

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

13

El Quattrocento italiano



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 Quattrocento italiano

Historia de la música
13



**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 Quattrocento italiano

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

*Surgida en la Italia septentrional,
la frottola encuentra
su capital en Mantua, en la corte
de la marquesa Isabel d'Este, donde
despliega su estilo terso y delicado como
una típica manifestación mundana
en la que se encuentran arte y nobleza.*

El Quattrocento italiano

LA HERENCIA DE LANDINO Y LOS ULTRAMONTANOS

EL FRANCO-FLAMENCO EN ITALIA

LA MÚSICA POPULAR ITALIANA – LA FROTTOLA

LOS FROTTOLISTAS – LA MÚSICA CARNAVALESCA

La herencia de Landino y los ultramontanos

AL COMENZAR EL SIGLO XV, la vida musical italiana, ese torrente rico e impetuoso que había alimentado incluso las últimas manifestaciones *trecentescas* de la *Ars nova*, tras haber superado el umbral del nuevo siglo pareció inesperadamente empantanada, y sólo reaparecería a la luz del día y a los honores de la historia unos siete años más tarde, primero casi tímidamente, con la obra ingenua de los *frottolistas*, y luego cada vez más lozana, hasta llegar a la soberbia, dorada civilización del madrigal.

Francesco Landino, el “ciego de los órganos” (ver *Historia de la Música* 9), había sido el último de la gloriosa hueste de los *arsnovistas* y dejaba tras de sí una fama capaz de desafiar los siglos. Los florentinos lo habían erigido en ciudadano ilustre. Giovanni da Prato, Cino Rinuccini, Coluccio Salutati hablaban elogiosamente de él. Filippo Villani, el célebre

♦ El Quattrocento italiano historiador, le dedicó un largo capítulo de su *Liber de Civitais Florentiae famosis civibus*.

De niño, Francesco había quedado ciego como consecuencia de una viruela. «Apenas salido de la niñez —escribe Villani— empezó a comprender lo desgraciado de su condición, y para aliviar el horror de esa perpetua noche, o tal vez por benevolencia del cielo que, compadecido de tanta desventura le dispuso algún alivio, se lanzó infantilmente a cantar. Ya más grandecito, y comprendiendo la dulzura de la melodía, se aplicó a cantar según las reglas del arte: primero de viva voz, luego acompañándose con instrumentos de cuerda o con órganos; y tanto dominó su arte que, para gran sorpresa de todos, manejaba los instrumentos musicales, que jamás había visto, con tal agilidad como si los estuviese viendo, y tocaba el órgano con tal velocidad en las manos y con tanta maestría y dulzura que superó sin comparación a todos los organistas de que se tenga memoria.»¹

Sus composiciones se encuentran entre los testimonios más altos de la música del siglo XIV, y no sólo italiana.

Con Landino, y después de él, la confrontación entre la música italiana y la de los autores ultramontanos dispuestos a invadir todas las cortes de la Península se vuelve tema obligado para el historiador de la música.

¹ Tomado de Andrea Della Corte: *Antologia di Storia della Musica*, Milán, Paravia, 1945

♦ El Quattrocento italiano

A diferencia de sus contemporáneos franceses, todos los protagonistas de la *Ars nova* italiana —y con Landino especialmente Giovanni da Cascia y Jacopo da Bologna— exhiben un sentido melódico excepcionalmente desarrollado.

Aún cuando se apoyan en los cultos artificios característicos de los ultramontanos, los italianos parecen tener fe en su genio tradicional, conservando en el entrelazamiento contrapuntístico una predilección por la voz superior, que se despliega siempre con claridad y elegancia.

Siempre se ha hablado, a propósito de la relación entre la música de Francia y Flandes y la italiana, de la influencia que esta última sufrió de aquellas dos, sobre todo en el conocimiento constructivo y contrapuntístico. Pero poco se ha insistido en el revés de la medalla, esto es sobre la influencia que el melodismo italiano ha ejercido sobre los compositores del Norte, endulzando su espíritu y mitigando su cerebralidad.

Como observa Nanie Bridgman, que recientemente dedicó al siglo XV italiano un libro sugestivo y esclarecedor, «ya no es posible, a la luz de los nuevos documentos descubiertos, pensar que Italia recibió sin dar, cuando por el contrario muchos de estos músicos han transformado su propio lenguaje al contacto con este país donde (...) había menos respeto por la ciencia oficial que descuido de la música. Encontraron allí, en todo caso, lo que les estaba faltando, esa naturalidad que le permitió a los más

♦ El Quattrocento italiano

grandes de entre ellos humanizar la artificialidad de su propia ciencia, vestigio del espíritu medieval, y alcanzar las cimas más altas del arte universal.»²

La verdad era que la *Ars nova* francesa ya se estaba marchitando en los sutiles alambicamientos de la inteligencia, mediante un juego cada vez más abstruso de complicaciones rítmicas, perdiendo así ese aliento lírico que había hecho grandes a un Philippe de Vitry o a un Guillaume de Machaut. Testimonio de ello es un espléndido códice, conservado en la Biblioteca Nacional de Turín, producido entre 1413 y 1434 en la isla de Chipre, en el que se recogen composiciones franco-flamencas de finales del siglo XIV y comienzos del XV.

