

## Capítulo XXVII

### La canción: los estilos nacionales

Así como la música religiosa del segundo cuarto de siglo XVI era de naturaleza esencialmente conservadora, la canción profana se enganchó al espíritu de innovación que ya había sido puesto en movimiento por la generación de Josquin. Más concretamente, dos nuevos géneros irrumpieron en escena y acabaron por dominarla: el madrigal italiano (lo que quedaba del siglo) y la —engañosamente— denominada «*chanson* parisina» (por un tiempo considerablemente más breve).

#### LA CHANSON

Con el segundo cuarto de siglo, el estilo de canción franco-flamenco antes tan homogéneo se quebró definitivamente. Como vimos en el capítulo 24, había ya un abismo estilístico y estético entre las composiciones basadas en poesía seria que hizo Pierre de la Rue para la corte neerlandesa de Margarita de Austria (véase el n.º 47 de la *Antología*) y el enfoque más ligero, más aéreo de los arreglos populares a tres voces que prefería la corte real francesa de Luis XII. Del mismo modo, una pieza como *Plus nulz regretz* (*Antología*, n.º 46) de Josquin, de tipo motetístico, habita un mundo totalmente distinto del de, por ejemplo, *Et la la la* (*Antología*, n.º 48) de Ninot le Petit. Cuando, entre 1520 y 1530, la división llegó a un punto desde el que ya no había retorno posible, se consolidó según los límites geográficos: un estilo de *chanson* se asentó en los Países Bajos y otro en Francia; a ellos corresponden generalmente las etiquetas de «flamenco» y «parisino», respectivamente.

#### LA CHANSON FLAMENCA

Con su denso contrapunto imitativo, la *chanson* flamenca era el descendiente directo de la tradición central franco-flamenca. El ejemplo 27-1 ilustra el estilo con los primeros compases de una *chanson* de Thomas Crecquillon (h. 1480/1500-1557), can-

EJEMPLO 27-1. Crecquillon, *Si mon travail*, cc. 1-19.

Si mon tra - vaii vous ve - noit a - plai -  
Si mon tra - vaii vous peult don - ner plai -  
Si mon tra - vaii vous

sir, Re - che - vant d'aul - tre plus de  
sir, Re - che - vant  
peult don - ner plai - sir, Re - che - vant d'aul -  
Si mon tra - vaii vous peult don - ner plai - sir, Re - che - vant d'aul - tre

con - ten - te - ment, Ne crai - gnés plus me fai - re  
d'aul - tre plus de con - ten - te - ment, Ne crai - gnés pas, ne  
- tre, re - che - vant d'aul - tre plus de con - ten - te - ment,  
plus de con - ten - te - ment,

des plai -  
crai - gnés pas me fai - re des plai -  
Ne crai - gnés pas me fai

tante de la capilla de Carlos V y, tal vez, el compositor de canción flamenco más verificado de su tiempo. Aunque la manera de abordar la estructura de Crecquillon era típica de la *chanson* flamenca al dar preferencia a una continuidad motetística no estrófica (*durchkomponiert*) a lo largo de distintas secciones cerradas en sí mismas con varios esquemas de repetición, a menudo repetía o bien la música del pareado inicial para los dos versos siguientes (como en este caso, a partir del c. 14), o bien la música y el texto de la última frase. Cuando la repetición tiene lugar al final (c. 71 = c. 64), su efecto puede tener mucha fuerza, al envolver toda la estructura y darle un acento retórico.

EJEMPLO 27-2. Gombert, *Si mon travail*, cc. 64-79.

Le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su  
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du -  
ment Le dœul is - su, le  
- ment Le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is -  
ment Le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is -

du - gne chose in - cer - tai - ne, le dœul is - su,  
- gne chose in - cer - tai - ne, le dœul is - su, le dœul is - su, le  
dœul is - su du - gne cho - se in - cer - tai - ne, le  
is - su du - gne cho - se in - cer - tai - ne, le dœul  
- du - gne chose in - cer - tai - ne, le  
- su du - gne cho - se in - cer - tai - ne, le dœul is -

72  
le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne chose in -  
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne chose in - cer -  
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su  
is - su, le dœul is - su, le dœul is - su, du - gne cho - se in - cer - tai -  
dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne  
- su, le dœul is - su, le dœul is - su, le dœul is - su du - gne cho -

76  
cer - tai - - - ne.  
- tai - - - ne, du - gne cho - se in - cer - tai - - - ne.  
- du - gne cho - se in - cer - tai - - - ne.  
- ne.  
- cho - se in - cer - tai - - - ne, du - gne cho - se in - cer - tai - - - ne.  
- se in - cer - tai - - - ne, du - gne cho - se in - cer - tai - - - ne.

Al igual que sus obras religiosas, no obstante, los cientos de *chansons* de Crecquillon, Gombert y Clemens han quedado perdidos entre las canciones de Josquin en un extremo y las de Lasso en el otro. Es una pena, pues una buena porción de bellísima música sigue sin escucharse.

#### LA CHANSON PARISINA

No es olvido lo que sufre la llamada «*chanson parisina*», sino más bien una crisis de identidad.

Para empezar, el término «parisino» no delimita el género geográficamente: muchas de las *chansons* a las que ponemos esta etiqueta fueron compuestas fuera de París, en las provincias francesas, y no todas las *chansons* que fueron compuestas en París llevan la etiqueta estilística «parisina» con comodidad. Tampoco se puede poner esta etiqueta automáticamente (como se hace a veces) a cualquier *chanson* que saliese de los talleres del editor de música parisino Pierre Attaignant, quien, a pesar de su cercana vinculación con este género, imprimió *chansons* de una gran variedad de estilos, incluidas obras que pertenecen de lleno a la tradición flamenca. Por último, el término se aplica a *chansons* compuestas en más de un estilo, lo cual hace que el problema se agudice a medida que pasamos del estrecho margen estilístico de finales de los años veinte del siglo XVI a la mayor diversidad de mediados de siglo. Tal vez debiésemos abandonar completamente el término «parisino» y sustituirlo por el de «francés» (aunque la poesía de la *chanson* flamenca es también francesa).

En este libro trataremos los tres estilos fundamentales de la *chanson* parisina de entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta del siglo XVI: el lírico, el narrativo y el programático. Pero primero prestaremos atención a un poeta que fue una de las fuerzas directrices que estuvo detrás del desarrollo del género.

CLÉMENT MAROT (1496?-1544) fue el poeta francés más famoso e imitado de su tiempo, favorito especialmente de Claudin de Sermisy, Clément Janequin y otros compositores de *chanson* (tanto franceses como flamencos). Rompiendo con la formalidad de las *formes fixes* y reconciliando mágicamente las tradiciones opuestas cortesana y popular, infundió a la poesía francesa ingenio y elegancia, sencillez y espontaneidad. De su pluma salieron algunos de los primeros sonetos y *épigrammes* franceses. Después de haberse convertido al protestantismo en los años veinte, Marot emprendió la tarea de traducir los salmos al francés, abonando con ello el campo para los salmos calvinistas posteriores. Pagó sus tendencias religiosas pasando los últimos años de su vida en el exilio.

UNA CHANSON LÍRICA DE CLAUDINE. Nacido hacia 1490, Claudin de Sermisy pasó la mayor parte de su carrera en dos de las instituciones musicales más prestigiosas de París: la corte real francesa y la Sainte Chapelle, una de las iglesias frecuentadas por los miembros de la corte. A pesar de haber escrito una buena porción de música religiosa, a Claudin se le conoce hoy en día sobre todo como compositor de *chanson* (175 canciones, aproximadamente). Para algunos, el nombre de Claudin es prácticamente sinónimo de *chanson* parisina. Murió en octubre de 1562.

