

Capítulo 4

La música en el Renacimiento

El músico en la sociedad renacentista

Los compositores del siglo XVI trabajaban para las principales instituciones de la sociedad en que vivían -la Iglesia, las cortes reales y aristocráticas- mediante el sistema del **mecenazgo**. Los mecenas (equivalentes en cierta forma a los *sponsors* de nuestro tiempo) competían entre sí para contratar o encargar obras a los músicos más prestigiosos, demostrando así su poder político, cultural y económico.

Con la expansión de la influencia del arte y el cultivo de la polifonía, se ampliaron también las posibilidades y las necesidades profesionales. Los músicos podían ser empleados como directores de coro, cantantes, organistas, instrumen-

tistas, copistas, compositores, profesores, constructores de instrumentos, editores... Hubo también un crecimiento en el número de instituciones musicales: coros de iglesias y de escuelas, casas editoras de música, bandas municipales de instrumentos de viento... La institución musical por excelencia, cuya organización perduró durante tres siglos y llegó a América a través de la conquista y colonización española, fue la **capilla musical** catedralicia. Esta consistía en un grupo de cantantes profesionales, dirigidos por un **maestro de capilla**, que cumplía las funciones de cantor, director y compositor. En Europa, la nobleza sostenía también capillas musicales, que podían actuar tanto en el ámbito religioso como en el cortesano, proveyendo música tanto para los servicios eclesiásticos como para el entretenimiento privado y para oca-

siones sociales del señor al que servía. Era común que las casas reinantes europeas mantuvieran a su servicio una capilla religiosa, una capilla de corte y músicos de cámara para los momentos de intimidad. Esta profesionalización del músico trajo aparejada la posibilidad de ingresar a los puestos de trabajo por méritos estrictamente musicales, abriendo la puerta a los laicos (personas no consagradas a la vida religiosa) a la actividad musical profesional y especializada. Este proceso es lo que llamamos **secularización** de la música y puede constatarse en diferentes ámbitos de la vida durante el Renacimiento.

En esta época, pueden identificarse algunas mujeres trabajando como músicas profesionales, ganándose la vida como cantantes o instrumentistas en las cortes ducales de Italia.

El ascenso de la clase burguesa trajo consigo un nuevo grupo de patronos del arte y el surgimiento, entre los miembros de las clases media y alta, del músico aficionado o *amateur*. Cuando, a comienzos del siglo XVI, la imprenta de tipos móviles estuvo disponible para publicar música, los libros de partituras comenzaron a ser accesibles a un público mucho más amplio. Así, surgieron grandes casas editoriales (los más famosos fueron Attaignant en París, Petrucci y Gardano en Venecia y Susato en Amberes) y se incrementó notablemente la cantidad de gente que sabía leer y escribir música.

El estilo musical del Renacimiento

El siglo XVI suele ser considerado como la edad de oro del canto a *cappella*: obras vocales sin acom-

pañamiento instrumental, en las cuales la escritura resalta por sobre todo la belleza y capacidad de la voz humana.

La polifonía se basaba en el principio de la **imitación continua**: los motivos de la composición van pasando de una línea vocal a las otras, las voces van imitándose entre sí, dando como resultado una densa textura capaz de los efectos más variados y sutiles. Con el desarrollo de la polifonía renacentista, los compositores se concentraron en componer motetes y musicalizar el **ordinario** de la misa, es decir, la sección fija cuyos textos no varían durante el año eclesiástico y que consta de: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, y Agnus Dei (en la actualidad, estas secciones se recitan o cantan en el idioma de cada país). Las musicalizaciones tempranas (siglos XIV y XV) de estos textos solían basarse en frag-

mentos de Canto Gregoriano, el cual cumplía la función de **cantus firmus** (melodía fija). Cuando el mismo *cantus firmus* se repetía en cada uno de los números de la misa, contribuía a darle unidad estructural. El uso de un *cantus firmus* en una voz como base para elaboradas ornamentaciones en las otras, fue un recurso que ofrecía numerosas posibilidades y constituyó uno de los principales procedimientos compositivos de este período. Muy pronto la creciente secularización se pudo observar también en el uso de melodías profanas como *cantus firmus* de misas y motetes.

La división ternaria del ritmo, tan atractiva para los compositores de la Edad Media por simbolizar la perfección de la Trinidad, siguió siendo utilizada; pero los músicos del Renacimiento, mucho menos preocupados por el simbolismo

místico, mostraron gran interés por la **métrica binaria**. El interés principal del compositor renacentista fue pasando de la especulación y el simbolismo abstractos (intelectual, no audible) preferidos durante el medioevo, a la búsqueda de un ideal sonoro cuya estructura y significado fueran captables por los sentidos. Gradualmente, la palabra fue cobrando protagonismo y finalmente la música pasó a estar al servicio del texto, al punto de perder su sentido sin él. Si comparamos el motete *Nuper rosarum flores* de Du Fay con el madrigal *Io parto* de Carlo Gesualdo, este proceso se hace patente al oído, ya que es posible realizar una versión instrumental satisfactoria del primero; no así del segundo.

