

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

17

El madrigal 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 madrigal italiano

Historia de la música
17



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.

♦ Introducción a la música

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

En su momento arsnovista, en los siglos XIV y XV, el madrigal italiano aparece ligado a los poetas del dolce stil nuovo, como Dante y Petrarca; en el siglo XVI, la expresión encendida del madrigal cromático evoca el rico colorismo de los pintores venecianos de la época.

El madrigal italiano

EL MADRIGAL *ARSNOVISTA* – EL MADRIGAL
EN EL SIGLO XVI – LOS PRIMEROS
MADRIGALISTAS – LOS DESARROLLOS DEL MADRIGAL

El madrigal *arsnovista*

LA MÚSICA DEL SIGLO XIV, que algunos códices nos han transmitido en casi su totalidad, está vinculada al movimiento musical polifónico de la *ars nova* italiana. La forma más antigua, y también la más importante, de este nuevo arte polifónico es el *madrigal*, cuyos orígenes son todavía inciertos tal como, por otra parte, siguen siendo obscura la etimología del término.

Por lo general, se suele derivar ese nombre de *mandriale* o *madriale*, derivados de *mandria*, que quiere decir rebaño, lo que indicaría una composición de origen pastoril y de carácter rústico. Esta tesis fue sostenida en el siglo XV por Antonio Da Tempo, tratadista, gramático y magistrado paduano, para quien tanto la música como el texto poético del madrigal debían mostrar un carácter pastoril o mejor dicho campestre. Tal afirmación parece haber ejercido una influencia inmediata sobre los compositores de la época, a juzgar por los textos recogidos

♦ El madrigal italiano en un manuscrito vaticano, el códice Rossi 215, que parecen casi proclamar su aspecto popular.

En uno de éstos, el madrigal *Quando i oselli canta*, el tono popular es evidente no sólo en la forma del texto poético, sino también en la parte musical donde el tenor parece hacerse eco de un motivo tradicional:

*Cuando cantan los pájaros
van los pastores al campo
cuando cantan los pájaros
hacen guirnaldas de hierba,
fresca, verde y florida
hacen guirnaldas de hierba
Así era ese dulce tiempo
en que me enamoré de una pastora
así era ese dulce tiempo.
Quise besarla, y me dio con la rueca. ¹*

Según Nino Pirrotta, uno de los más grandes estudiosos de la música de la época, la idea del origen pastoril del género madrigalesco no se sostiene en ningún elemento práctico, sino que es fruto de una elucubración basada en la etimología de *madrigalis*, un ejercicio filológico bastante ingenuo. Manifiesta en cambio su preferencia, entre las diversas etimologías propuestas, la que hace derivar la forma *matriale* (que aparece con mucha frecuencia en los ma-

¹ Quando i oselli canta, / Le pasturele vano a la campagna, / Quando i oselli canta. / Fan girlande de herba / Frescheta, verde e altre belle fiore, / Fanno girlande d'herba. / Quest'é quel dolce tempo / Ch'amor mi prese d'una pasturella, / Quest'é quel dolce tempo. / Basar la volai, e de'me de la rocha.

♦ El madrigal italiano nuscritos toscanos de la época) de *materialis*. Se trataría entonces de un canto profano, surgido por oposición al canto espiritual, que representaba el conjunto de aquellas composiciones que no estaban destinadas a la liturgia ni tenían fines edificantes en términos religiosos, sino que se cantaban por pura diversión en los momentos de reposo y recreación.

Un testimonio en este sentido, por otra parte, lo brinda Salimbene de Adam cuando habla de *Cantinelae de cantu melodiato sive fracto*, con las que se deleitaban los *clerici* seculares: debía tratarse de una especie de canto adornado que bien pudo ser, siguiendo a Pirrotta, un antecedente del madrigal. Como fuese, el género no gozó en sus inicios de mucha fortuna entre los teóricos, tal vez a causa de su nombre, que implicaba una cierta oposición al “canto espiritual”, todavía en la cima de las composiciones musicales. No debe sorprender, por lo tanto, que un poeta italiano de la época, Francesco Barberino (1264-1348), hable de él en términos desdeñosos.

Después de estos comienzos inciertos, el madrigal alcanza en los primeros años del siglo XV su forma definitiva, que no habrá de sufrir variaciones significativas hasta su agotamiento en el siglo XVI, cuando se renovará apenas en el nombre.

Su estructura métrica consiste en dos o tres estrofas, generalmente de tres endecasílabos de rima variable, más dos versos finales de rima consonante, también endecasílabos, que constituyen el estribillo. Nos ofrece de ella un grato ejemplo Francesco Pe-

♦ El madrigal italiano

trarca, con la que probablemente sea la mejor de las rimas para música compuestas por el poeta, en virtud de su gracia elegante aunque un poco superficial, adornada con notas por Jacopo da Bologna:

*Diana no complació más a su amante
cuando por puro azar toda desnuda
la vio emerger del agua tremulante,
que a mi esa pastora alpina y ruda
mientras enjuaga ese ligero velo
que de la brisa su cabello escuda;
tanto que ahora bajo un cielo ardido
tiemblo de amor como quien siente frío.* ²

La entonación musical la daba sólo la primera estrofa y el estribillo, porque las estrofas sucesivas se cantaban con la música de la primera. La polifonía se encontraba todavía en niveles bastante modestos: por lo general las voces eran dos —muy raramente se agregaba una tercera—, de las cuales la primera conducía la melodía derramando suaves vocalizaciones, y las restantes servían de acompañamiento e incluso podían ser reemplazadas por instrumentos.