Es probable que no haya mejor ejemplo de manual que la *chanson* lírica de Claudin: *Je n'ay point plus d'affection* (*Antología*, n.º 63). El poema dice así:

	Rima	Música	Cadencias
Je n'ay point plus d'affection	a	A	
Que ce qu'il me plaist d'en avoir.	b		i
Et si ne porte passion,	a	A	
S'il ne me plaist la recevoir.	b		i

J'ay gaigné sur moy tel pouvoir,	b	<b>B</b>	III
Tel credit et auctorité,	c		v
Que je commande a mon vouloir,	b	<b>A</b>	
Rein n'y peult la fragilité,	c		i
Que je commande a mon vouloir,	b	<b>A</b>	
Rien n'y peult la fragilité <sup>1</sup> .	c		i

Podemos ver los rasgos característicos del estilo a partir de la música: (1) una textura decididamente homofónica-homorrítmica; (2) una melodía lírica relegada enteramente al *superius*; (3) todas las voces provistas completamente de texto; (4) una declamación silábica para la semibreve y la mínima (blanca y negra, respectivamente, en la transcripción); (5) frases definidas y equilibradas; (6) un esquema «tonal» conciso, que en este caso sigue la progresión i-i-III-v-i-i; (7) secciones claramente discernibles, con repetición al principio y/o al final; (8) un motivo rítmico inicial que es casi siempre dáctilo (♩ ♩♩); y (9) un acorde tríada completo en la cadencia final, algo que se estaba haciendo cada vez más popular en el segundo cuarto del siglo. (Aunque Claudin se decide por una tercera sol-si bemol, hay una tríada completa al final de *Si mon travail* de Gombert en el Ej. 27-2).

Por último, Claudin era conciso. En *Je n'ay point plus d'affection*, a los diez octosílabos del poema les corresponden en música tan sólo treinta y siete breves (incluyendo la repetición de la sección inicial y contando la última longa como dos). Por otro lado, en *Si mon travail* de Gombert los extensos fragmentos imitativos y la repetición de fragmentos de texto cortos necesitan el mismo número de breves para escasamente cuatro decasílabos. Claudin ponía pues música a las sílabas a un ritmo doble del real.

La canción de Claudin respira igualmente claridad, gracia, expresión y sencillez. Su tono no es ni enteramente cortesano ni enteramente popular, sino que más bien reconcilia estos dos mundos y llama la atención por el equilibrio entre ellos, como ocurre en la poesía de Marot. Resumiendo, tanto Claudin como Marot personifican el espíritu de la corte de Francisco I: «la más radiante, la más creativa de toda la Historia de Francia, reino en el que se fundieron dos brillantes culturas, la de la Francia gótica y la de la Italia del Renacimiento»<sup>2</sup>.

UNA CHANSON NARRATIVA DE PASSEREAU. Pierre Passereau parece haber pasado su carrera principalmente en provincias entre 1509 y 1547. A pesar de haber producido varias *chansons* del tipo lírico, lo suyo era más la *chanson* narrativa, con poemas que contaban cuentos, o rústicos o sucios (o ambos).

La ingeniosa *Il est bel et bon* (*Antología*, n.º 64), publicada por Attaignant en 1534, es la pieza más conocida de Passereau. El poema, de construcción más bien libre y con un estribillo que se repite, dice así (la «x» indica que el verso en cuestión está tratado imitativamente y/o que empieza después de una cadencia clara y bien definida):

<sup>1</sup> Cita tomada de *CMM* 52/3, pp. 121-122.

<sup>2</sup> Seward, *Prince of the Renaissance*, p. 13.

	<i>Imitación</i>	<i>Cadencia clara</i>
Il est bel et bon, commère, mon mari	x	
Il estoit deux femmes toutes d'ung pays	x	x
Disans l'une à l'autre: Avez bon mari?	x	x
Il est bel et bon, commère, mon mary.	x	
Il ne me courouce, ne me bat aussi	x	x
Il fait le mesnage, il donne aux poulaillies	x	
Et je prens mes plaisirs		
—Commère, c'est pour rire—	x	x
Quant les poulaillies crient	x	x
Co, co, dac; petite coquette, qu'esse cy?	x	x
Il est bel et bon, commère, mon mary <sup>3</sup> .	x	x

Aunque casi todos los versos comienzan con un fragmento imitativo, estamos bastante lejos de una *chanson* flamenca típica: (1) la mayoría de estos fragmentos empiezan solamente una vez que el material precedente ya ha completado una cadencia; (2) a pesar de la imitación, la textura es a menudo homofónica; y (3) la combinación de cadencias bien definidas y el estribillo que se repite da una sensación de secciones nítidas, incluso aunque los nexos entre ellas no sean tan patentes como en la *chanson* de Claudin.

*Il est bel et bon* ilustra también otra característica de la *chanson* narrativa. La declamación es de tipo rápido de principio a fin, con las sílabas lanzadas al ritmo de mínimas y semimínimas (negras y corcheas en la transcripción). La *chanson* es pues un excelente ejemplo de canción «charlatana» renacentista. No podemos pasar por alto el realismo lleno de humor con que Passereau representa el cloqueo de las gallinas —Co, co, dac— en el *altus* y el *bassus* en los compases 43-47. Es un toque de estilo que, como ahora veremos, Janequin empleaba con maestría.

UNA CHANSON PROGRAMÁTICA DE JANEQUIN. La carrera de Clément Janequin es bastante única entre las de los grandes compositores de la época, ya que nunca ocupó un puesto regular en ninguna iglesia o corte importante. Nacido hacia 1485, Janequin pasó la mayor parte de su vida en provincias, primero en Bordeaux y luego en Angers. Hasta 1549 no se trasladó a París, donde, después de recibir los títulos honoríficos de *chantre* y *compositeur du roi*, falleció en 1558. Para algunos, las más de 250 *chansons* de Janequin convierten su apellido en sinónimo de «*chanson* parisina».

Lo que hizo Passereau al imitar el cloqueo de las gallinas, Janequin lo convirtió en un arte en el que fue maestro indiscutible. En palabras del poeta del siglo XVI Jean-Antoine de Baif:

<sup>3</sup> Cita tomada de *CMM* 45, p. xiv.

Si con pesados acordes motetes compone  
 u osa reproducir alarmas de batalla,  
 o si en una canción imita el parloteo de las mujeres,  
 o imita el estilo de las voces de los pájaros,  
 el buen Janequin no muestra en toda su música  
 espíritu mortal alguno -todo él es divino<sup>4</sup>.

Bañ sabía de lo que estaba hablando. La referencia a los pájaros alude a *Le chant des oiseaux*, el parloteo de las mujeres a *Le caquet des femmes*, y las alarmas de batalla a una de las piezas más famosas de Janequin, *La guerre*, que describe supuestamente la victoria de Francisco I en la batalla de Marignano en 1515.

Si *La guerre* es la más conocida de las *chansons* programáticas de Janequin, *Les cris de Paris* debe de ser la más alborotadamente divertida (*Antología*, n.º 65). Después de comenzar con una pregunta dirigida a nosotros, «¿Queréis oír los gritos de París?», Janequin nos transporta a las calles del París del siglo XVI, en el que somos bombardeados por los gritos de los vendedores ofreciendo de todo, desde vino (*altus*, cc. 42-44) hasta nabos dulces (las tres voces superiores, cc. 130-133). Cantada por cantantes con buen sentido del humor, algunos de los personajes pueden ser hasta entrañables: el vendedor de mostaza (bajo, cc. 51-58), los vendedores ambulantes de piñones (todas las voces, cc. 106-109), y el vendedor de «nabos no tan dulces» (*altus*, cc. 121-123), mientras que la cariñosa pareja que vende peras, espinacas y acedera, nos parece irresistible (*superius* y *altus*, cc. 96-102). La pieza acaba dirigiéndose a nosotros una vez más: si queremos oír más vendedores, tendremos que ir a por ellos. Ojalá Janequin lo hubiese hecho por nosotros.

