

el genio lleva mucho tiempo fuera de la botella y no es posible ningún retroceso a la relativa uniformidad de doctrina y de práctica de la Europa occidental del siglo XV.

Asimismo, la Reforma y la respuesta católica modificaron por completo la música sacra. La Iglesia luterana desarrolló corales que se han cantado y adaptado de miles de maneras distintas durante casi quinientos años. Su uso como fundamento en obras para órgano y en obras corales de Bach y otros compositores alemanes ha hecho de los corales algo tan relevante en el Barroco y la música posterior como antes lo fue el canto gregoriano. Numerosas melodías de salmos escritas para las iglesias reformadas calvinistas todavía se usan hoy y muchas de ellas, como la *Old Hundred*, se cantan en un amplio espectro de iglesias protestantes. La Iglesia de Inglaterra y sus vástagos, incluida la Iglesia episcopal, continúan empleando el servicio y el anthem; todavía se cantan los anthems de Byrd y de otros compositores del siglo XVI, mientras cada año se escriben nuevas músicas con la misma forma. La liturgia y el canto llano, reformados como resultado del Concilio de Trento, siguieron en uso en la Iglesia católica hasta las reformas posteriores del siglo XX. Palestrina estableció un estilo de música sacra imitado en todos los siglos posteriores, aunque su música cayese en desuso en el siglo XVII, hasta su recuperación y publicación en los siglos XIX y XX. El redescubrimiento de Palestrina fue seguido del renovado interés por Lasso, Victoria y otros representantes de los diversos gustos musicales del Renacimiento pleno. Sólo recientemente hemos empezado a escuchar música de la época procedente del Nuevo Mundo hispano.

Dentro de las distintas respuestas musicales a las disputas teológicas y políticas, como se han descrito en este capítulo, el contenido religioso y político de los estilos musicales particulares es especialmente claro. Cantar *Ein feste Burg* o una misa de Palestrina resulta aún un acto impactante y pleno de significado, incluso después de medio milenio. Esto debería recordarnos que otras piezas que hoy escuchamos meramente como música portaban entonces asociaciones de ideas igualmente fuertes —asociaciones que sólo podemos aprender estudiando las circunstancias históricas en las cuales surgieron.

11. El madrigal y la canción profana en el siglo XVI

Si los compositores del siglo XV forjaron un idioma internacional, los músicos del siglo XVI propiciaron un nuevo florecimiento de los estilos nacionales, especialmente en la música vocal profana. Poetas y compositores de diferentes regiones lingüísticas desarrollaron de manera natural géneros y formas característicos. La imprenta musical impulsó la creación y diseminación de la música para aficionados que cantaban para su propio deleite. Esta música estaba por lo general en lengua vernácula, lo cual alentaba aún más el desarrollo de los estilos nacionales.

Entre los géneros nacionales más significativos del siglo XVI estaban el *villancico* español, la *frottola* italiana y un nuevo tipo de chanson francesa, todos ellos simples, estróficos, en su mayor parte silábicos y homofónicos, fácilmente cantables y por lo tanto adecuados idealmente para intérpretes amateurs. El género que resultó ser más relevante a largo plazo fue el *madrigal* italiano, en el que poetas y compositores del Renacimiento llevaron a su cima el interés por el humanismo, por el individuo y por llevar a la música los acentos, las imágenes y las emociones del texto. Además de ejercer su influencia sobre la chanson francesa tardía y el Lied alemán, los madrigales estuvieron en boga en Inglaterra, y a ellos se unió al final del siglo la *canción con acompañamiento de laúd*. A través del madrigal, Italia y los compositores italianos pasaron a ser las fuerzas de vanguardia de la música europea por primera vez, papel que mantendrían en los dos siglos siguientes.

El primer mercado de música

El desarrollo de la imprenta musical en 1501 (descrito en el capítulo 7) supuso un adelanto importantísimo que redujo mucho el trabajo y, por consiguiente, los costes de producir ejemplares múltiples de música en notación. Esto posibilitó una difu-

sión mucho más extensa de la música, aunque también cambió sus leyes económicas. Con anterioridad a la imprenta, la música era antes que nada un servicio procurado por los músicos. Ahora, por primera vez, la música podía venderse en su forma impresa como una mercancía.

El nuevo suministro de música impresa se correspondía con la creciente demanda de una música escrita que los aficionados pudiesen interpretar para su propio solaz. Los seres humanos siempre han ejecutado música para entretenerse a sí mismos y a sus amigos, pero durante el periodo más largo de la historia de la humanidad lo hicieron sin usar la notación. Cuando ésta se inventó, se empleó para la música sacra y la música profana de la aristocracia, como hemos visto, de modo que se han conservado pocos vestigios escritos de la música creada por el pueblo llano en general. En el siglo XVI, primero entre las clases elevadas y después entre la clase media urbana y cultivada, la capacidad de leer la notación y de interpretar a partir de la música escrita se convirtió en una cualidad social esperada. En el influyente libro de Baldassare Castiglione *Il Cortegiano* (El Cortesano, 1528), varios interlocutores ensalzan a aquellos capaces de cantar e interpretar música desde su notación (véase Lectura de fuentes, p. 287). Muchas pinturas de la época muestran a cantantes o intérpretes de instrumentos leyendo música a partir de una edición musical, generalmente en forma de libros de voces separadas (descritos en el capítulo 7). En tales composiciones, la música ejercía a modo de pegamento social, una actividad a la que amigos y familiares podían adherirse fácilmente.

La combinación de la imprenta musical con la demanda de una música que los aficionados pudiesen cantar e interpretar dio lugar al primer mercado de música, que abarcaba desde un público relativamente elitista hasta los géneros, estilos y formas más populares. Los músicos profesionales compraban por supuesto la música publicada para uso propio, pero la música adecuada a la interpretación de amateurs se vendía particularmente bien y los compositores se afanaban por satisfacer esa demanda. En la música vocal, los aficionados estaban más interesados en cantar en su propio idioma, lo cual reafirmaba una tendencia ya evidente hacia la diversidad de géneros y estilos nacionales.

España

El villancico

En las últimas décadas del siglo XV, durante la campaña de unificación y fortalecimiento de España por parte de Isabel y Fernando, estas y otras personalidades de la corte española fomentaron el desarrollo de una música característicamente hispana. En particular cultivaron el *villancico*, que se convirtió en la forma más importante de canción polifónica profana del Renacimiento español. Aunque el nombre es un diminutivo de *villano* y los textos tratan en general de asuntos rústicos o populares,

LECTURA DE FUENTES

Sobre leer e interpretar música

Baldassare Castiglione (1478-1529) fue cortesano, embajador y poeta. Su obra más influyente fue *Il Cortegiano* (1528), un manual de la conducta adecuada en la corte en forma de conversaciones en el palacio ducal de Urbino. La capacidad de cantar y de interpretar a partir de la notación era algo muy deseable.

El conde comenzó de nuevo: «Caballeros, debéis saber que no estoy satisfecho con nuestros cortesanos a menos que sean también músicos y que, además de comprender y de ser capaces de leer música, puedan tocar varios instrumentos. Pues, si lo consideramos propiamente, no existe reposo para el trabajo ni medicina para almas enfermas tan decorosa y digna de alabanza en los momentos de ocio que ésta; y especialmente en las cortes en las que, junto al alivio de las tribulaciones que la música a todos proporciona, muchas cosas se hacen para agradar a las mujeres, cuyos espíritus tiernos y delicados están ya penetrados de armonía y repletos de dulzura. Por lo tanto, no es extraño que tanto en tiempos antiguos como modernos éstas hayan sentido tanto cariño por los músicos, encontrando en la música el más bienhallado alimento del espíritu».

Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier* (Garden City, NY: Doubleday, 1959), 74.

los villancicos se componían para la aristocracia. Breves, estróficos, silábicos y casi siempre homofónicos, reflejan la creciente predilección por la simplicidad y por lo que se consideraba la más auténtica representación de la cultura española, como reacción a la más compleja chanson francesa y a su pariente español, la *canción*, compuesta por compositores franco-flamencos en España.

La forma del villancico es variada en sus detalles, pero contiene siempre un *estribillo* y una o más estrofas (*coplas*). Las estrofas empiezan generalmente con una sección nueva (*mudanza*), que contiene dos exposiciones de una idea contrastante y concluyen con un regreso a la música del estribillo (*vuelta*). Lo más usual es que sólo el último verso del texto del estribillo vuelva a cantarse al final de cada estrofa. La melodía principal está siempre en la voz superior; las otras pueden cantarse o interpretarse con instrumentos. Durante el siglo XVI, los editores sacaron a la luz numerosas colecciones de villancicos en arreglos para voz solista con laúd. En los siglos posteriores, esta forma fue a menudo usada para composiciones sacras.

Juan del Encina (1468-1529), el primer autor teatral español, fue un destacado compositor de villancicos. Su *Oy comamos y bebamos* es un ejemplo típico de su gé-

nero. En un lenguaje más bien ordinario, el texto exhorta al oyente a comer, beber y cantar porque mañana se inicia el primer día de Cuaresma, la estación del ayuno. La música es simple en su melodía y en su armonía, con ritmos danzarios marcados por frecuentes hemiolias.

Italia

La frottola

El equivalente italiano del villancico era la *frottola* (plural, *frottole*), canción estrófica a cuatro voces compuesta en estilo silábico y homofónico, con la melodía en la voz superior, pautas rítmicas marcadas y armonías diatónicas sencillas. La música de la frottola consistía esencialmente en una melodía para cantar la poesía, donde se marcaba el final de cada verso con una cadencia y las partes inferiores proporcionaban el fundamento armónico. El género incluía varios subtipos, de los cuales algunos eran formas fijas mientras que otros eran libres.

Como los villancicos, las *frottole* constaban de una música simple y de textos terrenales y satíricos, aunque no formaban parte del folclore ni de las canciones populares. Más bien se trataba de canciones que parodiaban el estilo popular, escritas para diversión de la elite de la corte. De moda desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI en las cortes italianas de Mantua, Ferrara y Urbino, se compusieron casi exclusivamente por compositores italianos. Petrucci publicó trece colecciones de *frottole* entre 1504 y 1514, lo que atestigua hasta qué punto este género estuvo en boga entre sus clientes adinerados.

Por regla general, se cantaba la voz superior y las otras voces se interpretaban con instrumentos. Desde 1509, Francisco Bossinensis publicó colecciones de *frottole* de varios compositores en arreglos para voz y laúd. Al interpretarse en el laúd las voces inferiores, el cantante solista podía improvisar florituras melismáticas en las cadencias más importantes.

Entre los compositores de *frottole* más conocidos se encuentra Marco Cara (ca. 1465-1525), activo en Mantua. Su *Io non compro più speranza*, una queja desenfada por un amor no correspondido, apareció en el primer libro de frottole de Petrucci y en el primer libro de arreglos de Bossinensis. Las seis partes del compás alternan entre agrupamientos binarios y ternarios, lo que da lugar a un esquema característico de hemiolia que perduró como ritmo popular durante más de un siglo. La armonización consiste casi enteramente en lo que llamaríamos tríadas en estado fundamental, un estilo que influyó en la música posterior tanto de los italianos como de los extranjeros.

Cronología: El madrigal y la canción profana en el siglo XVI

- 1504-1514 Petrucci publica trece colecciones de *frottole*
- 1515-1547 Reinado de Francisco I en Francia
- 1528 *Il Cortegiano*, de Baldassare Castiglione
- 1528 Pierre Attaignant publica su primera colección de chansons
- 1539 *Primer Libro de Madrigales*, de Jacques Arcadelt
- 1555 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, de Nicola Vicentino
- 1558 *Le institutioni harmoniche*, de Gioseffo Zarlino
- 1558-1603 Reinado de Isabel I de Inglaterra
- 1566 *Quinto Libro de Madrigales*, de Cipriano de Rore
- 1568 *Primer Libro de Madrigales*, de Maddalena Casulana
- 1570 y ss. Experimentos con *musique mesurée*
- 1580 *El Concerto delle donne* se establece en Ferrara
- 1588 *Musica transalpina*, de Nicholas Yonge
- 1594 *Romeo y Julieta*, de Shakespeare
- 1595 *The First Booke of Balletts*, de Thomas Morley
- 1597 *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, de Morley
- 1597 *First Booke of Songes or Ayres*, de John Dowland
- 1599 Último libro de madrigales de Luca Marenzio
- 1601 *The Triumphes of Oriana*
- 1611 Último libro de madrigales de Carlo Gesualdo

El madrigal italiano

Más duradero que la frottola fue el *madrigal*, el género profano más importante en Italia durante el siglo XVI y podría decirse que durante todo el Renacimiento. Lo que hizo al madrigal tan atractivo en su época y tan influyente sobre las generaciones siguientes fue el énfasis que los compositores pusieron en el hecho de enriquecer el significado y el impacto del texto a través de la composición musical. Mediante el madrigal, los compositores exploraron nuevos efectos en la declamación, las imágenes, la expresividad, la caracterización y la dramatización, que allanaron el terreno para formas dramáticas futuras como la ópera. A través del madrigal, Italia se puso a la cabeza de la música europea por primera vez en su historia.

El término madrigal se usó desde aproximadamente 1530 en adelante para composiciones musicales sobre poemas italianos de diversos tipos, desde sonetos a formas libres. La mayor parte de los textos de los madrigales consisten en una única estrofa con un número moderado de versos de siete u once sílabas y una forma de rima estándar o libre. No existen estribillos o versos repetidos, lo que distingue al madrigal del siglo XVI de la frottola, de las antiguas *formes fixes* y del madrigal del siglo XIV (descrito en el capítulo 6), al que se parece sólo en el nombre. El típico ma-

drigal del siglo XVI es *transcompuesto*, esto es, con música nueva para cada verso poético.

Con frecuencia, los compositores eligieron los textos de los poetas más grandes, incluidos Francesco Petrarca (1304-1374), Ludovico Ariosto (1474-1533), Torquato Tasso (1544-1595) y Giovanni Battista Guarini (1538-1612). El asunto o tema era sentimental o erótico, con escenas y alusiones tomadas de la poesía pastoril. Los madrigales eran una variante de juego social y los mejores poemas entretejaban imágenes y descripciones vigorosas sobre temas de amor, sexo e ingenio que podían encantar, sorprender, divertir y entretener. Los poemas concluían a menudo con un epigrama en el último o en los dos últimos versos que servían para poner de manifiesto el sentido del poema.

Los madrigales hacen un tratamiento libre de los poemas, utilizan una variedad de texturas homofónicas y contrapuntísticas en una serie de secciones que se suceden sin solución de continuidad, cada una basada en una única frase del texto, y todas las voces desempeñan esencialmente el mismo papel. En este aspecto, los madrigales se parecen a los motetes de la misma época. Lo más importante es que el objetivo de los compositores de madrigales era igualar el ingenio poético y transmitir sus ideas, imágenes y emociones a intérpretes y oyentes.

La mayoría de madrigales tempranos, compuestos entre 1520 y 1550, eran a cuatro voces. A mediados de siglo, la composición a cinco voces se convirtió en pauta, no siendo inhabituales los madrigales a seis o más voces. Cuando se añadían voces a los tradicionales cantus, altus, tenor y bassus, aquéllas se designaban con números en latín: *quintus* para la quinta voz, *sextus* para la sexta. La palabra «voces» debe tomarse en sentido literal: un madrigal era una pieza de música vocal de cámara concebida para su interpretación por un único cantante en cada una de las voces. No obstante, como era costumbre en el siglo XVI, la música podía adaptarse a los recursos humanos disponibles y los instrumentos doblaban a menudo las voces u ocupaban su lugar. Lo habitual era: un joven canta una de las voces mientras improvisa un acompañamiento de laúd a partir de lo que recuerda de las demás voces, utilizando la voz del bajo como guía.

