



ALLAN W. ATLAS

# LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO



Maqueta: RAG

Título original: *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600.*

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 reproduzcan o plagien, en todo o en parte,  
una obra literaria, artística o científica,  
fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© W. W. Norton & Company, Inc., 1998

© Ediciones Akal, S. A., 2002

Para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1208-1

Depósito legal: M. 23.408-2002

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

## Capítulo XX

# El motete virtuoso

Fue precisamente en el motete donde los compositores de finales del siglo xv y comienzos del xvi exhibieron con mayor atrevimiento su virtuosismo técnico y expresivo. De hecho, probablemente podamos decir que con la generación de Josquin la misa y el motete intercambiaron en cierto modo posiciones: el motete tomó ahora la posición de vanguardia que había tenido la misa en las dos generaciones anteriores, mientras que ésta comenzó a mostrar los signos de conservadurismo que la iban a caracterizar a medida que fuera avanzando el siglo xv.

Una de las formas de medir el interés que pusieron los compositores de esta generación en el motete es tomar en consideración la cantidad total de motetes que produjeron. El cuadro 20-1 compara la producción de misas y motetes de tres compositores representativos pertenecientes a cuatro generaciones distintas:

CUADRO 20-1. Producción de misas y motetes en cuatro generaciones.

<i>Generación</i>	<i>Compositor</i>	<i>Nº total de obras</i>	<i>Misas</i>	<i>Motetes</i>
<i>Tercer cuarto del siglo XV</i>	Busnoys	91	3	11 = 12%
	Ockeghem	13	22	11 = 17%
	Regis	13	3	8 = 61%
<i>Finales del siglo XV/ comienzos del XVI</i>	Josquin	315	41	155 = 49%
	La Rue	127	40	31 = 25%
	Mouton	163	18	116 = 71%
<i>Mediados del siglo XVI</i>	Clemens non Papa	512	17	231 = 45%
	Gombert	280	14	179 = 63%
	Willaert	412	9	183 = 44%
<i>Finales del siglo XVI</i>	Lasso	997	74	352 = 35%
	Palestrina	893	115	383 = 42%
	Victoria	200	22	106 = 53%

*Fuentes:* Las cifras correspondientes a Josquin, Lasso, Palestrina y Victoria están tomadas de las listas de la edición revisada del *New Grove* que aparecen en Sadie, *High Renaissance Masters*; las de los demás compositores proceden del *New Grove*.

La tendencia es clara: la generación de Josquin marca un giro en la producción de motetes. Mientras que Regis, de entre los compositores de su generación, sólo era el único que podríamos llamar «especialista en motetes», ocho de los nueve compositores posteriores dedicaron por lo menos un tercio de su producción al motete, cinco de ellos acercándose o sobrepasando incluso la marca del 50 por ciento. En resumen: el motete se convirtió en el género religioso representativo del siglo XVI.

Hay otra tendencia que llama la atención en el cuadro, y es el espectacular aumento de la producción total. Medidos con Lasso o Palestrina, gigantes de mediados del siglo XV de la talla de Busnoys y Ockeghem parecen completamente improductivos. La diferencia puede explicarse de varias maneras. En primer lugar, aunque no hay ningún recuento de cuánta música se nos ha perdido con el paso de los siglos, las pérdidas son seguramente mayores cuanto más retrocedemos en el tiempo, especialmente por lo que respecta a la época anterior a que la imprenta incrementara las posibilidades de supervivencia. En segundo lugar, la esencia misma de lo que significaba ser «compositor» cambió drásticamente durante el siglo XVI. Hacia 1500, los compositores empezaron a dedicar más tiempo a componer y menos a otras cosas como asuntos eclesiásticos, tareas administrativas, o licenciarse en derecho canónico; la idea de la composición como profesión se hizo realidad. Pero también es verdad que, por muy bella que sea la música de finales del siglo XVI, hay –aun a riesgo de exagerar– menos individualidad, menos diferencia de un motete a otro de los casi cuatrocientos de Palestrina que entre los once que compuso Ockeghem; a medida que avanza el siglo XVI se hace patente el tinte formulista.

Examinaremos el motete de finales del siglo XV y comienzos del XVI desde el punto de vista de su virtuosismo –virtuosismo en transmitir el significado y sentimiento del texto, y en el uso del canon y del simbolismo.

### LA MÚSICA Y EL TEXTO

Medido en términos de características estilísticas generales como las fórmulas cadenciales, el tratamiento de la disonancia o la manipulación de un *cantus firmus*, y manteniendo la atención bien alta para no perder de vista el período de doscientos años que nos ocupa, la distancia estilística –es decir, la diferencia de sonido de la música– entre Josquin, La Rue y Obrecht por un lado, y Busnoys y Ockeghem por otro, es más parecida a una grieta que a una sima o abismo. El estilo de los compositores más jóvenes evolucionó suavemente a partir de lo precedente; y una vez familiarizados con la música del último Dufay, de Busnoys, Regis y Martini, no nos cuesta adaptarnos a la de Compère, Isaac, Antoine Brumel y Jean Mouton. Incluso el rasgo más característico de estos compositores más jóvenes –la imitación continua– había sido ya anticipada por la generación anterior.