El contacto de los músicos del norte con los italianos —y a Landino le corresponden los mayores honores— resultó entonces por lo menos fecundo, y anticipo de nuevas perspectivas para la música europea.

² Nanie Bridgman: *La vie musicale au '400*. Paris, Gallimard, 1964.

El franco-flamenco en Italia

ENTRE LOS PRIMEROS músicos franco-flamencos llegados a Italia, o mejor dicho el primero que la crónica registra, aparece el belga Johannes Ciconia, que vivió a caballo del viejo y el nuevo siglo. Incorporado primero al séquito del cardenal Albornoz entre 1358 y 1367, se desempeñó luego en Padua como canónico desde 1402/3 hasta 1411, el año de su muerte.

Escribió un importante tratado, *Nova musica*, pero hoy se lo recuerda sobre todo como autor de misas y de motetes, en los que se nota el progresivo abandono de los módulos rítmicos complicados en favor de una escritura más llana y expresiva. Muchos de sus motetes están dedicados a ilustres personajes italianos, como el cardenal Zabarella, obispo de Florencia, los paduanos Stefano Carrara, Albano Micheli, Pietro Marcello, y también a ciudades: Padua (*O Padus sidus praeclarum*), Venecia (*Venetia mundi splendor*), y otras.

«Después de él —escribe Bridgman— casi todos los músicos del norte cumplieron el mismo recorrido para descubrir en este país meridional el secreto de escribir y de cantar melodiosamente, y con él una cierta armonía de la forma y de las proporciones.»³

El nombre por cierto más ilustre entre estos músicos que peregrinan entre Flandes, Borgoña e Italia es el de Guillaume Dufay (ver *Historia de la Música* 12). Sus largas estadías en Italia (estuvo en Rimini, cuando todavía no tenía veinte años, entre 1419 y 1426, en la capilla papal, y en Saboya hasta 1437) fueron determinantes para la formación de su lenguaje musical.

Último de los compositores en usar en los motetes la isorritmia —vale decir, la repetición constante de un mismo modelo rítmico, llamado *talea*, a lo largo de toda la composición—, Dufay demuestra claramente su destreza para templar este robusto sentido organizativo con una fluidez y al mismo tiempo una riqueza melódica de la que en vano se buscarían ejemplos similares en el mismo siglo.

Junto con él es posible mencionar toda una serie de músicos llegados a la península itálica desde el norte: Arnaldo y Hugo de Lantín, Nicolás Grenon, y luego Binchois, Obrecht, Josquin des Prés, Alexander Agricola, Isaac, Tinctoris, con los cuales ya se ingresa al siglo XVI

Desde la época de Ciconia o, lo que es lo mismo, desde la muerte de Landino, en la escena musical

³ Nanie Bridgman: *Op. cit.*

♦ El Quattrocento italiano

italiana aparecen sólo nombres extranjeros, de los cuales los mencionados son sólo una exigua, aunque insigne, representación.

¿A qué se debe este predominio neto, absoluto, indiscutible de los franceses, los flamencos, incluso los alemanes? Las causas son numerosas. No se puede pensar, por cierto, que un pueblo que tenía en su activo una tradición musical envidiable y que se preparaba para asumir el liderazgo de la vida musical europea, desde el madrigal del siglo XVI a la música instrumental y operística del XVIII, hubiese perdido súbitamente sus propios recursos musicales y se contentara con permanecer escuchando en respetuoso silencio a sus huéspedes extranjeros, aunque fuesen de gran valía.

La explicación de este fenómeno saldrá espontáneamente a la luz cuando tengamos clara una diferencia fundamental: la que existe entre música cortesana y música popular. Veremos entonces que el genio nativo se refugió por completo en la segunda, desdeñando el esfuerzo doctrinario de la primera: como unas vacaciones despreocupadas, aptas para retemplar las fuerzas antes del gran combate, y del triunfo irresistible, que esperaban a los compositores italianos un siglo más tarde en el gran escenario de la historia musical europea.

A decir verdad, las crónicas, y también algunos códices, nos transmiten el nombre y algunas obras “cultas” de compositores italianos de la primera mitad del siglo XV: Bartolomeo da Bologna, Bartolino,

♦ El Quattrocento italiano

Zaccaria di Teramo, Antonio de Civitate, y otros más. Pero son nombres sin historia, por lo menos en el estado actual de la investigación. En verdad, no parecen haber sido mucho más que blandos imitadores si se los compara con sus maestros mayores, especialmente franceses, cuya excentricidad ya superada y desestimada reproducían voluntariamente. Epígonos no les faltaron ni siquiera en el siglo XIV, cuando Franco Sacchetti pudo ironizar:

*Ni sabe deletrear, y hace baladas,
y espera que al instante sean cantadas.
Pasa con la canción: sin ningún arte
veo miles de Marchetti⁴ en todas partes.⁵*

Del mismo modo, pero con un tono un poco menos elegante, el beneditino Teofilo Folengo calificaría un siglo más tarde de “mierditas” las composiciones de sus compatriotas en comparación con las de Josquin des Prés

No faltaba un cierto esnobismo en esa predilección por los músicos extranjeros. Pero también había razones más concretas. Al retornar del exilio en Avignon, los papas trajeron consigo sus propias capillas, nutridas de cantores flamencos, y las principales cortes italianas imitaron ese ejemplo.