El madrigal del siglo XIV es entonces una breve composición poética, que tiene afinidad con las *pastourelles* y las *aubes* de Provenza. «En el madrigal —dice Carducci— el ciudadano de las comunas ita-

² Non al suo amante più Diana piacque / Quando, per tal ventura, tutta ignuda / La vide in mezzo de la gelid'acque; // Ch'a me la pastorella alpestre e cruda, / Posta a bagnar un leggadretto velo / C'a l'aura il vago e biondo capel chiuda; // Tal que mi fece or quend'egli arde il celo, / Tutto tremar d'n amoroso gelo.

♦ El madrigal italiano

lianas sale a divertirse un rato al campo, y mientras se divierte arroja a la naturaleza una mirada sin demasiada pasión; está apurado por volver a sus negocios y al palacio de la razón y a los estudios, y sale del paso con unos pocos versos.»

Con el correr del tiempo el madrigal no se limitó a los temas bucólico-amorosos sino que se extendió a los políticos y sociales, desarrollados con fina ironía. Sin embargo seguirían siendo, junto con la *caccia*, su forma más típica, la que más celosamente custodia los caracteres esenciales de la expresión musical italiana del siglo XIV y también la forma polifónica mayormente practicada por los maestros más antiguos: Giovanni da Cascia, Piero, Jacopo da Bologna, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze, Donato da Firenze, Nicolò da Perugia y Francesco Landino.

Uno de los códices que con mayor abundancia ha conservado madrigales es el del Vaticano, Rossi 215; la técnica polifónica aparece todavía en sus inicios, el estilo, especialmente en lo que se refiere al ritmo, es torpe, salvo algunas excepciones debidas al aporte de Giovanni da Cascia y Piero.

Las noticias relativas a la vida del primero proceden en su mayor parte del cronista Filippo Villani, según el cual Giovanni da Cascia fue incluso el iniciador de la reforma *arsnovística* que desde Florencia se expandió por toda Europa.

Nativo de Cascia, cerca de Florencia, Giovanni vivió entre 1329 y 1351 en la corte de Mastín II della Scala en Verona, donde entró en competencia con

♦ El madrigal italiano el gran Jacopo da Bologna. Cuenta Villani que el músico «después de haber tocado el órgano en la catedral de Florencia y de haber ganado fama dando nuevas armonías populares al canto del Credo, pasó por afán de lucro a la corte del tirano Mastín della Scala, donde entonaba madrigales y canciones en competencia con un maestro boloñés muy diestro en su arte, mientras complacía con regalos al tirano.»

Giovanni da Cascia es la figura central de la fase clásica de la *ars nova* italiana; con él adquiere el madrigal su sentido formal definitivo, basado en la alternancia regular de melismas, al comienzo y al fin de cada verso, y en el recitado silábico. Uno de los más famosos es *O, tu, cara scienza mia, Musica*, también citado por Carducci:

*Oh música, mi ciencia tan querida,
oh dulce melodía y canción vaga
que a los enamorados das la vida
y a mi me haces vibrar con tu tonada
y soñar con la belleza de tu hallazgo.
Soy ya procurador, soy abogado,
pero regreso a ti, música mía,
que todo buen amor has engendrado.* ³

A menudo se nota en sus composiciones una cierta imprecisión en los detalles, pero el hecho se explica por la inclinación de Giovanni a la improvisación.

3 O tu, cara scienza mia, Musica / o dolce melodia con vaghi canti / que fa rinnovelar tuttor gli amanti / e io son corda da tua consonancia // e imaginar solea tuo bel trovato. / Or son procuratore ed avvocato / però ritorno a te, Musica cara, / ch'ogni bell'amor da te s'appara

♦ El madrigal italiano

Piero es uno de los autores más representativos de la *ars nova* italiana y sin embargo no se encuentra ciertamente entre los más conocidos, sea porque de las composiciones que le pertenecen con certeza nos ha llegado un número demasiado exiguo, sea porque su personalidad musical no se vincula con ninguna de las llamadas “escuelas” tan frecuentes en su época.

El códice Panciaticchiano 26, de la Biblioteca Nacional de Florencia, que contiene todas sus obras seguras, es el único en el que aparece su nombre; también resulta llamativo el hecho de que ese nombre no sea precedido, como ocurría con los maestros contemporáneos suyos, ni por *Ser* ni por el título de *Magister*, y que tampoco sea mencionado su lugar de origen.