En suma, lo que llamamos «*chanson* parisina» fue compuesta tanto en París como fuera de esta ciudad, y tanto su música como su poesía abarcaron múltiples estilos. La única constante que recorre y unifica este rico y maravilloso repertorio es su diferenciación estilística con respecto a la *chanson* flamenca.

ORÍGENES. Los primeros intentos de encontrar las raíces estilísticas de la *chanson* parisina las situaban en la *frottola* italiana, ya que estos dos repertorios compartían un estilo homofónico, una melodía lírica en el *superius*, frases nítidas, y un enfoque conciso y lúcido de la estructura. Esta conclusión sencillamente no se tiene en pie. En primer lugar, los criterios son demasiado generales y pueden utilizarse hasta para describir el estilo del villancico español. En segundo lugar, no todas las *chansons* parisinas coinciden con esta descripción; funciona bastante bien para la *chanson* lírica, algo menos para la *chanson* narrativa -más imitativa-, y probablemente nada en absoluto para la textura caleidoscópica de las *chansons* programáticas de Janequin. En tercer lugar, la poesía de los dos géneros está a kilómetros de distancia; mientras Claudin y sus colegas compositores de *chansons* ponían música a las poesías de autores como Marot, los frottolistas se contentaban con poco más que aleluyas. Y en cuarto lugar, no hay evidencia suficiente de que Claudin, Janequin, Passereau o sus contemporáneos franceses conocieran las obras de Cara y Tromboncino.

<sup>4</sup> Cita tomada de Reese, *Music in the Renaissance*, p. 297.

Esta perspectiva fue luego modificada y corregida: (1) los compositores franceses no tenían ningún motivo para volver su mirada a Italia en busca de inspiración; (2) recurrieron a su propia tradición de canción polifónica popular; y (3) la *chanson* parisina lírica nació del arreglo popular a tres voces, mientras que su modalidad narrativa surgió del arreglo popular a cuatro voces. A buen seguro podemos percibir la afinidad estilística entre pares de piezas como *Je n'ay point plus* de Claudin y *Adieu solas* de Févin (Ej. 24-6) por una parte, e *Il est bel et bon* de Passereau y *Et la la la* de Ninot (*Antología*, n.º 48) por otra.

No obstante, hasta este argumento aparentemente tan convincente tiene sus cabos sueltos. Por ejemplo, aunque los compositores de arreglos populares a cuatro voces eran consistentemente franco-flamencos, las fuentes que han sobrevivido parecen indicar que cultivaron este género principalmente en suelo italiano. Así pues, tal vez estemos buscando raíces fantasmagóricas. ¡A lo mejor tiene la aguja más de una punta!

## EL MADRIGAL

Entre los géneros musicales del siglo XVI no hay ninguno tan estrechamente asociado a Italia como el madrigal, el primer género en el que los compositores italianos encontraron una voz que resonase en las escenas internacionales. Dada esta «italianidad», es irónico que el madrigal temprano se desarrollase en manos de compositores franco-flamencos. Aparte de Constanza Festa (h. 1490-1545), los principales madrigalistas del segundo cuarto del siglo fueron los franceses Philippe Verdelot y Jacques Arcadelt y el flamenco Adrian Willaert. Son pues sus madrigales, compuestos durante tres décadas (1520-1550), lo que vamos a tratar ahora.

### 1520-1530: VERDELOT

Verdelot llegó a Florencia en 1522-1523, y fue allí y en aquel tiempo cuando nació el madrigal. Su *Madonna, per voi ardo* (*Antología*, n.º 66) ejemplifica su estadio más temprano. He aquí el poema:

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| 1. Madonna, per voi ardo,             | Señora, por vos ardo,                                   |
| 2. Et voi non lo credete,             | y vos no lo creéis,                                     |
| 3. Perchè non pia quanto bella sete.  | pues no tan piadosa como bella sois.                    |
| 4. Ogn' hora io miro et guardo.       | En todo momento os miro y admiro.                       |
| 5. Se tanta crudeltà cangiar' volete, | Si tanta crueldad cambiar queréis,                      |
| 6. Donna, non v' accorgete            | Señora, ¿no os dáis cuenta                              |
| 7. Che per voi moro et ardo?          | de que por vos muero y ardo?                            |
| 8. Et per mirar vostra beltà infinita | Y por admirar vuestra belleza infinita                  |
| 9. Et voi sola servir bramo la vita.  | y solamente a vos servir, anhelo la vida <sup>5</sup> . |

<sup>5</sup> Tomado de Slim, *A Gift of Madrigals*, 2, p. 443.

Uno de los mitos sobre el madrigal es que pronto empezó a utilizar poesía muy culta y cargada de emoción, recurriendo como fuente de inspiración a Petrarca. Así como ésta es una descripción precisa del madrigal posterior a 1540, *Madonna* de Verdelot muestra por qué encaja en los comienzos del género al intentar clasificarla. Es verdad que *Madonna* deja atrás el parloteo de los frottolistas, y que su rima y su estructura no están sujetas a las viejas formas fijas italianas. Además, hay algunas palabras de peso, como «moro» y «ardo» (muero, ardo), e incluso un intento de juego petrarquiano con la antítesis: el amante muere por su amada en el verso 7, pero desea la vida en el verso 9. Sin embargo, al final el poema es bastante insípido, e incluso la súplica inicial a su dama («Señora») es un tópico.

La música de Verdelot para *Madonna* es igual de insípida. La textura homofónica tiene muy poca variación; el poco relieve de la obra viene de los pares de voces contrastantes en el verso 7 (cc. 26-29) y la breve imitación en las voces inferiores en el verso 9 (cc. 35-36 y 40-41). A pesar de todo, sí hay una verdadera diferencia entre la homofonía de Verdelot y la de los antiguos frottolistas: aunque el *superius* lleva la melodía (o lo que hay de melodía), la textura es densa y concebida vocalmente de arriba a abajo. A diferencia de la *frottola*, pues, que probablemente era interpretada sobre todo por una voz solista y laúd, el madrigal era algo exclusivamente vocal<sup>6</sup>. Tampoco hay nada atrevido en la relación entre la música y el texto. Verdelot distribuye el texto silábicamente, con pequeños melismas solamente en «bramo» (deseo) en los compases 34-36 (repetidos en los cc. 39-41) y en las cadencias ligeramente ornamentadas. A esto hay que añadir que cada frase musical cuadra hábilmente con cada verso, como en la *frottola*, y que aunque la música no es estrófica —y por lo tanto tan alejada de los esquemas de repetición de las *formes fixes* como el poema— Verdelot repite el verso 3/frase 3, de modo casi secuencial a fin de acentuarlo retóricamente, y luego hace lo mismo con el último verso, esta vez repitiendo exactamente la música.

Hay algunos intentos poco sólidos de subrayar el contenido del texto: el efecto sincopado a gran escala sobre la primera palabra, «Madonna» —y la táctica similar sobre «Donna» (cc. 22-23)— confiere una cierta urgencia a la súplica del amante, mientras el acorde de mi bemol mayor sobre «crudeltà» (c. 18) pone de relieve esa palabra tan crucial. Por otro lado, el sentimiento de «ardo» y «moro» no recibe especial atención. Verdelot parece haber tenido un solo objetivo: dar proyección al texto de la manera más sencilla y clara posible. El hecho es que lo hace de tal modo que, como lo ha expresado acertadamente un crítico, parece como si cuatro lectores estuvieran recitando el mismo poema a la vez, cada uno de ellos con un efecto distinto<sup>7</sup>. Esta actitud iba a caracterizar luego al madrigal —de maneras más dramáticas incluso— durante lo que quedaba de siglo.

