

RICHARD FREEDMAN

La música en el Renacimiento



HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL EN CONTEXTO

HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL EN CONTEXTO



akka |

Diseño interior y cubierta: RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Título original
Music in the Renaissance

© W. W. Norton & Company, Inc., 2013

© Ediciones Akal, S. A., 2018
para lengua española
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4601-1

Richard Freedman

La música en el Renacimiento

Traducción de Juan González-Castelao



akal

ARGENTINA

ESPAÑA

MÉXICO

NOTA DEL TRADUCTOR

En la traducción al castellano de los títulos de las obras y de las letras de los ejemplos musicales del libro se han tenido en cuenta las traducciones al inglés aportadas por el autor, pero se han intentado cotejar siempre con el texto en la lengua original (latina, italiana, francesa, inglesa o alemana). El autor menciona en las notas a pie de página la fuente de la traducción al inglés de los textos de obras musicales con textos originales en otros idiomas.

A la memoria de mis padres, mis primeros maestros.

PRÓLOGO DEL AUTOR

«Siempre me afectan más las causas de los acontecimientos que los acontecimientos en sí mismos.» Estas palabras, tomadas de los escritos del estadista, filósofo y orador romano Marco Tulio Cicerón, son el punto de partida idóneo para este volumen y un punto de acceso ideal al Renacimiento como periodo histórico. Sus cartas y discursos fueron modelos de elocuencia para quienes aspiraban a ser oradores y escritores persuasivos. Sus escritos fueron copiados, impresos, enseñados y emulados en el latín original y, más tarde, en lenguas vernáculas como el italiano, el francés y el inglés.

De autoridades clásicas como Cicerón fue de quienes aprendieron los estadistas, predicadores y caballeros renacentistas a escribir y a hablar, haciendo que sus lectores y sus oyentes se viesen atraídos hacia su punto de vista. No obstante, la influencia de Cicerón fue más que meramente estilística. En concreto, sus estudios de Historia instilaron en los historiadores renacentistas una nueva conciencia del pasado y dieron pie a nuevos esfuerzos por explicar lo que había pasado, aparte de escribir las crónicas correspondientes. De hecho, fue precisamente a través de esta nueva perspectiva del oficio del historiador como los escritores italianos del siglo xv se declararon por primera vez verdaderos herederos de la civilización griega y romana, desdeñando los siglos anteriores como «Edad Media» entre la cultura antigua y el «renacimiento» de su época.

A lo largo de todo este libro vamos a intentar explicar *por qué* evolucionó la música como lo hizo, al tiempo que vemos las distintas formas y técnicas que fueron surgiendo. Vamos a estudiar quién hacía música, quién la patrocinaba, quién la conservaba y a qué fines servía. Nos vamos a encontrar con muchos tipos de música: religiosa (como misas y motetes), profana (*chansons* y madrigales) e instrumental (variaciones, fantasías y otros géneros improvisatorios). Es importante comprender los sellos estilísticos distintivos de cada uno de estos géneros según fueron evolucionando durante los siglos xv y xvi, pero no es menos importante explicar el curso de estos avances como

prácticas culturales. Las piezas que vamos a ver en estas páginas son bellas, conmovedoras, complejas, incluso divertidas de escuchar, pero podemos profundizar significativamente en nuestra forma de apreciarlas explorando la formación de los músicos que las componían, las instituciones que estimulaban su composición, y los valores que ayudaban a promulgar. Los géneros musicales no son sólo categorías formales o técnicas, sino que también son prácticas sociales en transformación constante.

Los próximos capítulos van a ser siempre históricos –en el sentido ciceroniano de indagar, buscar un significado y una explicación–, incluso cuando no sean estrictamente cronológicos en su organización interna. El núcleo del discurso se divide en tres periodos. El primero aborda las prácticas musicales que perduraron en el siglo xv. Después hacemos una pausa para analizar las ideas transformadoras con respecto a la música que surgieron en torno al año 1500. Por último, exploramos la rápida expansión de los medios expresivos que percibimos a lo largo del siglo xvi en la música vocal religiosa y profana, así como en la práctica instrumental. Como preludeo a estas tres partes propongo un par de capítulos introductorios que sirven para poner de relieve la amplia trayectoria del libro, primero con unos pocos ejemplos, documentos y testimonios cuidadosamente seleccionados sobre el Renacimiento como periodo de la historia de la música, y luego explorando las transformaciones sufridas por el contenido y los objetivos de la educación musical (tanto para los aficionados como para los profesionales) en el Renacimiento. Las ideas que se ofrecen en estos capítulos nos van a servir también para explorar el lugar que ocupó la música en las cortes, en las iglesias y en los espacios privados de la Europa renacentista.

Al igual que los demás volúmenes de esta serie, *La música del Renacimiento* es relativamente conciso y proporciona una visión general selectiva de este periodo. Este libro no pretende cubrir todos los compositores, géneros y técnicas de los siglos xv y xvi. Esta información puede encontrarse en cualquiera de los excelentes libros y artículos de investigación académica y obras generales de consulta en los que me baso. A veces cito directamente estas fuentes, pero otras las menciono en las sugerencias de lecturas complementarias que pueden encontrarse al final de cada capítulo. Aparte de esto, mantengo una página web (a la cual se puede acceder desde books.wwnorton.com/books/Music-in-the-Renaissance) que proporciona una lista con numerosos recursos *online*, como facsímiles, para el estudio de la música del Renacimiento y agrupa los músicos y los términos que surgen en cada capítulo. Se ha seleccionado todo este material con la idea de estimular el debate, el estudio y la reacción ulteriores.

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias a la gran cantidad de amigos, colegas y estudiantes que han aportado su consejo y su ayuda durante la gestación de este libro. Entre ellos merece un lugar destacado Lawrence F. Bernstein. Todo lo que sé en este campo (y en casi todo) se lo debo a él. Muchas otras personas dedicaron tiempo a aportarme ejemplos interesantes, a probar distintos capítulos con sus alumnos, a descargar un poco mi prosa y a salvarme de muchos errores tontos. Entre ellas están John Griffiths, David Crook, Patrick Macey, Yossi Maurey, Grantley McDonald, Stefano Mengozzi, Stephanie Schlagel, Pamela Starr, John Thompson, Emily Zazulia y Carla Zecher. Marcia S. Tacconi, Honey Meconi, Pamela F. Starr y Blake Wilson revisaron el manuscrito para W. W. Norton y estoy muy agradecido por sus sugerencias de mejora del libro. Harry Haskell aportó foco y claridad al conjunto. Bonnie Blackburn hizo mucho más que corregir y editar el libro. No hay palabras para describir su destreza y su profesionalidad. Leofranc Holford-Strevens fue generoso con sus traducciones.

Me gustaría agradecer también el apoyo del Haverford College, por el año sabático en 2007-2008, cuando redacté el primer borrador, y de John C. Whitehead, cuya aportación económica al College proporciona un generoso apoyo económico a mi investigación. Asimismo quiero dar las gracias al personal de nuestro John B. Hurford '60 Center for the Arts and Humanities, que proporcionó una beca de investigación a Ariela Foss, por aquel entonces alumna en Haverford, ahora asistente de edición en Norton, que ha sido inestimable de principio a fin. Walker Anderson VII disfrutó de la misma beca en el verano de 2011 y ayudó muchísimo con las listas de lecturas para el libro. Por último, muchas gracias a Walter Frisch, Maribeth Payne y a todo el equipo de autores de la serie –Margot Fassler, Wendy Heller, John Rice y Joe Auner– por tantas conversaciones estimulantes sobre música, historia e ideas.