4 Alude a Marchetto da Padova (Marchettus de Padua), compositor y teórico cuyos hallazgos hicieron posible la música de Landino y de todo el *Trecento* italiano. (N. de I.O.).

5 Tal compitar non sa, che fa ballate, / tosto volendo que siano intonate./ Così del canto avvien: senz'alcun'arte / mille Marchetti veggio in ogni parte (De *Antologia di Storia della Musica*, ed cit.)

♦ El Quattrocento italiano

Flandes era, efectivamente, una excepcional usina de cantores. Nadie sabía como ellos fundir la propia voz en perfecto equilibrio contrapuntístico en la interpretación de las composiciones polifónicas más difíciles, las profanas y especialmente las sacras. Su habilidad, fruto de una larga tradición doméstica — parangonable a lo que en tiempos más cercanos a nosotros fue, en los países germanos y anglosajones, la práctica de los corales y los himnos—, era indiscutible.

Por otro lado, las intensas relaciones comerciales entre Italia y la Europa del norte, junto a los propios vínculos dinásticos entre las diversas casas principescas, fueron incentivos considerables para la inmigración de los músicos y para la natural influencia que consecuentemente obraron sobre el ambiente musical italiano.

En los siglos XVII y XVIII asistiremos al fenómeno contrario: un reflujó de los músicos italianos, igualmente intenso y abrumador, no sólo hacia Francia sino hacia toda Europa.

La música popular italiana

LA MÚSICA CULTA, áulica, queda entonces, en el siglo XV, para los franco-flamencos. En otra dirección, radicalmente opuesta, se mueve la actividad musical autóctona: la música de inspiración popular. Los cantos y los bailes que acompañan y hacen amable la vida y las actividades cotidianas, destinadas a un consumo mucho más amplio y universal que el de los refinados productos flamencos, constituyen el verdadero filón de la música italiana del siglo XV.

Dos son aproximadamente los niveles en los que se desarrolla esta producción. El primero es el de los cuentacuentos, o más bien de los juglares, que iban de una región a la otra, siempre presentes en todas las ocasiones, las fiestas, las ceremonias. Se han reunido numerosos nombres de cantores populares, siempre rodeados de alabanzas y elogios de todo tipo, como el de Nicola *Cieco* Aretino, que gracias a su extraordinaria eficacia evocativa lograba hacer llorar a su auditorio y era comparado nada menos que

♦ El Quattrocento italiano con Tito Livio, o el de Antonio de Guido, el célebre “maestro de música y de canto” florentino.

Jamás podrá saberse cuáles fueron las cualidades musicales de estos juglares. Su virtud principal era la de la improvisación, sobre cualquier texto, de cualquier extensión: sirvan como ejemplo las 40 estrofas del romance de Scopone, improvisadas por Ugo Malescotti acompañándose con el laúd. Eso, que era fruto de una inspiración inmediata e irreflexiva del momento, difícilmente iba a encontrar el camino de la realización escrita. Por eso mismo, nada nos llegó de tanta orgía sonora que bien habría podido arrojar luz sobre este período oscuro de la música italiana de mediados del siglo.

Y es también la improvisación lo que caracteriza la creación musical en un segundo nivel, más sostenido y maduro que el primero: el de la música destinada a endulzar los ocios de las cortes menores y de los ambientes de los burgueses ricos. También aquí, por lo tanto, las fuentes escritas guardan silencio, y es sólo por inducción a partir de los testimonios como podemos reconstruir la obra musical de esos autores, como es el caso del más ilustre: el patricio veneciano Leonardo Giustinian, quien vivió entre 1388 y 1446, desarrolló una brillante carrera política y no desdeñó la música y las letras, y se erigió de este modo en una de las figuras más representativas de la cultura veneciana del siglo XV.

Su fama, sin embargo, aparece ligada a la poesía popular, las *Canzonette* (Cancioncillas) y sobre todo

♦ El Quattrocento italiano

los *Strambotti* (Extravagancias), de los que compone letra y música: las primeras nos han llegado en su integridad, gracias a una colección póstuma de 1482, las otras se han perdido irreparablemente. Y sin la música que les daba vida, esas poesías —para usar la imagen del musicólogo Fausto Torrefranca— parecen más que nada una colección de mariposas muertas.

El nombre de Giustinian es símbolo de un momento glorioso de este “arte menor”, si se lo puede llamar así. De hecho se dio el nombre de *giustinianas* a las canzonetas de toda una serie de autores que compusieron siguiendo su estilo hasta comienzos del siglo XVII.

Según el especialista estadounidense Walter Rubsamen, si algo se salvó de la música de estas giustinianas originarias quedó recogido en el *Sesto libro di frottole*, impreso por Ottaviano Petrucci en 1506. No conocemos a los autores de las piezas, pero sin embargo podemos reconocer el estilo de esas “improvisaciones”, típicas tanto de la *giustiniana* como de las otras formas populares de la época.

El diseño melódico se desenvuelve rico de embellecimientos melismáticos que recuerdan ciertas peculiaridades de la *Ars nova*. Pero la construcción vertical es absolutamente nueva y moderna: ya se ha desarrollado esa sensibilidad armónica que anticipa las conquistas posteriores, de las que los *frotto-listas* serán precursores.