<sup>6</sup> En ocasiones, sin embargo, los madrigales eran interpretados por un cantante que llevaba la voz más aguda y un acompañamiento instrumental. Así pues, Willaert arregló varios madrigales de Verdelot, incluido *Madonna*, para canto y laúd en su *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto* de 1536.

<sup>7</sup> Haar, *Essays on Italian Music*, p. 72 (en el que se basa esta discusión).

## 1530-1540: ARCADELT

Jacques Arcadelt (h. 1505-1568), quien debió de gozar de un estrecho vínculo con Verdelot, pasó probablemente algún tiempo en Florencia a comienzos de la década 1530-1540 (en la corte ducal de los Médicis, recientemente restaurados) y luego se trasladó a Venecia, en años posteriores de la década. Es seguro que estuvo en Roma en la década siguiente (1540-1550) y que pasó aproximadamente los últimos doce años de su vida en su Francia natal.

A finales de 1538 o comienzos de 1539, el editor veneciano Antonio Gardano publicó el *Primo libro di madrigali d'Archadelt*... Su éxito comercial fue espectacular y fue reeditado más de cincuenta veces. Lo que hizo que se vendiese tanto fue sin duda el madrigal con que se abría el libro, *Li bianco e dolce cigno* (*Antología*, n.º 67), sobre un texto del marqués Alfonso de Ávalos:

1. Il bianco e dolce cigno	El blanco y dulce cisne
2. cantando more, et io	cantando muere, y yo
3. piangendo giung' al fin del viver mio.	llorando hasta el fin del vivir mío.
4. Stran' e diversa sorte	Extraña y diversa suerte,
5. ch'ei more sconcolato	que él muera desconsolado
6. et io moro beato.	y yo muero feliz.
7. Morte che nel morire	Muerte que en el morir
8. m'empie di gioia tutt' e di desire.	me llena de gozo y de deseo.
9. Se nel morir' altro dolor non sento	Si en el morir otro dolor no siento,
10. di mille mort' il di sarei contento.	con mil muertes al día estaría contento <sup>8</sup> .

La versión de Arcadelt es espléndida y lleva al madrigal algo más cerca de la madurez de este género en dos aspectos: en el modo de tratar algún que otro conflicto entre el significado y la estructura del poema, y en su obvio intento de imitación musical del texto («word painting»).

Hay una fricción entre el contenido y la división formal en los tres primeros versos. Ésta es una técnica conocida como *enjambment* (encabalgamiento), con la que el significado semántico se abre paso atravesando tanto la versificación como la rima. No cabe duda alguna sobre cómo entendía Arcadelt el poema: la frase 1 (cc. 1-5), que corresponde a «El blanco y dulce cisne/cantando muere», no termina con el primer verso, sino que llega hasta la mitad del verso 2, mientras que la frase 2, «y yo/llorando hasta el fin del vivir mío» (cc. 6-10), comienza en ese punto y continúa hasta el final del verso 3. Lo verdaderamente significativo es lo siguiente: mientras que la *Madonna* de Verdelot, con su relación de uno a uno entre las frases musicales y los versos del poema, respetaba la estructura formal de éste (como lo había hecho la música compuesta para poesía en cualquiera de las *formes fixes*, ya fuese francesa o italiana), Arcadelt realza el significado semántico. Con ese cambio de objetivo, tanto Arcadelt como el madrigal dieron un paso importante hacia el encuentro en-

<sup>8</sup> Tomado de Fuller, *The European Musical Heritage*, p. 265.

tre el intelecto y la emoción de la poesía sofisticada de gran calidad en sus propios términos.

Arcadelt expresa también el contenido del poema atrayendo la atención sobre ciertas palabras o frases. Por ejemplo, (1) hay un séptimo grado rebajado inesperado, cerniente casi, sobre «piangendo» (llorando, cc. 6-7); (2) hay intervalos melódicos de semitono cargados de afecto, siempre en el *superius* y siempre sobre la-si bemol, sobre «more», «sconsolato» y «morire» (muere, desconsolado y morir, cc. 4-5, 18-19, y 25-26, respectivamente); (3) hay un pequeño brote melismático, el único de la pieza, seguido de una sensación de reposo —una cadencia V-I— sobre «beato» (feliz, cc. 21-24); y (4) hay una amplia sección imitativa contrastante para subrayar las palabras «di mille mort' il di sarei contento» (con mil muertes al día estaría contento), que para cualquier lector entendido de la época quería decir un día de sexo.

Así pues, Arcadelt llevó al madrigal a un nuevo nivel expresivo en los primeros diez años de vida de este género. El nivel siguiente iba a llegar entre 1540 y 1550. Pero antes de seguir, convendría abordar algunas hipótesis relativas a los orígenes del madrigal.

#### LOS ORÍGENES DEL MADRIGAL

En su clásico estudio *The Italian Madrigal*, Alfred Einstein (primo de Albert Einstein) esbozó los orígenes del madrigal: «La transformación de la *frottola*, de una canción acompañada con un bajo de soporte y dos voces intermedias de 'relleno' en una construcción polifónica al estilo del motete con cuatro voces de igual importancia, puede seguirse con tanta facilidad como la transformación de una crisálida en mariposa» (1:121). Einstein atribuía esta transformación a la influencia del motete flamenco y al auge creciente de la poesía seria de Petrarca, pero esta hipótesis ha sido puesta en tela de juicio recientemente. En primer lugar, como vimos a propósito de *Madonna, per voi ardo* de Verdelot, la poesía del madrigal temprano no era siempre superior al de la *frottola*. Tampoco era Petrarca completamente desconocido para los frottolistas, especialmente durante los últimos años de la *frottola*; de hecho, gran parte de la poesía del madrigal temprano es tan *poesía per musica* —esto es, poesía sin grandes pretensiones, escrita expresamente para ponerle música— como la de la *frottola*.

Por lo que respecta a la afirmación de que el madrigal temprano revestía una «construcción polifónica al estilo del motete», podemos ponerla a prueba comparando *Madonna* de Verdelot e *Il bianco e dolce cigno* con la densa polifonía imitativa de un motete a seis voces como *Quem dicunt homines* (*Antología*, n.º 61) de Gombert. Lo mismo podríamos comparar peras con manzanas. Como en el caso de la apropiación de la poesía seria, no fue hasta la década 1540-1550 cuando el madrigal empezó a apropiarse de la densa textura contrapuntística del motete.

Hay otro aspecto que tomar en consideración: a pesar de que la *frottola* y el madrigal coexistieron durante un tiempo entre 1520 y 1530, y de que una pieza como *Si è debile il filo* de Bernardo Pisano (Ej. 24-9) está en los umbrales estilísticos del madrigal temprano, los dos géneros debieron de moverse en ámbitos geográficos dis-

tintos. Así como la *frottola* fue principalmente un fenómeno italiano septentrional, centrado en las cortes de Mantua y Ferrara, el madrigal tomó forma en Florencia especialmente. Sencillamente, los caminos de la *frottola* en declive y del madrigal naciente no estuvieron muy entrelazados.

¿Dónde deberíamos buscar entonces los orígenes del madrigal? Una posibilidad sería la *chanson* francesa, más específicamente todo aquello que alimentó el estilo lírico de Claudin. Después de todo, Verdelot y Arcadelt eran franceses, y Arcadelt en especial nos dejó una rica producción de *chansons* líricas en un estilo sentimental similar al del madrigal temprano.