Dos composiciones de Piero forman parte de una colección de madrigales cuyos textos hablan a menudo de un *perlaro*, árbol a cuya sombra gustaba reclinarsse cierta dama de nombre Anna, que vivía en una casa rodeada de un jardín en las orillas del Adigio.

Esta especie de “ciclo del perlaro” está casi seguramente ligado a la competencia poético-musical que se libraba en Verona en la corte de Mastín della Scalla, como hemos visto en el testimonio de Filippo Villani. Por lo tanto es muy probable que en la corte escalígera se encontraran los tres compositores que representan el punto culminante, la alcanzada madurez de la *ars nova* italiana: Giovanni da Cascia, Piero y Jacopo da Bologna.

♦ El madrigal italiano

Ligado directamente a la creación de la otra forma clásica *arsnovística*, la *caccia*, Piero aporta un notable enriquecimiento, sobre todo en lo que se refiere al empleo del canon —propio de la *caccia*— que aquí se utiliza sólo en el breve estribillo final. La imitación entre las dos voces, que es poco perceptible en los primeros madrigales, dado que el tenor antes de comenzar el canon acompaña ya a las otras voces en libre contrapunto, se reconoce en cambio claramente en los sucesivos como el famoso *Cavalcando con un giovine accorto*:

*Cabalgando con un despierto joven,
ávido como yo de encontrar el Amor,
dimos con un vergel lleno de flores.
Admirados los dos de ese verdor
descubrimos a Amor como una Diosa
que en cada brazo rodeaba a una doncella:
rubia era una, de mirada graciosa,
recatada la otra y de facciones bellas,
y ambas las dos gentilmente dispuestas.
Cuando Amor nos vio, abrió los brazos
y ellas, siguiendo la luz de su mirada,
vinieron a nosotros con amoroso paso.
Cada una eligió por su gusto impulsada:
una clavó los ojos, la otra tendió el abrazo.* ⁴

4 Cavalcando con un giovine accorto / qual io bramoso di trovare
Amore, / giungemo in un bel prato pien di fiore / guardando in meco
di questa verdure / vedemo Amor in forma di una Dea, / che due
doncelle in suo braccio tenea: / l'una biondetta cogli occhi leg-
giadri, / l'altra col viso benigno e umile, / e di coraggio ciascuna gen-
tile / quando ci vide, Amor le braccia aperse, / allor queste col rag-
gio di sua vista / cinsono intrambi di amorosa lista. / Ciascuna
prese'l suo per la sua vagheca, / l'una cogli occhi, l'altra colla tretta.

♦ El madrigal italiano

Aquí el procedimiento imitativo se nota claramente porque la segunda voz calla hasta que le llega el turno de retomar la melodía. Las composiciones conocidas de Piero no alcanzan nunca la amplitud de trazo que tienen las de Giovanni da Cascia, pero se caracterizan sin embargo por una melodía más netamente elaborada en sus detalles.

El otro gran compositor de madrigales es Jacopo da Bologna, quien, además de haber pasado un tiempo en la corte de Mastín della Scala en Verona fue también huésped de los Visconti en Milán. Ya lo hemos visto en Verona en competencia con Giovanni y con Piero; también él dedica madrigales a la joven Anna, e incluso con Piero canta las alabanzas a una tal Margherita, que posiblemente fuese hija natural de Mastín II della Scala. Un motete y un madrigal suyos, los dos escritos en acróstico con el nombre de Luchino Visconti, muestran que el autor había pasado, como se dijo, por Milán.

Jacopo da Bologna representa un nuevo paso adelante en el desarrollo del género, al que confirió una definición más precisa de las líneas melódicas, una mayor riqueza inventiva, una gran variedad de ritmos y una notable independencia contrapuntística de las voces. También su esfuerzo por ampliar el lenguaje de la polifonía vocal obtuvo resultados de importancia. Todas estas cualidades se pueden apreciar en uno de sus madrigales más bellos, *Useleto selvaggio*, cuyo texto transcribimos:

♦ El madrigal italiano

*El pájaro salvaje se libera
cantando dulces versos con buen modo;
está el que grita fuerte y no soporto
porque con grito al canto no se llega.
Sólo con una suave y dulce melodía
se canta bien, y si se busca maestría
pocos la tienen, pero todos componen
baladas, madrigales y motetes:
son todos Fioran, Filipoti y Marchetti.
Tan llena está la tierra de maestros
que para los alumnos ya no hay puesto.* ⁵

Entre todos los compositores más conocidos de la *ars nova* italiana emerge la gran figura de Francesco Landino (ver *Historia de la Música*, 9 y 13), cuya producción también en el campo del madrigal posee un atractivo nuevo y del todo personal; también aquí su melodía, revestida «...de una dulce melancolía sensual, se expande —como dice Della Corte— desde las volutas de un carácter florido, pero recogido y reposado, del que irradia una delicada armonía consonante.» ⁶

El lugar de preeminencia que ocupa Francesco se debe a la exuberancia de su personalidad artística y a la elevada calidad de su producción musical, dotes

⁵ Useleti selvaggio per stassare / dolci versiti canta cum bel modo; / tale tal grida forte, ch'io non lodo / per cridar forte no se canta bene / ma con suav'e dolce melodia / se fa bel canto, e ciò vuol maistria / pochi l'anno, e tutti se fa mistri / fa ballate, matrical e muteti / tut'en Fioran, Filipoti e Marchetti. / Si è piena la terra de maistrolì / che loco più non trovano i discipoli.