Junto al de Giustinian, la historia nos trajo numerosos otros nombres: los de Benedetto Cariteo, de Galeotto del Carretto, del siciliano Caio Caloria, y del más renombrado de todos: Serafino Aquilano.

Entre los precursores de la *frottola* hay en efecto toda una generación de rimadores habilísimos en la invención del aire, la melodía, y del cantar acompañándose con el laúd. Entre ellos se destaca Aquilano, músico y poeta de ilustre escuela, compañero de nobles y de príncipes en todas partes de Italia, hombre celebradísimo en vida por su extraordinaria capacidad de improvisación.

Aquilano, que vivió entre 1466 y 1500, conoció a Josquin des Prés, de quien fue colega junto al cardenal Ascanio Sforza, antes de pasar a Mantua y por fin sumarse a la corte de Cesar Borgia, el infame Valentino. No parece haberse sentido muy cómodo en ese lugar si escribió de sí:

*Para quien sirve en la corte,
andar descalzo es el premio.
Maldigo como a mi suerte
a quien quiere morir siervo.* ⁶

«Lo que consolida la reputación del poeta y lo que todos alaban en él —escribe Bridgman— es sobre todo la calidad de sus ejecuciones musicales y el gusto con el cual asociaba palabra y música. Sus improvisaciones constituían auténticas composiciones

⁶ Questo é il premio del servire / andar scalcio e nudo in corte. / Maladico la mia sorte / e chi vouol servo morire.

♦ El Quattrocento italiano propiamente elaboradas y seguramente alguna de ellas debió convertirse en un manuscrito, aunque sin el nombre de su autor, de modo que no queda ningún rastro seguro de su talento de músico, ni jamás descubriremos seguramente cuáles fueron esos *strambotti* de los cuales había compuesto “el *aire* y las palabras” para complacer a una dama milanesa de escasa virtud.» ⁷

Con Serafino Aquilano llegamos a una nueva generación: la famosa y ampliamente fecunda de los *frottolistas*.

⁷ Nanie Bridgman: *Op. cit.*

La frottola

BAJO EL NOMBRE de la *frottola*, se puso en marcha un renacimiento de la música italiana a un nivel que ya no era el de la simple improvisación. Su curso impetuoso, que se había empantanado como hemos visto al comienzo del siglo y de cuya presencia subterránea sólo lograban dar testimonio esporádicas e inciertas manifestaciones, volvía a emerger ahora con toda la pujanza juvenil de su regenerada fisonomía.

La etimología de la palabra *frottola* carece de una aceptación unánime. La interpretación más corriente remite el nombre al bajo latín *frocta*, esto es congregación, conjunto de personas. La analogía con la *satura* de Varrón resultaría de este modo evidente: también la *satura* del poeta latino, de la que deriva *sátira*, indicaba el conjunto de las primicias ofrecidas sobre un plato a los dioses. Esto sugiere que su estructura debió ser originalmente compuesta, y se fue simplificando poco a poco con el tiempo.

♦ El Quattrocento italiano

Su área de difusión fue el norte de Italia, y más precisamente las dos llanuras que flanquean el curso del Po: a la izquierda Milán, Brescia, Verona, Mantua, Vicenza, Padua hasta Istria y Dalmacia. A la derecha, sobre todo Módena, Ferrara y Urbino.

Como capital de esa vasta región puede considerarse a Mantua, donde Isabel d'Este, casada con el marqués Francisco Gonzaga, promovió en su corte un maravilloso florecimiento cultural, convocando a poetas, artistas y músicos. A ella se deben tantas obras fascinantes de Mantegna, de Lorenzo Costa, del Perugino, como también el célebre retrato que Leonardo bocetó pero nunca llevó a la tela.

La música era una de las pasiones más vivas de Isabel: se deleitaba ejecutando ella misma el laúd, el clavicordio, la cítara. Tenemos una carta suya del 22 de junio de 1493 en la que pide, entre otras cosas: “Queremos que veas si se encuentra allí en Venecia una cítara pequeña que resulte cómoda para nuestro brazo, y si no la hay, encargar rápidamente una a algún buen maestro, diciéndole que la queremos para aprender a tocar.”

Y al parecer también cantaba deliciosamente, lo que le valió el elogio del poeta Giangiorgio Trissino:

*Pero cuando al cantar sus labios mueve
tanta dulzura llueve
del cielo que el aire se colma de alegría
y el viento acompaña tan dulce armonía.* ⁸

⁸ Ma quando le sue labbra al canto muove / tanta dolceza piove / dal ciel, che l'aere si rallega, e il vento / a si dolce armonia s'afferma intento.

A ella, a su extraordinaria intuición musical, debemos el impulso decisivo dado al género frottolístico, que ella deseaba contraponer al imperante poder extraño del flamenco como una forma genuinamente italiana.

Y, curiosamente, sería justamente el comienzo de una frottola, a la que Marchetto Cara había puesto música, lo que la indulgente Isabel hizo escribir sobre el techo de su mansión, elogio ambiguo, como se ha dicho, del silencio, frente a las amarguras de la vida conyugal; ese mismo comienzo que dio el título a una novela de Gabriele d'Annunzio:

*Tal vez sí, tal vez no
cerrar la boca nunca te mató.
Tal vez no, tal vez sí,
ojalá el mundo no sea siempre así...*

*Tal vez quien oye no entienda
mis variadas reprimendas,
muy duras con los demás
pero libres de egoísmo;
hoy todos pueden hablar,
todos excepto yo mismo.*

Tal vez sí, tal vez no...