Richard Freedman

PRIMERA PARTE

Los comienzos

Por «Renacimiento» los historiadores suelen entender una serie de transformaciones culturales que tuvieron lugar en Europa durante los siglos xv y xvi. Para algunos, este periodo está enmarcado por acontecimientos políticos, como la batalla de Agincourt en 1415 y el comienzo de la Guerra de los Treinta Años en 1618, cada uno de los cuales inició una serie de alianzas y conflictos radicalmente desestabilizadores que modificaron completamente el mapa de Europa.

No fueron éstos los únicos acontecimientos que significaron un punto de inflexión en nuestro periodo. La caída de Constantinopla en 1453 a manos de los turcos otomanos (que la rebautizaron como Estambul) provocó una ola de emigración de intelectuales griegos hacia el Oeste, cuyos preciados manuscritos ejercieron una profunda influencia en sus colegas de la península italiana y contribuyeron al surgimiento del movimiento intelectual conocido como Humanismo. En las academias privadas financiadas por mecenas influyentes en lugares como Florencia, Roma y Mantua, el cultivo del estudio de la Antigüedad transformó el método, la filosofía y el estudio erudito de la Historia.

Estas nuevas ideas y métodos se difundieron en parte gracias al advenimiento de una tecnología igualmente transformadora: la imprenta. La Biblia editada por Johannes Gutenberg entre 1452 y 1456, fue el primer libro europeo realizado usando tipos móviles. A ella siguieron otros, muchos en lenguas vernáculas en lugar de en latín, como *History of Troy (Historia de Troya, 1473)* de William Caxton, *El príncipe (El príncipe, 1513)* de Niccolò Macchiavelli (Maquiavelo) e *El libro del cortesano (El cortesano, 1528)* de Baldassare Castiglione. A través de estos libros y de muchos otros, los hablantes de lenguas regionales encontraron nuevos modelos de hablar y de comportarse. Asimismo floreció en este periodo la expresión literaria en francés, italiano, inglés o castellano, primero en las cortes y en las academias de eruditos, y luego en los círculos cada vez más amplios de habitantes alfabetizados y cultos de la ciudad.

La imprenta fue también un importante agente de cambio y debate religiosos, como cuando Martín Lutero publicó su traducción al alemán del Nuevo Testamento en 1522, o cuando las autoridades de la Iglesia católica iniciaron una investigación y una censura, libro por libro, de las enseñanzas heréticas, el *Index librorum prohibitorum (Índice de libros prohibidos)*, en la década de 1540. La

Reforma protestante y la Contrarreforma católica subsiguiente no afectaron sólo a la fe de cada persona, sino que implicaron casi todos los aspectos de la vida, desde la política hasta las artes. Mientras tanto, los exploradores europeos se dispersaron por África, Asia y el Nuevo Mundo, llevando sus intereses políticos y religiosos a lugares y pueblos foráneos. El viaje de Colón de 1492 no fue ni el primero ni el último de estos encuentros, que supusieron tanto destrucción como transformación para todas las partes implicadas.

La música fue incorporada de forma muy activa a cada uno de estos procesos transformadores y también se vio influida por ellos. En el Capítulo 1 analizamos una pareja de obras pertenecientes a cada uno de los extremos cronológicos de nuestro periodo. Un motete de Johannes Ciconia de hacia 1400 presenta tres textos en latín diferentes a la vez, organizados todos ellos según una misma melodía en notas largas tomada del repertorio de canto llano religioso. Fusionando imágenes políticas y religiosas, esta obra nos recuerda el peso de la tradición. Tanto por el sonido como por el método de composición, es prácticamente imposible de distinguir de motetes similares elaborados en el siglo XIV, como describe con detalle Margot Fassler en *La música en el Occidente medieval*.

A esta obra enfrentamos un madrigal italiano de Luca Marenzio de la década de 1580, una composición basada en un poema intensamente apasionado del tipo que estaba de moda en la música de toda Europa entre los cortesanos cultivados y los aficionados urbanos más cultos. Como muestra Wendy Heller en *La música en el Barroco*, este tipo de expresión polifónica de la sensibilidad interior se abandonó rápidamente a principios del siglo XVII en favor de un lenguaje fundado en la expresión solista acompañada de instrumentos. No obstante, por su orientación en torno a su texto literario y, en especial, por su tratamiento libre de la disonancia contrapuntística, el madrigal de Marenzio tiene mucho en común con formas musicales posteriores.

Esta pareja de piezas va enmarcada por el correspondiente conjunto de testimonios de teóricos contemporáneos, cuyo consejo a los aspirantes a compositores revela mucha información sobre los métodos con los que se confeccionaban estas piezas, al servicio de qué objetivos estaban y las mentalidades que representaban. Partiendo de estos primeros planos, nos alejamos un poco para establecer un contexto más amplio, completando los principales avances estilísticos y los distintos modos de expresión musical que tienen lugar entre los dos puntos de anclaje de nuestro discurso.

En el Capítulo 2 pasamos a otro tipo de comienzo, en este caso el de la educación musical. Aprenderemos cosas sobre la escala fundamental, o *gamut*, sobre cómo se enseñaba a los cantantes a navegar por ella mediante hexacordos mnemotécnicos, y sobre qué pasó cuando se añadieron los nuevos intervalos cromáticos (*musica ficta* o «música fingida o falsa»). Veremos cómo se adaptaron los modelos melódicos medievales a la práctica moderna. Aprenderemos también distintas técnicas que se enseñaban a los cantantes de música religiosa para armonizar melodías de canto llano (como el fabordón) y crear contrapunto en el momento sobre una melodía preexistente llamada *cantus firmus* (literalmente, canto o melodía fija). A su vez, todo esto se estudia en el contexto del cambio de objetivos de la educación musical de los niños o mozos de coro del siglo XV y de los aspirantes a caballeros del siglo XVI.

CAPÍTULO 1

La música y las culturas del Renacimiento

¿Cómo entendían su oficio los músicos de los siglos xv y xvi? ¿Cómo tenía lugar la actividad musical, en toda su variedad de formas, en las prácticas, ideas y creencias que entendemos conjuntamente como Renacimiento? En este libro vamos a intentar responder a estas preguntas estudiando tratados, textos religiosos y profanos, crónicas y otros documentos de la época por lo que puedan revelarnos sobre los cambios en la forma de abordar la música durante este importante periodo de la historia de Europa. No obstante, muchas veces no es menos productivo invertir la perspectiva, ya que a través de la música podemos evaluar aspectos de la vida diaria –desde los debates religiosos hasta las vivencias más íntimas de las pasiones– a los que no tenemos fácil acceso por medio de otras fuentes históricas. Los músicos de los siglos xv y xvi pueden enseñarnos mucho sobre su época. También pueden enseñarnos mucho sobre el presente, un periodo de cambios tecnológicos, sociales y filosóficos de calado no menor que el de los que se experimentaron durante el Renacimiento.