Los madrigales se escribían principalmente para los propios cantantes y éstos los cantaban para su propio disfrute, normalmente por parte de grupos mixtos de mujeres y hombres en reuniones sociales, después de las comidas y en las reuniones de las academias (sociedades organizadas para el estudio y la discusión de asuntos literarios, científicos o artísticos). La demanda de madrigales fue enorme: si contamos las reimpresiones y las ediciones nuevas, entre 1530 y 1600 se publicaron unas dos mil colecciones y su popularidad siguió siendo elevada hasta bien entrado el siglo XVII. Además de su interpretación por aficionados, en 1570 algunos mecenas comenzaron a emplear cantantes profesionales para la interpretación de madrigales durante las audiencias en la corte. Los madrigales hacían su aparición también en obras teatrales y en diversas producciones escénicas.

Los primeros compositores de madrigales

El más importante entre los primeros madrigalistas fue Philippe Verdelot (ca. 1480/1485-¿1530?), compositor franco-flamenco activo en Florencia y en Roma, donde nació el madrigal en la década de 1520. Los madrigales a cuatro voces de Verdelot son en su mayoría homofónicos y los finales de los versos están marcados por pausadas cadencias, como en la frottola; sus madrigales a cinco y seis voces se parecen más a motetes, con imitación frecuente, diversos agrupamientos de las voces y voces que coinciden en las cadencias.

Un estilo que mezcla la homofonía con la imitación ocasional puede observarse en los madrigales de Jacques Arcadelt (ca. 1507-1568), compositor franco-flamenco que trabajó en Florencia y en Roma durante casi tres décadas, antes de retornar a Francia en 1551. *Il bianco e dolce cigno*, de Arcadelt, publicado en 1538 en su primer libro de madrigales, es el más famoso entre los madrigales tempranos. El texto presenta un ingenioso contraste entre la lastimera muerte del cisne y la «muerte» del propio locutor «que al morir me llena plenamente de alegría y de deseo», una alusión al clímax sexual, conocido en el siglo XVI como «la pequeña muerte». En referencia a dicha muerte, el poema se cierra con el verso «con un millar de muertes al día sería feliz». La composición de Arcadelt, que se muestra en el ejemplo 11.1, es simple e ingeniosa: una frase cadenciosa y descendente sugiere el contento, mientras que se evocan las «mil muertes al día» («mille mort il di») mediante múltiples entradas en imitación, especialmente perceptibles después de la composición mayormente homofónica del resto del poema.

Estos madrigales estaban pensados para su canto con libros de voces separadas. Cada uno de los cantantes veía únicamente su propia voz, de manera que los cantantes no descubrían qué secciones eran homofónicas o imitativas hasta que las cantaban a lo largo de la obra. Podemos imaginar los sonrojos y las risas cuando la agrupación mixta de hombres y mujeres conseguía discernir poco a poco el significado de las palabras y de la ingeniosa composición de Arcadelt.

El movimiento petrarquista

El surgimiento del madrigal estuvo vinculado a determinadas corrientes de la poesía italiana. Liderados por el cardenal, poeta y estudioso Pietro Bembo (1470-1547), poetas, lectores y músicos retornaron a los sonetos y *canzoni* de Petrarca (Francesco Petrarca) y a los ideales encarnados en sus obras. Al editar el *Canzoniere* de Petrarca en 1501, Bembo indicó que Petrarca modificaba a menudo el sonido de las palabras sin cambiar las imágenes o el significado. Bembo identificó dos cualidades opuestas y buscadas por Petrarca en sus versos: *piacevolezza* (lo agradable) y *gravità* (la gravedad). Dentro de la categoría de lo agradable, Bembo incluyó la gracia, la dulzura, el encanto, la suavidad, la picardía y el ingenio, mientras que con relación a la grave-

puesto de sonidos líquidos, resonantes y dulces. Para el primer verso de esta notable composición de mediados de la década de 1540, que se muestra en el ejemplo 11.2a, Willaert enfatizó el movimiento melódico en tonos enteros y terceras mayores junto a armonías que exponían terceras y sextas mayores por encima del bajo. Estos intervalos mayores se consideraban entonces más ásperos al oído y más severos que los semitonos y las terceras y sextas menores, en parte porque su mayor tamaño hacía que las melodías fuesen menos suaves y las armonías más brillantes o angulosas. Para el segundo verso, en el ejemplo 11.2b, utilizó más semitonos y terceras menores en sus melodías y escogió terceras y sextas menores para la armonía. Estos intervalos producían melodías más suaves y por lo tanto de mayor encanto, mientras que terceras y sextas menores eran consideradas intervalos armónicos afectuosos.

Lo que puede sorprender a los lectores modernos, acostumbrados a una convención posterior que vincula las tonalidades y tríadas mayores con la felicidad y las menores con la tristeza, es que Willaert y Zarlino asociaban las terceras y sextas mayores con la severidad y la amargura y los intervalos menores con la dulzura y la aflicción. Esto puede recordarnos que las cualidades emocionales de la música son el resultado de la asociación, la convención y la tradición, no solamente de la acústica, y que al intentar comprender la música de una época pretérita o de otra cultura debemos esforzarnos por conocer cómo aquellos que hicieron la música la entendían, sin imponer nuestros propios códigos de significado.

Los madrigalistas de mediados de siglo

A mediados del siglo XVI, la mayor parte de los madrigales se componían a cinco voces, con frecuentes cambios de textura. Los compositores hacían alternar libremente la homofonía con la polifonía imitativa y la polifonía libre.

El compositor más destacado de madrigales de mediados de siglo fue Cipriano de Rore (1516-1565). Flamenco de nacimiento, Rore trabajó en Italia, principalmente en Ferrara y en Parma, y sucedió a su maestro Willaert como director musical de San Marcos, en Venecia. Los madrigales de Rore muestran su profundo interés por el humanismo y por las ideas de la Grecia antigua.

Da le belle contrade d'oriente se publicó póstumamente, en 1566, en la última colección de madrigales de Rore. Rore imbuyó cada detalle de la música del ritmo, del sentido y del sentimiento del poema, un soneto modelado al estilo de Petrarca. En toda la pieza, las sílabas acentuadas reciben notas más largas que las no acentuadas, lo que en ocasiones da lugar a síncopas, como en «dolce» y en «lasci», en el ejemplo 11.3. El uso de la duración para los acentos refleja el conocimiento que los humanistas tenían de que la antigua poesía griega y latina disponía de acentos de cantidad (longitud de la vocal o sílaba) y no de acentos tónicos como en las lenguas modernas. Buscando revitalizar la tradición griega del *ethos* (véase capítulo 1), Rore y

LECTURA DE FUENTES

Adecuar la música a las palabras

Le institutioni harmoniche (Los fundamentos armónicos) de Gioseffo Zarlino (1517-1590) fue el tratado mejor considerado de mediados del siglo XVI. Sus consejos a los compositores acerca de cómo expresar las emociones se corresponde casi exactamente con la práctica de su profesor, Adrian Willaert.

Cuando un compositor desee expresar la crudeza, la amargura y estados similares, lo mejor será que disponga las partes de la composición de manera que procedan mediante progresiones que carezcan del semitono, como las de tonos enteros y dítanos [tercera mayor]. Deberá hacer que la sexta mayor y la tercera mayor, que son por naturaleza algo duras y severas, se escuchen por encima de la nota más grave de la armonía, y debería emplear el retardo de cuarta o de undécima por encima de la voz más grave, junto con movimientos más bien lentos, en los cuales el retardo de séptima puede también utilizarse. Pero cuando un compositor desee expresar efectos de dolor y de pena, deberá [observando las reglas dadas] utilizar progresiones que procedan mediante el semitono, el semiditono [tercera menor] e intervalos similares, a menudo usando sextas menores o decimoterceras menores por encima de la nota más grave de la composición, por ser éstas por naturaleza dulces y suaves, especialmente al ser combinadas de la manera adecuada, con juicio y discreción.