Al final, probablemente no exista una única semilla de la que germinase el madrigal. Por un lado, podríamos considerar los madrigales de Verdelot y Arcadelt como equivalentes italianos de la *chanson* lírica francesa al estilo de Claudin. Por otro lado, el madrigal muestra cierta continuidad estilística con la *frottola* tardía. Lo que se puede decir con toda certeza es que la visión de la mariposa de Einstein no aparece hasta la década 1540-1550 y que es en los madrigales de Willaert donde la vemos por primera vez.

#### 1540-1550: WILLAERT

Como apuntamos en el capítulo 26, 1559 fue testigo de la publicación de *Musica nova* de Willaert, colección de motetes y madrigales que representa un hito en la historia de la música. De sus veinticinco madrigales —muchos de ellos compuestos en esta década—, salvo uno, todos están basados en poemas de Petrarca, en el cual fijaremos ahora nuestra atención.

EL PETRARQUISMO Y PIETRO BEMBO. Poeta, historiador, ensayista, clasicista, crítico e incansable escritor de cartas (labores todas ellas que, a excepción de la primera, llevó a cabo en latín), Francesco Petrarca (1304-1374; Il. 27-1) fue, junto a Dante y Boccaccio, una de las tres grandes figuras literarias de finales del siglo XIII y del siglo XIV italianos. Su principal contribución a la poesía italiana reside en los 366 poemas que componen su *Canzoniere*. En ellos desarrolló Petrarca sus ideas sobre la espiritualidad, los valores terrenales y la belleza ideal, por medio de sonetos profundamente contemplativos dirigidos a su amada y mítica Laura.

La poesía de Petrarca fue pasada por alto por sus contemporáneos (los compositores del *trecento*, por ejemplo, prefirieron una *poesía per musica* más corriente), y su primera influencia no se hace patente hasta las obras de algunos poetas de finales del siglo XV. En música tendremos que esperar todavía más para verle emerger: aunque sus poemas empezaron a atraer a la última oleada de frottolistas, no fue hasta los madrigales de Willaert y de sus protegidos venecianos —escritos entre 1540 y 1560— cuando Petrarca empezó a causar furor, y esto gracias en gran parte a la obra de la figura literaria de mayor influencia en Italia en aquella época: Pietro Bembo.

Bembo (1470-1547), que estuvo al servicio del papa León X como secretario y que luego se convirtió en cardenal en 1539, fue a la vez poeta y teórico literario. En su



ILUSTRACIÓN 27-1. Artista veneciano anónimo, retrato de Petrarca (Galleria Borghese, Roma).

obra más importante, *Prose della volgar lingua*, acabada en 1512 y publicada en Venecia en 1525, Bembo se propuso defender el italiano como lengua literaria y colorarlo de igual a igual con el latín. Para Bembo, el «italiano» era el italiano toscano de Dante, Boccaccio y, especialmente, Petrarca, cuya poesía analizó con todo detalle y sostuvo como modelo de perfección. Asimismo, desarrolló una teoría según la cual las palabras podían expresar sentimientos de *gravità* (dignidad) o *pievevolezza* (encanto o dulzura) dependiendo de sus vocales, consonantes, ritmo, rima y contexto, en versos largos o cortos: las palabras podían tener un efecto visceral.

Las ideas de Bembo eran muy corrientes en los círculos intelectuales venecianos frecuentados por Willaert. No parece que Bembo y los teóricos de la música se prestasen mucha atención unos a otros, pero tal vez el nuevo estilo desarrollado por Willaert en los madrigales de su *Musica nova* representen un intento por transferir las teorías de Bembo al lenguaje musical del madrigal.

WILLAERT: *ASPRO CORE*. Aunque sólo vayamos a ver algunos fragmentos de *Aspro core*, deberíamos leer el soneto de Petrarca entero.

- |  |   |
|--|---|
| 1. Aspro core e selvaggio, e cruda voglia            | Áspero y salvaje corazón, y crudo querer                    |
| 2. In dolce, humile, angelica figura,                | en dulce, humilde, angelical figura,                        |
| 3. Se l'impreso rigor gran tempo dura                | si el rigor imprimido largo tiempo dura,                    |
| 4. Avran di me poco honorata spoglia,                | tendrán de mí poco honrados despojos,                       |
| 5. Che, quando nasce e mor fior, herba,<br>e foglia, | pues, cuando nace y muere la flor, la hierba,<br>y la hoja, |
| 6. Quando è 'l dì chiaro e quando è<br>notte oscura, | cuando el día es claro y cuando la<br>noche es oscura,      |
| 7. Piango ad ogni or. Ben ho di mia<br>ventura,      | lloro a todas horas. Bien tengo la mía<br>ventura,          |
| 8. Di madonna e d'Amore onde mi<br>doglia.           | de mi señora y amor donde me<br>duela.                      |
| 9. Vivo sol di speranza, rimembrando                 | Vivo sólo de esperanza, recordando                          |
| 10. Che poco umor già per continua<br>prova          | que un poco de agua, con un intento<br>continuado,          |
| 11. Consumar vidi marmi e pietre salde.              | consumir he visto sólidos mármoles y rocas.                 |
| 12. Non è sì duro cor che, lagrimando,               | No es tan duro el corazón que, llorando,                    |
| 13. Pregando, amando, talhor non si<br>smova,        | suplicando, amando, no se conmueva<br>un día,               |
| 14. Né freddo voler, che non si scalde.              | ni frío querer que no se temple.                            |

No hemos visto hasta ahora poesía —ya sea francesa, italiana, española o alemana— de esta calidad. Es a la vez bella y compleja. Petrarca juega con imágenes antitéticas, y nuestras emociones suben y bajan como en un columpio: «amargo... salvaje... cruel/dulce, humilde, angelical» (versos 1-2); «el día es claro... la noche es oscura» (verso 6). La sintaxis puede llegar a marear, no sólo dentro de cada verso, sino de uno a otro: «que un poco de agua, con un intento continuado, consumir he visto sólidos mármoles y rocas.» No es de extrañar, pues, que los compositores la hubieran rehusado durante tanto tiempo.

El soneto petrarquiano de catorce versos se divide en dos partes: ocho versos más seis. Willaert dividió su composición siguiendo este esquema (con dos *partes*, pues), iniciando así la tradición del madrigal a gran escala, multi-partito, que llegaría a convertirse en estándar en la segunda mitad del siglo XVI. Ésta es, sin embargo, la menos importante de las nuevas ideas de Willaert sobre el madrigal. El ejemplo 27-3 presenta tres fragmentos de *Aspro core*.

Aquí encontramos, por fin, la «mariposa» de Einstein: la poesía de Petrarca expresada en una composición de textura densa, compleja, al estilo del motete. Si *Madonna, per voi ardo* de Verdelot podía caracterizarse como cuatro personas recitando el poema a la vez, *Aspro core* de Willaert es un acalorado debate a seis bandas sobre cómo leer el poema, con una textura que varía desde el empleo simultáneo de las seis voces hasta diversas combinaciones de tríos y cuartetos, desde una polifonía imitativa o no imitativa hasta una declamación en acordes. Hasta el mismo contrapunto de palabras es denso, pues las voces rara vez comienzan —o siquiera pronuncian— la misma sílaba al mismo tiempo.

