

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

12
**El siglo XV
flamenco**



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

El siglo XV flamenco

Historia de la música
12



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

♦ El siglo XV flamenco

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

Convertida en uno de los más importantes centros comerciales de Europa, sede esplendorosa de las cortes regias, Flandes ofrece, en el siglo XV, una riquísima y brillante producción pictórica y musical.

El siglo XV flamenco

LAS CORTES REGIAS – REALISMO Y
ESPIRITUALIDAD – GUILLAUME DUFAY
JOHANNES OCKEGHEM – JACOB OBRECHT
JOSQUIN DES PRÉS – UNA MÚSICA
INTERNACIONAL

Las cortes regias

EN EL SIGLO XV, el centro de la vida musical se desplaza de Francia a Flandes, y la música que allí florece recibe, precisamente, el calificativo de *flamenca*. Es una música refinada, casi diríamos *oficial*, por cuanto se halla ligada a los gustos de una sociedad próspera y poderosa, propensa a considerar la vida como un fastuoso y policromo espectáculo.

Durante casi todo el siglo, Flandes está gobernada por Felipe el Bueno (1419-1467) y por Carlos el Temerario (1467-1477), duques de Borgoña, a cuyas singulares personalidades se deben, en esta época elegante y arbitraria, el incremento y la característica impronta que tuvieron las artes, amadas y protegidas por ellos.

Felipe viste siempre de negro, y de negro quiere que vaya vestido su séquito, y enjaezados los caballos. El negro representa el supremo fasto, así como el azul y el verde son los colores del amor, y el rojo

♦ El siglo XV flamenco

el de la solemnidad. El juego de los colores, con el que Felipe condesciende, es, en cierto modo, la manifestación de una especial manera de concebir la vida como un juego de matices, de impresiones, e incluso como un soberbio espectáculo, una ceremonia, una exhibición.

Carlos gusta del protocolo, de la etiqueta cortesana. (Sabemos que organizaba colosales banquetes, regulados por un meticuloso respeto al orden jerárquico de los comensales; que se prodigaba en galanterías hacia las damas; que animaba un auténtico culto por los héroes del pasado, y que se interesaba por las leyendas antiguas y por las heroicas gestas de Alejandro, de Aníbal y de César). Es, también, un gran aficionado a la música: en los intervalos de las campañas bélicas, cuando se encuentra en el campamento frente a una ciudad sitiada, su espíritu se deleita con la armonía de las notas musicales, como ante las hermosas armaduras, los vestidos suntuosos y las piedras preciosas.

Los torneos caballerescos cobran extraordinaria importancia durante su reinado: todo es un deseo de “ver” y de “competir”. La exhibición reviste caracteres grandiosos en las ceremonias de la orden caballerescas del Toisón de Oro, espectáculos famosos por su pompa y magnificencia, en los que una legión de cancilleres, tesoreros y heraldos forman círculo alrededor de los caballeros justadores, pintorescamente engalanados y que llevan nombres simbólicos. La orden es una institución, una sociedad sagrada e in-

♦ El siglo XV flamenco

violable, el mayor motivo de vanagloria de los duques de Borgoña.

La exaltación de los sentidos y del capricho personal triunfa en las cortes, donde la existencia se aísla en un castillo de elementos más fantásticos que reales. No solamente la imaginación popular crea aquella atmósfera de aventura y de pasión que aletea en torno a la nobleza: un gusto especial, muy vivo, impulsa a la brillante sociedad de las cortes hacia un mundo de fuegos de artificio, dorado y resplandeciente.

Felipe y Carlos, típicos representantes de tal mundo, impresionan a la fantasía, ante todo por el lujo y la magnificencia de que gustan rodearse; pero si observamos el retrato de Carlos, descubriremos algo de amargo en él, casi una expresión de sufrimiento. Y de Felipe el Bueno se lee que, al conocer la noticia de la muerte de su hijo, de apenas un año, exclamó: «*¡Ojalá hubiera placido a Dios hacerme morir a esa edad!*» Si el espíritu se rodea de bellas formas, es para evadirse, para no tener que confesar sus turbaciones y sus flaquezas más íntimas.