Debería advertirse, no obstante, que la causa de los distintos efectos debe atribuirse no sólo a las mencionadas consonancias, empleadas del modo anteriormente descrito, sino también al movimiento que llevan a cabo las voces a la hora de cantar. Éste puede ser de dos tipos, a saber, natural y accidental. Los movimientos naturales son aquéllos realizados entre las notas naturales de la composición, donde no interviene signo o alteración alguna. Los movimientos accidentales son aquéllos realizados por medio de alteraciones, indicadas por los signos # y b. Los movimientos naturales tienen más virilidad que los movimientos accidentales, que son a veces lánguidos... Por este motivo, los primeros pueden contribuir a expresar efectos de crudeza y amargura, y los segundos pueden utilizarse para efectos de dolor y pena.

Gioseffo Zarlino, *Le istituzione armoniche* (1558), libro III, capítulo 31.

otros compositores de su época imitaron el ritmo de la poesía antigua mediante acentos de cantidad.

En el ejemplo 11.3 una mujer expresa su congoja porque su amado está a punto de partir. La combinación de voces cambia cada una o dos palabras y sugiere la dificultad al respirar debido al dolor mediante los frecuentes silencios. El compositor

eligió intervalos asociados a la tristeza y reflejó las inflexiones naturales del discurso por medio de contornos melódicos: semitonos ascendentes para «T'en vai» (te vas), terceras menores, semitonos y una séptima menor descendente para «haimé» (¡ay!), y terceras menores descendentes en «addio» (adiós). Una única voz aguda canta la frase «sola mi lasci» (sola me dejas), simboliza «sola» y evoca al mismo tiempo el quejumbroso lamento de la dama. Esta frase utiliza también dos semitonos sucesivos, La natural – Si bemol – Si natural, para transmitir la amargura.

El movimiento cromático directo —de Si bemol a Si natural, o cualquier semitono entre notas del mismo nombre pero con alteraciones diferentes— no era posible en el sistema guidoniano de solmisación, en el cual las notas sucesivas tenían que formar parte del mismo hexacordo (véase capítulo 2). De hecho, no habíamos visto

EJEMPLO 11.3 Rore, Da le belle contrade d'oriente

Dulce deseo, te vas, ¡ay! Sola me dejas, adiós. ¿Qué será [de mí]?

movimiento cromático directo desde la música de la antigua Grecia, donde formaba parte del tetracordo cromático (véase capítulo 1). Pero los teóricos de mediados del siglo XVI adoptaron el cromatismo, citando la autoridad de los griegos. Zarlino aprobó el movimiento cromático, junto a otros usos de las alteraciones cromáticas para eludir temporalmente el uso de las notas del modo diatónico y poder así expresar la aflicción (véase Lectura de fuentes, p. 295). Rore introduce a menudo notas ajenas al modo, tantas que el pasaje del ejemplo 11.3 contiene las doce notas de la escala cromática en un fragmento muy reducido.

Rore no fue el único en apreciar el cromatismo. El compositor y teórico Nicola Vicentino (1511-ca.1576) propuso el restablecimiento de los géneros cromático y enarmónico de la música griega en su tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (La música antigua adaptada a la práctica moderna, 1555), utilizó el movimiento cromático en sus madrigales y algunas veces incorporó incluso el tetracordo cromático griego (véase capítulo 1). Al final del siglo, el cromatismo no era ya un efecto especial ni una reminiscencia de la Antigüedad griega, sino que formaba parte del lenguaje musical más común.

Mujeres compositoras e intérpretes

Los madrigales se escribieron para grupos mixtos de hombres y mujeres, que los cantaban en reuniones sociales. No obstante, poetas y compositores eran en su mayoría hombres y la mayor parte de los textos de los madrigales se escribieron desde una perspectiva masculina. Las oportunidades profesionales estaban cerradas para la mayoría de las mujeres, de las que se esperaba que fuesen esposas correctas y obedientes, sirvientes o monjas. A pesar de estas limitaciones, varias mujeres, como Vittoria Colonna, Veronica Franco y Gaspara Stampa, consiguieron cierta fama como poetas en el siglo XVI.

Las mujeres compositoras eran en comparación muy escasas. La primera mujer cuya música se publicó, y la primera que se consideró a sí misma una compositora profesional, fue Maddalena Casulana (ca. 1544-ca. 1590ss). En la dedicatoria a su *Primer Libro de Madrigales* (1568), Casulana escribió que los estaba publicando no sólo en honor de la duquesa de Bracciano, a quien iban dedicados, sino también «para exponer al mundo, en tanto en cuanto me ha sido dada la capacidad de ser una profesional de la música, el vano error de los hombres que se creen maestros de los más altos dones intelectuales y piensan que las mujeres no puedan compartirlos». Sus madrigales evidencian un uso original de las técnicas típicas de los madrigales de mediados de siglo, incluida la representación del texto, el cromatismo, las armonías sorprendentes y los contrastes dramáticos de texturas.

A las mujeres les resultaba más fácil conseguir renombre como cantantes y así sucedió con muchas de ellas. Algunas fueron hijas y esposas de nobles que cantaban en conciertos privados para audiencias invitadas de sus iguales sociales, mientras que

otras persiguieron carreras profesionales. Por ejemplo, en la década de 1570 en Ferrara, las hermanas Lucrecia e Isabella Bendidio, mujeres nobles por su nacimiento y por su matrimonio, fueron aclamadas por sus cantos en las veladas musicales de la corte. En 1580, el duque Alfonso d'Este estableció el *concerto delle donne* (conjunto de mujeres), un grupo de mujeres con formación musical (Laura Peverara, Ana Guarini y Livia d'Arco). Sus interpretaciones en la corte, solas o acompañadas de cantantes masculinos, atrajo tanto la atención y el elogio que los Gonzaga de Mantua y los Medicis de Florencia formaron conjuntos parecidos con el fin de rivalizar con el de Ferrara. Las descripciones de la interpretación de estos grupos (véase Lectura de fuentes, p. 299) dejan claro que estas cantantes profesionales introducían a menudo ornamentos vocales y dramatizaban los textos con gestos apropiados. Aquí vemos transformado al madrigal, de ser una música social para el recreo de los cantantes mismos a convertirse en música de concierto para el placer del auditorio.

Los madrigalistas posteriores

Importantes compositores de madrigales de finales del siglo XVI incluyen a varios compositores del norte. Tanto Orlando di Lasso como Philippe de Monte (1521-1603) empezaron a escribir madrigales durante su estancia en Italia, al inicio de sus respectivas carreras artísticas, y continuaron haciéndolo durante su larga permanencia en las cortes del norte: Lasso en Baviera y Monte al servicio de los emperadores Habsburgo en Viena y en Praga. Las colecciones de madrigales de Lasso se publicaron en Amberes, Nuremberg y Múnich, así como en Roma y en Venecia, testimonio de la moda de los madrigales italianos incluso en el norte. Giaches de Wert (1535-1596), nacido cerca de Amberes, pasó casi toda su vida en Italia. Apoyándose en la concepción de Rore, Wert desarrolló un estilo dramático y lleno de saltos audaces, con una declamación próxima al recitativo y contrastes extravagantes.

