

Música Renacentista

Música que se desarrolla en Europa durante el periodo conocido como renacimiento, que en términos musicales se extiende, aproximadamente, desde el año 1400 hasta el 1600.

En 1477 Tinctoris habló de la reciente aparición de un nuevo arte en la música, cuya fuente y origen eran el compositor inglés Dunstable y el borgoñón Dufay, según el ejemplo de Dunstable, mediante las técnicas llamadas de la "continencia inglesa" que se distinguía por un uso más delicado de las consonancias y, en consecuencia, por el uso de unas técnicas matemáticas moderadas, características de la música antigua en la alta edad media. Dunstable y Dufay ciertamente explotaron los procedimientos constructivos medievales ambos escribieron motetes isorrítmicos pero lo hicieron a través de una nueva estructura musical definida por la armonía en triadas con una clara articulación en torno a los centros tonales y con unos fines expresivos nuevos.

Con la generación de compositores posteriores a Dufay, especialmente los flamencos Johannes Ockeghem y Jacob Obrecht, los principios constructivos medievales del *cantus firmus* (en los cuales se oye una melodía preexistente en la parte de movimiento lento del tenor) se convirtieron en una alternativa dentro de un abanico más amplio de técnicas compositivas. En lugar de ello, el estilo más característico de la música renacentista es la polifonía imitativa, en la que todas las voces se mueven a la misma velocidad y comparten el desarrollo de los motivos mediante la combinación de puntos de imitación, de una manera que más tarde se conocería como fuga. La Misa *Pange lingua* de Josquin des Prez, quizá el mayor compositor del alto renacimiento, tomaba el canto llano no como un *cantus firmus* de notas prolongadas, sino como una fuente de ideas melódicas. Esta nueva manera de concebir y controlar el espacio musical fue acogida con entusiasmo por la generación posterior a Josquin y alcanzó su expresión culminante en la música sagrada de Giovanni Pierluigi da Palestrina su *Misa de beata virgine* basada en un canto llano (publicada en 1570) emplea la misma técnica, hecho que se prolongó con un creciente sentido del arcaísmo a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Es tema de debate en qué medida los nuevos estilos polifónicos de los siglos XV y XVI forman parte o no de un movimiento cultural más amplio de revitalización artística denominado renacimiento. Ello, a su vez, depende de cómo se defina el renacimiento y la cronología y geografía de este fenómeno cultural. La cuestión geográfica es importante: el ímpetu del renacimiento musical provino en gran medida de los compositores del norte que estudiaban en Borgoña, al norte de Francia y en Flandes. Aunque muchos (como es el caso de Dufay y Josquin) emigraron a Italia, sus obras respiran un aire diferente del estilo italiano. Y si bien existen ciertos paralelismos entre el nuevo sentido de la profundidad y el control del espacio musical en la polifonía imitativa y el desarrollo de la perspectiva en la pintura de la época, o entre la nueva expresividad de este estilo y los aspectos emocionales más humanos y directos de las artes del renacimiento, en general, la música no tiene lo que a menudo se ha considerado la característica definitoria del renacimiento, esto es, el retorno consciente a los modelos clásicos y su reinterpretación.

Esto se debe al hecho de que no se conservaban ejemplos de música griega o romana antigua que imitar. Ciertamente los músicos del renacimiento conocían el famoso poder de la música en la mitología clásica Orfeo se convirtió en una especie de ídolo y tenían acceso a textos griegos que trataban tanto de teoría musical como de la riqueza ética y retórica de la música. Algunos teóricos del siglo XVI especialmente el romano Nicola Vicentino y el florentino Vincenzo Galilei incluso soñaron con recrear los antiguos modos y géneros de la Grecia clásica, desarrollando nuevas teorías sobre el cromatismo y los sistemas de afinación. También existen evidencias de estilos improvisados de componer música (por ejemplo, en los círculos neoplatónicos que rodeaban al filósofo Marsilio Ficino a finales del siglo XV en Florencia igualmente ligados al movimiento humanista). Pero éstos solían considerarse experimentos inútiles, ya que para la mayoría de los músicos, la antigüedad clásica era sobre todo un ideal al que ellos sólo podían aspirar.