15

El arte de la composición: dos perspectivas

Véanse, por ejemplo, dos muestras de consejos prácticos a futuros compositores, una de los años en torno a 1350, otra de en torno a 1600. En su *Tractatus cantus mensurabilis (Tratado de canto mensural)*, el clérigo francés Egidio de Murino (activo a mediados del siglo xiv) ofrece instrucciones

sucintas sobre cómo componer un motete para varias voces. Su modelo es conservador y refleja métodos compositivos que estaban en uso desde mediados de la primera década de 1300. (En la música, la teoría suele ir una generación o dos por detrás de la práctica.) «Toma primero el tenor [voz fundamental] de cualquier antifona o responsorio, o de cualquier otro canto del libro de cantos del Oficio, y su texto debería se acorde con el tema o con la ocasión para la que se esté componiendo el motete.» Después de disponer rítmicamente las notas de la melodía del tenor, Egidio sugiere añadir hasta tres partes adicionales sucesivamente, ajustando el contrapunto musical de modo que dé lugar a consonancias adecuadas y leves síncopas, como elaborado lustre musical de una idea básica. Ahora bien, por lo que respecta al texto, recurre a versos en latín o en francés para cada una de las voces superiores del motete¹:

Divídelos en cuatro segmentos y divide la música en cuatro segmentos correspondientes, y pon el primer segmento del texto en el primer segmento de música lo mejor que puedas, y sigue así hasta el final. A veces será necesario meter muchas notas en pocas palabras para que la composición encaje bien, y a veces hay que apretar muchas palabras en poco tiempo. Simplemente encájalo todo lo mejor que puedas.

El enfoque de Egidio como de bricolaje o de aficionado da por sentado muchas cosas que tenemos que pararnos a observar. Por una parte, supone en sus lectores unos conocimientos considerables de notación musical y contrapunto –difícilmente tan sencillos como aparenta su método paso a paso–. Por otra parte, no siente ningún ridículo en proponer que estos sofisticados músicos simplemente «encajaran todo lo mejor que pudieran» por lo que se refiere al texto. Si, como sugiere, se supone que el texto de la melodía del tenor tiene que ser acorde a la ocasión que haya de marcar el motete, verdaderamente es extraño que el texto de las demás voces importe tan poco, ¡como si fuese una tapicería cosida a un marco sólido!

16

Por el contrario, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (*Introducción sencilla y fácil a la música práctica*, 1597), de Thomas Morley (1557/1558-1602), considera la representación cuidada de los textos como el objetivo más elevado de la composición musical. Tomando muchas ideas del teórico veneciano Gioseffo Zarlino, de quien hablaremos en el Capítulo 2, detalla varias formas en las que el músico podría «disponer su música conforme a la naturaleza de las palabras que en ella vas a expresar, pues según sea el tema que tengas entre manos, así has de enmarcarlo con música»². Las sugerencias de Morley sobre las distintas formas de hacerlo

¹ Traducción al inglés de R. Taruskin, tomada de P. Weiss y R. Taruskin (eds.), *Music in the Western World: A History in Documents*, Nueva York, Schirmer, 2008, p. 57.

² T. Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Londres, P. Short, 1597, pp. 177-178. El tratado de Morley está disponible también en dos versiones en Internet, de la base de datos *Texts on Music in English* de Indiana University (transcrip-

cubren la gama completa de la práctica polifónica, desde la selección de las armonías (aquí «algo ásperas y duras», allí «tristes y afligidas») hasta el movimiento rítmico (los temas ligeros implican una «rapidez de tiempo», los lamentosos piden «movimientos lentos y pesados»), la dirección melódica (las alusiones al Cielo exigen un ascenso) e incluso el acento y el fraseo adecuados a la declamación del texto. El resultado, para los músicos que siguen estas directrices, será «un perfecto acuerdo [...] entre el tema y la música».

La insistencia de Morley en la estrecha relación entre el texto y el sonido contrasta fuertemente con las capas sucesivas de alineamiento casual y propósito ceremonial de Egidio. Para aquellos que conozcan la íntima alianza entre la poesía y la música en los *lieder* de Franz Schubert y Robert Schumann, por ejemplo, el modelo de Morley parece evidentemente lógico de una forma que no puede serlo el de Egidio. Sin embargo, aún hay más: Morley sugiere también que, para lograr esta empresa, los futuros compositores tienen que entrar un poco en la fantasía y participar temporalmente en el tema que estaba siendo representado. Este tipo de representación imaginativa de un papel era especialmente importante en los madrigales –composiciones basadas en poesía profana en italiano (y luego en inglés) que causaron furor en la Inglaterra de Morley–. «Por tanto, si compones de esta forma», sigue diciendo Morley, «debes adoptar un estado de ánimo apasionado (pues no demostrarás ser admirable en ninguna composición a no ser que te transformes y dejes que te posea por entero la vena en la que quieres componer)»³.

Es tentador ver en el manifiesto de Morley un espejo de nuestras propias ideas sobre la expresión individual a través de la música. Sus ideas contrastan fuertemente con los consejos de Egidio, quien no menciona en absoluto la idea de la expresión individual. Al futuro compositor de Morley, al fin y al cabo, no se le recomienda que «se exprese a sí mismo», sino que «se transforme y se deje poseer por entero». El compositor de un madrigal, según esto, es un yo temporal, representado como parte de un teatro de expresión mediante palabras y sonidos. Este juego dinámico entre los postulados o tesis rivales de la música como ceremonia o ritual (por el que aboga claramente el modelo de Egidio) y de la música como fuerza de expresión y presentación del yo (como en el modelo de Morley) va a aparecer con frecuencia en este libro.

¿Cómo es escuchar e interpretar piezas compuestas según los ideales establecidos a una distancia temporal de dos siglos por Egidio y Morley? La representación musical de distintas imágenes y pasiones parece ser el tema principal del madrigal a cinco voces *Liquide perle* (*Líquidas perlas*, 1580) de Luca Marenzio (1553/1554-1599), italiano contemporáneo de Morley. En esta pieza compacta oímos una serie de combinaciones llamativas, cada una de

ción de la impresión de 1597) y de la Digital Library of North Texas University (edición facsímil de 1771).

³ *Ibid.*, p. 180.

ellas destinada a captar el significado o el estado de ánimo proveniente del texto. Comienza con una cascada de ornamentos entrelazados en las voces superiores, patrones que presentan a nuestros oídos algo de la abundancia visual de las eróticas «líquidas perlas» que emanan de los ojos de la amada. No obstante, Marenzio capta también ideas que se pueden sentir más que ver, en especial las evocadoras figuras de suspiros y las combinaciones disonantes en la palabra «ohimè» («¡oh, no!»; Ej. 1.1). El lenguaje hablado tiene normalmente una importante función *denotativa*, según la cual se entiende que las palabras significan conceptos, pero las exclamaciones como «¡oh, no!» son principalmente *connotativas* –imitan gestos o sentimientos, en lugar de representar una idea–. La música se adapta muy bien a esas exclamaciones, ya que cubre el espacio estético con sonidos que tienen más significado que cualquier palabra. A los alumnos de Morley les hubiera ido bien imitando ese modelo, que supone una especial predisposición del compositor a enfrentarse a todos los matices temporales de las pasiones humanas, así como un conjunto de intérpretes y oyentes dispuestos a

20

Canto
- mè, ma lass' ohi -

Quinto
Ma lass' ohi - mè

Alto
- mè, ma lass' ohi -

Tenore
lass' ohi - mè, ma

Basso
- mè, ma lass' ohi - mè

18

24

Canto
mè, ohi - mè, ohi - mè, che'l co -

Quinto
ohi - mè, ohi - mè, ohi - mè, che'l co -

Alto
mè, ohi - mè, ohi - mè, ohi - mè, che'l co -

Tenore
lass' ohi - mè, ohi - mè ohi - mè, che'l co -

Basso
ohi - mè

Ejemplo 1.1. Luca Marenzio, *Liquide perle (Perlas líquidas)*, cc. 20-27. Fuente: Luca Marenzio, *Il Primo libro de madrigali a cinque voci*, Venecia, Angelo Gardano, 1580, p. 1.
«Mas, ¡ay!, que el corazón...»

participar en ellas. (Véase el Capítulo 10 para un análisis más detallado de la pieza de Marenzio.)