⁶ Andrea Della Corte y Guido Panain: *Storia della Musica*, Turín, UTET, 1964

♦ El madrigal italiano que nos permiten contarlos entre los grandes compositores italianos de todos los tiempos.

Si en términos de innovación melódica, equilibrio y fantasía de las figuraciones musicales, y desarrollo del lenguaje armónico Landino alcanza niveles altísimos como músico, su talento poético resulta a veces discutible. En él se advierte sin embargo un abierto interés por Dante, compartido por el resto de los hombres de la sociedad que frecuenta, como lo demuestra éste que es uno de los más conocidos entre los diez madrigales compuestos por él y llegados hasta nosotros: *Tu che l'opere altrui vuoi giudicare*

*Tú que quieres juzgar obras ajenas
trata de sostener con la razón
los elogios que das o las condenas.
Si tu juicio se basa en la opinión
y no das la razón puede ocurrir
que desdeñes al digno de mención.
Quien obre así mejor es que no hable,
ni imponga su ignorancia al entendido,
ni lo ofenda de modo irresponsable.
Sólo el error a la verdad ofende
pero el error a veces no se entiende.* ⁷

Buena parte de la producción de Francesco Landino y de los otros madrigalistas más conocidos ha

⁷ Tu che l'opere altrui vuoi giudicare / guarda si con ragion defendi / el biasim'over loda che tu dai, / se giudichi secondo il tuo parere / e la ragion non vedi, ispesse volte / ispregi que che degna lode molte. / Dunque deba tacer chi parla affatto, / che sua ignoranza suopre all'uom che intende / cosi colui per se medesimo offence / el ver giammai non può esser offeso / ma per error spess non è inteso.

♦ El madrigal italiano

quedado recogida en dos grandes manuscritos: el código Squarcialupi y el código Panciatichiano 26; el primero en la Biblioteca Laurenziana y el segundo en la Biblioteca Nacional de Florencia.

En el código Squarcialupi, del cual el musicólogo alemán Johannes Wolf ha provisto una transcripción moderna, los autores están distribuidos en sucesión cronológica. En ningún otro manuscrito musical florentino se encuentra una subdivisión tan precisa, subrayada por la inserción de páginas miniasdas, que ilustran preciosamente las composiciones y proporcionan la imagen del músico. Y esto demuestra, más que cualquier otra cosa, la voluntad de dar el mayor relieve a la personalidad singular de los artistas representados, que evidentemente constituían una élite en el ambiente musical florentino.

El código pertenece a Antonio Squarcialupi, llamado Antonio de los Órganos, quien fue designado organista en Florencia y vivió bajo la protección de los Medici. Frecuentemente los escritores florentinos hablan de Antonio Squarcialupi destacando su insigne personalidad de organista, que emerge en la segunda mitad del siglo XV, en el singular cenáculo de los humanistas reunidos en torno de Lorenzo de Medici. Su fama trascendió las fronteras de Italia: «...y afirman que desde lejanas regiones, pueblos desconocidos se llegan hasta Florencia para escuchar sus armonías.»

El código Panciatichiano, anterior en por lo menos veinticinco años al de Squarcialupi, aparece

♦ El madrigal italiano

compilado de manera muy distinta. De las 185 composiciones que contiene, 102 pertenecen a Landino, 23 a Jacopo, 19 a Giovanni, 9 a Piero, 5 a Gherardello, 5 a Donato, 2 a Bartolino y una a fray Antonio da Civitate, aparte de alguna *chanson* y alguna composición anónima. Los autores se alternan sin un criterio cronológico preciso; de hecho, los maestros más antiguos aparecen mayormente al final del manuscrito, que en la parte más interesante y más copiosa es obra de un solo autor. Manos diferentes, sin duda del siglo XV, aparecen en las canciones francesas añadidas posteriormente. Es pues en estos dos grandes códices, además de Rossi 215, donde se condensa el desarrollo y la afirmación, en verdaderas páginas de arte, de un florecimiento netamente italiano.

El madrigal en el siglo XVI

NO EXISTE RELACIÓN ALGUNA, más allá del nombre, entre el madrigal italiano del siglo XV y el que, siempre en Italia, nace a comienzos del siglo XVI.

En el siglo XVI, la palabra *madrigal* aparece por vez primera en una carta que César Gonzaga envía a Isabel d'Este el 2 de diciembre de 1510 y en la que le pide que interceda ante Marchetto Cara porque quería ponerle música a un “madrigalito” de su autoría.