Pero todos los madrigalistas más destacados habían nacido en Italia. El más relevante de todos fue Luca Marenzio (1553-1599), capaz de representar sentimientos contrastantes y detalles visuales con suma maestría. Uno de sus madrigales más celebrados es *Solo e penoso*, basado en un soneto de Petrarca y publicado en 1599 en su último libro de madrigales. La imagen del inicio, con el poeta pensativo caminando solo con pasos deliberadamente lentos, se representa de manera inolvidable en la voz superior por un lento ascenso cromático de más de una octava, progresando medio tono por compás. Después, «huir» y «escapar» se exponen con figuras de movimiento rápido y en estrecha imitación.

Estas imágenes chocantes, que evocan el texto de manera casi literal, fueron tan características de los madrigales que más tarde se conocieron como *madrigalismos*. Aunque subestimadas por quienes preferían una expresión natural de los sentimientos a la representación de palabras aisladas, esta pintura de palabras puede en el mejor de los casos ser un artificio inteligente y de profundo significado, que ha

LECTURA DE FUENTES

Conjuntos vocales de mujeres

Vincenzo Giustiniani (1564-1637) fue un músico acaudalado y amateur que describió la vida musical de su tiempo en el *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (Discurso sobre la música de sus tiempos, 1628). Su descripción de los conjuntos vocales de mujeres en Ferrara y en Mantua en la década de 1570 revela la manera de interpretar de aquéllos y algunas de las razones por las que fueron tan estimados.

Estos duques [de Ferrara y de Mantua] gozaban de dicha música con el mayor deleite, en particular al reunir a muchas y gentiles damas y caballeros para cantar e interpretar música de manera excelente. Tan grande era su deleite que en ocasiones se entretenían durante días enteros en algunas pequeñas cámaras que habían decorado muy floridamente con pinturas y tapices para este único propósito. Existía una gran rivalidad entre las mujeres de Mantua y las de Ferrara, una competencia no sólo en el timbre y en la disposición de sus voces, sino también en la ornamentación mediante exquisitas escalas, añadidas oportunamente y sin exceso... Había competencia incluso al moderar o engrandecer la voz, fuerte o suave, atenuarla o robustecerla según se requería, ya fuese prolongándola o deteniéndola con el acompañamiento de un suspiro dulcemente interrumpido, o emitiendo largas escalas, distintas y bien articuladas, o bien giros, saltos, largos trinos o cortos, o dulces escalas cantadas con parsimonia, a las cuales se oía repentinamente responder un eco; y ello con el mayor sosiego en la participación del rostro, en las miradas y en los gestos que acompañaban apropiadamente la música y los conceptos poéticos; y sobre todo, sin el menor movimiento indecoroso del cuerpo, de la boca o de las manos que podrían haber disminuido el efecto de sus canciones, enunciando las palabras tan bien que cada una podía oírse hasta la última sílaba y no era interrumpida o abrumada por escalas u otros ornamentos. Y podían observarse muchos otros artificios particulares en estas cantantes, como fue percibido por gente más experta que yo. Y en situaciones tan nobles, estas excelentes cantantes se esforzaron con todo su ímpetu por ganar el favor de sus patronos, los príncipes, así como fama para ellos —radicando en ello su utilidad.

Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), ed. en Angelo Solerti, *Le origini del melodramma* (Turín: Fratelli Bocca, 1903), 107-108.

reaparecido en numerosos tipos de música vocal en los cuatro siglos anteriores al nuestro.

Una de las figuras más pintorescas de la historia de la música fue Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (ca. 1561-1613). Su figura es inusual entre los compositores por

haber sido un aristócrata, pues era extraño que los nobles compusieran o buscaran publicar su música. También fue un asesino: al sorprender a su esposa en el lecho con su amante, les quitó la vida a ambos. Gesualdo sobrevivió al escándalo al desposar a Leonora d'Este, sobrina del duque Alfonso II de Ferrara, en 1593.

En sus madrigales dramatizó e intensificó la poesía por medio de agudos contrastes entre pasajes diatónicos y cromáticos, disonancias y consonancias, texturas de acordes e imitativas y ritmos activos y de progresión lenta. El ejemplo 11.4 muestra un pasaje de «*Io parto*» e *non più dissì*, publicado en 1611 en su último libro de madrigales y que exhibe todos los contrastes mencionados. Una música lenta, cromática y en su mayor parte en acordes que contienen disonancias retrata los lamentos de la mujer cuyo amante está a punto de partir. Cuando sus quejumbrosos lamentos lo despiertan de nuevo, su retorno a la vida («vivo son») tras su «pequeña muerte» se representa por un uso de figuras más rápidas, diatónicas e imitativas.

Villanella, canzonetta y balletto

Junto con el madrigal relativamente serio, los compositores italianos cultivaron también tipos más ligeros de canción. La *villanella*, una pieza animada y estrófica en estilo homofónico, generalmente a tres voces, apareció por vez primera en la década de 1540 y floreció especialmente en Nápoles. Los compositores usaron con frecuencia y deliberadamente quintas paralelas y otras torquedades armónicas con el fin de sugerir un carácter rústico y se burlaron en ocasiones de los madrigales correctos y más sofisticados.

Al final del siglo XVI, otros dos géneros ligeros alcanzaron cierto relieve: la *canzonetta* (cancioncilla) y el *balletto* (pequeño baile). Estaban escritos en un estilo vivaz y homofónico, con armonías simples y secciones de fraseo uniforme repetidas varias veces. Los *balletti*, como sugiere el nombre, estaban pensados para la danza, mientras se cantaban o interpretaban. Pueden identificarse por sus ritmos danzarinés y por sus estribillos «fa-la-la». El compositor más destacado de *canzonette* y *balletti* fue Giacomo Gastoldi (ca. 1544-1609). Los compositores de Alemania e Inglaterra imitaron ambos géneros.

La herencia del madrigal

Estos géneros más ligeros prolongaron la tradición del canto social para deleite de los propios cantantes. Aunque el madrigal tenía también esta función, sus propósitos se ampliaron a lo largo del siglo hasta incluir madrigales que se ejecutaban en conciertos privados y en producciones teatrales. Estos recitales provocaron una virtuosidad y dramatización crecientes.

Sin embargo, uno de los hilos permanentes fue el ideal de transmitir bien el texto: dar forma a la melodía y al ritmo para seguir las inflexiones y los ritmos del dis-

EjemPlo 11.4 Gesualdo, «*Io parto*» e non più dissì

in do-lo-ro - si la - i." vi-vo
 in do - lo - ro - si la - i." Mor - to fui, vi-
 in do-lo-ro - si la - i." Mor-to fui,
 in do - lo - ro - si la - i." Mor - to fui,
 in do-lo-ro-si la - i." Mor - to fui,
 son, vi - vo son, vi - vo
 vo son, vi - vo son, vi - vo
 vi - vo son, vi - vo son, vi - vo
 vi - vo son, vi - vo son,
 vi - vo son, vi - vo son,

«Ay, puede que jamás cese de languidecer» en dolorosos lamentos». «Muerto estaba, vivo estoy, [pues mis fuerzas marchitas volvieron a la vida al sonido de tales acentos lastimeros].»

curso natural, reflejar las imágenes poéticas mediante figuras musicales sorprendentes y adecuar todos los elementos musicales a las emociones del texto. Las técnicas desarrolladas por los compositores de madrigales condujeron directamente a la ópera y a otras formas de música dramática del siglo XVII. Vimos en los capítulos 9 y 10 que los motetes del siglo XVI expresaban a menudo las emociones e ilustraban las

imágenes de sus textos, pero el madrigal fue el laboratorio fundamental de tales procedimientos. La mayor parte de nuestros supuestos sobre lo que la música debería hacer cuando se une a la poesía se establecieron en y para el madrigal del siglo XVI.

Este énfasis en adecuar cada uno de los aspectos del texto diferencia con profundidad al madrigal de las antiguas canciones profanas, como la chanson de los siglos XIV y XV, y refleja el impacto cada vez más fuerte del humanismo sobre la cultura musical en el curso del Renacimiento. Que todavía hoy encontremos madrigales tan encantadores es muestra de la continua importancia de esta influencia humanista en nuestra propia cultura y en nuestra música.