Realismo y espiritualidad

MIENTRAS NO SE DESCUBRAN sus características más profundas, puede ocurrir que las manifestaciones artísticas que florecieron bajo el reinado de los duques de Borgoña sólo impresionen por sus elementos exteriores más aparentes: la riqueza de las formas; la perfección de la técnica; el gusto, a veces excesivo, por lo teatral y lo espectacular. Sin embargo, cuando se quiere abordar y penetrar, tanto en una expresión de la vida como del arte, es un error limitarse a la apariencia, a la superficie.

Los artistas flamencos del siglo XV trabajan en un mundo que está surgiendo, laboriosamente, de las ruinas de aquella Europa medieval que hemos visto dirigida por dos grandes potencias: el Pontificado y el Imperio. Los espíritus nacionales son, no obstante, rebeldes a las dos fundamentales instituciones del Medievo; pero, al mismo tiempo, las verdades de la fe y del pensamiento, transmitidas por siglos de cristianismo, permanecen vivas en las con-

♦ El siglo XV flamenco

ciencias y buscan nuevas formas para incorporarse a la realidad histórica que se está gestando y para expresarse con arreglo a ella.

Es natural que, en un momento en que ocurren tantas transformaciones, destinadas a cambiar radicalmente la faz de la historia, también las actividades del espíritu sufran y provoquen un cambio, que es, al mismo tiempo, crisis y progreso. La crisis de la vida y de la cultura medievales, en su decadencia, estimula en los artistas del siglo XV, ya sean literatos, pintores o músicos, la búsqueda de un lenguaje cada vez más rico, capaz de expresar la compleja realidad de su tiempo.

La observación atenta y aguda de la realidad, el gusto por el detalle, la evidente intención de imitar el esplendor de *todo lo que se ve*, son características constantes de la pintura flamenca, coherente en esto con el amor por la realidad objetiva que es propio de la época. Sin embargo, la realidad que encontramos en aquellos cuadros no tiene nada de tangible ni de concreto: es una realidad de sueño, sobre la que se detienen los ojos, encantados. Más allá del interés por las experiencias y los aspectos percibidos por los sentidos, está muy presente una luminosa fe en la vida, en el significado espiritual e intelectual de las cosas. La materia, fielmente reproducida en todos sus detalles por los pintores flamencos, revive en la pintura, iluminada interiormente por un resplandor invisible, que le confiere mágicas transparencias: así se expresa en el arte el discurrir de una época en

♦ El siglo XV flamenco

la que el hombre trata de injertar una nueva y más realista concepción de la existencia en los ideales religiosos que la tradición medieval le ha transmitido.

Si la pintura propone la imitación de los objetos naturales, también la música emplea todos sus recursos para realizar concretamente esa imitación. En las *caccias*, se oye gañir a los lebreles, ladrar a los mastines, resonar las trompetas: es como sentirse trasladado al bosque.

Pierre d'Ailly, uno de los mejores filósofos de la época, recuerda que la música es «...*la resonancia de los ciclos, la voz de los ángeles, la alegría del Paraíso, el soplo de la brisa, el órgano de la iglesia, el canto de las aves, el consuelo de los espíritus tristes y desolados: de tal modo atrae al alma humana, hasta sustraerla a las demás pasiones e inquietudes, elevándola verdaderamente sobre si misma.*» La música es, pues, una perfecta imitación de la realidad, un espléndido juego y un sueño maravilloso, y, además, un instrumento de purificación y de superación de la realidad en una esfera ideal del espíritu.

El gusto por la perfección técnica, por las complicadas arquitecturas de los sonidos, por el limpio pero difícil entrecruzarse de las voces, es la característica principal de la música flamenca del siglo XV. Sin embargo, no hay que ver en esto solamente una perfecta pero helada geometría sonora, una especie de *matemática de las notas*.

Es verdad que la polifonía creada por los maestros franceses del *Ars Nova* resulta ahora un instru-

♦ El siglo XV flamenco

mento extremadamente dócil en manos de los músicos del siglo XV: el lenguaje polifónico está sólidamente afirmado, y los músicos del nuevo siglo se sirven de él con ese seguro dominio que sólo se consigue tras una profunda asimilación.

Pero si la música no fuera más que la progresiva conquista de técnicas cada vez más refinadas, fruto de un trabajo anónimo o de geniales instituciones, no sería también el modo en que puede expresarse una realidad espiritual, haciéndose entender y conocer. Esto es tanto más verdadero, desde comienzos del siglo XVI, en la música flamenca, que vive con intensidad sin igual su doble naturaleza de procedimiento técnico y de lenguaje del espíritu; sólo en la atenta comprensión de esta duplicidad, es posible aproximarse a esa música y aprender a amarla.