Si la música de la época de Morley y Marenzio estaba imbuida de una sensación dinámica de «convertirse en, llegar a ser», las obras del mundo de Egidio parecen haberse preocupado principalmente por las estructuras jerárquicas y las formas simbólicas que veremos en el Capítulo 5. *Doctorum principem* (*Príncipe de maestros*), motete politextual a cuatro voces de Johannes Ciconia (ca. 1370-1412), sirve de ejemplo de esta tendencia. La obra es demasiado compleja para el oído. Las voces superiores intercambian rápidas ráfagas de palabras y música, mientras el tenor y el contratenor, que en comparación se mueven en notas más largas, crean una base sonora continua. Tal como enseñaron Egidio y varias generaciones de teóricos musicales de los siglos xv y xvi, las estructuras de *cantus firmus* de este tipo (llamadas así debido a las melodías tomadas prestadas de la liturgia o de canciones profanas y puestas en notas largas en la voz del tenor) fueron la base de gran parte de la música con texto en

52

Cantus I
O Fran - ci - sce Za - ba - rel - le, glo - ri - a,

Cantus II
O Fran - ci - sce Za -

Contratenor

Tenor

55

do - - - - - ctor,

ba - rel - le, glo - ria pro - te - - - - - ctor,

Ejemplo 1.2. Johannes Ciconia, *Doctorum principem* (*Príncipe de maestros*), cc. 52-57.
Fuente: Johannes Ciconia, *The Works of Johannes Ciconia*, ed. M. Bent y A. Hallmark,
Polyphonic Music of the Fourteenth Century, vol. 24, Múnaco,
Editions de L'Oiseau-Lyre, 1985, p. 91.

«Oh Francesco Zabarella, gloria, maestro.»
«Oh Francesco Zabarella, gloria, protector.»

latín de la época. El ideal contrapuntístico predominante da preferencia a intervalos perfectos como las quintas y las octavas como principales puntos de articulación y de acento, pero, debido a la gran complejidad rítmica, también podemos oír de paso muchas otras combinaciones. La cosa se vuelve un poco más clara cuando vemos los textos en latín –uno para cada una de las dos voces superiores, más un fragmento de texto para el canto llano del tenor–, que presentan las palabras en un maremágnum de contrapunto verbal y musical. Al parecer, era una pieza ceremonial, compuesta en honor de Francesco Zabarella, arcipreste de la catedral de Padua y uno de los mecenas de Ciconia, a quien se alaba en un torrente de fanfarrias floridas como «príncipe de maestros» y «verdadero padre de la república», uniendo la ocasión de la celebración y el movimiento musical en un auténtico mecanismo de relojería de conmemoración simbólica (Ej. 1.2). Es probable que Egidio le hubiese dado su aprobación, ya que esta obra incluye de una forma muy sofisticada muchas de las sugerencias prácticas recogidas en el *Tractatus*.

Los cambios en los estilos y en los contextos

Los cambios representados por estos dos ejemplos extremos del periodo son profundos. Entre ellos podemos seguir la evolución de varios avances musicales relacionados, en especial los siguientes:

- La transición de un sistema de composición jerárquico, sucesivo, a un sistema en el que todas las partes/voces tienen la misma importancia y son concebidas simultáneamente, muchas veces en torno a puntos concretos de contrapunto imitativo.
- El desarrollo de un ideal contrapuntístico que daba cada vez más importancia a sucesiones largas de consonancias imperfectas (terceras y sextas). Es cierto que estos intervalos verticales habían formado parte de lenguajes musicales anteriores, especialmente por su capacidad de llevar al oyente hacia una consonancia perfecta (unísono, octava y quinta) en una cadencia, pero ahora los compositores empleaban encadenamientos largos de consonancias imperfectas mucho antes de llegar a la cadencia. Esta nueva preferencia se explicó en parte acudiendo a la lógica y a las matemáticas, pero también cada vez más de acuerdo con lo que se podía observar mediante los sentidos y la experiencia.
- Junto con el universo de concordancias aceptables en expansión, una paleta musical cromática recientemente ampliada dictada en parte por las necesidades del contrapunto. Este nuevo ámbito musical sirvió también para debilitar el carácter distintivo de los modos eclesiásticos (véanse las Figs. 2.5 y 2.6) que habían sido creados como armazón de las melodías de canto llano de la liturgia católica.
- El surgimiento de gestos melódicos organizados en torno a los patrones estilizados de la danza y del habla. El primero llega con un creciente

sentido de tiempo lineal dirigido hacia un clímax y una resolución, y el segundo con el reconocimiento de que el discurso musical podía aliarse con las artes de la retórica y la oratoria, ambas ligadas al tiempo. Estas nuevas formas de organizar el tiempo musical complementaron y a la vez expandieron los tipos de tiempo musical oídos en el ámbito del viejo sistema mensural de ritmo musical, con sus niveles jerárquicos de tiempo binario y ternario, y sus esquemas de notación abstractos utilizados tanto para organizar las melodías del tenor como para generar todo tipo de movimiento contrapuntístico entre las distintas voces. (Este sistema se ve también en el Capítulo 2.)

- La interacción constante entre los modos escritos y no escritos de expresión musical. Las costumbres y tradiciones de interpretación solista y de ornamentación que conocían principalmente los cantantes y los instrumentistas, empezaron a ser enseñadas, anotadas e incluso tomadas en préstamo por los compositores para obras escritas, que a su vez ofrecían nuevas oportunidades de interpretación y de variación.

Las conexiones entre todos estos avances son complejas. De hecho, durante los siglos xv y xvi, como en cualquier época, hubo muchos impulsos contradictorios en la música europea. A la vista de todas estas tendencias que compiten entre sí, sería complicado imaginarlas como algo unificado por algo más que las similitudes más generales. Por ejemplo, los elaborados motetes sobre *cantus firmus* del compositor inglés del siglo xv Leonel Power tienen mucho más en común con *Doctorum principem* de Ciconia, desde el punto de vista del diseño y la función, que con el madrigal de Marenzio. Del mismo modo, el fuerte deseo de imitar el carácter afectivo, dramático incluso, de los textos literarios de Marenzio anticipa la *seconda prattica* (segunda práctica) de Composición (véase el Capítulo 14), en sí icono importante de las nuevas tendencias del siglo xvii, que Wendy Heller describe en su volumen *La música en el Barroco*.