Pero la primera colección de madrigales aparece sólo en 1533 en Roma, editada por Valerio Dorico con el título de *Madrigali de diversi musici - Libro primo de la Serena*, cuando ya esta nueva forma musical se encontraba afirmada desde hacía por lo menos diez años. Es necesario además tener presente el hecho de que el madrigal del siglo XVI es mucho más próximo a la *frottola*, casi podría decirse que se trata de su continuación, y por lo tanto es lí-

♦ El madrigal italiano

cito afirmar que las colecciones de frottolas publicadas a comienzos del siglo XVI contienen ya pseudo-madrigales.

Hay algo sin embargo, aparte del nombre, que distingue netamente el madrigal de otras formas aparentemente similares, como precisamente la *frottola* o, fuera de Italia, la *chanson*: algo que rápidamente permite comprender que nos encontramos frente a una sensibilidad distinta, que se manifiesta bajo un nuevo aspecto formal al que le espera un gran futuro. Se trata efectivamente de la poesía que se elige para ser musicalizada, y sobre todo de la actitud del músico frente a ella. Alto valor poético del texto y clara voluntad de subrayar ese valor por medio de la música: he aquí en síntesis la característica fundamental del madrigal, lo que por otra parte nos obliga a hablar brevemente de los géneros poéticos en los umbrales del siglo XVI.

Cuando la producción frottolística se encaminaba hacia su ocaso, hacia finales del siglo XV, ya era posible advertir que el texto tendía a elevar su tono, hecho sintomático que reaparece, podríamos decir, en todas las colecciones de música polifónica profana publicadas en ese momento. Todo esto es consecuencia de una transformación importantísima que tuvo lugar en los últimos años del siglo XV y que hacia mediados del XVI alcanza su punto culminante: la evolución del gusto literario, un gusto que había saboreado en el XIV la excelsa producción lírica de Dante, Petrarca y Boccaccio, para replegarse luego

♦ El madrigal italiano

hacia formas más modestas y populares, aunque a veces ricas en su fuerte originalidad de invención y de lenguaje.

La lengua depurada, tal como se la encuentra en la poesía de Petrarca, había cedido su lugar a un lenguaje rico en elementos dialectales, que se insinuaban incluso en las formas mayores de origen clásico, como la canción, el soneto, el madrigal, la balada, y que dominaban los más llanamente populares capítulos, frottolas, estrambotes.

Musicalmente se asistía a un fenómeno análogo: la música que acompañaba a esas composiciones poéticas tendía más fácilmente a la improvisación (improvisación que a menudo unía en una misma persona y en un mismo acto creativo poesía y música, como era el caso, por ejemplo, de Serafino Aquilano, ver *Historia de la Música*, 13), la polifonía se simplificaba de la manera más elemental, y la profundidad expresiva cedía el paso a una invención brillante aunque a veces estereotipada.

Es difícil encontrar entre los músicos de esta época personalidades profundamente originales: todos se mueven con desenvuelta facilidad en un ambiente estilístico más bien restringido. Pero sería absolutamente equivocado considerar todo esto como una involución o una decadencia: es un trayecto obligado que la música debe recorrer, un trayecto obligado pero precioso y fecundo. El discurso musical, la línea melódica, el ritmo se fusionan, se abren, se distienden; por primera vez el músico deja atrás

♦ El madrigal italiano

el peso a menudo gravoso de la compleja práctica religiosa y parece divertirse consigo mismo y con su auditorio. Se trata de un placer ingenuo, desconocido para la severa compostura de la capilla o el apartamiento áulico de la corte. La música descubre que puede ser una diversión popular, sin renunciar por ello a ciertos valores constructivos que le son propios; la música puede encontrarse felizmente con la poesía, seguirla fielmente, verso por verso, palabra por palabra, sin renunciar por eso a ser ella misma.

Al mismo tiempo, la poesía comienza a redescubrir los más altos valores formales del pasado, y vuelve a poner en boga las formas del siglo XIV. Quien representa de manera más completa esa tendencia de la cultura del siglo XV es Pietro Bembo (Venecia 1470-Roma 1547). Hijo de un diplomático, ilustrado, frecuentó las cortes de Florencia, Ferrara, Urbino y Roma, donde fue secretario del papa León X; Paulo III lo nombró cardenal en 1539. Docto en la lengua griega, que había aprendido con Lascaris (el mayor helenista de la época), y también en cuestiones de arqueología, en 1530 había sido designado historiógrafo oficial de la República Véneta.

En su *Prose della volgar lingua* (1525), considerada como la más autorizada si no la primera gramática de la lengua vulgar, apuntó al florentino de Petrarca (por la poesía) y de Bocaccio (por la prosa) como la lengua ejemplar por excelencia: "...y haríamos muy bien si redactáramos nuestras páginas con el estilo de Petrarca y de Bocaccio."

