en la misa y el motete, la canción profana vio emerger los estilos nacionales, desarrollo que iba a ser más pronunciado todavía a partir de los años veinte del siglo XVI, cuando la canción francesa se dividió en dos bandos estilísticos a lo largo de los límites nacionales.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Muchas de las ediciones de las obras completas de los compositores principales han sido citadas en los capítulos 18-22; a éstas hay que añadir Johannes Wolf [ed.], *Heinrich Isaac: Weltliche Werke*, DTÖ, vols. 28 y 32, Viena, Artaria, 1907-1909; reimpresión 1959, que debe ser suficiente para la música profana de Isaac hasta que la edición *Opera omnia* llegue a sus obras profanas. **CanCIÓN francesa:** a las ediciones de Florencia 229 (véase más adelante) y el *Odhecaton* de Petrucci (citados en el capítulo 18) hay que añadir Martin Picker, *Chanson Albums of Marguerite of Austria*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1965, y Helen Hewitt, *Canti B numero cinquanta*, MRM 2, Chicago, Chicago University Press, 1967, que hacen hincapié en las canciones cortesanas y populares, respectivamente; los cancioneros monódicos están editados en Gaston Paris, *Chansons du XV^e siècle*, París, Firmin-Didot, 1875; reimpresión Johnson, 1965, y Théodore Gérold, *Le Manuscrit de Bayeux*, Estrasburgo, Palais de l'Université, 1921; reimpresión, Minkoff, 1971. **Frottolas italianas y canciones de carnaval:** Prizer, *Courty Pastimes* (citado más adelante) contiene una amplia selección de *frottolas* de Cara; para los libros I y IV de *frottolas* de Petrucci, véase Rudolph Schwartz, *Ottaviano Petrucci: Frottole, Buch I und IV*, PAM 8, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1935; los libros I, II y III de Petrucci aparecen en Raffaello Monterosso, *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, IMA, ser. I, vol. 1, Cremona, Athenaeum cremonense, 1954; la publicación de Petrucci de *frottolas* arregladas para voz y laúd aparecen en Benvenuto Disertori, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milán, G. Ricordi, 1964; hay una colección de arreglos de *frottolas* tardíos en la edición de William F. Prizer de la publicación de 1526 titulada *Canzoni frottole et capitoli ... Libro primo. De la Croce*, Collegium Musicum, Yale University, ser. II, vol. 8, Madison, A-R Edicions, 1978; para una colección de canciones florentinas de carnaval, véase Joseph J. Gallucci Jr., *Florentine Festival Music, 1480-1520*, RRM 40, Madison, A-R Editions, 1981. **Villancicos y romances españoles:** el Cancionero Musical de Palacio está editado en Higinio Anglés y José Romeu Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos: Polifonía profana—Cancionero musical de Palacio*, 3 vols., MME 5, 10, 14, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, 1951, 1965; el Cancionero de la Colombina, un poco anterior, está editado en la misma serie, vol. 33 (1971), y en Gertraud Haberkamp, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*, Tutzing, Schneider 1968; un tercer cancionero, un poco posterior, aparece en Gil Miranda, *The Elvas Songbook*, CMM 98, American Institute of Musicology, 1987; véase también Thomas Binkley y Margit Frenk, *Spanish Romances of the Sixteenth Century*, PEMI, Bloomington, Indiana University Press, 1995. **Lieder alemanes:** las canciones de Isaac, Hofhaimer y Finck aparecen en las *Weltliche Werke* de Isaac; Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer*, Stuttgart y Berlín, J.G. Cotta, 1929; reimpresión 1966, y Lothar Hoffman-Erbrecht, *Heinrich Finck: Ausgewählte Werke*, 2 vols., EDM 57, 70, Frankfurt: C.F. Peters, 1962, 1981.