Las complejas interacciones entre la composición y la interpretación, así como la función de la improvisación, dificultan la definición de una música específicamente renacentista basándose solamente en criterios estilísticos. Una de las posibles soluciones sería centrarse en los nuevos contextos y funciones a los que servía. La iglesia continuó necesitando música para la liturgia diaria y las prácticas devocionales. El impulso creativo era tan fuerte que podía resistir incluso los movimientos reformistas más extremistas (protestantes o católicos) del siglo XVI, que expresaban los temores sobre exceso de sensualidad y la distracción espiritual, temas tratados por San Agustín en relación con el arte musical. Pero las nuevas demandas seculares de la sociedad renacentista expandieron de forma significativa las fronteras para los músicos de la época. El lugar largo tiempo conservado de los músicos dentro de lo ceremonial se vio acentuado por la política del espectáculo que abrazaron las cortes renacentistas, ninguna de las cuales podía permitirse prescindir de un grupo de cantantes e instrumentistas profesionales; los grandes entretenimientos teatrales conocidos como intermedios así lo atestiguan. También lo certifica la función emergente del cortes como una figura educada y refinada de gusto que aseguraba un lugar fundamental a la música vocal y de danza en el entretenimiento de la nobleza, utilizando las artes para articular y mostrar la cohesión y distinción social de una elite. Ejemplo de ello es el manual de buenas maneras de Baldassare Castiglione, *Il libro del cortigiano* (1528). Entre tanto, las clases mercantiles burguesas crearon un nuevo mercado dirigido a la música para voces y/o instrumento(s) de consumo popular.

Todo ello tuvo un efecto significativo sobre las posibilidades de trabajo así como en la determinación del rango artístico del músico de talento, quien cada vez más fue capaz de reclamar una posición social y económica, y con ello elevarse sobre la clase de los artesanos manuales. Compositores como Des Prez o, más tarde, Adrian Willaert (director musical en San Marcos en Venecia, desde 1527 a 1562) se convirtieron en "dioses de la música". Sorprende la creciente nobleza de los músicos (así como de otros artistas) en esta época, ya que los compositores e intérpretes sacaron partido de las rutas comerciales y de las alianzas políticas para afianzar sus carreras. El distinguido madrigalista Luca Marenzio fue uno de los numerosos compositores que viajaron desde Italia a Polonia, mientras que muchos compositores españoles y portugueses se establecieron en el Nuevo Mundo. Es más, el invento de la imprenta musical a manos de Ottaviano Petrucci alrededor de 1500 y los desarrollos técnicos subsiguientes, como el método de impresión de ejemplares desarrollado por Pierre Attaingnant en París a mediados de 1520, crearon un modo barato y efectivo de propagar la música con objeto lucrativo. Resultado de ello es el nacimiento de una industria musical masiva, con grandes imprentas en París, Venecia (Antonio Gardano y Girolamo Scotto), Amberes (la dinastía Phalèse) y, más tarde, en Londres (Thomas East), que crearon y definieron un mercado para sus productos. La impresión cambió drásticamente las fronteras intelectuales y geográficas, cosa que en gran medida se debió al hecho de que permitía la transmisión fiable de los textos originales a una escala nunca antes posible dentro de la tradición del manuscrito.

El impacto también fue claro en el terreno de la música misma, tanto por la emergencia del lenguaje musical internacional de la polifonía imitativa cuyo pionero fue Josquin des Prez, como por los géneros que definían las actividades de los músicos de la época: géneros litúrgicos, motetes, canciones sobre textos en lenguas vernáculas (los madrigales italianos e ingleses, las *chansons* francesas, el *Lied* alemán, el villancico español) y música para uno o más instrumentos (laúd, clavicémbalo, flautas dulces, violas) tanto en las formas abstractas como en las de danza. Dichos géneros interactuaban de formas muy complejas, ejemplo de ello son las llamadas misas de parodia que reelaboraban partes musicales sagradas, profanas e incluso instrumentales ya existentes. Pero, al mismo tiempo, todos estos géneros y sus estilos asociados produjeron unas historias propias, siguiendo caminos separados aunque relacionados a medida que los compositores utilizaban el poder de la imprenta para conservar y comprender su pasado y así crear un futuro propio.

Tantas facilidades de éxito dan como resultado la masificación y codificación de estilos y géneros. Pero los compositores que no eran capaces o no deseaban hacer más cómoda su producción musical aún podían confiar en los gustos refinados de mecenas, que a su vez a menudo ansiaban utilizar unos estilos musicales distintivos sólo aptos para iniciados. El concepto de *musica reservata* para un entorno especial (por ejemplo, la tremendamente expresiva *Lagrime di San Pietro*, escrita para el duque de Bavaria por Orlando di Lasso), o la

musica segreta (secreta) creada por los intérpretes virtuosos de la corte del duque Alfonso II d'Este en Ferrara, son ejemplos muy apreciados y van más allá de la forma convencional de escribir música en el día a día.