No obstante, hay un aspecto de la música de estos compositores que muestra que estaba ocurriendo algo nuevo: la relación entre la música y el texto. Esto no quiere decir que en la música sólo haya una manera de expresar un texto, o que los compositores anteriores a Josquin no supieran cómo enfrentarse a ello. No hay más que

recordar piezas como *Adieu m'amour* de Dufay, en la que la relación sintáctica entre la música y el texto es tan estrecha, lógica y expresiva como cabría esperar, o su *Ave regina caelorum*, con su súplica de piedad expresada mediante un súbito giro a do menor. La generación de Josquin fue más bien la primera en expresar las emociones, los sentimientos de un texto –especialmente la tristeza– de una forma que suena completamente moderna y que nuestros oídos perciben de inmediato. Josquin y sus contemporáneos dieron con una nueva estética de la relación entre la música y el texto, estética que concuerda todavía con la nuestra, medio milenio después. Y si en general no encontramos el mismo *pathos* en la música de los compositores más antiguos, puede que sea porque no comprendemos su estética. De hecho, los compositores anteriores a Josquin estaban igual de ansiosos por «mover el alma», «mover las pasiones», y en un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín es patente que el público podía reaccionar febrilmente:

Si no he de hacer oídos sordos a la música, que es la composición sobre las palabras que les den vida, he de procurarle un puesto de honor en mi corazón... Soy consciente de que cuando son cantadas, estas palabras sagradas mueven mi mente a un mayor fervor religioso y encienden en mí una llama de piedad más ardiente que si no fuesen cantadas... Pero no debo permitir que mi mente se paralice por la gratificación de mis sentidos, que con frecuencia lleva por mal camino<sup>1</sup>.

Podemos percibir la nueva expresividad en tres motetes situados en torno a 1500.

JOSQUIN (?)/LA RUE (?): *ABSALON, FILII MI*

Hay pocas piezas de este período más enigmáticas que el famoso lamento de *Absalon* (*Antología*, n.º 39), pero ¿quién la compuso, para qué ocasión, por qué existen dos versiones diferentes, y podrían haberse cantado ambas tal y como están escritas? Aunque luego abordemos todas estas cuestiones, empezaremos por lo que sabemos. El texto es breve:

Absalon, fili mi,	Absalón, hijo mío,
quis det ut moriar pro te,	será que yo muera por ti,
fili mi Absalon,	hijo mío Absalón.
Non vivam ultra,	Que no viva más,
sed descendam in infernam plorans,	sino descienda al infierno sollozando.

Como muchos textos de motetes de la época, *Absalon* es un mosaico de textos, tomados de Samuel II 19,4 («El rey, tapado el rostro, decía con grandes gemidos: «¡Hijo mío, Absalón!»»), Job 7,16 («No he de vivir para siempre: déjame, que mis días son un soplo») y Génesis 37,35 («Bajaré a la tumba haciendo duelo por mi hijo»), todos ellos pasajes en los que los padres –David, Job y Jacob, respectivamente– lloran

<sup>1</sup> Citado en Treitler, *Music and the Historical Imagination*, p. 11.

la pérdida de sus hijos. Es de notar que la compilación toma las Escrituras hebreas, que a partir de la generación de Josquin se convirtieron en una rica mina de textos para motetes.

EXPRESIÓN Y RETÓRICA. De *Absalon* existe una sola fuente, que fue compilada a una distancia notable de sus dos posibles compositores: Londres 8.G.VII, manuscrito copiado en el escritorio tan activo del copista flamenco Pierre Alamire entre 1516 y 1522 como regalo para Enrique VIII y su esposa, Catalina de Aragón<sup>2</sup>. El manuscrito transmite el motete con las siguientes claves, armaduras y ámbitos vocales (Ej. 20-1).

EJEMPLO 20-1. Claves, armaduras y ámbitos vocales de *Absalon, fili mi*, según el MS Londres 8.G.VII.



Es asombroso lo grave de la tesitura (al igual que el número de bemoles de la armadura), claramente destinada a crear un ambiente de duelo y de pérdida de un ser querido. Más directa todavía es la manera de poner música al último verso: «sino descienda al infierno sollozando». A partir del compás 60, las cuatro voces presentan una cascada imitativa de terceras descendentes solapadas, la misma técnica que Josquin utilizó para recitar la lista de apenados compositores en su *Nymphes de bois* (véase el Ej. 18-1) y que se convertiría en un recurso típico del siglo XVI para representar el dolor, la aflicción. A medida que van cayendo, las terceras esbozan arpeggios que descienden por el círculo de quintas desde si bemol hasta sol bemol. A continuación, después de una cadencia «evitada» en el compás 68 —en ese punto, el expresivo movimiento b6-5 de lamento sobre «plorans» parece resumir la angustia emocional de toda la pieza—, se repite todo el proceso de terceras en cascada y el descenso a través del círculo de quintas para lograr un efecto retórico (cc. 69-85 = 52-68).

El compositor, Josquin o la Rue, escogió con todo cuidado cuándo representar el descenso al infierno con arpeggios que recorren el círculo de quintas. El *superius* y el tenor comienzan con un arpeggio descendente sobre fa-re-si bemol; el *altus* y el *bassus* continúan con un si bemol-sol-mi bemol intercalado, contestado por un mi bemol-do-la bemol que luego conduce a la bemol-fa-re bemol final. Nos encontramos, pues, ante una figura que se repite y en la que cada repetición se intercala con la inmediatamente anterior, formando una especie de encadenamiento o escalera que los estudiantes de retórica conocen como *climax*. De este modo, no sólo «oímos» la imagen visual del descenso, sino que tenemos los medios retóricos para seguirlo peldaño a peldaño en su espiral descendente.

No deberíamos subestimar la importancia de la unión entre la música y la retórica. Aunque esta relación no fue sistematizada completamente hasta la llegada de la

<sup>2</sup> British Library, MS Royal 8.G.VII.

*Figurenlebre* en las obras de teóricos alemanes como Joachim Burmeister y Johannes Nucius a comienzos del siglo xvii, el estudio de la retórica recibió un notable impulso cuando Poggio Bracciolini hizo su descubrimiento de Quintiliano en 1416 (véase el capítulo 2) y la retórica pasó a ser una parte importante del currículum humanista. Así como su aplicación a la música en el siglo xv no es siempre fácil de demostrar, las figuras retóricas adquirieron un papel importante en la música del siglo xvi, ganándose compositores como Josquin y Lasso su reputación como maestros en «oratoria» u «oración» musical.