Arte refinado, en suma, música que eleva el ánimo, convirtiéndose en instrumento de purificación y de superación de la realidad en una esfera ideal del espíritu. La armonización de la habilidad técnica con la sensibilidad constituye el punto de equilibrio de las composiciones. El artista no se abandona nunca a la expresión inmediata de la propia emoción: ésta, contenida en el ánimo, pervive como luz interna de imágenes pictóricas y de armonías cristalinas.

El gusto elaborado y complejo propio del arte decorativo flamenco es el mismo que, siguiendo una técnica perfecta, guía al polifonista en sus extraordinarias arquitecturas sonoras. La reiteración de una frase melódica por varias voces que se persiguen en

♦ El siglo XV flamenco

un juego libre e imaginativo constituye la trama de la composición, un flujo melódico que, en la atmósfera tersa y pura típica de todo el arte flamenco, se repite cada vez nuevo y distinto.

Con su extraordinaria capacidad para acomodar la combinación de las voces a los virtuosismos, a las sutilezas difíciles, la música flamenca resuena en las cortes regias alegrando sus fastuosos banquetes. La representación frecuente en las artes menores (tapices, grabados, incrustaciones) de pequeños conciertos, de instrumentos musicales, atestigua la predilección y el amor de los flamencos por el arte musical.

Guillaume Dufay

EL PRIMER Y GENIAL representante de la música flamenca del *Quattrocento* es Guillaume Dufay. El “Machaut del siglo XV”, como se le apoda, nació a comienzos del siglo en la frontera entre Francia y los Países Bajos, probablemente en Cambray, donde, muchacho aún, lo encontramos de cantor en la Catedral. Hacia 1420, fue a Italia, y entró al servicio de los Malatesta, en Rimini y en Pesaro, para pasar después a la capilla papal en Roma, a Bolonia, a Florencia y, por último, a la corte del duque Ludovico de Saboya.

Durante su permanencia en Italia —decisiva para la formación del artista, entre los veinte y los treinta y cinco años—, Dufay fue a Florencia en 1436 para asistir a la consagración de la catedral de Brunelleschi, y compuso, al efecto, el motete *Nuper rosarum flores*. En 1445, Dufay volvió a Cambray, donde, salvo breves estancias en Mons, permaneció hasta su muerte, ocurrida el 27 de noviembre de

♦ El siglo XV flamenco

1474. Su producción musical, sobre todo la de género sacro, comprende misas, motetes e himnos.

La más sorprendente afirmación de la personalidad de Dufay se encuentra en la límpida estructura de su polifonía. El arte de Brunelleschi debió de influir fecundamente en la formación musical de Dufay. Admirado por su espléndido sentido de las proporciones, típico del arte italiano del *Quattrocento*, supo insertar en la composición musical un nuevo sentido de la medida, que equilibraba la elaborada y compleja técnica del siglo XIV.

El tratamiento de las voces polifónicas, cada vez más orientado hacia su caracterización individual, y que había encontrado su mejor representante en Machaut, es ahora para Dufay un elemento definitivamente conquistado, un simple dato técnico. Al compositor ha dejado de interesarle que cada una de las voces tenga su propia personalidad melódica, porque esto es ya algo espontáneo, y forma parte del bagaje técnico de todos los músicos.

Dufay atiende ahora a algo nuevo: la ductilidad melódica de las voces polifónicas le sirve para crear un todo homogéneo, donde cada una de las voces tiende a ver su propia individualidad, en favor de una recíproca dependencia. Desaparece el tradicional tenor, y en los motetes se utiliza un texto único, tal como hicieron los florentinos un siglo antes; la unidad de la composición no se obtiene ya mediante hábiles superposiciones de las voces, sino con la ligadura de los acordes que ellas crean al desarrollar-

♦ El siglo XV flamenco

se. Las voces se funden admirablemente en un discurso continuo, obtenido mediante el encadenamiento de los acordes. Los principios del contrapunto, precisamente en el momento de su más válida afirmación, se templan así en la amalgama sonora de los acordes y en el color tímbrico de la armonía: la técnica de los franceses y la sensibilidad de los italianos se renuevan y coinciden en el maestro flamenco.