Lo que estimuló y permitió estos cambios estilísticos fueron una serie de avances culturales, sociales y tecnológicos, entre los cuales podemos destacar los siguientes:

- Las nuevas tecnologías de impresión musical que permitieron a los compositores alinear bien el texto con las notas, lo que hizo posible un nuevo nivel en la fijación de sus obras que no era posible en una cultura musical transmitida a través de manuscritos o de la tradición oral, no escrita.
- La nueva movilidad de la música y de los músicos traspasando los límites que imponían la clase, la creencia religiosa y la geografía, ayudada en especial por las nuevas tecnologías de impresión que también permitieron que más gente poseyera obras musicales y las pudiese escuchar o interpretar.
- La separación de la música polifónica de sus amarres rituales y políticos, a los cuales se unían ahora nuevos objetivos estéticos o recreativos.

La música se valoraba cada vez más por sus cualidades expresivas y representativas, tanto o más que por las ceremoniales o rituales.

- Los nuevos papeles y funciones que surgieron para los cantantes y los instrumentistas, que llevaron a géneros nuevos y especializados para determinadas combinaciones de efectivos. Las nuevas competencias que implicaban la mayor disponibilidad de música impresa y de manuales de instrucción musical transformaron el papel y el propósito de la ornamentación y de la variación en la interpretación musical, tanto la profesional como la *amateur*.
- Un nuevo tipo de especulación consciente sobre los fines y la condición de la música –si afecta a los oyentes para bien o para mal, y cómo controlar su poder, tanto profano como religioso–.
- Una nueva percepción de las obras musicales como algo más que sistemas simbólicos: son también algo destinado a ser interpretado y oído, actos vitales de comunicación del autor al oyente y quizá también entre los propios oyentes.

El esfuerzo por medir los distintos fines y significados de la música, según han ido cambiando, sobre ese amplio fondo de avances tiene sus propias dificultades, como vamos a descubrir. Antes de explorar esta historia cultural y a los hombres y mujeres que la hicieron realidad, deberíamos detenernos un momento para estudiar dos conceptos esenciales, el Renacimiento y el Humanismo, y su repercusión en el proceso de la reforma religiosa, en el mundo de la imprenta musical y en el surgimiento del ideal cortesano.

La música y el Renacimiento: problemas varios

¿Hubo algún conjunto de ideales o aspiraciones que diese unidad a esta extraordinaria serie de avances? La respuesta depende en cierta medida de cómo entendamos la música en relación con la idea del propio Renacimiento. Uno de los investigadores más importantes e influyentes que aplicó este término como categoría histórica fue el suizo Jacob Burckhardt, quien lo usó en *Die Kultur der Renaissance in Italien (La cultura del Renacimiento en Italia, 1860)* para describir un «renacer» del sentido de individualismo y de los ideales universales. Burckhardt (1818-1897) tenía buenos motivos para subrayar esta tendencia, ya que en los siglos XIV, XV y XVI, en muchos aspectos, los eruditos, cortesanos e incluso condotieros italianos empezaron a verse como personas que emprendían un renacimiento de ideales que consideraban herencia de la civilización clásica griega y romana.

Fue el historiador y filólogo italiano Flavio Biondo (1392-1463) quien definió los siglos anteriores como una «Edad Media» situada entre las cimas de la cultura clásica y el renacimiento de ésta en su propia época. Poco más de un siglo después, el pintor y biógrafo italiano Giorgio Vasari (1511-1574), en su libro sobre la vida de «los mejores pintores, escultores y arquitectos», describió el renacimiento del arte desde la pintura toscana de mediados del

siglo XIII (como la de las obras naturalistas de Giotto di Bondone), pasando por los distintos descubrimientos de perspectiva y anatomía del siglo XV, hasta la perfección de Miguel Ángel, Rafael y Leonardo. Sería ingenuo presuponer que estos ideales de renacimiento y progreso fueran compartidos por todos los segmentos de la sociedad europea. Por lo que respecta a las tradiciones populares o campesinas, por ejemplo, los investigadores dudan, con razón, de que el concepto de «Renacimiento» (en el sentido estricto de renovación de ideales y modelos clásicos) nos ayude a entender el pasado en toda su variedad y complejidad.

La cuestión de un Renacimiento específicamente musical presenta sus propios enigmas y problemas. Para algunos, la búsqueda de un equivalente musical al renacimiento de la civilización antigua lleva a una academia de eruditos que se reunían en casa del conde Giovanni Bardi en Florencia en las décadas de 1570 y 1580. La llamada Camerata Florentina buscaba reproducir los efectos de las interpretaciones teatrales antiguas en los estilos de canto monódico de la época⁴. Vincenzo Galilei (años 1520-1591), padre del famoso matemático y astrónomo, Galileo, escribió sobre estas cuestiones en su *Dialogo della musica antica et della moderna* (*Diálogo de la música antigua y de la moderna*, 1581). Sus ideas preparan el terreno para los dramas musicales experimentales que creó después en su círculo el poeta Ottavio Rinuccini en colaboración con los músicos Jacopo Peri y Giulio Caccini en sus versiones de *Euridice* (*Eurídice*, 1600), *Dafne* (1598) y de otras obras sobre temas mitológicos.

El fundamento estético y musical del lenguaje solista, o monódico, empleado en estas obras no era completamente nuevo para la cultura musical del siglo XVI, sino que estaba simplemente a la sombra del dominio relativo de las formas polifónicas. Tampoco se puede mantener mucho tiempo esta definición estrictamente «clásica» del Renacimiento musical, a no ser que estemos dispuestos a pensar que las artes se muevan sin sincronización alguna entre sí. En lugar de esto, nuestro intento de comprender la música y su lugar en la Europa de los siglos XV y XVI debería tomar un punto de vista más amplio sobre cómo cambian las culturas y cómo podría funcionar la música en su seno. En este punto es quizá donde el otro

⁴ No ha de confundirse el estilo de «monodia acompañada» o melodía acompañada propio del siglo XVII, impulsado por la Camerata Florentina, con la «canción monódica» («solo song», en inglés), no sólo de los siglos XV y XVI, sino de siglos anteriores, que abarca a la primera y que es una canción para una voz sola que puede ser acompañada o no. No obstante, los músicos y escritores del Renacimiento, cuando pensaban en canción para una sola voz, pensaban casi siempre en una música que llevaba acompañamiento, ya fuese de laúd, de *lira da braccio* o de un instrumento de tecla, como se verá más adelante en el libro (según las declaraciones del autor al traductor en correspondencia electrónica del 25 de agosto de 2017). A la «monodia acompañada» florentina sólo se hace referencia, en realidad, muy al final del texto, ya que el siglo XVII pertenece al volumen siguiente de esta serie. «Canto monódico» sería el equivalente en español de «solo singing». [N. del T.]

concepto fundamental, el del Humanismo, nos puede ayudar a enfocar bien la manifiesta variedad musical del periodo que estamos abordando.

El Humanismo en el pensamiento, la palabra y la fe

En la mente moderna se identifica el Humanismo con el laicismo y, sobre todo, con la idea de que los individuos, cada hombre y cada mujer, son la medida de todas las cosas. Por ello se lo define muchas veces como algo opuesto a la fe religiosa, o por lo menos a la religión institucional. Para los pensadores de los siglos xv y xvi, la disciplina llamada *studia humanitatis* significaba algo bien distinto. Ciertamente, el Humanismo no era incompatible con las instituciones religiosas ni con otras formas de autoridad. Su comienzo puede remontarse a las siete artes liberales (Fig. 1.1) que habían constituido el núcleo del currículum universitario durante siglos: la aritmética, la geometría, la música y la astronomía (el *quadrivium*), junto a la lógica, la retórica y la gramática (el *trivium*).