PROBLEMAS RELACIONADOS CON LA ALTURA MUSICAL. De *Absalon* podemos preguntarnos la impresión que causó en el público de la época. De hecho, cuanto más supieran de teoría musical, más confundidos debieron de sentirse. En primer lugar, con su modulación a sol bemol pasando por el círculo de quintas, *Absalon* lleva al límite los conceptos de «gamut» y *musica ficta* del siglo xv. Con un paso más, la caída hubiese llegado a do bemol, a los dominios de las relaciones enharmónicas. Si hubiese llegado a este punto, *Absalon* podría haberse convertido en pieza clave del debate a tres bandas y por correo que mantuvieron los teóricos Giovanni Spataro, Pietro Aaron y Giovanni del Lago en los años 20 y 30 del siglo xvi, en parte sobre la cuestión de si los bemoles podían aplicarse al do y al fa: ¿podía aplicarse un bemol (*fa*) a notas que ya eran *fa*? (Véase el capítulo 26).

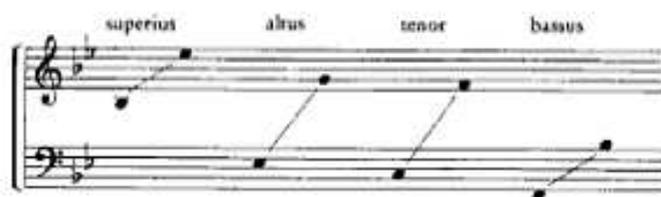
En segundo lugar, ¿pretendían realmente Josquin o La Rue que alguien cantase un si bemol grave ( $B_1$ )? Situemos esa nota en el lugar que ocupa desde nuestra perspectiva: como vimos en el capítulo 11, tanto Ockeghem como Tinctoris habían utilizado ampliamente los res y dos graves; siglos más tarde, Mozart lleva a Osmín hasta un re grave en *El rapto en el serrallo*, el Gran Inquisidor da un mi grave en *Don Carlos*, y el dragón Fafner no baja del sol bemol en el *Sigfrido* de Wagner. La altura ¿estaba fijada hasta el punto de que un si bemol<sub>1</sub> significaba verdaderamente un sonido que vibraba a una frecuencia predecible, o era relativa, con lo que una nota en cualquier línea o espacio del pentagrama podía cantarse a la altura que fuese cómoda con la única condición de que se mantuviera la relación justa de los tonos y los semitonos? Formulado de otro modo, ¿tenían los cantantes el derecho a convertir en superfluas las claves y las armaduras?

No se trata de una pregunta fácil de responder. Además, lo que podía ser válido para un tipo de repertorio —el canto llano, por ejemplo, en el que la idea de altura relativa y transposición aleatoria acorde con la necesidad del coro es ciertamente viable— podría haber sido problemático en otro. No obstante, la polifonía debió de utilizar probablemente algún tipo de altura fija estándar. A medida que la combinación de voces e instrumentos se fue haciendo más importante a partir de 1500, las limitaciones de los instrumentos debieron de reducir las posibilidades para transponer de los cantantes. Asimismo, algunas piezas (*Absalon* incluida) han llegado a nosotros con distintas alturas en las distintas fuentes: ¿para qué se iban entonces a molestar en escribir transposiciones si los cantantes no prestaban atención a la altura escrita?

El problema de la altura en *Absalon* está representado por la otra versión en la que se ha transmitido la obra. Dos ediciones alemanas de mediados del siglo xvi re-

cogen la pieza transportada una novena ascendente. Esto, que sirve para elevar la voz más grave hasta un *do* bien cómodo, empuja la voz aguda, posiblemente cantada por falsetistas, hasta un *si* *bemol* casi imposible. Las dos versiones parecen, pues, imposibles de cantar según las alturas estándar actuales. ¿A qué altura se cantaba entonces *Absalon*? Existe lo que podría denominarse un registro «medio» para la música a cuatro voces de Josquin, y que probablemente pueda aplicarse también a los demás compositores de su generación (Ej. 20-2):

EJEMPLO 20-2. Ámbito medio de las voces en las composiciones a cuatro voces de Josquin<sup>3</sup>.



La escritura normal de Josquin para cuatro voces ocupa, por tanto, el terreno intermedio entre las dos versiones de *Absalon*, y aunque no sabemos por qué las fuentes transmiten estas versiones tan dispares, quizá sea el terreno en el que se movieron los coros del siglo XVI para cantarlo<sup>4</sup>.

¿JOSQUIN O LA RUE? ¿Quién compuso *Absalon, fili mi*? El problema y su no resolución pueden resumirse como sigue:

*Contra Josquin:* (1) No sólo transmite *Absalon* sin atribución explícita su fuente más fiable (Londres 8.G.VII), sino que Josquin no está especialmente bien representado en los demás manuscritos procedentes del mismo taller neerlandés; (2) las atribuciones alemanas póstumas a Josquin, de mediados del siglo XVI y probablemente dependientes las tres entre sí, son precisamente aquellas sobre las que los investigadores tienen las dudas más serias; y (3) algunos rasgos estilísticos de *Absalon* no son típicos de lo que se considera música auténtica de Josquin; por ejemplo: la tesitura grave, el ritmo pausado en el que se desenvuelve la música, y el uso del signo de proporción C2.

*Pro La Rue:* (1) Londres 8.G.VII no sólo fue compilado en la tierra de La Rue, sino que el número de obras de éste supera el de las de Josquin en los manuscritos de la corte de los Países Bajos en una proporción mayor que dos a uno; (2) esta pieza se asocia a veces con la muerte, en 1506, de Felipe el Hermoso, en cuya capilla había estado cantando La Rue durante más de una década; y (3) las mismas características

<sup>3</sup> Basado en Fallows, «The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music», pp. 52-53.

<sup>4</sup> De hecho, el Hilliard Ensemble transpone la versión grave una cuarta aumentada ascendente; el bajo llega así al *mi* grave, mientras el *superius* sube a un *re* todavía cómodo (*Josquin Desprez: Motets et chansons*, EMI CDC 7 49209 2).

estilísticas, incluida la tesitura grave escrita, que hablan en contra de la autoría de Josquin, testifican elocuentemente en favor de la de La Rue.