La novedad estilística de Dufay, además de aparecer en las breves composiciones profanas y sacras —las baladas y los motetes, los himnos y las canciones—, se afirma espléndidamente en las misas. Ya Machaut había escrito una misa basada en una frase melódica única, pero se trataba más que nada de un punto de partida, de un elemento que no pasaba de ser un hecho esporádico. Dufay siente que la unión de la voz del tenor con las demás voces, en una composición tan vasta como la misa, debía ser más profunda y más íntima. El tema del tenor es siempre el punto de partida y, tomado del canto gregoriano o de la música profana, da siempre título a la misa; pero su presencia no se advierte en el curso de la composición, porque el principio unificador viene dado ahora por la fusión de las diversas voces, combinadas según la peculiar sensibilidad del compositor.

Las obras maestras de Dufay, como el motete *Vergine bella*, sobre un texto de Petrarca; o la misa *Ave Regina Cœlorum*, son una afirmación de estilo,

♦ El siglo XV flamenco

pero también un modo de hacer música absolutamente personal, en el cual la maestría técnica se anima con la presencia del hombre.

La gran figura de Dufay domina, de un modo incontestable, el panorama musical de la primera mitad del siglo XV, aunque en estos años no faltan músicos ilustres, como Gilles Binchois (1400-1460), nacido en Mons, autor de deliciosas canciones profanas; pero todos ellos son, de algún modo, deudores del genio de Dufay.

A las generaciones sucesivas, que llegan a los umbrales del siglo XVI pertenecen tres grandes músicos, ligados por elementos comunes, pero dotados de distintas características personales: Ockeghem, Obrecht y Josquin des Prés.

Johannes Ockeghem

JOHANNES OCKEGHEM NACIÓ, probablemente, en Termonde, en el este de Flandes, hacia 1425, y es el único de entre los grandes músicos flamencos que no visitó Italia. Alumno de Binchois, estuvo primeramente al servicio de la catedral de Amberes, y después fue maestro de Capilla de tres reyes de Francia: Carlos VII, Luis XI y Carlos VIII. Fue muy apreciado, en vida, por su gran sabiduría y humanidad. Murió en Tours, hacia 1495.

La figura de Ockeghem ha estado mucho tiempo ligada al mito del mecanicismo y la artificiosidad de la música flamenca, sobre todo como consecuencia de su famoso motete a 56 voces, *Deo Gratias*, prototipo y origen de toda una inmensa floración de composiciones contrapuntísticas extraordinariamente complejas.

El escaso conocimiento que hasta hace pocos años se tenía de la música de Ockeghem ha origina-

♦ El siglo XV flamenco

do equívocos en torno a su presunta aridez, alimentados también por la verdadera dificultad de ejecución que presentan muchas de sus páginas. Sólo en estos últimos años, los estudios de los musicólogos nos han acercado notablemente a lo que debía ser, en realidad, la música flamenca del siglo XV.

Precisamente la música de Ockeghem, es decir, de quien mayormente ha soportado la carga de estas acusaciones, ofrece una demostración válida de lo infundado de ciertas críticas. En efecto, una música atenta sólo al hecho técnico, y orientada exclusivamente hacia las más despreocupadas e impensadas combinaciones de artificios contrapuntísticos debería, sin duda, resultar árida, fría, geoméricamente perfecta, pero sustancialmente vacía e inexpresiva, mientras que, por el contrario, en las misas y en los motetes de Ockeghem (su producción mayor es la sacra) sentimos, sobre todo, el ansia y el dolor de un espíritu forjado por una sensibilidad agudísima, lanzado a la búsqueda constante de las más íntimas y recónditas razones de la existencia.

Con Ockeghem, el sentido de la tonalidad se acentúa todavía más; y con la tonalidad, el gusto por las disonancias. Ya en los músicos precedentes, la disonancia tenía algo de espontáneo, porque nacía, casualmente, de la superposición de las diversas partes; y era tal la unidad que cada una de las voces daba a la composición, que casi hacía ignorar los choques desagradables de sonidos. Pero cuando las distintas voces se disponen en una amalgama soste-

♦ El siglo XV flamenco

nida por el fluir de las armonías, he aquí que la consonancia dulce, mórbida, sedante, se contrapone al brusco irrumpir de las disonancias, que, con Ockeghem, comienzan a intervenir en el discurso musical como termino de contraste y como fecundo elemento expresivo.