Figura 1.1. Personificaciones alegóricas de las siete artes liberales: aritmética, geometría, música, astronomía, lógica, retórica y gramática, por Domenico di Michelino, ca. 1460.

24

En este exigente mundo intelectual se habían ido incluyendo continuamente nuevos textos y nuevas formas de indagación, pero fue especialmente en los siglos xv y xvi cuando se puso un nuevo énfasis en las artes del lenguaje. Se pusieron en práctica en el estudio de textos en latín y en griego, y estos textos se convirtieron a su vez en modelos para el nuevo interés por la escritura y el discurso persuasivos en italiano, francés y otras lenguas vernáculas usadas en la vida civil, en academias privadas como la Camerata Florentina, y en la literatura. Platón, Plotino, Cicerón, Virgilio, Ovidio y demás escritores de la Antigüedad se convirtieron en modelos para generaciones no sólo de eruditos sino también de gobernantes cultos y de los hombres y mujeres que les asesoraban. Los estadistas y los caballeros se alegraban de ser incluidos entre los humanistas, igual que los pensadores religiosos, de Erasmo de Rotterdam a Juan Calvino, quienes usaron nuevas formas de indagación y nuevos textos para reexaminar la fe religiosa desde dentro. También la música se vio empujada hacia esta mezcla embriagadora. Se la veía cada vez más como un arte retórica que estaba al servicio de

las necesidades tanto de los estadistas como de los predicadores. (Como dice Wendy Heller en *La música en el Barroco*, la tensión entre «antiguos» y «modernos» producida durante esta labor humanística fue inherente a la música y al pensamiento musical en el siglo XVII y en el XVIII.)

La música y el espíritu de la reforma religiosa

A medida que los teólogos y las autoridades políticas fueron cuestionando el carácter y la conducta de la fe, la música se vio envuelta frecuentemente en sus disputas. Se mantuvo como parte crucial del culto, igual que en la Edad Media, pero a muchos pensadores religiosos les preocupaba cada vez más la seductora influencia que parecía ejercer en los oyentes. Cuando Calvino se dirigió a los lectores de la primera edición impresa del *Salterio de Ginebra* (publicada en 1542), que incluía melodías monofónicas destinadas para su uso en el culto congregacional por los miembros de su nueva Iglesia ginebrina, se mostraba preocupado por el «poder secreto y casi increíble» de la música (véase el Capítulo 11). Temiendo la posibilidad de que la música pudiese «dar rienda suelta a una relajación de vida y costumbres» o «volver afeminados con placeres desordenados» a los oyentes, intentó regularla «de forma que nos pueda ser útil y no perjudicial en forma alguna» (SR 57:366; 3/22:88)⁵.

Efectivamente, la preocupación de Calvino por los efectos peligrosos de la música no era nueva: él mismo empleó tanto a Platón como a Padres de la Iglesia como san Agustín para fundamentar su plan. No obstante, lo característico de su intento de controlar la música es cómo apeló al medio del lenguaje, igualmente poderoso, para arrinconar la escurridiza capacidad de la música de mover las pasiones humanas. A este respecto, el proyecto de Calvino puede enmarcarse en la misma profunda preocupación por el lenguaje que se ve en los escritos de los teólogos católicos, quienes, de no ser por esto, podría parecer que tenían poco en común con los reformadores protestantes. Como veremos, la alianza entre el texto y el sonido tuvieron una importancia determinante en el consejo de Thomas Morley a los futuros compositores: tanto para Calvino como para Morley, la música puede servir de complemento al texto, el cual proporciona propósito y significado al sonido.

⁵ En todo el libro, este tipo de citas hace referencia a L. Treitler (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History*, Nueva York, W. W. Norton, 1998. La primera referencia, antes del punto y coma, indica la selección y número de página de la edición en un solo volumen. La segunda referencia alude a la edición en siete volúmenes, indicando la selección y el número de página; en este caso, se trata del volumen 3 (*Renaissance*, ed. G. Tomlinson), la selección n.º 22 y la página 88.

La música y las culturas de la imprenta

El prólogo de Calvino al *Salterio de Ginebra* señala cómo la música renacentista se vio transformada radicalmente por la imprenta, la difusión de patrones culturales y de alfabetización, y el surgimiento de las lenguas vernáculas como vehículos de expresión elocuentes junto al latín y al griego. Mediante estos avances interrelacionados, el acceso a los libros –y a las ideas contenidas en ellos– se extendió a nuevas comunidades de lectores, de forma muy similar a como los medios de comunicación digitales han hecho que las ideas, los sonidos y las imágenes tengan una difusión y una disponibilidad sin precedentes en los últimos cien años. A mediados del siglo xvi, varias ciudades importantes, como Venecia, París, Amberes, Nuremberg y Múnich, albergaban ya destacadas casas editoriales que publicaban libros de música de una variedad y una calidad increíbles (véase el Capítulo 9). La oferta de composiciones para los nuevos aficionados con formación musical reflejaba un amplio abanico de repertorios distintos, desde piezas compuestas para ceremonias estatales y eclesiásticas hasta *chansons*, madrigales y música instrumental para el consumo doméstico. Las autoridades políticas incentivaban esta labor. Cuando el rey Francisco I expidió un privilegio asegurando a Pierre Attaignant un monopolio para proteger su inversión en esta tecnología relativamente nueva, sopesó el beneficio particular que acumularía el editor, y el bienestar general de la sociedad: «a fin de servir a las iglesias, a sus ministros y a todo el mundo en general, y por el muy gran bien, utilidad y recreo del público en general» (SR 46:331; 3/11:53).

La música y el caballero renacentista

El tipo de formación musical que implicaba este asunto del bien público fue tomado rápidamente como esencial para la educación y la formación ética del caballero ideal. *Il libro del cortegiano* (*El cortesano*, 1528), de Baldassare Castiglione (1478-1529), fue el primero y el más influyente de estos manuales de «cortesía». Como veremos en el Capítulo 7, los interlocutores de Castiglione invocan frecuentemente la interpretación musical como medida de habilidades sociales. No obstante, a pesar de alabar a aquéllos capaces de cantar y de acompañarse con el laúd, insta al futuro cortesano a tener cierta empatía con su público: «Si el cortesano tiene buen juicio, estará lo suficientemente atento en cada momento y distinguirá cuándo los ánimos de los oyentes están dispuestos a prestar su oído y cuándo no» (SR 45:329; 3/10:51).