En el siglo XV la música religiosa era mayormente *a cappella*; a partir del siglo XVI la práctica de añadir instrumentos que duplicaban las voces (*colla parte*), se hizo

cada vez más frecuente, sobre todo en España. El mismo proceso se da en la música secular, quizás algo más tempranamente. Las líneas vocales podían eventualmente ser reemplazadas por instrumentos, tales como flautas dulces, chirimías o violas da gamba, que comenzaron a construirse por familias, es decir, un mismo instrumento en registro desde soprano hasta bajo, a imitación de la textura vocal. Esta novedad produjo un importante crecimiento de música puramente instrumental basada en modelos vocales, para conjuntos o en reducciones y arreglos para laúd e instrumentos de teclado, como el clavicémbalo o el virginal.

Los compositores **franco-flamencos** de la **escuela Borgoñona** tuvieron un rol protagónico en la música europea desde alrededor del año 1450 hasta fines del siglo XVI. Provenían de los Países Bajos

del sur (actual Bélgica), y de las provincias del norte de Francia. Algunos de ellos, como Du Fay, Ockeghem y Josquin, fueron los creadores de las obras maestras de su época.

Música religiosa

La música desempeñó un importante papel en el ritual de la iglesia. Hubo diversos tipos de música para los servicios religiosos, además del canto Gregoriano monofónico: musicalizaciones polifónicas de la misa, motetes, himnos... Estos estaban normalmente basados en técnicas contrapuntísticas, y, especialmente en el siglo XVI, en música preexistente. Estas obras eran cantadas por cantores profesionales, generalmente hombres de la iglesia que habían sido entrenados desde niños en las escuelas corales (*scholae*; singular: *schola*).

El motete en el Renacimiento

El motete renacentista se convirtió principalmente en un género de música religiosa con un texto en latín común a todas las voces, para ser utilizado en la misa y en otros servicios religiosos. Existían también, sin embargo, motetes profanos destinados a ceremonias cívicas. Todas estas obras solían ser compuestas a tres o cuatro voces en el siglo XV, aumentando el número de voces durante el siglo XVI. El uso del *cantus firmus* fue siendo abandonado hacia finales del período.

Guillaume Du Fay

Du Fay (1397-1474) fue uno de los primeros compositores de la escuela Borgoñona en desarrollar su carrera en Italia, donde pasó sus años de formación. También trabajó en las cortes de los ducados de Saboya y de Borgoña, destacán-

dose además por su brillante carrera eclesiástico-diplomática. Retornó finalmente a su Cambrai natal, donde continuó componiendo hasta su muerte.

En la música de Du Fay y sus colegas borgoñones, las complejidades rítmicas de la música del siglo XIV fueron abandonadas a favor de un estilo más accesible, menos complicado. Las meandrosas líneas vocales del pasado fueron reemplazadas por melodías bien definidas y ritmos precisos. Las armonías también se simplificaron, haciéndose más consonantes, presagiando un lenguaje basado en tríadas y tonalidades.

Eventualmente, Du Fay expandió la textura usual de tres voces a cuatro. Escribió en todos los géneros corrientes en su época, incluyendo misas polifónicas, himnos, motetes, y canciones seculares en francés e italiano. Su producción com-

prende al menos nueve musicalizaciones completas del Ordinario; cuatro de ellas están basadas en *cantus firmus* gregorianos o populares.

Nuper Rosarum Flores

Este motete fue compuesto por Du Fay para la consagración, en 1436, de la iglesia Santa Maria del Fiore (el « Duomo ») de Florencia, cuya cúpula es obra del arquitecto Filippo Brunelleschi. Se trata de un motete isorrítmico, en un estilo algo arcaico para su época, pero habitual en composiciones destinadas a ceremonias públicas solemnes. Según algunos autores, las proporciones rítmicas del motete, así como muchos detalles de la composición, guardan una estrecha relación con las proporciones y los detalles arquitectónicos de la iglesia. Un ejemplo de ello es la utilización inusual de dos tenores para

entonar el *cantus firmus* que sirve de base al motete (el Introito *Terribilis est locus iste*, de la misa para consagrar una iglesia), lo cual ilustraría la también excepcional doble bóveda diseñada por Brunelleschi para poder erigir la enorme cúpula.

Actividad sugerida:

Identificar y señalar en la partitura *Nuper rosarum flores* el *cantus firmus* en sus sucesivas apariciones, basándose en el *Introito Terribilis est*.

Josquin Desprez

Uno de los grandes maestros del motete renacentista fue el compositor franco-flamenco Josquin Desprez (ca.1450/55-1521), cuyo apellido, Lebloitte, ha sido recientemente descubierto. Con él se

completa la transición desde el anónimo compositor medieval, pasando por las borrosas figuras del Gótico, hasta el artista altamente individual del Renacimiento.