Otro aspecto de su arte es el sentido de tensión que sabe imprimir a sus páginas, la capacidad de encadenar el discurso en un cada vez más rico perseguirse y superponerse de las voces, en una progresiva y más estrecha sucesión armónica, dirigida hacia el final, que suena como una liberación, en un arco de expresivo dramatismo, que tiene aquí su primera manifestación musical.

Los artificios contrapuntistas están de tal modo asimilados por la voluntad expresiva, que se oyen como algo absolutamente espontáneo, de igual manera que en un cuadro famoso de Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, el sutil artificio técnico de los espejos convexos libera a las inmóviles figuras de los esposos en un espacio infinito de mágica espiritualidad.



El matrimonio Arnolfini, de Jan van Eick,
con detalle ampliado del espejo convexo central

Jacob Obrecht

OTRA FIGURA MUY RELEVANTE es la de Jacob Obrecht, tal vez de talla artística inferior a la de Ockeghem, pero probablemente más fecunda en enseñanzas para sus sucesores. Nacido cerca de Utrecht, en 1450 (o 1451), trabajó en esta ciudad y en Cambray, Brujas y Amberes. Hizo, por lo menos, dos viajes a Italia; el primero, alrededor de 1488, al servicio del duque Hércules I de Ferrara; el otro, en 1504, también a Ferrara, donde murió al año siguiente, a causa de la peste.

Las características de su música son sobre todo de orden rítmico y estructural. En cualquier caso, se le puede comparar a Ockeghem: un Ockeghem más variado, más brillante, más superficial. Los artificios contrapuntísticos son utilizados, frecuentemente, por Obrecht con gran libertad y desenvoltura, y considerados, sobre todo, como un medio para hacer más variado y agradable el discurso musical.

♦ El siglo XV flamenco

La tensión expresiva de Ockeghem cede el puesto, en Obrecht, a un sentido melódico más abierto y brillante, más rico de invención, aunque a veces sea frío y esquemático.

Josquin des Prés

CONTEMPORÁNEO DE OBRECHT, aunque le sobrevivió algunos años, es el gran Josquin des Prés, el más grande de los maestros flamencos del siglo XV e, indudablemente, una de las mayores personalidades de la historia de la música.

Los datos sobre su vida son extremadamente vagos e imprecisos. No conocemos con exactitud sus orígenes; nació entre 1440 y 1450, en Hainaut o en Picardía, es decir, en el confín meridional de Flandes. Probablemente, siguió sus primeros estudios en Cambray; se sabe con seguridad que fue a Italia, donde, desde 1459, fue cantor en la catedral de Milán. En 1474, estuvo al servicio de Galeazzo María Sforza, y, seguidamente, de Ascanio Sforza. Después, durante largos años, formó parte de los músicos de la capilla papal en Roma; de allí volvió a la Italia septentrional, a Milán y a Ferrara. Sólo hacia 1505 dejó definitivamente Italia por Francia, donde

♦ El siglo XV flamenco

pasó sus últimos días, al servicio de Maximiliano I. Una inscripción sobre su sepultura indica la fecha de su muerte: el 27 de agosto de 1521. pero recientes investigaciones la consideran inexacta, y tienden a fijarla después de 1524.

El hecho más sobresaliente en la sumaria biografía de Josquin es el importante papel que Italia desempeñó en su educación. Cuando llegó allí, tendría, como máximo, diecinueve años. Su educación musical no fue, verdaderamente, completa: Josquin no debió de ser, en efecto, un artista precoz, ya que en la capilla de la catedral de Milán permaneció trece años, con funciones y estipendios no precisamente elevados. En Italia transcurrió también gran parte de la madurez del músico.

El arte de Des Prés, por su complejidad y dimensión humana, es difícil de definir: asimila todas las experiencias precedentes y les da una nueva forma, enteramente personal, cerrando magistralmente una época de la historia de la música: la del desarrollo de la polifonía.

Comparable, en cierto modo, a Bach y a Mozart, destinados, como el maestro flamenco, a concluir un vasto proceso histórico, tampoco Josquin tiene sucesores directos; pero sus enseñanzas perduran después de su muerte, prolongándose en el tiempo, hasta enlazar con la madrigalesca italiana de finales del *Cinquecento* y con la religiosidad alemana del siglo XVII.