Dadas las circunstancias, pues, no nos sorprende que la investigación reciente sobre Josquin esté a punto de sacar *Absalon* de su catálogo y adjudicarlo al de Pierre de la Rue. En cualquier caso, *Absalon* es una obra maestra independientemente de quién la compusiera.

PIERRE ALAMIRE. Como se apuntó antes, el manuscrito Londres 8.G.VII fue copiado por Pierre Alamire (ca. 1470/1475-después de 1534), cuyo nombre verdadero era Peter van den Hove. Desde 1509 hasta 1534, Alamire fue «copista y mayordomo» de las cortes habsburgo-borgoñonas de Bruselas y Malinas. Los alrededor de cincuenta manuscritos producidos por él y sus colaboradores (incluido el Códice Chigi) contienen una gran parte del repertorio franco-flamenco contemporáneo y casi toda la producción de Pierre de la Rue. Además de preparar manuscritos para los miembros gobernantes de la dinastía de los Habsburgo, el taller atendía pedidos de otros mecenas importantes de la época: el papa León X; Federico el Prudente, elector de Sajonia; los Fugger de Augsburgo, probablemente la familia más rica de Europa; y Enrique VIII, a quien Alamire también suministraba instrumentos musicales y para quien trabajó, durante los años 1515-1518, como agente secreto contra Richard de la Pole, pretendiente exiliado al trono inglés. Era el copista de música más buscado de principios del siglo XVI temprano.

#### JOSQUIN: *MISERERE MEI, DEUS*

Con *Miserere mei, Deus* (*Antología*, n.º 40), que ha sido comparado con el *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Josquin «humanizó» la música, la convirtió en discurso. La obra data de su estancia en Ferrara en 1503-1504 y fue escrita probablemente –a requerimiento de Ercole I de Este– para la Semana Santa de 1504, ya que, como salmo 50 (según el sistema de numeración católico), *Miserere mei, Deus* se canta en el oficio de laudes en Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo.

EL DISCURSO. La cualidad discursiva de la oración de Josquin es patente desde el comienzo, en el que las palabras «Miserere mei, Deus» son declamadas en un estilo que no es mucho más que un discurso realzado. No debería atribuirse a Josquin todo el mérito de la idea. *Miserere mei, Deus* es un salmo, y cuando un salmo funciona como parte integrante de la liturgia, se canta según un *tono salmódico*: una fórmula melódica que consiste en una entonación corta, una nota o cuerda de recitado que se repite tantas veces como sílabas haya que pronunciar, una cadencia episódica, un regreso a la cuerda de recitado, y una cadencia final; este patrón se repite tantas veces como versos haya en el salmo. El efecto es similar al de un *recitativo* sobre una nota. He aquí el salmo 50 tal y como se canta en laudes en Jueves Santo (Ej. 20-3):

EJEMPLO 20-3. Tono salmódico de *Miserere mei, Deus*, primer versículo, tal y como se cantaba en laudes de Jueves Santo<sup>5</sup>.

Mi-se-re-re me-i, De-us, se-cun-dum ma-gnam mi-se-ri-cor-di-am tu-am.  
 (entonación) (cuerda de recitado) (cadencia intermedia) (cuerda de recitado) (cadencia final)

Josquin no utilizó un verdadero tono salmódico, sino que más bien inventó un motivo parecido a un tono salmódico y lo empleó como apuntalamiento estructural de toda la obra.

El comienzo de la *secunda pars* (c. 170) también recuerda el discurso humano. En este caso, Josquin juega con la primera palabra del verso 9 del salmo, «auditui», fragmentándolo semánticamente en el «audi» autónomo y jugando con él a la manera casi de un diálogo operístico. Como en otras obras de esta generación de compositores, la escritura melismática está sobrevalorada. En su lugar, el ritmo es impulsado —e incluso los perfiles melódicos parecen ser moldeados— por el ritmo declamatorio de las mismas palabras. No nos sorprende que los admiradores de Josquin del siglo XVI lo consideraran un orador musical.

LA ESTRUCTURA. Cuando componían sobre salmos, los compositores del siglo XV solían elegir los que formaban parte del oficio de vísperas del domingo, parafraseaban el tono salmódico en el *superius* y le proporcionaban un sustento a modo de *fauxbourdon*. Las composiciones eran todo lo más funcionales. En el siglo XVI, las composiciones polifónicas sobre salmos ganaron peso musical. El *Miserere mei, Deus* de Josquin se sitúa en el comienzo de esta corriente: es uno de los primeros ejemplos de texto de salmo compuesto de principio a fin (los veinte versos) en un estilo polifónico elaborado que abandona el tono salmódico preexistente.

No obstante, Josquin, siempre preocupado por la articulación a gran escala de sus obras, dotó a las tres partes y 425 compases de *Miserere mei, Deus* de una lógica clara y audible. Después de exponer el motivo quejumbroso de «Miserere» al principio de la obra, Josquin lo repite —música y texto— veintiuna veces a modo de ostinato y siempre en el tenor II (que no canta otra cosa). Así pues, el ostinato hace las funciones de «ritornello» que marca el final de cada verso y el comienzo del siguiente (y una sola vez, en el c. 252, el medio del verso 14). Por otra parte, el ostinato no se queda quieto: en la primera parte, empieza en un *mi* (*mi*) y desciende una octava, paso a paso, hasta *mí*; en la segunda parte, se invierte el proceso, y en la tercera vuelve otra vez el descenso, pero esta vez sólo de *mi* a *la*. Con sus niveles de altura cambiando constantemente y la alternancia entre tonos enteros y semitonos (los últimos sobre *mi* y *sí*), el ostinato fuerza las cadencias sobre determinadas notas y dirige así el movimiento tonal de la obra. Y como el ostinato generalmente retrae a las otras cuatro voces a su reiterada súplica de perdón, sirve de foco del contraste tímbrico del motete.