Francia

Durante el largo reinado de Francisco I (1515-1547), los compositores de Francia desarrollaron un nuevo tipo de chanson, una canción ligera, rápida y de ritmo marcado a cuatro voces. Los asuntos preferidos eran situaciones amorosas y agradables, aunque en ocasiones se escogían también textos más serios. El texto se musicalizaba de forma silábica y con muchas notas repetidas, habitualmente en compás ternario. La melodía principal estaba en la voz más aguda y la textura musical era en su mayor parte homofónica, con breves y ocasionales momentos de imitación. Las formas poéticas eran diversas, aunque la mayor parte de las piezas estaban divididas en breves secciones repetidas en esquemas fácilmente perceptibles, como aabc o abca. Las formas estróficas y repetitivas no permitían la pintura de palabras, de modo que los compositores se concentraron más en crear melodías bellas y ritmos gratos que en la detallada expresión del texto.

Estas piezas se cantaban con satisfacción y eran muy apropiadas para aficionados. Entre 1528 y 1552, Pierre Attaignant (ca. 1494-ca. 1552), el primer editor de música francesa, publicó más de cincuenta colecciones de tales chansons, unas 1.500 piezas en total, y enseguida le sucedieron nuevos editores. La gran cantidad de chansons de este tipo impresas en el siglo XVI, incluidos cientos de arreglos para voz y laúd o para laúd solo, son un testimonio de su popularidad.

Los dos principales compositores de las primeras colecciones de chansons de Attaignant fueron Claudin de Sermisy (ca. 1490-1562) y Clément Janequin (ca. 1485-ca. 1560). *Tant que vivray* de Sermisy, que se muestra en el ejemplo 11.5, es una pieza característica. El texto consta de un poema de amor desenfadado y optimista, muy alejado de la antigua tradición del amor cortés. Como en una frottola o en un villancico, la melodía está en la voz superior y la armonía se despliega en terceras y quintas con una única sexta ocasional sobre el bajo. Las voces declaman el texto casi siempre juntas. Uno de los resultados es que aparecen disonancias acentuadas en lugares en los que canciones más antiguas hubiesen hecho uso de un retardo sincopado antes de la cadencia, como ocurre sobre la tercera nota negra de la voz superior en el tercer compás. El ritmo largo-corto-largo del inicio es algo habitual. El final de cada

EJEMPLO 11.5 Sermisy, *Tant que vivray*

The musical score for 'Tant que vivray' by Claudin de Sermisy is presented in four staves. The lyrics are written below each staff. The music is in a 3/4 time signature and features a homophonic texture with many repeated notes. The lyrics are: 'Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant. Je ser - vi - ray d'a - mours le roy puis - sant'.

En tanto que yo viva una edad floreciente, serviré al poderoso rey del amor.

El verso del texto está marcado por una nota relativamente larga o por notas repetidas, lo cual pone de relieve la forma del poema.

Algunas chansons de Sermisy fueron tan populares que se reimprimieron durante décadas y se adaptaron de maneras muy diversas, desde melodías de danza hasta tonadas de salmos.

Janequin escribió muchos tipos de chansons, incluidas canciones líricas de amor, canciones narrativas y canciones subidas de tono. Fue particularmente aclamado por sus chansons descriptivas, que contienen imitaciones de cantos de pájaros, sonidos de caza, gritos de la calle y sonidos de la guerra. Su chanson más famosa fue *La guerre* (La guerra), retrato según parece de la batalla de Marignan (1515). *Le chant des oiseaux* (El canto de los pájaros) está repleto de trinos y gorjeos de las aves locales.

La chanson franco-flamenca tardía

Junto con el nuevo estilo de chanson homofónica, los compositores del norte como Gombert, Clemens y Sweelinck (mencionados en el capítulo 10) mantuvieron la más antigua tradición franco-flamenca de chanson contrapuntística. Distintas tradiciones se mezclan en las chansons de Orlando di Lasso, lo que refleja su formación cosmopolita. Mientras que algunas están en el nuevo estilo homofónico, otras muestran la influencia del madrigal italiano o surgen a partir de la tradición franco-flamenca y utilizan una estricta textura polifónica con estrecha imitación y repentinos cambios de ritmo, en composiciones de cierta tensión aunque a menudo llenas de humor.

Musique mesurée

Al igual que Rore y otros compositores italianos buscaron imitar el ritmo de la poesía griega, los poetas y compositores franceses cultivaron la *musique mesurée* (música mesurada). Los miembros de la Académie de Poésie et de Musique (Academia de Poesía y de Música), constituida en 1570, buscaron unificar poesía y música como en los tiempos antiguos y recuperar los efectos éticos de la antigua música griega. Al imponer su música al público en general, confiaban en mejorar la sociedad, en un esfuerzo semejante al de Platón.

El poeta Jean-Antoine de Baïf escribió versos estróficos en francés, pero utilizando la antigua métrica griega y latina, y los que llamó *vers mesurés à l'antique* (versos mesurados a la antigua usanza). Puesto que el francés carecía de las vocales largas y cortas de las lenguas antiguas, Baïf asignó duraciones a las vocales francesas, equiparando de manera aproximada el acento con la longitud. A la hora de poner música a la poesía, compositores como Claude Le Jeune, el más destacado exponente de su género, dio a cada sílaba larga una nota larga y a cada sílaba corta una nota la mitad de larga. La variedad de los esquemas de versificación produce una correspondiente variedad de ritmos musicales, entre los que alternan libremente los agrupamientos binarios y ternarios, como en *Reveyr venir du printans*, de Le Jeune.

La *musique mesurée* era demasiado artificial para hacerse popular. Pero este experimento introdujo ritmos irregulares en el *air de cour* (aria de corte), un género de canción para voz y acompañamiento, que se convirtió en el tipo dominante de música vocal francesa a partir de 1580 aproximadamente.

Alemania

La canción profana en la Alemania del siglo XVI muestra toda una fascinante mezcla de estilos. Los *Meistersinger* (maestros cantores) preservaron una tradición de canción a solo sin acompañamiento, derivada de los *Minnesinger* (véase capítulo 4), que se fueron volviendo algo anacrónicos al cambiar los estilos a su alrededor. Los *Meistersinger* eran mercaderes y artesanos urbanos que cultivaban la música por vocación y constituían gremios para la composición de canciones conforme a estrictas reglas y para su canto en conciertos y concursos públicos. El movimiento comenzó en el siglo XIV, alcanzó su apogeo en el XVI y perduró hasta que el último gremio se disolvió en el siglo XIX. La mayoría de los poemas se escribían para ajustarse a un *Ton* (pl. *Töne*) preexistente, un esquema métrico y rítmico con su propia melodía. Todos los *Töne* carecen de barras de compás y muchos de ellos se tomaron de los *Minnelieder*. El *Meistersinger* más conocido fue Hans Sachs (1494-1576), zapatero de Nuremberg que compuso miles de poemas y trece nuevos *Töne*.

El Lied polifónico alemán siguió existiendo, con una canción popular o melodía destacada en el tenor o en el cantus y un contrapunto libre en el resto de las voces,

como en *Innsbruck, ich muss dich lassen*, de Isaac (véase capítulo 9). En la primera mitad del siglo se publicaron numerosas colecciones de *Lieder* alemanes, principalmente en Nuremberg, centro principal de la cultura alemana de la época. Después de 1550, el gusto alemán viró hacia los madrigales y las villanelle italianas y el Lied declinó en importancia o asumió rasgos italianizantes. Una vez más encontramos a Lasso como figura destacada, pues compuso siete colecciones de *Lieder* alemanes. La mayor parte son madrigales en el estilo, si no en el lenguaje, con una intensa atención puesta sobre la acentuación y la expresión del texto, alternancia de pasajes homofónicos e imitativos e igual importancia de todas las voces en la interacción de los motivos.