*Este mundo falso, errante,
ya nos es bien conocido.
Pero el amor nos gobierna:
no lo ven los ignorantes
Cualquier amor te encanece...
¿Quieres seguir? ¡Adelante!*

Tal vez sí, tal vez no...

*Ve, mi canción, con aquellos
que el mundo ven de otro modo,
pues un rubí envuelto en oro
no alimenta el gallinero.
¡Buen viento llene tus velas,
que yo me voy con mis remos...!
Tal vez sí, tal vez no...⁹*

En la época de su florecimiento, la frottola, conocida principalmente como forma polifónica a cuatro voces, se prestaba a las más diversas adaptaciones, y era muy frecuente bajo la forma de canto acompañado por un instrumento capaz de retomar las tres partes restantes: laud, lira, arpa... Marco Cara, veronés pero mantuano por elección, era el mayor orgullo de la corte de Isabel y una de las glorias de la frottolistica: su musa dulce y expresivamente delicada no le impedía sobresalir en el arte de la ejecución como “cantor de laúd”.

El número de composiciones frottolistas llegado hasta nosotros es notable: alrededor de un millar de

9 *Forsi che sì forsi che no / el tacer nocer non può / forsi che no forsi che sì / non sia el mondo ognor cossì // Forsi chi ode non intende / questo vario mio disgresso, / che tal spesso altrui riprende / che non pensa de si stesso / a ciascun oggi è concesso / de parlar salvo che a mi. / Forsi che si... // Questo mondo falso errante / oramai è conosciuto / pur lo Amor è lo imperante / da lo ignaro non veduto / ogni pel fa amor canuto / poi si vol fa ancor fallo. / Forsi che si... // Va canzon sol da coloro / che dal mondo hanno contrasto. / Che'l rubin legato in oro / per el gallo è tristo pasto. / Chi ha bon vento drizzi el trasto / ch'io coi remi me ne vo. / Forsi che si... (De la edición de Ottaviano Petrucci, Venecia, Biblioteca Marciana.)*

♦ El Quattrocento italiano

piezas, recogidas posteriormente en los once libros impresos por Ottaviano Petrucci entre 1504 y 1514 (de los cuales no sobrevivió el décimo), así como en otros impresos por Andrea Antico de Montona y por Laneto de Nápoles, además de diversos manuscritos. Una masa de composiciones, que en su mayoría todavía deben ser exploradas y reimpresas en ediciones modernas.

En la frottola confluyen todas las experiencias populares previas, sobre todo las de la improvisación. El historiador alemán Hugo Riemann la consideraba además como punto de llegada de toda una tradición de canciones bailables. En efecto, bajo el nombre de frottola se acostumbra incluir composiciones de estilo diverso, que se corresponden con otras tantas formas literarias. Además de la frottola propiamente dicha, formada por estrofas de versos octosílabos precedidos por repeticiones o estribillos, aparecen en las colecciones frottolísticas también las odas, sin estribillo y de metro yámbico, y sobre todo el *strambotto*, una de las formas más antiguas de la poesía italiana, surgida tal vez en Sicilia. Constituido por ocho endecasílabos de rima alternada, es la forma predilecta de una cantidad de composiciones amorosas.

Otras formas musicalizadas son el clásico soneto; el capítulo, formado por una serie de tresillos de rima encadenada, y por fin la canción, el género petrarquiano por excelencia, más sostenido y aristocrático, que aparece sobre todo en el período tardío

♦ El Quattrocento italiano de la época frottolística, y anticipa verdaderamente el madrigal.

Un tratamiento aparte merece la *villotta*. A diferencia de todas las formas precedentes, esencialmente homorrítmicas, la *villotta*, que deriva de la *caccia* del siglo XIV, hace amplio uso de imitaciones, en una singular contaminación de elementos populares y cultos.

El ya citado Fausto Torrefranca, antes de la última guerra, agitó, sobre todo con su famoso libro *Il segreto del 400*, un avispero de polémicas en torno de esta forma, que consideraba expresión fundamental de la música italiana del siglo XV y de las formas polifónicas contemporáneas. Pero Torrefranca había adelantado su datación en varias décadas, mientras que hoy los estudiosos están convencidos de que el florecimiento de las *villottas* debe ubicarse por lo menos en el segundo decenio del siglo XVI, por lo tanto después y no antes de la *frottola*, y ciertamente fruto, si no exactamente de la mano extranjera, por lo menos de autores notablemente familiarizados con la doctrina flamenca.

Aparte de la *villotta*, que como hemos visto es una forma tardía y más bien híbrida, todos los demás géneros que confluyen en la *frottola* presentan, desde el punto de vista musical, constantes estilísticas. Antes que nada salta a la vista la estructura a cuatro voces que proceden de manera casi rigurosamente homorrítmica. Pero la peculiaridad de lejos más significativa del género frottolístico es su carác-

♦ El Quattrocento italiano

ter nítidamente armónico y tonal, que lo emparenta directamente con el bajo continuo de un siglo más tarde.