<sup>5</sup> *Liber Usualis*, p. 652.

JOSQUIN Y SAVONAROLA. ¿De dónde sacó Josquin la idea para su plan estructural? Ciertamente no del salmo en sí, en cuyos veinte versos no hay ningún indicio de un «Miserere» que se repita. La respuesta parece estar más bien en la *Meditación sobre el salmo 50* de Girolamo Savonarola, escrita poco antes de su muerte, en 1498.

Savonarola nació en Ferrara en 1452. Después de entrar en la orden de los dominicos a la edad de veintidós años y de convencer al pueblo de que había oído la voz de Dios, se convirtió en el predicador más famoso de su tiempo. En 1490 fue invitado a Florencia por Lorenzo de Médicis, y cuando los Médicis se exiliaron en 1494 fue él quien llenó el vacío político e impuso un programa político-religioso a la ciudad que podría describirse como anti-frívolo, completado con quemas de libros, pinturas e incluso laúdes. Sin embargo, como muchos demagogos, Savonarola fue demasiado lejos; cuando sus denuncias de la corrupción papal empezaron a llamar demasiado la atención, Alejandro VI lo excomulgó. En abril de 1498 fue hallado culpable de herejía en un juicio marcado por la tortura; un mes después, fue colgado y su cuerpo quemado en la hoguera.

La *Meditación* de Savonarola fue publicada por primera vez en Ferrara en 1498, donde seguramente Josquin pudo conocer la obra. La composición de la sección inicial llama la atención (Il. 20-1): las palabras MISERERE MEI DEUS... se repiten en letras mayúsculas, como un ostinato visual. Sin duda alguna, es aquí donde está la fuente del *ritornello* de Josquin, la chispa que inspiró una de las combinaciones de música

<p>Revertend: Pñs .P. Hieronymi Savonarolae de Ferr. ordis praedicatoris expositio in ps. L. diu erat i uiculis.</p> <p><b>N</b>foelix ego oim auxilio destitutus Qui coela terraq; offendi: Quo iborquo me uer- tice qd' consu gū: qm mei miserabit: Ad coeli oculof leuare no audeo: qm ei grauer peccati an terra refugiu no inuenio: qm ei scandalū fui: qd' igit' facit' de laborib' pñt. misericors ē deus. pius ē salu- tor meus. solus igit' deus refugiu meū: qm non despiciet op' tuū: no repellet imaginē tuā. Ad te igit' pūissime de' tristis ac moerens uenio: qm tu solus spes mea: tu solus refugium meū. Quid aut' dicā tibi: cū oculos eleuā no audeam: Verba doloris effundā. Misericordiā tuā implo- ra boi dicam.</p> <p><b>MISERERE MEI DEVS SECVN- MAG. MI. TV.</b> Deus q' luce habitas inaccessibilē: Deus abscondit': q' oca- lis corporeis uideri no potest: nec intel- lectu creato cōprehēdi: nec lingua ho- minū seu angelorū explicari. De' me' te incōprehēbilē quero ite ineffabilē inoco. Quicquid est q' ubiq; es. Scio. n. te summi esse rē: Si tū es reā: k no ponas omniū rē: causā tū ē causa: pñ. n. inuenio no- mā: quomōd' tu ineffabilē mentis latē nominare queā. Deus igit' q' es q' quicquid tū ē. n. es. n. ipā sapientia tua: bonitas tuā: potentia tuā: k stima foelicitas tuā. Cū itaq; lū misē- ricors: q' d' es nūi ipā misericordias qd' autē sum ego nūi ipā miserā: ecce ergo o misericordia deus ecce misēria corū tuorū: qd' facies tū misericordias: crete opus tuū. Nū qd' a i</p>	<p>poteris recedere a natura tua: sic quod opus tuū misēria tollere: homines miserōs subleuare. Ergo MISERERE ME. DEVS. De' igit' misericordia tolle miserā meā Tolle peccata mea: k eni sūt summa misēria mea. Suble- ua me misēre: ostēde i me op' tuū: Exerce i me uirtutem tuā. Abyssus abyssus inuocat abyssus misēriae inuocat aby- sus misericordias: Abyssus peccatorū inuocat abyssus gra- tiam. Maior ē abyssus misericordias q' abyssus misēriae. Absorbeat ergo abyssus abyssus: Absorbeat abyssus mi- sericordias abyssus misēriae. MISERERE. M. D. SE. M. MI. TVAM. Nū secūdu misericordias hominū: quae parua ē: S; secūdu tuā: quae magna est: quae immēsa ē: quae incōprehēbilis ē: Quae oia peccata i tūmēsus exce- dit: Secūdu illā magnā misericordias tuā: quae sic dilexisti mūdū: ut filiū tuū unigenitū dāres: Quae maior misēri- cordias esse potest: quae maior charitas: Quis despere potest q' no cōsideret: Deus fact' ē hō: k p' hominū crucifixus ē. Misere ergo deus secūdu hāc misericordias tuā: Quae filiū tuū p' nobis tradidisti: quae p' ipm peccata mū- di absoluisti: quae p' crucē et' oīs hominū illumasti: quae q' i coelis: k quae i terris p' ipm instaurasti: Laua me dōe in sanguine eius: Illumina me i humilitate et' instau- ra me i resurrexiōe eius. MISERERE. M. DEVS. Nō secūdu parua misericordias tuā: Parua. n. misericordias tuā est cō hōies a corpora lib' misēria subleuare. Magna autē q' peccata dimittis: k hōies p' gratiā tuā sup' altitudinē terrae subtolis: Ita dōe misere mei secūdu hāc magnā mi. tuā: ut me ad te cōuertas: ut peccata mea deleas: ut gratiā tuā me iustifices. ET. SECVNDVM. MVL. M. TV. DJNI. MEAM.</p>
---	---

ILUSTRACIÓN 20-1. Pasaje de la *Meditación sobre el salmo 50* de Savonarola, 1498.