♦ El madrigal italiano

De este modo Petrarca se convirtió en el poeta que todos tomaron como modelo en este proceso de renovación: se le tributó una suerte de idolatría y su arte fue imitado hasta en los más mínimos detalles porque todo en él era esencia de poesía; elegía sus palabras con gran gusto, estudiando la música de las sílabas, el peso de las rimas, y graduando sabiamente las pausas. También Bembo lo imita componiendo poesías, y naturalmente poesías de amor, como las que formaban el célebre *Cancionero* petrarquesco. O sus *Rimas*, que pasan, admiradas e imitadas, por las manos de damas, caballeros y literatos, y provocan una rápida evolución del gusto.

Esta modificación del gusto literario del público culto, el público hacia el que se dirigirá el madrigal, es factor esencial en el nacimiento del nuevo género, pero no alcanza para explicar la renovación formal que también la música ha experimentado. Antes de seguir adelante es menester aclarar en qué consiste exactamente el madrigal como forma musical.

El texto poético del madrigal está conformado por un número variable de versos —en general, ese número varía entre seis y dieciséis— de rima variada, mayormente endecasílabos, pero también heptasílabos y pentasílabos. No hay por lo tanto estrofas que repitan un determinado esquema métrico, como ocurría en el madrigal del siglo XIV, adoptando la misma música para palabras distintas. Por el contrario, el género del siglo XVI, por su propia estructura poética, excluye la posibilidad de repetir seccio-

♦ El madrigal italiano nes musicales con estrofas diversas, y debe ser musicalizado como una entidad singular desde principio a fin: *durchkomponiert*, según la expresión alemana (esto es musicalizando cada estrofa del texto poético de forma diferente).

Esto puede parecer un detalle menor, pero es fundamental. El compositor debe revestir de notas siempre nuevas y diversas un texto que posee un contenido lírico o narrativo propio, y se encuentra por lo tanto inevitablemente obligado a seguir fielmente la palabra, el significado de la palabra, en una composición cuyo arco constructivo coincide exactamente con el de la poesía.

Y así resulta perfectamente comprensible, en el sentido que intentamos aclarar, la definición de madrigal propuesta por Howard Brown: «La característica más importante del madrigal es tal vez su tendencia a expresar fielmente el contenido del texto a través de la forma musical.»⁸

El hecho aparecerá todavía más claro si se piensa que el madrigal, en el cenit de su breve pero espléndida parábola, se abrirá cada vez más a los intentos dramáticos, que serán determinantes para el nacimiento del melodrama en los albores del siglo XVII, pero de esto hablaremos con más detalle en una próxima entrega.

Los medios empleados para conseguir la expresión musical del contenido del texto son de lo más

⁸ Howard Brown: "Madrigal" en *La musica. Enciclopedia storica*, Turín, UTET, 1966.

♦ El madrigal italiano

variados. Son característicos por ejemplo los intentos de subrayar ciertas palabras con imágenes musicales que tienen sobre todo un valor pictórico: cielo, por ejemplo, puede ser ilustrado mediante una amplia escala ascendente, tal vez construida por imitación entre las diversas voces; alto y bajo pueden ser ilustrados respectivamente mediante un repentino ascenso o descenso de las voces hacia las zonas extremas de su registro; un melisma escurridizo de la voz más aguda puede aparecer ligado a la palabra viento, mientras que caza, o correr, o adiós, pueden servirse de varios artificios imitativos entre las diversas voces.

A veces, incluso, recurre a extraordinarios virtuosismos, dedicados exclusivamente a la lectura e imperceptibles para la audición: la noche puede ser ilustrada mediante una secuencia de notas negras, mientras que las notas blancas puede hacer referencia ¡a los huevos! Extravagancias tal vez —y estas últimas dedicadas exclusivamente a divertir a los ejecutantes—, pero que son sin embargo el punto de partida para un vínculo más íntimo y sustancial entre palabra y música, que será alcanzado en términos más exquisitamente musicales por los más grandes artistas. Pero ni siquiera éstos renunciaron del todo a los artificios ya señalados, que —nada casualmente llamados *madrigalismos*— seguirán siendo típicos del género para refluir más tarde en el melodrama.

Interesantísimo resulta además el uso particular de la polifonía. El madrigal más típico es a cuatro o

♦ El madrigal italiano

cinco voces, y esto llevaría a suponer un tratamiento contrapuntístico, análogo al de las formas religiosas contemporáneas como el motete y la misa; pero no es así.

El musicólogo Alfred Einstein, con una feliz expresión, habla de “una homofonía polifónicamente animada”, algo en definitiva ambivalente, determinado en cada ocasión por el significado del texto. En un mismo madrigal, los estilemas más diversos se alternan y se superponen con extraordinaria soltura: una sencilla escritura por acordes (las voces proceden verticalmente compactas, una nota por cada sílaba), o bien una polifonía más o menos compleja, compases imitados, a veces incluso en canon. Lo que cuenta, sobre todo, es la fidelidad al texto, y al mismo tiempo la más absoluta independencia de las voces singulares, cada una de las cuales tiende a poseer la misma importancia.