Inglaterra

Inglaterra tuvo su propia tradición autóctona de música profana en el siglo XVI. Tanto Enrique VIII como su segunda esposa, Ana Bolena, fueron músicos y compositores. Los manuscritos de su reinado (1509-1547) comprenden diversas canciones y piezas instrumentales a tres y cuatro voces que reflejan numerosas facetas de la vida de la corte.

En este ambiente, en torno a mediados del siglo, emergió la *canción para consort* (*consort song*), género específicamente inglés para voz acompañada por un consort de violas (un conjunto de cuerdas; véase capítulo 12). El maestro de la canción para consort fue William Byrd (véase capítulo 12), quien elevó el nivel técnico del medio con un hábil contrapunto imitativo en su colección *Psalmes, Sonets and Songs* (1588). Aunque los compositores escribieron canciones para consort hasta bien entrado el siglo XVII, este género se ha visto eclipsado en la memoria histórica por el madrigal inglés y la canción con acompañamiento de laúd.

Madrigales ingleses

A finales del siglo XVI se pusieron de moda en Inglaterra la cultura, el arte y la música italianos. El resultado más conocido hoy de esta influencia son las obras de Shakespeare de ambiente italiano, como *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*, 1593), *Los dos hidalgos de Verona* (*The Two Gentlemen of Verona*, 1594), *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1594), *El Mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*, 1596) y *Otelo* (*Othello*, 1604). Y es que todo se vio afectado por la moda italiana en Inglaterra, desde las maneras sociales hasta la forma de vestir, con la música a la vanguardia.

Los madrigales italianos comenzaron a circular en Inglaterra a partir de 1560 y se cantaban de igual modo en los hogares de los aristócratas y de la clase media. En 1588, Nicholas Yonge publicó *Musica transalpina*, una colección de madrigales ita-

lianos traducidos al inglés. Según el prefacio de Yonge, la antología abarcaba el repertorio cantado por los caballeros y comerciantes que se reunían a diario en su casa. Ésta y otras colecciones similares pusieron en boga el canto madrigalesco y estimularon a los compositores autóctonos a sacar provecho de tal tendencia y a escribir sus propios madrigales. Los madrigalistas ingleses más relevantes fueron, entre otros, Thomas Morley (1557/8-1602), Thomas Weelkes (ca. 1575-1623) y John Wilbye (1574-1638).

Morley fue el primero y más prolífico de los tres. Además de madrigales, escribió *canzonets* y *ballets*, tomando los géneros italianos de la *canzonetta* y del *balletto*. Para su ballet *My bonny lass she smileth* se inspiró en un balletto de Gastoldi y tomó aspectos del texto, el ritmo, la melodía y la armonía de éste. Como la mayoría de los ballets, es estrófico y cada uno de los versos tiene dos secciones repetidas (AABB). Cada sección se inicia con una composición homofónica de dos versos, con la melodía principal en el cantus, y concluye con un estribillo «fa-la-la» más contrapuntístico, con cierta imitación entre las voces. Los ritmos de danza, las texturas diversas y la dificultad ocasional del contrapunto hicieron que tales obras fuesen particularmente gratas de cantar.

Morley describió el madrigal, la canzonet, el ballet y otros géneros musicales e instrumentales en *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (Una sencilla y fácil introducción a la práctica musical, 1597). A diferencia de los tratados anteriores, este manual estaba dirigido a un público amplio e interesado en la música, aunque su título invitaba incluso al aficionado menos ilustrado a llevarlo consigo y a aprender la música. La portada enumera los asuntos que se tratan: el canto a partir de la notación, la adición de un discanto a una voz dada y la composición a tres o más voces.

En 1601, Morley publicó una colección de veinticinco madrigales de veintitrés compositores distintos, inspirándose en una antología italiana similar llamada *Il trionfo di Dori* (1592). A esta colección la llamó *The Triumphes of Oriana*, en honor de la reina Isabel. Cada uno de los madrigales de la colección de Morley termina con las palabras «Long live fair Oriana» (Larga vida a la justa Oriana), nombre con frecuencia aplicado a Isabel.

Uno de los madrigales más famosos de la colección es *As Vesta was*, de Weelkes, sobre un poema del propio compositor. Isabel, que nunca se casó, fue llamada la Reina Virgen, y el poema evoca tanto a Diana, diosa griega de la virginidad, como a Vesta, diosa romana del fuego, la casa y el hogar, y hermana soltera de Júpiter. Puesto que la representación de las palabras era una importante tradición dentro del madrigal, Weelkes propició como poeta numerosas ocasiones para dicha representación de las palabras, mientras el Weelkes compositor sacaba partido de todas ellas: escalas ascendentes para «ascending», escalas descendentes para «descending» y «running down», una cumbre melódica para «peak», y una, dos, tres o todas las voces para «alone», «two by two», «three by three» y «together» respectivamente. Lo más chocante y lo menos convencional es el tratamiento que Weelkes da a la frase final.

«Long live fair Oriana» está compuesta sobre un motivo que aparece en casi cincuenta ocasiones, en todas las voces y en todas las transposiciones posibles del modo, sugiriendo la aclamación de una gran multitud. El tratamiento es a la vez inteligente y lleno de significado, ejemplo de la mezcla de ingenio, juegos de palabras, sentimientos, destreza en el contrapunto, capacidad melódica y puro deleite de los cantantes que caracteriza a los mejores madrigales, sean ingleses o italianos.

Como sus homólogos italianos, los madrigales, ballets y canzonets ingleses se escribieron primeramente para voces solas sin acompañamiento, aunque muchas colecciones impresas indican que la música era «apta para voces y violas», supuestamente en cualquier combinación disponible. Esta flexibilidad contribuyó a que dichas publicaciones fuesen ideales para reuniones informales y a que la música se adecuase completamente a los aficionados. De toda persona cultivada en la Inglaterra isabelina se esperaba la capacidad de leer frases melódicas vocales o instrumentales en las piezas mencionadas, al igual que sucedía en el continente.

Canciones con laúd

A principios de la década de 1600, la canción a solo con acompañamiento se convirtió en un género prominente, especialmente la *canción con laúd* o *air* (*lute song*). Los compositores más destacados de canciones con laúd fueron John Dowland (1563-1626) y Thomas Campion (1567-1620). La canción con laúd era un género más personal que el madrigal, sin la menor huella del aura social de éste en tanto que juego social. La música refleja por lo general el estado de ánimo global, con mucha menos representación de palabras que la característica de los madrigales. Los acompañamientos de laúd, siempre subordinados a la melodía vocal, mantienen cierta independencia rítmica y melódica.

Las canciones con laúd aparecieron en libros con la partitura completa y no en libros de voces separadas, como ocurría con los madrigales. Las partes de la voz y del laúd están alineadas verticalmente, permitiendo que los cantantes se acompañen a sí mismos. En algunas colecciones, las canciones se imprimieron también en una versión alternativa, expuesta en la ilustración 11.1, con el acompañamiento de laúd escrito y desplegado para tres voces dispuestas en la página de tal manera que los intérpretes sentados alrededor de la mesa puedan leer sus voces a partir del mismo libro. La parte del laúd está anotada en *tablatura*, sistema de notación que indica al intérprete qué cuerdas pulsar y dónde colocar los dedos sobre las mismas, en lugar de indicar los tonos que resultan.