29

- us ul - - - lum;

ci - us ul - - - lum;

ve - lo - ci - us ul - - - lum;

- us, ve - lo - ci - us ul - - - lum;

(más veloz), a la que Josquin responde duplicando la velocidad del motivo en el *superius* y en el tenor y cortando la segunda mitad (la quinta descendente) en el *altus* (Ej. 20-4b). La aceleración es realzada más todavía por la reiteración del motivo a contratiempo, de manera que el efecto es el de una síncopa apresurada.

La composición del fragmento sobre «velocius» es seguramente un aspecto menor, pero anticipa una idea que llegaría a dominar en los años posteriores del siglo: expresar el significado de cada una de las palabras del texto del modo más literal y gráfico posible. Combinado con el concepto aristotélico de que el arte debe imitar la naturaleza, el recurso de representación o imitación musical del texto acabaría por convertirse en el elemento estético principal del madrigal de finales del siglo XVI.

#### LA INFLUENCIA DEL HUMANISMO

¿A quién ha de adjudicarse el mérito de esta nueva postura –y bien nueva que era– con respecto a la relación entre la música y el texto? La respuesta obvia es: al humanismo y los humanistas. Motetes como los tres que hemos visto en este capítulo son el resultado de la preocupación de los humanistas por el lenguaje, por el significado y la disposición de la palabra. Pero el simple hecho de que Josquin y otros recurrieran a Virgilio y la poesía neo-latina no quiere decir que sus motetes sean «música humanista». En realidad son una especie de híbridos: producto de la polifonía franco-flamenca con todas las de la ley, pero tocados, aunque sea indirectamente, por el humanismo que emanaba de Italia. De hecho, podemos afirmar que fue precisamente este encuentro entre la polifonía franco-flamenca y el deseo humanista de expresar las palabras y las emociones lo que dio como resultado la mejor música del siglo XVI.

#### LOS CÁNONES

Si hay algo que atestigüe la distancia entre los compositores franco-flamencos de la época de Josquin y la sensibilidad musical de los humanistas, es precisamente el uso

continuado de polifonía compleja. Aunque ésta solía tomar forma de fragmentos de imitación libre, también existía un uso conspicuo y virtuosista del canon estricto. Podemos observar este virtuosismo canónico en motetes de dos compositores cuyos nombres han estado siempre a la sombra de los grandes: Jean Mouton y Antoine Brumel.

#### UN CANON CUÁDRUPLE DE MOUTON

Mouton pasó las dos últimas décadas de su vida, entre 1502 y 1522 aproximadamente, como compositor, podríamos decir que oficial, de la corte francesa, en la que enseñó composición a un joven estudiante de derecho llamado Adrian Willaert, desempeñando así un papel importante en la transmisión del legado franco-flamenco a la generación siguiente. Era especialmente aficionado al canon, sobre todo como elemento regulador de una obra, como en su *Nesciens mater virgo virum* (Ej. 20-5).

A partir de la melodía de una antifona que puso en el tenor II, Mouton compuso un canon cuádruple que discurre sin interrupción desde el principio hasta el final de la pieza. Las voces –sólo cuatro de ellas están escritas en el original hasta que los cánones se rompen poco antes de la cadencia final– entonan cuatro cánones, como sigue: tenores II y I, bajos II y I, altus II y superius II, y altus I y superius I.

EJEMPLO 20-5. Mouton, *Nesciens mater virgo virum*, cc. 1-15.

The image shows a musical score for a quadruple canon by Jean Mouton. The score is written for eight voices: Superius I, Superius II, Altus I, Altus II, Tenor I, Tenor II, Bassus I, and Bassus II. The music is in a single system with a common time signature. The lyrics are 'Ne - sci - ens ma - ter, ne - sci - ens ma - ter, ma - ter, ma - ter'. The score illustrates the canon structure where four voices (Tenor II, Bassus II, Altus II, and Superius II) enter first, followed by the other four voices (Tenor I, Bassus I, Altus I, and Superius I) in a staggered fashion, creating a complex polyphonic texture. Dotted lines connect the notes of the different voices to show the canon's progression.

6

-ter, ne - sci - ens ma - ter vir - go

-ter

ma - ter vir - go vi - rum, vir -

vir - go vi - rum pe - pe - rit

-ter vir - go vi - rum

go vi - rum

-ter vir - go vi -

vir - go vi - rum

11

vi - rum, vir - go vi - rum

vi - rum pe - pe - rit si - ne do - lo - re

go vi - rum pe - pe - rit

si - ne do - lo - re, si - ne do -

pe -

pe - pe - rit

rum pe - pe -

pe - pe - rit

## UN CANON «AJUSTADO» DE BRUMEL

No es sólo la cantidad de cánones simultáneos con lo que nos deslumbran estos compositores. Igual de impresionantes son los distintos intervalos temporales que emplean en los cánones, ninguno de los cuales es tan sobresaliente como el ajustado intervalo de mínima de *Laudate dominum in caelis* de Antoine Brumel.

Después de trabajar en Chartres, Ginebra, en la corte de Saboya, Laon, Notre Dame de París y Saboya otra vez, Brumel sucedió a Josquin y Obrecht en Ferrara en 1506, fecha en la que el ducado estaba gobernado por el hijo de Ercole, Alfonso I. Su contrato vitalicio le aseguraba un salario anual de cien ducados, más cien ducados al año en beneficios, una casa en Ferrara y gastos de viaje. Permaneció en Ferrara hasta la disolución de la capilla en 1510, después de lo cual lo perdemos de vista.

A diferencia de *Nesciens mater* de Mouton, que es canónico de principio a fin, *Laudate dominum in caelis* de Brumel consta principalmente de cortos arranques de escritura canónica a dos voces, alternando con imitación no canónica y composición homofónica. Cuando aparecen los cánones, a menudo lo hacen al fugaz intervalo de una mínima (transcrita aquí como corchea; Ej. 20-6):

EJEMPLO 20-6. Brumel, *Laudate dominum in caelis*: (a) cc. 19-25, (b) cc. 89-93.