De hecho predomina en el tejido armónico la voz superior, llamada *aire*, firmemente apoyada en la línea más grave, que obra como sostén armónico. Las dos voces intermedias se sumaban por lo general en un segundo momento, para completar la armonía. Resulta así de ello una especie de monodia acompañada, y de hecho el modo más acostumbrado de ejecutar tales composiciones (lo hemos visto justamente en la carta de Isabel d'Este) era el canto del aire, acompañado con un laúd u otro instrumento polifónico, sobre el que se recogían las otras voces. Se puede con esto comprender la importancia que tendría la frottola en la formación de la nueva sensibilidad tonal, implantada sobre dos únicos modos mayor y menor, de la que se nutriría la música de los siglos venideros.

Desde un punto de vista lingüístico y literario, la frottola presenta una singular mescolanza de expresiones cultas y plebeyas, e incluso dialectales.

«Su tono —observa Claudio Gallico— alterna momentos de encendida exaltación como tiempos de débil discursividad, acentos de suspiroso sentimentalismo erótico con rasgos de pintoresco naturalismo; y de vez en cuando irónico, quejumbroso, brusco, afable, ingenioso, sentencioso, extravagante. La calidad poética es en muchos casos bastante modesta. Pero hay que tener presente que se trata de ri-

♦ El Quattrocento italiano

mas pensadas para la música. Versos y sonidos se producen y conforman en un estado de permanente y recíproco condicionamiento práctico, técnico, funcional. Un estado de visible dependencia al que del otro lado corresponde, en la gran mayoría de los casos, una condición de indiferencia y de neutralidad en lo que se refiere a la calidad expresiva, al tono sentimental. El encuentro entre textos y melodías parece mostrar un carácter ocasional, aleatorio, dependiente de simples razones de funcionalidad práctica, capaces de conducir a consecuencias extremadamente negativas, como esa oposición, o incluso contradicción, de actitudes sobre la que escribe autorizadamente Einstein.»¹⁰

En realidad, el brío rítmico de la frottola mal se adapta a los textos dramáticos o elegíacos, o simplemente expresivos de una interioridad reflexiva. Menos que más podrá recibir una adecuada vestimenta sonora la *canzone* petrarquiana, que sin embargo no falta en estas colecciones.

En la selección de los textos se advierte un gradual evolución de los gustos. Inicialmente eran los mismos cantores o ejecutantes los que preparaban la letra y la música de sus composiciones. Posteriormente, el músico no se contentaría con rimas garabateadas a la buena de Dios, sino que se confiaría a los poetas por entonces en boga: Carretto, Veronica Gambarà, Tebaldeo, Calmeto, Olimpo de Sassoferrato, y otros por el estilo.

¹⁰ Claudio Gallico: "Frottola", en *La musica. Enciclopedia storica*, Turín, UTET, 1966.

♦ El Quattrocento italiano

Y por fin, ya entrando al siglo XVI, se encuentran los nombres más ilustres de las letras italianas: Bembo, Michelangelo, Ariosto, Sanazzaro, Petrarca. Esto tiene una notable importancia porque atestigua la superación de aquel carácter esencialmente popular de la frottola, y al mismo tiempo, en sustancia, su fin. Es el momento en que la larga tradición manuscrita termina codificada en la tipografía de Petrucci y de los otros impresores.

«La imprenta —comenta Bridgman—, al fijar el género de la frottola, le hará perder instantáneamente su carácter esencial de música espontánea, que cobra vida sólo en la ejecución del artista. Cuando Petrucci inaugura su serie de *Frottole*, es posible pensar que su gran época ya ha pasado, porque el género se vuelve más estereotipado que con los manuscritos anteriores. El genio específico de esta forma ha desaparecido y, como suele ocurrir, el “monumento” llega con retraso respecto de la vida.»¹¹

11 Nanie Bridgman: *Op. cit.*

Los frottolistas

EL “GENIO DE LA FORMA” fue, durante todo el arco vital de la frottola, tan exclusivo que frente a él las personalidades individuales de los compositores pierden a nuestros ojos sus rasgos fisonómicos específicos para asumir una vestimenta estilística uniforme. Y sin embargo, esos rasgos debieron ser evidentes para sus contemporáneos, que apreciaban con otros parámetros las dotes de cada uno de los numerosos frottolistas.

El puesto soberano lo ocupa Bartolomeo Tromboncino, presente en los ejemplares de Petrucci con gran número de composiciones. Lo poco que sabemos acerca de su vida lo muestra como una persona hábil y pronta para la acción. Nacido en Verona antes de 1470 en una familia de músicos, fue el autor predilecto de la corte mantuana. Padeció una desgraciada experiencia conyugal: se casó con una tal Antonia, de Mantua, que lo traicionaba. Un eco de

♦ El Quattrocento italiano

su tormento lo encontramos posiblemente en algunas frottolas, de las que compuso, según su costumbre, letra y música; como en esta:

*El dolor baña mi rostro
con licor tan delicado
que antes prefiero llorar
que reír por lo gozado.*

*Lloro por el bien que antaño
endulzó mi triste vida
y hoy me invita a suspirar
por sus penas y alegrías.*

*Esos recuerdos que llevo
en el corazón guardados
me hacen trocar risa en llanto
al evocar el pasado.*

El dolor...