Sin embargo, a pesar del contrapunto de sílabas, Willaert logra expresar el significado del texto de una manera casi gráfica:



(c)

103  
Non è si du-ro cor, non è si du-ro  
[sal] de. Non è si du-ro cor, non è si  
de. Non è si du-ro cor, non è si du-ro  
Non è si du-ro cor, non  
[sal] de. Non è si du-ro cor,  
sal - de. Non è si du-ro cor,

108  
cor, che la-gri-man-do, Pre-gan-do, a-  
du-ro cor, che la-gri-man-do,  
ro cor, che la-gri-man-do, Pre-  
è si du-ro cor, che la-gri-man-do,  
non è si du-ro cor, che la-gri-man-do,  
non è si du-ro cor, che la-gri-man-

113  
man-do,  
Pre-gan-do, a-man-do,  
gan-do, a-man-do, tal-  
do,  
Pre-gan-do, a-man-do,  
Pre-gan-do, a-man-do,  
do, Pre-gan-do, a-man-

(1) Los compases 1-21 corresponden a los versos 1-2, en los que Petrarca contrasta lo amargo, salvaje y cruel con lo dulce, humilde y angelical. Willaert interpreta la aspereza del primer verso con tríadas en primera inversión inestables y terceras mayores paralelas que forman una penetrante falsa relación de tritono (las dos voces inferiores en los cc. 2-3 y las dos intermedias en los cc. 7-8), y a continuación disuelve la misma melodía mediante tríadas en posición fundamental y una métrica ternaria implícita para expresar la dulzura del verso 2 (c. 11). Es sutil, casi inadvertido –Willlaert huye en general del dramatismo exagerado– y extremadamente eficaz.

(2) Willaert es más obvio en el verso 6 (cc. 42-49), que yuxtapone el día claro y la noche oscura: la voz superior cae en picado una octava y luego sigue descendiendo una tercera más, al pasar del día a la noche, con la inesperada séptima rebajada sobre «oscura» (oscura), con lo que no queda duda alguna al respecto.

(3) El tratamiento que hace Willaert de los versos 12-13 es brillante (cc. 105-115). Con un encabalgamiento, Petrarca desarrolla la imagen del duro corazón que puede todavía ser movido por los sollozos, las súplicas y el amor. En este caso, Willaert juega con la antítesis en dos niveles diferentes: para el oyente que no esté frente a la partitura, la voz aguda logra el efecto claramente: el tono entero (la-si natural) que luego continúa ascendiendo (cc. 103-105, 106-108) contrasta con el semitono (la-si bemol) que cambia la dirección de la melodía hacia el grave (109-111 y 112-114). Para el cantante del siglo XVI que cantase esa parte, el oxímoron musical de Willaert es más acentuado: la palabra «duro» lleva un si natural, esto es, el si «duro» que debe solfearse como *mí*; «lagrimando» (llorando) y «amando», por otra parte, llevan el si bemol, es decir, el si «suave» llamado *fa* en solmisación. Indetectable para el oyente, es no obstante un detalle extraordinario.

Willlaert extiende la sensibilidad musical al poema hasta otro nivel: la unidad sintáctica. El ejemplo 27-4 muestra la parte correspondiente al verso 5. Willaert interpretó el verso y le puso música así: «pues, cuando nace y muere/la flor, la hierba, y la hoja», engendrando cada unidad sintáctica su propia «fantasía» en miniatura. Con su tendencia a repetir cada unidad y su habilidad para separarlas, Willaert crea un rico juego de prosodia, semántica y sintaxis que encaja con la idea de Petrarca. De hecho, podríamos decir que en *Aspro core*, cada uno de los seis personajes está leyendo el poema en silencio, reflexionando aquí sobre una palabra o una frase, acelerando allá en otra, deteniéndose para revisarlo todo de nuevo. El compositor, lo que ha hecho es, nada más y nada menos, inventar una nueva manera de interpretar la poesía vernácula por medio de la música.

Intentase o no aplicar en música conscientemente Willaert las teorías de Bembo sobre poesía, en un aspecto sí que siguió las ideas de éste: del mismo modo que Bembo se propuso colocar la lengua italiana de igual a igual frente al latín, Willaert puso al madrigal a la altura estilística del motete. *Aspro core* no es una cantinela; es algo más que una «canción». Willaert y sus colegas venecianos desarrollaron un nuevo tipo de madrigal en el que la poesía sería daba lugar a música igualmente seria. Efectivamente, reinventaron el género al lograr un delicado equilibrio entre la poesía y la música, en el que ninguna está completamente subordinada a la otra.



Ch'el - l'è den - tro ch'el - l'è fo - re Quan - d'è den - tro ha piu sa - po - re,  
[estribillo]

ch'el - l'è den - tro ch'el - l'è fo - re Quan - d'è den - tro ha piu sa - po - re.

La traducción del poema entero, que no es otra cosa que un *strambotto* (estrambote) con estribillo después de cada pareado, diría algo así:

Gitanos somos, venid a jugar  
a la reina de corazones.

Que está adentro, que está afuera,  
cuando dentro más divertido es.

Venid y divertíos mientras  
apostamos un poco por vuestro amor.

Que está adentro...

Para teneros contentas, nos aseguraremos  
de que tengáis los bastos todo el tiempo.

Que está adentro...

Si perdemos, pagaremos un carlino,  
si perdéis, compraréis el vino.

Que está adentro...<sup>10</sup>

El poema, que no aparecería en ningún madrigal que se precie de serio, es típico del género, especialmente por su crudo *double entendre* (doble sentido) sobre los «bastos»: uno de los cuatro palos del juego de cartas que a la vez es, por supuesto, el

<sup>10</sup> Tomado de Cardamone, *Adrian Willaert and his Circle*, p. xxxiv.

órgano sexual masculino. La música es típica también: tres partes (compactas), homofónicas y declamatorias, estróficas y con su ración de quintas paralelas intencionadas para acentuar el carácter prosaico de la *villanella*.

Aunque la *villanella* era de origen popular y napolitano, pronto se convirtió el el género preferido de públicos refinados de toda Italia. Nola publicó, de hecho, dos colecciones de *villanelas* en Venecia, y Willaert y sus seguidores les prestaron la atención suficiente como para arreglar algunas para cuatro voces o incluso componer algunas nuevas. Uno, Tomaso Garzoni da Bagnacavallo, se quejaba de los músicos a menudo borrachos que mostraban una «preferencia por cantar madrigales lascivos y *villanelle* napolitanas vacuas y ridículas»<sup>11</sup>.

En conjunto, el segundo cuarto del siglo XVI fue un período excitante para la música profana en Francia e Italia. Surgieron nuevos géneros, emergieron estilos nacionales, los elementos cortesano y popular se mezclaron amistosamente en la *chanson* francesa, al igual que lo hicieron la poesía de Petrarca y la complicada polifonía del motete en el madrigal. Y con la llegada de la era de la imprenta musical (véase el capítulo 29), las *chansons* y los madrigales de Claudin, Janequin, Arcadelt y Willaert llegaron a un público más amplio y con mayor rapidez que hasta entonces.

#### EL LIED

La canción profana en Alemania era más conservadora. En su mayoría, se contentaba con continuar la tradición del *Tenorlied* tal como lo habían desarrollado Isaac y Heinrich Finck. Su máximo exponente, tanto cuantitativa (más de 250 canciones), como cualitativamente, fue, sin duda, el suizo Ludwig Senfl.

#### LUDWIG SENFL

Nacido en Basilea o en los alrededores de ésta hacia 1486, Senfl pasó la mayor parte de su vida profesional al servicio de dos grandes cortes. En 1496 entró como niño de coro al servicio de Maximiliano I, permaneciendo en ese puesto hasta la muerte del emperador en 1519. Durante algún tiempo fue a la vez alumno y compañero de capilla de Isaac, cuyo *Choralis Constantinus* completaría y vería imprimir con el tiempo. En 1523, Senfl pasó a la corte del duque Guillermo IV de Baviera en Munich, donde, con el título de *Komponist*, reorganizó la capilla a la manera imperial. Senfl pasó en Munich el resto de su vida y allí fue donde falleció, en 1542 ó 1543.