(a)

(b)

(b)

89

ra - el, po - pu - lo ap - pro - pin - quan -

[s] ra - el, po - pu - lo ap - pro - pin - quan -

po - pu - lo ap - pro - pin - quan -

ra - el, po - pu - lo ap - pro - pin - quan -

92

ti - si - bi.

El segundo de los cánones a dos voces (cc. 23-25) comienza con un intervalo de semibreve (negra) y luego acorta la distancia a una mínima reduciendo a la mitad el valor de la quinta nota del *comes* (repuesta, en el *bassus*). Finalmente, nos queda la duda de si estos cánones contienen algo de simbolismo: los cánones de los compases 19-25 ¿podrían representar el sol y la luna («sol et luna») y las estrellas y la luz («stellae et lumen»), respectivamente?; la tercera voz añadida al canon en los compases 89-93 ¿podría ser una consecuencia de la palabra «populo» (pueblo)?

Lo que más impresiona de la composición canónica de este período es la impresión de naturalidad, de facilidad, de ausencia de esfuerzo. Así como los cánones mensurales simultáneos de Ockeghem en la *Missa Prolationum* casi atraen la atención sobre sí mismos (llegan a dar nombre a la misa), el canon cuádruple de Mouton emprende su tarea sin fanfarria alguna. Probablemente sea la distancia generacional lo que percibimos: lo que nos asalta como artificio y complejidad entre 1450 y 1470 se convierte en absoluto virtuosismo en torno al 1500.

### SIMBOLISMO

El simbolismo en la música, tanto en los siglos xv y xvi como en otro cualquiera, toma formas y proporciones variadas. Unas veces es obvio y audible, como vimos en

*Qui dabit capiti meo aquam* de Isaac. Otras veces, cuando el simbolismo es de todo menos claro, se originan debates sobre si los símbolos son más producto de nuestra imaginación que de la del compositor.

En la música de la época de Josquin, el simbolismo del tipo imperceptible para el oído aparecía de varias formas. Aquí veremos solamente dos de ellas: el simbolismo derivado del uso de un *soggetto cavato dalle vocale* (un motivo musical cuyas sílabas de solmisación están tomadas de las vocales de nombres u otras palabras) y el simbolismo numérico, más controvertido, dependiente de la aplicación de la *gematria*.

#### EL SOGGETTO CAVATO DALLE VOCALE

Como vimos en el capítulo 18 a propósito de la *Missa Hercules dux ferrariae*, un *soggetto cavato dalle vocale* proporciona un motivo que se convierte a su vez en el símbolo de ese nombre. El simbolismo del *soggetto* es algo más sutil en otra de las obras de Josquin, el motete *Illibata Dei virgo*, cuya fama le viene sobre todo por presentar el nombre del compositor en forma de acróstico en la *prima pars*:

**I**llibata Dei virgo nutrix,  
**O**lympi tu regis o gentrix,  
**S**ola parens Verbi puerpera,  
**Q**uae fuisti Evae reparatrix,  
**V**iri nefas tuta mediatrix,  
**I**llud clara luce dat scriptura,  
**N**ata nati alma genitura,  
**D**ES, ut laeta musorum factura  
**P**raevaleat hymnus, et sit ave,  
**R**oborando sonos, ut guttura,  
**E**fflagitent, laude teque pura  
**Z**elotica arte clamet ave.

Aparte del acróstico, vemos inmediatamente que el poema está relacionado con la Virgen María. Josquin construye el motete sobre el siguiente *soggetto*, que va, como ocurría con frecuencia, en el tenor a modo de ostinato (Ej. 20-7):

EJEMPLO 20-7. Josquin, *Illibata Dei virgo*. *soggetto* del tenor (*prima pars*).



Con la armadura de un bemol, los hexacordos que se formarían normalmente sobre do (natural), fa (bemol) y sol (sostenido) se desplazan un nivel en el sentido de los bemoles, a fa, si bemol y do, lo que implica que el conjunto de los tres hexa-

cordos se ve transportado una quinta descendente. Así pues, los motivos *re'-la-re'* y *sol-re-sol* llevarán las sílabas de solmisación *la-mi-la* en los hexacordos natural (fa) y suave (si bemol) respectivamente. ¿A quién corresponde el símbolo *la-mi-la*? ¡A María! Y en caso de que hubiese alguna duda al respecto, queda en silencio en el octavo verso de la *seconda pars*: «Consola "la mi la" canentes in tua laude», que podría interpretarse como: «Consuela a quienes cantan tu alabanza, "María"». El *soggetto* funciona, pues, como símbolo del sujeto de la pieza.

#### SIMBOLISMO NUMÉRICO Y GEMATRIA

No hay prácticamente nada que moleste más a los escépticos del simbolismo que las afirmaciones de que la estructura de una composición esté determinada por un simbolismo numérico, especialmente cuando el simbolismo está relacionado con la *gematria*. A pesar de todo, los números están ahí con frecuencia, e insistir en que su presencia es pura coincidencia es estirar demasiado lo que el sentido común entiende por azar. Por ejemplo, no sólo aparece el nombre de Josquin como acróstico en el texto de *Illibata Del virgo*, sino que también está incrustado en su tratamiento del *soggetto* del tenor. El motivo de tres notas *la-mi-la* se repite veintinueve veces, y luego el *cantus firmus* acaba en una sola nota. Hay, por tanto 88 notas en total, número que equivale al nombre «Desprez» (4 + 5 + 18 + 15 + 17 + 5 + 24). Josquin rubrica pues la pieza por medio del acróstico y el número de notas del tenor.