Incluso dentro del amplio contexto internacional, las diferentes variantes reflejan unas circunstancias regionales específicas; comparemos en la segunda mitad del siglo XVI la serena polifonía equilibrada del italiano Giovanni da Palestrina, con la sensualidad mística del español Tomás Luis de Victoria o con el esplendor ceremonial de los venecianos Andrea y Giovanni Gabrieli. Dichas variantes se hicieron más significativas a medida que avanzamos hacia el norte de los Alpes. William Byrd en Inglaterra se asoció con el italiano Alfonso Ferrabosco el Viejo y con el alemán Heinrich Schütz, y estudió en Venecia tanto con Gabrieli como, posteriormente, con Claudio Monteverdi. Pero sus respectivos estilos poseen un cierto regusto local. De hecho, Inglaterra quedó aislada de la corriente principal europea tanto por motivos religiosos como geográficos lo que dio lugar a unos estilos y géneros exclusivos de ese país: la antifona versada (*anthem*), el madrigal inglés y el aria para laúd.

Una vez más, ello trajo aparejado el problema cronológico. Parecía ingenuo esperar que todas las artes en todos los lugares se movieran al unísono en el mismo sentido, si bien los defensores del *Zeitgeist* (el espíritu tiempo) persiguieran como elemento determinante de la actividad cultural humana a estas comparaciones cronológicas, geográficas e interdisciplinarias. En Italia, las presiones revisionistas del Concilio de Trento y de la Contrarreforma, a la que la iglesia católica consideraba una respuesta efectiva al desafío del protestantismo, da como resultado el ascenso de las obras de Palestrina al rango de canónicas. Por otra parte, las crecientes demandas para que la música expresara e hiciera aflorar las pasiones del alma atenuaron el equilibrio clásico propio del estilo renacentista. El intenso cromatismo erótico de los madrigales de finales del siglo XVI por ejemplo las obras de Carlo Gesualdo, como *Dolcissima mia vita* pueden poseer impecables credenciales humanistas, pero sugieren un estilo que se colapsa bajo la presión de las crecientes demandas. Tanto si uno trata o no dichas tendencias *manieristas* como indicativos de un nuevo periodo estilístico, como si se las considera una tendencia finisecular del renacimiento, los valores estaban cambiando y no siempre para mejor.

La polifonía imitativa del renacimiento se enriqueció con la aparición en Florencia de un nuevo estilo declamatorio, más expresivo y dramático, para voz solista y bajo continuo. Ejemplo de ello son las canciones *Le nuove musiche* (1602) de Giulio Caccini y la primera ópera completa que ha llegado hasta nuestros días, *Euridice* (1600) de Jacopo Peri. Los florentinos pensaban reformar un estilo contrapuntístico considerado por definición incapaz de expresar un texto y hacer aflorar las emociones. Generalmente solían invocar el modelo de la tragedia griega para justificar sus nuevos experimentos. Resulta irónico y característico de esta época compleja, que una actividad tan unida a la esencia del renacimiento como el volver la mirada a la antigüedad clásica, haya llevado de forma tan directa a la destrucción del estilo musical renacentista y a la aparición de técnicas que, correcta o incorrectamente, suelen definirse como rasgos del barroco por su alcance e intenciones.

Pero si tomamos en cuenta los estilos improvisativos y las prácticas interpretativas del siglo XVI (canción solista, combinaciones ad-hoc de voces e instrumentos y ornamentos virtuosos no escritos, entre otras), la nueva música florentina y el recitativo operístico tienen unas raíces evidentes tanto en el pasado reciente como lejano. Se podría pensar eso quizá del más importante compositor de la época, Claudio Monteverdi. El introito de las vísperas *Deus in adiutorium* (1610), de Monteverdi, parece totalmente barroco en su esplendor sonoro, sus fuertes ritmos y la vibrante mezcla de voces e instrumentos. Pero, también aquí, las técnicas renacentistas (entre ellas, la organización en torno a un *cantus firmus*) y las prácticas interpretativas tuvieron su efecto.