Con Senfl estamos ante el primer compositor que pudiera haberse sentido afectado por las tensiones religiosas que empezaban a desbaratar la Europa del siglo XVI. A pesar de haber sido leal a la Iglesia católica toda su vida, tuvo una estrecha y larga relación con el duque Alberto de Prusia —luterano—, llegando a tener algún contacto con el mismo Martín Lutero. No cabe pues duda de que Senfl simpatizaba con la Reforma, tanto que en 1529 renunció a su condición clerical y contrajo matrimonio. Sin embargo, aunque la corte católica de Munich no le causó mucho sufrimiento

<sup>11</sup> Cardamone, *Adrian Willaert and his Circle*, p. xi.

a Senfl por sus ideas religiosas, sí lo hizo con uno de sus sucesores, el protestante Ludwig Daser (ca. 1525-1587), quien fue llevado ante la Inquisición y luego cesado. Como veremos en los capítulos siguientes, hubo más compositores que sufrieron las «molestias» de las tensiones religiosas de la época.

#### El TENORLIED

El *Tenorlied* de entre 1520 y 1550 continuó adscrito al estilo de *cantus firmus*. Los textos abarcaron, sin embargo, una amplia gama de temas. Dos canciones de Senfl nos sirven para ilustrarlo.

El ejemplo 27-6 muestra los primeros compases de *Ich stueud an einem Morgen*, una canción sentimental —que dio lugar a muchas composiciones— sobre amantes al borde de la separación:

#### EJEMPLO 27-6. Senfl, *Ich stueud an einem Morgen*, cc. 1-11.

Ich stueud an ei-nem Mor-gen heim-lich an  
 Ich stueud an ei-nem Mor-gen heim-lich an ei-nem  
 Ich stueud an ei-nem Mor-gen heim-lich an  
 Ich stueud an ei-nem Mor-gen heim-lich an  
 ei-nem Ort, an ei-nem Ort,  
 Ort, heim-lich an ei-nem Ort,  
 -lich an ei-nem Ort,  
 -lich an ei-nem Ort, da häärt

El tenor entona la canción popular a modo de *cantus firmus* mientras el *superius*, el *altus* y el *bassus* se mueven alrededor de ella a modo de ornamentación. Desde un punto de vista estilístico, la pieza, publicada en 1534, podría haber sido compuesta perfectamente por Isaac o Finck veinte años antes.

En *Gottes Gewalt, Kraft und auch Macht*, por otra parte, Senfl utilizó un texto religioso —probablemente para la corte protestante del duque Alberto—, amplió el número de voces a cinco, y dispuso la melodía principal en canon al unísono en los tenores primero y segundo (Ej. 27-7):

#### EJEMPLO 27-7. Senfl, *Gottes Gewalt, Kraft und auch Macht*, cc. 1-14.

Got-tes Ge-walt, Kraft und auch Macht er-zeigt sich  
 Tenor I Got-tes Ge-walt, Got-tes Ge-  
 Tenor II Got-tes Ge-  
 Got-tes Ge-walt, Got-tes Ge-  
 bald, er-zeigt sich bald,  
 -wagt, Kraft und auch Macht er-zeigt sich  
 -wagt, Kraft und auch Macht er-zeigt  
 Got-tes Ge-walt, Kraft und auch  
 -wagt, Ge-walt, Kraft und auch  
 er-zeigt sich bald, darf kein's  
 bald, darf kein's  
 sich bald,  
 Macht er-zeigt sich bald,  
 Macht er-zeigt sich bald,

Con las voces exteriores anticipando la melodía en una verdadera sección imitativa, esta composición demuestra que el *Lied* alemán seguía siendo receptivo al estilo del motete flamenco.

Con el tiempo, el *Tenorlied* en estilo de *cantus firmus* pagó por su conservadurismo: murió poco después de 1550. Si ya era objeto de una constante infiltración del motete flamenco desde el segundo cuarto del siglo, el *Tenorlied* no pudo resistir una tercera influencia exterior todavía más poderosa: la del madrigal, que invadió Alemania a mediados de siglo.

En efecto, la que puede que sea la canción más conocida de Senfl, *Das G'läut zu Speyer* (*Antología*, n.º 68), publicada (junto a *Ich stüend y Gottes Gewalt*) en la colección de Johannes Ott, *Hundert und ainundzweintzig neue Lieder ... lustig zu singen* (1534), ya apunta en una nueva dirección. *Das Gläut* es, como de ello presume el título de la colección, «lustig zu singen» (divertida para cantar). Con su constante «tolón, tolón» (en alemán, «gling glang»), que representa el repicar de las campanas de la catedral de Speyer, y con su incesante repetición de tres acordes —do mayor fa mayor y la menor—, es música de cervecería alemana por excelencia.

EL MEISTERGESANG

Si algún héroe hay en la música alemana del siglo XVI, ése debe ser Hans Sachs (1494-1576; Il. 27-2), quien todavía cobra vida en la actualidad en las interpretacio-



ILUSTRACIÓN 27-2. Jost Amman, retrato de Hans Sachs, 1576.

nes de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Nuremberg) de Wagner.

Zapatero de profesión, Sachs fue la figura principal de los *Meistersinger* (maestros cantores) de Nuremberg. Los *Meistersinger*, un cruce entre sociedad musical y gremio de artesanos, últimos representantes de una tradición secular de canción melódica alemana, hacían concursos mensuales en los que los participantes debían cantar una canción que se les asignaba previamente. Tanto la canción (poema incluido) como la interpretación estaban sujetas a ciertas reglas, y cada cantante era evaluado meticulosamente por un jurado que estaba sentado detrás de unos tapices (recuérdese a Beckmesser en la ópera de Wagner). El ganador recibía una cadena de medallones llamada *David* (patrón de los *Meistersinger*), que conservaba hasta el siguiente concurso.

Sachs escribió unos 4.300 poemas y trece melodías; su *Klingende Ton* ilustra el arte de los *Meistersinger* (Ej. 27-8):

EJEMPLO 27-8. Sachs, *Klingende Ton*.

Musical score for Hans Sachs's *Klingende Ton*. The score consists of seven staves of music in G major, 4/4 time. The lyrics are in German. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are: "Nach dem Da-vid war red-lich und Sprach: 'er würgt Da-vid heim-lich, gar". The second staff continues: "auf - rich-tig, In al-len sa-chen treu als gol-de, Do wart im für - sich-tig." Doch war Jo-na-than Da-vid hol - de; Dem wars von". The third staff continues: "Saul gar nei-dig; Rett mitt all sei-nen knech-ten in ge-dul-de. her - zen lei-de, Das ihn Saul woll-te tö-ten ohn al-le-schul-de." The fourth staff continues: "Da-vid Er das an-sa-get, Sprach: 'mein Va-ter rad-schla-get, Wie Er dich heim-lich thu er-mö-ren." The fifth staff continues: "Dar-umb auff mor-gen, so bleib ver-bor-gen, ver-steck dich auf dem". The sixth staff continues: "fel-de." So weil ich re-den von dem han-del". The seventh staff continues: "fel-de." So weil ich re-den von dem han-del".

Lo que nos llama la atención inmediatamente es la falta de precisión rítmica, como corresponde a un género que pertenecía a una larga tradición de monodía profana-trovadores provenzales, troveros franceses, *Minnesinger* alemanes- cuya notación no recogía los valores precisos de las notas. Las canciones debían de cantarse en una especie de declamación rapsódica que fluía con libertad.