#### LA FUNCIÓN DEL MOTETE

A diferencia de la misa, cuya función está fijada con precisión por las convenciones litúrgicas, el motete parece flotar en el espacio y en el tiempo. Hasta hace poco, la idea dominante sobre la función del motete seguía una lógica como ésta: muchos motetes de la época están compuestos sobre un texto que ya tenía un lugar determinado en la liturgia, ya sea en la misa o en el oficio: estos motetes toman también el canto gregoriano asociado al texto, así que debieron de ser utilizados como sustitutos de los textos y cantos llanos en la liturgia. Sin embargo, las pruebas indican que esta relación directa entre la asociación litúrgica (texto y canto llano) y la función del motete no es necesariamente sostenible: como muestran claramente los diarios del siglo XVI de la Capilla Sixtina, el motete, llevase el texto que llevase, era intercalado en la misa como ornamento *extra-litúrgico*, como una especie de relleno, generalmente durante el ofertorio, la elevación, la comunión, o al final.

Durante la misa podía cantarse incluso un motete cuyos texto y canto estuviesen tomados del oficio (*Nesciens mater* de Mouton, por ejemplo). El paso de un ámbito a otro afectaba también a las festividades; así pues, un motete del compositor español Cristóbal de Morales basado en una antífona de la fiesta del Corpus Christi era cantado durante el ofertorio de la misa de Jueves Santo. El motete, pues, podía entrar y salir de distintos contextos litúrgicos, cualidad que condujo sin duda a la com-

posición de muchas obras basadas en textos tanto parafraseados como centonizados (es decir, sujetos a un proceso de cortar y pegar, como un «collage»). Como el motete no tenía un destino litúrgico específico, podía utilizar textos cuyas asociaciones litúrgicas (o ausencia de asociaciones) eran igual de libres.

Por último, el motete se acomodaba a otros contextos: (1) El suministro casi inagotable de motetes sobre textos marianos podía utilizarse en servicios religiosos piadosos que tenían lugar en las capillas dedicadas a la Virgen después de completas. (2) En Milán, en particular, podían juntarse una serie de motetes para formar un ciclo llamado *motetti missales*, sirviendo así de sustitutos de distintas partes de la misa. (3) Los motetes se cantaban también como música para la cena o para después de la misma; en una ocasión, en 1520, el papa León X, gran amante de la música —de haberlo permitido la tecnología, habría ido por ahí con un «walkman»—, escuchó *Salve regina* de Josquin sentado a la mesa mientras cenaba (combinando así sus dos mayores aficiones: la música y la comida). Y (4), como vimos en el capítulo 17, los motetes podían ser interpretados por conjuntos instrumentales.

El motete se adaptaba prácticamente a cualquier situación, y esta flexibilidad le ayudó sin duda a convertirse en el género de música religiosa más popular del siglo XVI.

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

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

Los tres compositores (aparte de Josquin) cuyas obras han sido tratadas en este capítulo han visto publicadas —o en proceso de publicación— sus obras completas. **Antoine Brumel**: *Opera omnia*, CMM 5, 6 vols., Barton Hudson [ed.], American Institute of Musicology, 1969-1972. **Pierre de la Rue**: *Opera omnia*, CMM 97, Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider y T. Herman Keahey [eds.], American Institute of Musicology, 1989—. **Jean Mouton**: *Opera omnia*, CMM 43, Andrew C. Minor [ed.], American Institute of Musicology, 1967—. Existe además un ambicioso proyecto de treinta volúmenes que incluirá cientos de motetes no publicados todavía: *The Sixteenth-Century Motet*, Richard Sherr [ed.], Nueva York, Garland, 1991—.

##### *Obras generales*

Ningún estudio examina el repertorio entero de motetes de la generación de Josquin; un punto de partida es Edward E. Lowinsky, *Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, MRM 3-5, Chicago, University of Chicago Press, 1968, que incluye ediciones facsímil y moderna del manuscrito de Florencia, Biblioteca Laurenziana, Doni 666, junto a un estudio sobre la música que contiene (no deben tenerse en cuenta las ideas de Lowinsky sobre la procedencia del manuscrito).

##### *La música y el texto*

Un buen estudio sobre las diferencias entre las influencias directa e indirecta del humanismo en la relación entre música y texto es el capítulo 4, «The Impact of humanism», de Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought from Antiquity to the Seventeenth Century*, MSD 40, American Institute of Musicology, 1986; sobre música y retórica, véase el artículo de George J. Buelow, «Rhetoric and Music», en *New Grove*, 15, pp. 793-803; véase también Nigel Davison, «Absalon, fili me Reconsidered», *TVNM* 46 (1996), pp. 42-56.

##### *La altura*

Para una introducción a esta espinosa cuestión, véase Kenneth Kreitner, «Renaissance Pitch», en Tess Knighton y David Fallows [eds.] *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Nueva York, Schirmer,

1992, pp. 275-283. Véase también Kreitner, «Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris», *EM* 14 (1986), pp. 477-479; Arthur Mendel, «Pitch in Western Music since 1500: A Re-examination», *AcM* 50 (1978), pp. 1-93.

#### *Simbolismo*

Véanse las obras de Willem Elders enumeradas en la nota bibliográfica del capítulo 7.

#### *La función del motete*

La lectura obligatoria es Anthony M. Cummings, «Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet», *JAMS* 34 (1981), pp. 43-59; véase también Jeremy Noble, «The Function of Josquin's Motets», *TYNM* 35 (1985), pp. 9-31.

#### *La composición como profesión*

Véase el importante ensayo de Rob C. Wegman, «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500», *JAMS* 49 (1996), pp. 409-479.

#### *Otra bibliografía citada*

Stanley Sadie [ed.], *The New Grove High Renaissance Masters*, Nueva York, Norton, 1984; Edward E. Lowinsky, «Music in the Culture of the Renaissance», *JHI* 15 (1954), pp. 509-553; Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1989; pp. David Fallows, «The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music», *TYNM* 35 (1985), pp. 32-66; Myroslaw Antonowytch, «Illibata Dei Virgo: A Melodic Self-Portrait of Josquin des Prez», en Edward Lowinsky y Bonnie J. Blackburn [eds.] *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference*, Londres, Oxford University Press, 1976, pp. 545-559.