Según este estándar, la interpretación musical no es menos un acto de persuasión que una forma de expresión de uno mismo o de entretenimiento. Como tal, los cortesanos, los burócratas y los comerciantes fueron asociándola cada vez más con el lenguaje. La música, ya no confinada a su antiguo puesto en el viejo *quadrivium* escolástico (en el que se estudiaba junto con la geometría, la astronomía y las matemáticas), estaba asociada

ahora a los *studia humanitatis*, en especial la retórica y la oratoria. Estas opiniones rivales sobre el propósito y el carácter de la expresión musical nos devuelven una vez más a la brecha en la que empezamos: entre el orden simbólico, funcional, representado por el tratado musical de Egidio de Murino, y el modelo implícitamente comunicativo, persuasivo, defendido por Thomas Morley, dos siglos después. Para Morley la idea misma de un compositor que pudiese asumir una «disposición amorosa» sólo tiene sentido si podemos imaginarnos también un sujeto oyente en el cual se representen estos efectos en un esfuerzo por convencerlo, moverlo o persuadirlo.

Un diálogo con el pasado

Siempre que nos encontramos con obras de tiempos pasados o de lugares lejanos, las desgajamos inevitablemente de sus cimientos culturales de origen. Esta forma de escuchar como por casualidad es característica de nuestro panorama musical contemporáneo, con su propensión a fundir estilos y géneros. Estando preocupados los humanistas renacentistas por comprenderse en relación con el pasado, parece irónico que la historia de la música *per se* no figurase entre sus proyectos más importantes. Escuchaban únicamente la música de su presente, o a lo sumo lo que ellos imaginaban que eran los *efectos* de la música antigua reinterpretada con medios modernos. No obstante, separados de la música de los siglos xv y xvi por un abismo de unos 500 años, nuestro encuentro con el pasado debería ser un proceso más deliberado, intentando reconocer dicho pasado lo más posible en sus propios términos y no solamente desde nuestro punto de vista. Por ello nos detendremos brevemente para examinar lo que tenían que decir los músicos y los pensadores musicales de la época, aunque reflexionemos sobre su posible significado para nosotros en la actualidad.

Dado este conjunto de perspectivas paralelas, nuestra investigación va a tener que ser necesariamente muy selectiva. Los nombres, la carrera profesional y las ideas de varios hombres y mujeres importantes volverán a aparecer una y otra vez en nuestro estudio. Apenas podría sostenerse una historia de la música completa de los años entre 1400 y 1600 basándonos en un estudio limitado de compositores, teóricos, intérpretes y árbitros del gusto, pero, sin ser nuestra intención dar la impresión de que la mejor forma de estudiar la historia es a través de los logros de figuras ilustres, sí es cierto que gracias a ellas podemos hacernos buena idea de muchos de los papeles que tuvo la música en su vida y por qué era importante para ellos.

Siguiendo la lógica temática de los capítulos que siguen, nos abstendremos de dar largas listas de músicos, géneros, formas y términos técnicos. En su lugar utilizaremos un número relativamente reducido de ejemplos, situaciones y estudios de caso para destacar determinadas cuestiones que perduran en el tiempo, tanto musicales como culturales. Nos ocuparemos con frecuencia de la música como forma ceremonial y

de expresión, rastreando estas pretensiones de ritual o representación en varios contextos religiosos y profanos. Asimismo nos detendremos en la intersección de las tradiciones oral y escrita, especialmente en las distintas formas en que cantantes e instrumentistas empleaban técnicas muy especializadas en la ejecución de las obras que interpretaban. Al final de nuestro estudio llegaremos a comprender el poder de la música tal como lo entendía la antigua tradición escolástica de orden y número, y cómo se incorporó a la nueva preocupación humanista por el lenguaje, la oratoria y el discurso persuasivo. Empezaremos nuestra exploración de estos temas con un breve estudio sobre el cambio del perfil de la educación musical, cuya historia puede tomarse como medida de muchos de los temas que acabamos de mencionar.

Bibliografía complementaria

- ATLAS, A., *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, Nueva York, W. W. Norton, 1998 [ed. cast.: *La música del Renacimiento*, trad. J. González-Castelao, Madrid, Akal, 2002].
- CAMPBELL, G., *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HAAR, J., *European Music, 1520-1640*, Rochester, NY, Boydell Press, 2006.
- LOWINSKY, E. E., «Music in the Culture of the Renaissance», *Journal of the History of Ideas* 15 (1954), pp. 509-553; reimpresso en B. J. Blackburn (ed.), *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, 2 vols., Chicago, University of Chicago Press, 1989, vol. 1, pp. 19-39.
- OWENS, J. A., «Music Historiography and the Definition of “Renaissance”», *Notes* 47 (1990), pp. 305-330.
- PAGE, C., *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. xv-xxiv.
- PERKINS, L., *Music in the Age of the Renaissance*, Nueva York, W. W. Norton, 1999.

CAPÍTULO 2

Aprendiendo a ser músico

Como hemos visto en el Capítulo 1, Egidio de Murino y Thomas Morley expresaron ideas muy distintas sobre la relación entre el texto y la música, el orden y la prioridad de las líneas polifónicas, y los objetivos de la propia composición musical. Sus ideas nos permiten conocer cómo entendían su oficio los músicos de los siglos XIV y XVI. No obstante, nos planteamos dos preguntas: para empezar, ¿cómo adquiriría exactamente uno conocimientos musicales?, y, después, ¿dónde buscaba instrucción un futuro cantante o instrumentista?

Igual que en muchos aspectos de la vida musical de este periodo, pocas personas se tomaron el tiempo de sistematizar los requisitos previos de un arte que dependía tanto de la sensibilidad auditiva y de la instrucción directa, pero libros como *A Plaine and Easy Introduction to Practicall Musicke*, de Morley, ofrecen abundante información. Nos permiten explorar los fundamentos del sistema musical renacentista, el papel de los *bicinia* (dúos) en el estudio y la importancia del contrapunto como estudio previo a cualquier intento de componer. Enmarcaremos estas destrezas en un contexto histórico más general, haciendo un seguimiento de los cambios sociales y profesionales que fueron teniendo lugar poco a poco en la educación musical, desde las antiguas escuelas de coro¹ catedralicias del siglo XV hasta las estancias privadas de los hombres y las mujeres del siglo XVI que querían demostrar su urbanidad

29

¹ Se ha mantenido la traducción de *choir school* como *escuela de coro* a fin de evitar confusiones, e independientemente de variantes o matices del término según los países y los tipos de instituciones que las albergaban. En la terminología española más de la época se emplea con frecuencia *colegio de niños cantores* o incluso *colegio de seisés* (ya en el ámbito español) atendiendo al carácter de estas instituciones. En este sentido, el lector encontrará para *choirboy*, además de *niños de coro* o *mozos de coro*, la opción de *niños cantores*. [N. de. T.]

y su buena educación. A lo largo del camino iremos viendo otros maestros y otros alumnos, desde los mozos de coro franceses a cargo de hombres como el teólogo Jean Gerson hasta la princesa real tutelada por Johannes Tinctoris y los alumnos luteranos de Adrian Petit Coclico. El mundo de la enseñanza musical siguió siendo conservador, a pesar incluso de los cambios en los usos de los conocimientos musicales.

Una introducción sencilla y fácil

A Plaine and Easy Introduction to Practicall Musicke (Introducción sencilla y fácil a la música práctica), de Morley, parece un buen punto desde el que arrancar. Es un manual para músicos en forma de diálogo entre un joven que está a punto de ir a la universidad, Philomathes («amante del conocimiento»), y su tutor, Gnorimus («el sabio»). El estudiante no sabe nada de música, sólo que necesita dominarla para formar parte del coloquio de «excelentes eruditos (tanto caballeros como los demás)». Una tarde, en un banquete, Philomathes se encontró en una situación poco envidiable, incapaz de participar en una conversación sobre música y su interpretación²:

Sin embargo, al rechazar yo y mostrar ignorancia, todos los presentes me acusaron de descortesía, convencidos completamente como estaban de que yo fuera tan versado en ese arte como versado me consideraban en otras, pero una vez terminada la cena, como de costumbre, se trajeron libros de música a la mesa: la señora de la casa me entregó una parte e insistió en pedirme que cantase.