Josquin estudió probablemente con el maestro flamenco Ockeghem, quien ejerció una poderosa influencia en varias generaciones de compositores. Su variada carrera lo llevó a Italia, trabajando en varias cortes ducales (especialmente las de las familias Sforza, en Milán, y d'Este, en Ferrara), así como en la Capilla Papal de Roma. Durante su estadía en Italia, su arte absorbió las virtudes clásicas de equilibrio y moderación, el sentido de la proporción armoniosa y la forma lúcida, que tiene como arquetipo la obra pictórica de Rafael. Finalmente retornó a Francia, para disfrutar de una prestigiosa y bien remunerada canongía en la catedral de

Condé, donde se desempeñó hasta el fin de sus días.

La generación de músicos anterior a él había estado preocupada por resolver los problemas técnicos del contrapunto, los cuales estaban estrechamente relacionados con el clima intelectual de la Edad Media que se iba desvaneciendo. Josquin apareció en un momento en que las ideas humanísticas se hacían sentir en toda Europa. Él fue capaz de llevar la prodigiosa técnica contrapuntística aprendida de su maestro hacia un nuevo objetivo: **la expresión de las emociones**. Compuso alrededor de cien motetes, al menos diecisiete misas, y muchas piezas seculares, usando en ellas una gran variedad de técnicas: algunas están basadas en modelos preexistentes, monofónicos o polifónicos, otras son completamente originales. Algunas de sus obras utilizan una textura sim-

ple, homofónica, que enfatiza por sobre todo la **inteligibilidad de las palabras**, acorde con el espíritu humanista de su tiempo.

El motete *Ave Maria...virgo serena* es un ejemplo representativo del estilo clásico de la polifonía del Renacimiento y del estilo maduro de Josquin. Consta de cuatro voces y responde al ideal sonoro del período: tejido abierto, claro, homogéneo, aireado, equilibrado. Está estructurado en base a la imitación, abandonando completamente la rigidez y la abstracción del isorritmo, el isomelismo y el *cantus firmus*. El texto que sirve de punto de partida a esta composición está dedicado a la Virgen María y en sus cinco estrofas le dedica alabanzas por sus principales atributos y virtudes: concebida sin pecado, alegría de los mortales, madre del Redentor, Virgen que concibe y da

a luz al Hijo de Dios, asunta que salva al género humano; culmina con una súplica en favor del autor: *O mater Dei, memento mei*, (Oh! Madre de Dios, recuérdame). El rasgo más destacado de la pieza es la búsqueda del equilibrio entre expresión y forma, entre contrapunto y homofonía, sencillez melódica y claridad modal, inteligibilidad del texto e interés musical, es decir, equilibrio entre estructura y expresión medida, que surge del tratamiento musical del texto.

Música secular

Como ya hemos señalado, en la música secular del Renacimiento participaban tanto músicos profesionales como aficionados. Las festividades en las cortes incluían música ejecutada por profesionales para el entretenimiento de los nobles invitados y los dignatarios. Con el ascenso de la clase burgue-

sa, el hacer música en el hogar se hizo cada vez más popular. La mayoría de los hogares prósperos contaban con algunos instrumentos: un laúd, un teclado, un conjunto de violas o de flautas. El estudio de la música era considerado parte de la apropiada educación de las jóvenes, y en menor medida, de los muchachos.

Las mujeres comenzaron a jugar un importante rol en la ejecución de la música, incluso a nivel profesional. La danza también proveía una excelente oportunidad para la música en todos los niveles sociales.

De la unión de la poesía y la música surgieron dos importantes géneros seculares: la *chanson* y el *madrigal*. En muchos casos, y en ambos géneros, la música servía para realzar la poesía de grandes figuras de la literatura, como Pierre de Ronsard o Francesco Petrarca. Las intrincadas estructuras de los

versos franceses e italianos, a su vez, contribuyeron a moldear las formas musicales resultantes.

Johannes Ockeghem

Ockeghem (1420-97) nació en Flandes. Fue cantor en la Iglesia de Nuestra Señora en Amberes, y más tarde entró al servicio de Carlos I, duque de Borbón. Finalmente, se unió a la corte real de Francia, en la cual trabajó durante muchos años. Escribió misas, motetes y alrededor de veinte chansons.

La *chanson* del siglo XV era el género favorito en las cortes de los duques de Borgoña y de los reyes de Francia, grandes patronos de las artes. Estan *chansons*, hoy conocidas como "borgoñonas", eran generalmente escritas a tres voces, de las cuales las dos inferiores podían ser ejecutadas con instrumentos. Eran musicalizaciones de poemas franceses de amor cortés, los

cuales estaban en las *formas fijas* del *rondeau*, la *ballade*, o el *virelai*. Estas formas fijas de los textos determinaban el carácter y las repeticiones musicales de las diferentes secciones de la composición.

La *chanson* "*D'ung aultre amer*" (*Amar a otro*) es un *rondeau* con la forma medieval: ABaAabAB. La melodía aparece en la voz superior, la única con texto, lo cual permite conjeturar que las otras dos voces podían ejecutarse instrumentalmente. La composición es básicamente silábica, salvo en el caso de la sílaba acentuada de la última palabra, que tiene un fluido melisma.

Josquin y la *chanson*

Josquin compuso a lo largo de su vida cerca de setenta *chansons*. Una de las más célebres, *Mille regretz*, compuesta probablemente alrededor de 1520, gozó de