La canción con laúd de Dowland más conocida por sus contemporáneos, *Flow, my tears* (Fluid, lágrimas mías), de su *Second Booke of Ayres* (1600), dio lugar a toda una serie de variaciones y arreglos. Está compuesta en forma de pavana, danza procesional italiana del siglo XVI, con tres melodías repetidas. El intérprete canta las dos primeras estrofas del poema con la primera melodía, la siguiente estrofa con la se-

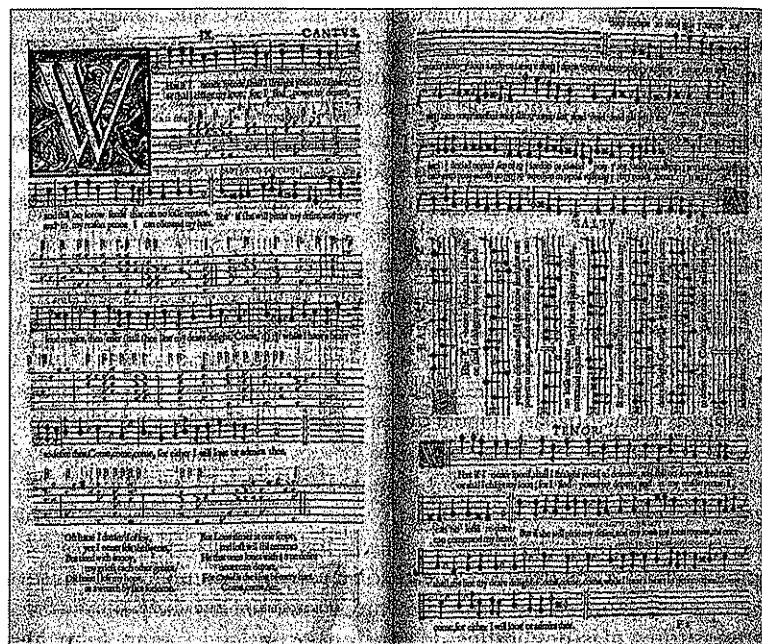


ILUSTRACIÓN 11.1 La canción de John Dowland *What if I never speede*, tal como aparece impresa en su *Third and Last Book of Songs or Aires* (Londres, 1603), puede interpretarse como un solo de piano con acompañamiento de laúd (leyendo la página izquierda) o como arreglo para cuatro voces, con o sin acompañamiento de laúd. Las partes están dispuestas de tal manera que los cantantes en torno de una mesa puedan leer en un único libro.

gunda y la estrofa final dos veces con la tercera melodía, dando lugar al esquema musical aabbCC. Las repeticiones minimizan las posibilidades de representación o expresión de palabras o frases individuales, aun cuando la música de Dowland se corresponda con la atmósfera oscura del poema.

Los madrigales y canciones con laúd estuvieron de moda en Inglaterra de manera intensa pero relativamente breve y apenas perduraron hasta la década de 1620. La limitación de la canción con laúd a un único cantante con acompañamiento vincula a ésta con el creciente interés por el canto solista de principios del siglo XVII, que exploraremos en el capítulo 14.

El madrigal y su impacto

El madrigal italiano y sus derivados, incluidas las chansons francesas posteriores, los Lieder alemanes y los madrigales ingleses, fueron laboratorios en los que se exploraron la declamación, la expresión y la representación de las palabras. A este respecto, reflejan la cada vez mayor influencia del humanismo en la música de todo el Renacimiento. La importancia del texto y de su expresión dramática a través de la música, especialmente en los madrigales italianos, condujo directamente a la ópera en torno a 1600. De manera más general, los madrigales introdujeron la noción de la música como un arte dramático; en los dos siglos siguientes, este concepto pudo ampliarse hasta incluir la música instrumental tanto como la música vocal. Esta evolución llevó al predominio de la música italiana durante toda la época barroca, de modo que el madrigal convirtió a Italia en el país a la vanguardia de la música europea por primera vez.

El código expresivo elaborado por la generación de Willaert es diferente en muchos aspectos de los códigos posteriores, pero no deja de ser la raíz principal de los mismos. Más importante que la correspondencia específica de ciertos intervalos con ciertos estados de ánimo o caracteres esbozada por Zarlino resulta la noción más amplia de que la melodía, la armonía, el ritmo y el tempo comunican directamente sentimientos y de que las emociones que sugieren se corresponden con las del texto puesto en música. Las técnicas utilizadas por los compositores de óperas, ballets, poemas sinfónicos y bandas sonoras para sugerir un estado de ánimo característico o para manipular los sentimientos del público poseen una larga historia; su concepto y sus detalles específicos se remontan a menudo a los procedimientos que los compositores del siglo XVI emplearon en sus madrigales.

Los propios madrigales vieron crecer y disminuir su popularidad, al igual que las otras canciones profanas del siglo XVI. El canto social tan en boga comenzó a declinar después de 1600, aunque se mantuvo hasta cierto punto en Inglaterra. Cuando Franz Joseph Haydn visitó Londres en la década de 1790, escuchó madrigales ingleses y escribió algunos de su propia mano. El crecimiento de las sociedades corales amateurs en el siglo XIX contribuyó a propiciar la recuperación del canto de madrigales, mientras nuevas ediciones hicieron populares los madrigales ingleses en el siglo XX, en especial en las escuelas. Para los millones de personas que han cantado en coros escolares o en grupos de madrigalistas de Gran Bretaña o de Norteamérica, los madrigales suponen con frecuencia la música más antigua que han interpretado.

A partir del repertorio inglés, este renovado interés se propagó hasta abarcar los madrigales italianos y las chansons francesas. Las canciones alemanas y españolas se escuchan con menor frecuencia. De los miles de canciones profanas publicadas en libros de voces separadas durante el siglo XVI, una gran parte no se ha editado aún en ediciones modernas y la mayor parte no se ha grabado nunca. Los madrigales y otras canciones del siglo XVI desempeñan todavía su función de forma admirable cuando algunos aficionados se reúnen y cantan obras para su propio deleite, aunque tales en-

cuentros tienen una asiduidad menor que la de antaño, pues los cantantes de hoy disponen de numerosos repertorios más recientes en los que basarse. Como ocurrió con las canciones populares de épocas posteriores, de las canciones profanas del siglo XVI se conocen hoy principalmente unas pocas decenas de éxitos, cantados y reeditados en repetidas ocasiones. Para un entusiasta ferviente quedan aún miles por descubrir.

12. El surgimiento de la música instrumental

Nuestra exposición se ha concentrado hasta ahora en la música vocal, pues la gran mayoría de las piezas anteriores al siglo XVI que se han conservado estaban escritas para la voz humana, sola o acompañada por instrumentos. Es evidente que, durante toda la Edad Media y el Renacimiento, se interpretaron danzas, fanfarrias y otras piezas instrumentales. Pero, dado que los intérpretes tocaban de memoria o improvisaban, poca de esta música se ha conservado en notación escrita. La música instrumental era funcional: la gente disfrutaba esta música como acompañamiento de una danza o de un ágape, pero rara vez la escuchaba o interpretaba por sí misma, y por ello estaba menos valorada que la música vocal.

Esta limitación comenzó a desvanecerse después de 1450 y especialmente durante el siglo XVI, cuando iglesias, mecenas y aficionados a la música se dedicaron con una intensidad cada vez mayor a la música instrumental. El crecimiento de la música para instrumentos es en parte una ilusión: significa únicamente que una gran parte de esta música se reflejaba ahora en fuentes escritas. Pero este cambio demuestra que la música no vocal iba a considerarse digna de conservarse y difundirse por escrito. También nos sugiere que los intérpretes de instrumentos disponían en ese momento de una mayor cultura musical que en épocas anteriores.

El surgimiento de la música instrumental durante el Renacimiento es evidente en la proliferación de nuevos instrumentos, nuevas funciones de la música instrumental, nuevos géneros y estilos, así como por el creciente suministro de música escrita para instrumentos solos, incluida la publicación de numerosas colecciones. Como en los tiempos precedentes, los músicos interpretaron, improvisaron y compusieron música de danza, versiones instrumentales de obras vocales y composiciones sobre melodías preexistentes. Y sin embargo, desarrollaron géneros nuevos e importantes, independientes de la danza o del canto, como por ejemplo las *variaciones*, el *prelu-*