Y aquí volvemos a la pregunta planteada inicialmente: ¿cómo fue que se produjo todo esto? La respuesta no es por cierto sencilla, sobre todo porque esto del madrigal es un fenómeno extraordinario, algo que estalla en el mundo de la música, alcanza cumbres muy empinadas y en el espacio de un siglo se agota. En 1520 no se escucha todavía hablar de madrigal, en los 30 ya están activos los primeros “grandes” como Festa y Verdelot, en los 40 dominan Arcadelt y Willaert, y luego, en el espacio de pocos decenios, se suceden De Rore, Marenzio, Gesualdo, Vecchi, Monteverdi...

♦ El madrigal italiano

Pero se puede intentar una respuesta mirando a los músicos que dieron lustre a esta forma. «Abierto a todas las tendencias innovadoras —escribe Massimo Mila—, apremiado por una voluntad de expresión cada vez más sutil y refinada, el madrigal reúne las experiencias estilísticas y formales del siglo.»⁹

La experiencia, fresca y espontánea, de la frotto-la, con su ingenua intención de ser tan sencilla como sencilla era la poesía que le daba vida, en una primera y elemental simbiosis de palabra y música; el más elevado nivel poético de las composiciones, dirigidas a un público culto y capaz de percibir todos sus matices; un ambiente socialmente más elevado, que por lo tanto requería de músicos profesionalmente más calificados que los frottolistas, músicos ligados a la Iglesia y a su culta y compleja polifonía; la intervención en fin determinante de muchos artistas del norte —sobre todo franco-flamencos— que desde fines del siglo XV habían comenzado a emigrar a Italia llevando consigo su extraordinaria pericia de habilidosos contrapuntistas; el encuentro de todas estas fuerzas diversas y contrastantes, heterogéneas y contradictorias, produjo por uno de esos milagros que no tienen explicación un fruto maravilloso e irrepetible: el madrigal.

Forma por lo tanto al mismo tiempo culta (por el aporte de los músicos de iglesia y por el público al que se dirigía), construida con los preciosismos técnicos más refinados (de importación franco-flamen-

⁹ Massimo Mila: *Breve storia della musica*, Turín, Einaudi, 1963.

♦ El madrigal italiano

ca), pero no áulica, desvinculada de ese rígido respeto por la liturgia que los frottolistas habían impartido a todos quienes quisieran escuchar su lección renacentista, incluye el deseo de cantar, además de las bellezas del cielo, también las alegrías de la tierra: el amor humano merece ser cantado tanto como el divino.

Su público está conformado por una élite, a menudo representada por una Academia, que aspira a distinguirse del vulgo: en la Italia del siglo XVI, efectivamente, no sólo los eruditos, los filósofos, sino también los poetas, los artistas y en particular los músicos, gustan de reunirse en elevados cenáculos para discutir, para exhibir sus propias obras, para escuchar lo que han compuesto ellos mismos a propósito para tales “audiciones”.

En estos cónclaves restringidos de iniciados, el madrigal se convierte en el género preferido y el madrigalista hace gala de sus mejores capacidades, de toda su técnica refinada. «El preciosismo de la palabra se empareja con una búsqueda cada vez más sutil de artificios sonoros. Conviene evocar, con ayuda de Castiglione, el ambiente de las espléndidas cortes italianas del Renacimiento, donde la poesía y la literatura, alimentadas e intoxicadas de sí mismas, se sumergen en un magnífico convencionalismo, se alejan cada vez más de la vida para complacerse en las fórmulas, en los artificios rebuscados, en los más ilustrados lugares comunes.»¹⁰

10 Massimo Mila, *Op. cit.*

♦ El madrigal italiano

Dice efectivamente Castiglione en *El cortesano*: «Venga el Cortesano a hacer música, como cosa para pasar el tiempo y casi obligatoria, y no en presencia de gentes innobles ni de grandes multitudes...»

En esta música de salón y de especialistas, hasta el número de los cantores se vuelve limitado para no perturbar la naturaleza íntima, propia del madrigal, que es en cierto modo la “música de cámara” del siglo XVI. Entre estos músicos, inclinados hacia la perfección formal, no hay lugar para la improvisación. El famoso teórico Ercole Bottrigari (Boloña 1531-1612) insiste en el hecho de que un buen concierto no llega a serlo sino después de un buen número de repeticiones. La perfección, escribe, no puede nacer sino “de una larga conversación entre cantores y ejecutantes”.

Hemos arribado de este modo a una noción moderna del concierto: de una música de aficionados se pasa a una música practicada de manera profesional.

Los primeros madrigalistas

SON DOS LOS COMPOSITORES en condiciones de disputarse el honor de haber inaugurado con talento el género madrigalístico: Constanzo Festa y Philippe Verdelot, cuyos nombres figuran en la primera colección de madrigales de 1533. Esta vecindad es sintomática, es un poco la demostración de que los compositores italianos y los franco-flamencos, a pesar de sus tendencias opuestas, se encontraban entonces unidos en el sostenimiento de una nueva forma de arte.