La canción de Sachs está compuesta en la *Barform* habitual de los *Meistersinger*: **a a b (a)**, en la que las secciones **a** recibían el nombre de *Stollen* (las dos *Stollen* juntas formaban el *Aufgesang*), y la sección **b** era el *Abgesang*; la última sección **a** (parte del *Abgesang*) era optativa y podía tomar la sección inicial entera o en parte. (Para otros ejemplos de *Barform*, véanse los N<sup>os</sup> 31 y 57 de la *Antología*). Igualmente típico es el melisma inicial, llamado *Blume* (flor). Por lo que respecta al texto, la canción de Sachs parafrasea la historia bíblica del conflicto entre Saúl y David. Es pues parte de la tendencia a poner el arte de los *Meistersinger* al servicio de la Reforma.

Aunque la tradición de los *Meistersinger* se extendió más allá de Nuremberg a otros centros alemanes y perduró durante el siglo xvii, su punto más alto tuvo lugar con Hans Sachs y sus contemporáneos. Después de éstos, su energía creativa entró en declive.

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

##### Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Chanson: **Claudin de Sermisy**: *Opera omnia*, CMM, 52, Gaston Aillaire e Isabelle Caseaux [eds.], American Institute of Musicology, 1970-1986. **Janequin**: *C. Janequin (c. 1485-1538)*, *Chansons polyphoniques*, Tilman Merritt y François Lesure [eds.], Mónaco, L'Oiseau-Lyre, 1965-1971. **Passereau**: *Opera omnia*, CMM 45, Georges Dottin [ed.], American Institute of Musicology, 1967. Cuatro ediciones de gran valor que recogen distintos compositores son Lawrence F. Bernstein, *La Couronne et fleur des chansons a trois*, 2 vols., MMR 3, Nueva York, The Broude Trust, 1984, que presenta en su integridad una publicación de 1536 rica en música del joven Willaert; Leta E. Miller, *Thirty-Six Chansons by French Provincial Composers (1529-1550)*, RMR 38, Madison, A-R Editions, 1981; Frank Dobbins, *The Oxford Book of French Chansons*, Oxford, Oxford University Press, 1988; y la colección de 30 volúmenes editada por Jane A. Bernstein, *The Sixteenth-Century Chanson*, Nueva York, Garland, 1987-), que va más allá de 1570.

**Madrigal**. **Arcadelt**: *Opera omnia*, CMM 31, Albert Seay [ed.], American Institute of Musicology, 1965-1970. **Willaert**: véanse las *Opera omnia* citadas en la nota bibliográfica del capítulo 26. **Verdelot**: aunque las *Opera omnia* no incluyen todavía los madrigales, varios de ellos han sido publicados en H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, 2 vols., Chicago, Chicago University Press, 1972; más madrigales suyos aparecen en los volúmenes 29-30 de *The Italian Madrigal in the Sixteenth Century* (véase un poco más adelante). Para la *villanella*, véase Donna G. Cardamone, *Adrian Willaert and His Circle: Canzone villanesca alla napolitana and villotte*, RMR 30, Madison, A-R Editions, 1978, que contiene varias *villanellas*

de Nola, junto a arreglos de ellas de Willaert. Paralelamente a la serie de 30 volúmenes de *chanson* de Garland está Jessie Ann Owens, *Italian Madrigal in the Sixteenth Century*, Nueva York, Garland, 1987, que además de la selección de madrigales de Verdelot contiene tres volúmenes dedicados a madrigalistas del círculo de Willert: Giachet de Berchem (vol. 1), Perissone Cambio (vols. 2-3) y Baldassare Donato (vol. 10).

Tenorlied y Meistersong. **Senfl**: *Sämtliche Werke*, Walter Gerstenberg et al. [eds.], Wolfenbüttel, Mörseler, 1937-1974; hay una buena selección de *Lieder* polifónicos alemanes en Helmuth Osthoff, *German Part Song from the 16th Century to the Present Day*, Anthology of Music, Colonia, Arno Volk, 1955; **Hans Sachs**: sus trece melodías aparecen en G. Münzer, *Das Singebuch des Adam Puschman*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906.

#### La chanson

Tres obras deberían considerarse de lectura obligatoria: Howard Mayer Brown, «The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530», en James Haar [ed.], *Chanson and Madrigal, 1480-1530*, Isham Library Papers 2, Cambridge, Harvard University Press, 1964, pp. 1-50; e importantes artículos de Lawrence F. Bernstein, «The Parisian Chanson: Problems of Style and Terminology», *JAMS* 31 (1978), pp. 193-240, y «Notes on the Origin of the Parisian Chanson», *JM* 1 (1982), pp. 275-326. Véase también Daniel Hertz, «The Chanson in the Humanist Era», en J. W. Grubb [ed.], *Current Thought in Musicology*, Austin, University of Texas Press, 1976, pp. 193-230. La vida musical en la corte de Francisco I y la ciudad de Lyon está estudiada en John T. Brobeck, «Musical patronage in the Royal Chapel of France under Francis I (r. 1515-1547)», *JAMS* 48 (1995), pp. 187-239; Richard Freedman, «Paris and French Court under François I», en Iain Fenlon [ed.], *The Renaissance*, Londres, Macmillan, 1989, pp. 174-196 y 197-215; Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Oxford University Press, 1992; Isabelle Cazeaux, *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Oxford, Blackwell, 1975.

#### El madrigal

La bibliografía sobre el madrigal es enorme; dos buenas puertas de acceso al madrigal temprano son James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1986, capítulo 3, y Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, Portland, Amadeus Press, 1992, capítulo 6. El estudio clásico sobre el madrigal es Alfred Einstein, Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions y Oliver Strunk [eds.], *The Italian Madrigal*, 3 vols., Princeton, Princeton University Press, 1949; para una introducción un poco más modesta a este tema, véase Jerome Roche, *The Madrigal*, 2ª ed., Nueva York, Scribner, 1990. Sobre las primeras fuentes y la extensión del madrigal, véase Iain Fenlon y James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Sobre los antecedentes literarios, Dean T. Mace, «Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal», *MQ* 55, (1969), pp. 65-86; Don Harrán, «Verse Types in the Early Madrigal», *JAMS* 22 (1969), pp. 27-53. Sobre el mecenazgo florentino, Richard J. Agee, «Ruberto Strozzi and the Early Madrigal», *JAMS* 36 (1983), pp. 1-17, y «Filippo Strozzi and the Early Madrigal», *JAMS* 38 (1985), pp. 227-237. Sobre la interpretación musical de Petrarca, Martha Feldman, «The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal», *StudM* 18 (1989), pp. 203-238. Sobre el madrigal y la retórica, Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1995. Las formas menos serias, especialmente la *villanella*, son estudiadas en Donna G. Cardamone, *The Canzone villanesca alla napolitana and Related Forms, 1537-1570*, 2 vols., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; Margaret Mabbett, «Some Thoughts on Italian Secular Vocal Music of the Sixteenth Century», en Tess Knighton y David Fallows [eds.], *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Nueva York, Schirmer, 1992, pp. 127-130.

#### El Lied y los Meistersinger

Hay un extenso catálogo del repertorio de *Tenorlied* en Norbert Böker-Heil, Harald Heckman e Ilse Kindermann, *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen, 1450-1580*, 3 vols., Kassel, Bärenreiter, 1979-1986; sobre el declive del *Tenorlied*, véase Ludwig Finscher, «Lied and Madrigal, 1580-1600», en John Kmetz [ed.], *Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 182-192. La bibliografía sobre los *Meistersinger* está prácticamente toda en alemán; Bert Nagel, *Meistersong*, 2ª ed., Stuttgart, Metzler, 1971, destaca como introducción general; sobre la poesía, véase Archer Taylor, *The Literary History of Meistersong*, Nueva York, Modern Language