La vergüenza de la ignorancia le llevó a Gnorimus: «Empieza por el principio», le suplica Philomathes, «y enséñame como si fuese un niño»³. Una vez presentada la escena, Morley deja entonces a su ávido alumno hacer las preguntas convenientes para que su maestro imaginario presente la información de forma ordenada. El formato de preguntas y respuestas no es algo que represente una novedad propia de los textos de música, pues ya había sido empleado en textos didácticos, filosóficos y literarios desde la Antigüedad. Además de conocimientos prácticos, estos libros proporcionaban modelos ya preparados para el discurso y el debate, habilidades retóricas que eran importantes para los objetivos intelectuales humanistas y las ambiciones de todo caballero renacentista (véase el Capítulo 7).

El diálogo de Morley sirve perfectamente a los dos objetivos paralelos de urbanidad y conocimientos prácticos. La conversación se desarrolla en tres grandes secciones: «La enseñanza del canto», «El tratamiento del discanto» y «El tratamiento de la composición o cómo poner música a las canciones». Ya hemos visto algunas de las prioridades estéticas y sociales de la última parte. En «La enseñanza del canto», Gnorimus presenta los fundamentos tal como

² Morley, *op. cit.*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 2.

los habían concebido generaciones de músicos anteriores: el *gamut*, o grados del espacio musical tal como venía definido por el ámbito de la voz humana; las distintas claves, que nos permiten ubicarnos en los distintos grados de la escala, y los signos empleados para la anotación del ritmo de la música medida, distinto del ritmo del canto llano. (Los colegas ingleses de Morley llamaban «pricksong» a la música medida, mientras que los escritores de la Europa continental a veces la llamaban música «figurada».) Para los músicos modernos, estas ideas son a la vez distantes y familiares. Seguimos usando claves, y no nos resulta difícil reconocer los símbolos usados para la notación rítmica. Los músicos norteamericanos utilizan nombres distintos para ellas, pero la jerarquía renacentista fundamental es la misma que usamos en la actualidad⁴.

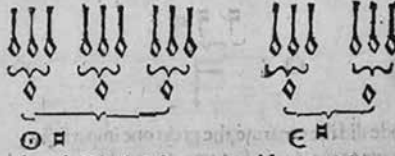
No obstante, en otros aspectos los fundamentos de espacio y tiempo musicales de la época de Morley sin duda nos parecen extraños. Por ejemplo, las notas empleadas para representar duraciones podían cambiar de significado dependiendo del contexto. En el tiempo ternario (o «perfecto»), una *breve* estaba formada por tres *semibreves*; en el tiempo binario (o «imperfecto»), sólo contenía dos. De este modo, las mismas notas podían tener una serie completamente distinta de valores rítmicos cuando se le anteponían signos que indicaban una mensuración binaria o ternaria. Además, ambas medidas podían funcionar de forma independiente en niveles tanto más pequeños (la llamada «prolación») como más grandes («modo») que el que acabamos de describir, con lo que las semibreves podían dividirse en dos o tres mínimas, y las breves podían agruparse en patrones de dos o tres para formar *lungas*. Gnorimus, en el libro de Morley, proporciona una gráfica sencilla para ayudar a su alumno a ver el esquema general (Fig. 2.1.). Parece lo suficientemente sencillo, con círculos y puntos que indican la métrica dominante en cada nivel, pero en la práctica el sistema llegaba a un nivel de sutileza mucho mayor, como descubriremos en el caso de un canon mensural de Josquin des Prez, analizado en el Capítulo 5. (La Fig. 2.1. muestra cómo los diferentes signos mensurales pueden otorgar significados distintos a la misma serie de figuras.)

Por lo que respecta al compás, a los nombres de las notas y a las escalas musicales, el mundo de Morley también da la impresión de ser a la vez familiar y extraño. El *gamut* abarca desde el sol grave (más o menos en el extremo inferior del registro del barítono) hasta el mi” (más o menos en el extremo agudo del ámbito de un mozo de coro). Sin embargo, no se trata de una escala cromática, sino que está formada por las notas correspondientes a las teclas blancas del teclado moderno, más un par de alternativas para la nota si: el si «duro» («durum», en la terminología latina, correspondiente a nuestro si₄) y el si «blando» («molle», en latín, correspondiente a nuestro si₅). Éstas eran todas las notas necesarias para la interpretación del canto llano. En todo caso, conocer el orden de los nombres de las notas y su lugar

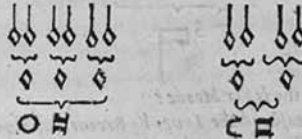
⁴ El autor hace referencia al solfeo británico, que emplea los nombres de las notas similares a los antiguos: *long* (larga), *breve*, *semibreve*, *minim* y *semiminim*, que equivalen a una doble cuadrada (longa), una cuadrada, una redonda, una blanca y una negra. [N. del T.]

Phi. What is Prolation?

Ma. It is the measuring of Semibriefes by Minoms, and is either more or lesse. The more prolation is, when the Semibriefe containeth three Minoms: his signes be these, $\odot \ominus$

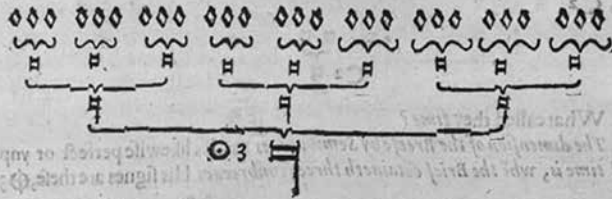


The lesse prolation is when the Semibriefe containeth but two Minoms: The figure whereof is the absence of the pricke thus, $\odot \ominus$



So that you may gather that the number dash signifie the moode, the circle the time, & the presence or absence of the point the prolation. I haue thought good for your further knowledge to set downe before you the examples of all the Moods, ioyned to their times and prolations: to begin with the great Moode perfect. Here is his ensample following without any prolation, because in this Moode it is alwayes vnperfect.

* Great Moode and time perfect.



Great Moode vnperfect and time perfect.

The great Moode vnperfect, with time perfect, is set downe thus.

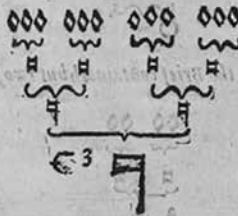


Figura 2.1. Diagrama de sistema mensural, de A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (Introducción sencilla y fácil a la música práctica, Londres, edición de 1608), de Thomas Morley, p. 14.

en el pentagrama era sólo el principio. Gnorimus insiste en una distinción entre lo que él llama «cliefe» («clave»), es decir, la posición de una nota dada en el pentagrama, y la «nota», es decir, la sílaba que da nombre a un sonido –ut, re, mi, fa, sol, la– y mediante la cual se podía identificar un determinado sonido según el lugar que ocupa en uno de los siete hexacordos (palabra