*Fui feliz, fui tan feliz
como cualquiera podría
y si es que puede decirse
tan distinta era mi vida
que llegué a pensar que nadie
en dicha me igualaría.*

*Más la suerte en pocos meses
me privó de esa alegría.*

El dolor...

*Bien es que alivien mi mal
las lágrimas de mi llanto,
y que pueda llorar siempre
para atenuar mi quebranto.*

*Porque yo sé que llorando
mi corazón se serena,
y se calma ese dolor
que casi a la muerte lleva.* ¹²

Pero un día de julio de 1499 mató a la mujer, anticipando un gesto que en el siglo XVI haría siniestramente célebre a otro músico: Gesualdo de Venosa. El marqués Francisco Gonzaga proscribió entonces de su estado a Bartolomeo. Pero el exilio no podía durar mucho, tan requerida era la musa del fogoso veronés. En 1511 escribió Gonzaga al padre de Bartolomeo: “Porque tenemos necesidad de ti y de tu hijito queremos que tan pronto reciban ésta, tú y él monten a caballo y vengán juntos a Mantua, de tal modo que en todo caso mañana por la mañana puedan estar con suerte en nuestra presencia...”

Murió hacia mediados del siglo XVI, después de haber cumplido lo que tal vez había sido un sueño

12 Per dolor me bagno il viso / d'un licor soave tanto / che pur car
m'è molto il pianto / che ogni gaudio ov'esce il riso. / Piango il ben
che già fu bene / alla mia pietosa vita / che con dolci e amare pene /
a sospir ognor m'invita. // La memoria che è scolpita / mi sta in cor
per contraccambio / fa che il riso in pianto cambio / quando quel
che fu me avviso. / Per dolor... // Fui felice sì felice / quant'ogni
altro avventurato / e se dir de più mi lice / me trovai in sì altro
stato / che null'altro fortunato / al par esser mi cresi / ma fortuna
in pochi mesi / da un ben tanto m'ha diviso. / Per dolor.. // Bono è
adonca che'l mal temper / Con le lagrime ch'io spando / E que
adopri il pianto sempre / per penar manco penando // Poi ch'io so
que lachrimando / truvo un al ristoro al core / che mi ferma il gran
dolore / da qual pria fui quasi uciso. (De la edición de Ottaviano
Petrucci, Venecia, Biblioteca Marciana.)

de su infancia: servir en la corte medicea, en Florencia.

El ya mencionado Marchetto Cara, otro veronés, compartió con él los laureles de Mantua y la amistad de Isabel d'Este. Pero su temperamento era totalmente opuesto: mientras Bartolomeo era grosero y abusivo, Marchetto se mostraba como un hombre tímido, sensible e impresionable.

Cuando en 1512 el duque Maximiliano Sforza requirió al marqués de Mantua los servicios de Marchetto para que alegrase ciertas fiestas milanesas, hubo que recurrir al engaño para convencerlo de que afrontara el viaje. Esto lo cuenta el propio marqués, en una carta a su embajador: "Si Marchetto no partió enseguida fue porque es tan tímido y flojo de ánimo que, enterado de que el castillo disparaba artillería, a la que teme más que al diablo, no se atrevía a correr el riesgo."

El mejor juicio sobre su arte lo brindó Castiglione en el primer libro de *El cortesano*: "No menos conmueve con su cantar nuestro Marchetto Cara, pero lo hace con una delicada armonía, que por una vía apacible y colmada de amable dulzura enternece y penetra las almas, imprimiendo suavemente en ellas una pasión deliciosa."

Al escuchar hoy las frottolas de Tromboncino y de Cara sería difícil percibir en ellas esa diferencia expresiva, resultante de sus naturalezas opuestas, que sus contemporáneos notaban. El trazo formal, la estructura armónica, las suspensiones tonales y

♦ El Quattrocento italiano

las sutilezas en la modulación parecen similares en uno y en otro. Pero nos encontramos absolutamente alejados de lo que debió ser un componente estilístico esencial: la interpretación. Como todos los demás frottolistas, Bartolomeo y Marchetto eran, antes que compositores, cantores, y otorgaban a sus creaciones, en el curso de la ejecución, ese toque precioso y distintivo que a nadie más le sería dado repetir.

Un lugar propio ocupa Michele Pesenti, que a diferencia de los ya citados no compone sólo frottolas sino también motetes (son los únicos de autor italiano, junto a los Giovanni da Pinarolo y de Costanzo Fesa, que el editor Petrucci se dignó incluir en su colección del género), de excepcional poder expresivo, que poco tiene que envidiar a los más ilustres ejemplos provistos por los maestros flamencos.