♦ El siglo XV flamenco

Ninguna de las técnicas contrapuntísticas le es desconocida, pero con frecuencia su música ofrece páginas de amplia homofonía, en las que también las voces se congregan y marchan unidas en acordes de serena consonancia. La unidad polifónica está lograda por un procedimiento no ignorado de sus predecesores, pero que en Josquin encuentra una genial aplicación y desarrollo: la imitación. Toda frase melódica es constantemente repetida, imitada por las otras partes, no según un esquema fijo, sino con la libertad y fantasía creadoras que transforman todo elemento técnico en un medio de expresión. La imitación es como una argamasa que une sólidamente la composición; un discurrir melódico que se repite siempre, nuevo y distinto cada vez: el elemento constructivo no es solamente el feliz superponerse de las partes o el encadenarse de los acordes, sino, también y sobre todo, el flujo melódico que serpentea de una a otra voz, sobriamente amalgamado en una atmósfera armónica que es como el fondo, el armazón de la música.

Nace una nueva sensibilidad: la atracción hacia el desarrollo melódico. Y éste es, al mismo tiempo, causa y consecuencia de otro importante elemento: la compenetración de la palabra con la música; la íntima, indisoluble unidad del ritmo de las sílabas y de la música. La melodía nace directamente de la palabra, y esta última sale de ella como sublimada y amplificadas en sus significados más recónditos.

He aquí un ejemplo de la grafía musical de Josquin, en la que alternan partes de imitación y par-

♦ El siglo XV flamenco
tes homofónicas (o sea, que proceden al unísono o a intervalos de octava, o también, en sentido menos estricto, que una voz sobresale mientras las otras quedan reducidas a un simple acompañamiento en acordes verticales), como se puede ver en este fragmento de una misa:



♦ El siglo XV flamenco

Cada voz que entra lo hace imitando a las precedentes; a partir del noveno compás, comienza el canto sobre una sola línea melódica; las voces 3 y 4 no concluyen sino cuando las cuatro partes se reúnen, estrechamente unidas en una sucesión de catorce acordes (que se han señalado con líneas verticales).

Des Prés consigue sus más altas conquistas en las misas, compuestas a lo largo de toda su vida artística. Uno de los aspectos típicos de la composición musical del siglo XV consiste en el florecimiento de la misa polifónica.

Después de los primeros ensayos juveniles, llega el fervoroso período de la madurez, con la magnífica *Missa Hercules dux Ferrariæ*, de gran plenitud expresiva, llena de fascinantes contrastes entre el rico y vigoroso progreso polifónico, y los tranquilos oasis de dulcísimos acordes, sostenidos por una melodía muy simple y casi dramáticamente obsesiva en su meditada uniformidad: *re do re do re fa mi re*. Y en fin, están las obras de la ya sosegada vejez, como el hermoso tríptico de misas *De Beata Virgine, Da pacem* y *Pange lingua*.

La grafía se hace más límpida, casi transparente; las imitaciones están más abiertamente desarrolladas; la contraposición entre polifonía y homofonía es concebida no ya dramáticamente, sino como una alteración lógica de momentos fuertes y débiles, de pausas y de silencios, en un sereno discurrir.

Ante la grandiosidad de las 20 misas y de los 80

♦ El siglo XV flamenco

motetes, las 35 canciones profanas suponen un más limitado empeño artístico, aunque tampoco faltan, entre ellas, excelentes páginas, como *Mille regrets*, un auténtico fresco sonoro alrededor del más íntimo y patético significado del texto.

Una música internacional

GRACIAS A SU PARTICULAR situación geográfica, la Borgoña acogió diversos influjos de las regiones vecinas, y se convirtió en un importante centro artístico. La música flamenca tuvo características típicamente internacionales, fruto exquisito de una civilización que en el contacto con otros pueblos y con otras mentalidades encontró la razón de su poderío económico y su supremacía intelectual.

La fuerza de atracción y de sugestión que ejercieron los flamencos durante todo el siglo XV no debe hacer olvidar o desconocer la música típicamente francesa o, todavía más, la italiana. Hablaremos de ellas en sucesivas entregas, pero es oportuno señalar ahora el papel decisivo que tuvo Italia en la formación de los músicos flamencos; si estos últimos, indudablemente, enseñaron mucho a los italianos (lo que se verá en el siglo XVI, con los venecianos y Palestrina), mucho antes se beneficiaron de sus enseñanzas.

Historia de la Música

dirigida por

Eduardo Rescigno

Título original

Storia della Musica

Edición original

© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano

© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965

© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital

© In Octavo, 2024