Son escasas las noticias sobre su vida. Pero resulta llamativo, y atestigua también esto su excelencia artística, el celo con el que solía revindicar para sí sus propias composiciones. Una de sus frottolas es también una filípica contra sus plagiarios:

*Esto es mío, lo hice yo.
Nadie se atreva a decir
que yo no he sido el autor.
Y no lo afirmo por cierto
porque me guste alabarme
sino porque noche y día
mis cosas quieren robarme.
Por fuerza debo plantarme
y decir que es obra mía.
Esto es mío...*

*Sin ser falto de respeto,
y con conocimiento pleno,
digo que es grave defecto
robar el trabajo ajeno.
La ignorancia es el terreno
donde el robo tiene efecto.
Esto es mío...*

*Esto siempre escuché yo
de quienes me precedieron:
Jamás dejes que tu honor
quede en manos de terceros.
Si alguien pregunta, yo debo
declarar ser el autor.
Esto es mío...*

*Ya no me habrán de usurpar
porque escribiré de sobra
mi nombre en todo lugar
diciendo: "Esta es mi obra".
De mi trabajo y mis horas
nadie se va a aprovechar.
Esto es mío...¹³*

13 Questa è mia, l'ho fatta mi! / Non sia alcun ch'ardisca dire / che non l'abbia fatto mi // Questo dir l'ho fatto mi / Io nol dico per laudarmi / me perché altri nocte e di / vol le cose mie robarmi / E però l'é forza aitammi / con dir che l'ho fatta mi, / Questa... // Senza aver alcun rispetto / e l'è forza ch'io ve'l dica / L'è pur troppo gran difect / a robar l'altrui fatica / L'ignorantia è vostra amica / A tòr quel ch'o fatto mi. / Questa... // Questo udito ho sempre mai / da ciasucno mio magiore: / L'onor tuo ad altri mai / non lo dar, dice l'auctore. / Si che questa per mio onore / dico che l'ha fatta mi. / Questa... // Non serò gia più usurpato, / perche farò scripto de sopra / il mio nome e in ogni lato / io dirò: "Questa è mia opra". / Io non voglio ch'altri adopra / le fatiche mie, de mi. // Questa...

♦ El Quattrocento italiano

Escribe Claudio Gallico sobre el patrimonio frotolístico: «Si el juicio sobre el valor intrínseco de esas músicas debe seguir siendo por ahora genérico y cauteloso, definitivamente adquiridas son la prominencia y la amplitud de su posición y alcance en el patrón de los acontecimientos históricos. Significan, ante todo, el ascenso de las formas y modos sonoros populares autóctonos a un estrato civil y cultural superior: casi como dialectos musicales nativos elevados al rango de lenguaje ilustrado.»¹⁴

¹⁴ Claudio Gallico: *Op. cit.*

Los cantos carnavalescos

MIENTRAS EN MANTUA y en toda la llanura del Po florecía la frottola, Florencia resonaba con la música y los cantos que su principal ciudadano, Lorenzo de Medici, no sólo promovía sino que también había compuesto: las canciones carnavalescas.

Estas canciones acompañaban los suntuosos carnavales florentinos, «una gran orgía urbana —lo ha descrito Massimo Bontempelli— donde la costumbre popular se da la mano con el recuerdo mitológico para crear las imágenes más festivas. Recorren la ciudad carrozas con máscaras, alegorías clásicas o populares, triunfos suntuosos u obscenos. Cada una representa un pequeño drama lírico. En su mayor parte representan al pueblo, una condición del pueblo: son las carrozas de los oficios. El pueblo no tenía todavía un teatro propio: la fábula clasicista o la representación sacra no le bastaban: una todavía le resultaba lejana, la otra todavía demasiado impregnada del espíritu de un tiempo pasado. El teatro

♦ El Quattrocento italiano

realista del pueblo está en estos carros de carnaval. Todos los enmascarados de un carro visten el traje de su oficio, con todos sus atributos, y cantan una especie de balada que ilustra sobre ellos a las mansiones.»¹⁵

Son precisamente estas “baladas” las que interesan a la historia de la música. Su tema lo constituyen los personajes mismos representados en los carros, inspirados en oficios populares: carameleros, zapateros, aceiteros, hilanderos; en figuras típicas: eremitas, peregrinos, mendigos; muchos son encantadores, la mayoría abiertamente obscenos. Sobre todo y sobre todos se impone el lema del Magnífico:

*¡Tan bella es la juventud
que se escabulle al momento!
Diviértase quien lo quiera
porque el mañana es incierto.*¹⁶

Estas canciones parecen guardar una cierta afinidad, en la estructura musical, con la producción frottolística. De la frottola conservan el andamiento esencialmente homorrítmico; la neta articulación del diseño melódico, que concluye con cadencias fijas y coronadas; la ausencia de contrapunto, y el sentido claramente armónico y tonal. Sólo ocasionalmente se advierte la inserción de pasajes imitados,

¹⁵ Massimo Bontempelli: “Prefacio” a *Canti carnascialeschi di Lorenzo de Medici e altri poeti*. Milán, Istituto Editoriale Italiano)

¹⁶ Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia! / Chi vuol esse lieto, sia; / Di doman non c'è certezza.

♦ El Quattrocento italiano

mientras que la no infrecuente alternancia de metros binarios y ternarios preanuncia las formas típicamente canzonetísticas del siglo XVI.

Relativamente escasos son los documentos de música carnavalesca; los incendios de Gerolamo Savonarola, en 1498, destruyeron, junto a todas las demás “vanidades” literarias y artísticas, una gran cantidad de manuscritos musicales y además de instrumentos, asestando al mismo tiempo un golpe mortal al propio carnaval florentino. El regreso de los Medici, en 1498, no logró hacerlo renacer con las formas suntuosas de antaño.

La tradición de la canción carnavalesca se agotó de este modo. La sucederán formas más escogidas y aristocráticas. Su mérito mayor fue precisamente el de preparar, junto con la frottola, el terreno para la música del madrigal.

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

◆ El Quattrocento italiano

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