Desde 1537 los acompañan otros dos compositores ultramontanos, Jacques Arcadelt y Adrian Willaert, que junto a Festa y Verdelot ilustran brillantemente la primera época del madrigal.

Verdelot, descrito como “francés” por Giorgio Vasari y Anton Francesco Doni, parece haber vivido en Italia desde 1525 hasta su muerte: en Roma, en Florencia como maestro de capilla en San Giovanni, y en Venecia.

♦ El madrigal italiano

Entre las composiciones llegadas hasta nosotros encontramos varias colecciones de madrigales a cuatro, cinco y seis voces, algunos de ellos publicados en transcripción para laúd y voz solista preparada por Adrian Willaert. Una producción de madrigales tan vasta atestigua cómo vivía plenamente Verdelot la atmósfera musical de su país de adopción, Italia. Es cierto que algunos no se diferencian demasiado de la frottola, pero siempre se encuentra en ellos la más completa autonomía de las voces, cada una con su propia independencia melódica.

Aunque no faltan ejemplos en los que Verdelot demuestra saber cultivar egregiamente el estilo homorrítmico, las formas en las que se revela de manera más feliz son aquellas de rica polifonía, porque estas composiciones complejas se avienen mejor con su personalidad de origen flamenco.

Tampoco de la vida de Constanzo Festa contamos con muchas noticias seguras. En 1517 es cantor en la capilla papal de León X; vive en Roma y muere en 1545. Sus madrigales y motetes aparecen en la colección de Petrucci *Motetti della corona*, de 1519; sobreviven además colecciones de madrigales a tres voces, a los que se dedicó con felicidad y con los que ganó notable popularidad.

A diferencia de Verdelot, Constanzo Festa revela sus orígenes italianos en la predilección por una polifonía simple. Durante doce años había compuesto música religiosa antes de dedicarse a la música profana, y sus madrigales a tres voces reflejan el estilo

♦ El madrigal italiano de los motetes de tres partes: entre los más destacados, particularmente hermoso por su gracia espiritual y su expresión delicada, *Così soav'è il foco*.

*Tan suave el fuego es y dulce el modo
con que me incendias, amor, con que me ligas,
que quemado y atado yo te gozo.
Jamás se extinga el fuego o rompa el lazo:
es mi deseo que el corazón perviva
sujeto para siempre en tal abrazo.* ¹¹

Jacques Arcadelt, nacido hacia 1504 y muerto después de 1567 en París, franco-flamenco, fue un compositor fecundísimo: baste pensar que entre 1539 y 1544 publicó unos 250 madrigales. Tratando con delicadeza y dulzura extraordinarias sus armonías, logra crear una intensa atmósfera lírica con sutiles vetas de melancolía bastante sugestiva.

Maestro de la forma clásica a cuatro voces, Arcadelt ha alcanzado las mayores alturas en el campo del madrigal: su composición *Il bianco e dolce cigno* es sin duda una de las piezas más bellas y más famosas del siglo XVI:

*El cisne dulce y blanco
muere cantando
y yo llorando
mi fin por fin alcanzo.
¡Suerte extraña y diversa!*

11 *Così soave è il foco e dulce il modo / con che m'incendi, amor,
con che mi legghi / che arso e preso mi godo / Né cercherò giammai
si estingua o slegghi / il foco e il laccio, anzi dezio che sempre / si
struga il cuor in sì soave tempre.*

♦ El madrigal italiano

*Que él muera sin consuelo
y yo muera sin duelo.
Muerte que en la agonía
me quitará el deseo y la alegría;
si con la muerte otro dolor no siento,
en el morir encontraré contento.*¹²

Adrian Willaert (ver *Historia de la Música*, 18) es un músico típico del ambiente veneciano: sobresalen en él las primeras reacciones que condujeron a la búsqueda y el desarrollo del *cromatismo*.¹³ Persiguió además una perfección cada vez mayor del género madrigalístico, y consiguió darle una línea melódica elegante, sostenida por una armonía en la que hace gala de su propia técnica, logrando sin embargo al mismo tiempo mantenerla en un plano de claridad.

Los madrigales que compuso en su madurez se caracterizan por una elevada expresión lírica, pero muy a menudo la técnica perfecta con la que intenta audazmente nuevos juegos armónicos no logra evitar sin embargo una cierta frialdad.

12 Il bianco e dolce cigno / cantando more, / et io piangendo / giungo al fin del viver mio. / Strana e diversa sorte! / Ch'e i more sconsolato, / et io moro beato. / Morte che nel morire / m'empie di gioia tutto e di desire. / Se nel morir altro dolor non sento, / Di mille morti il dì sarei contento.

13 Empleo frecuente de intervallos cromáticos, esto es de notas alteradas extrañas a la tonalidad principal, lo que produce un cambio continuo de la tonalidad, con modulaciones a veces impredecibles e improvisadas. (Ver *Historia de la Música*, 1)

Los desarrollos del madrigal

DOS DISCÍPULOS DE WILLAERT, Nicolò Vicentino y Cipriano de Rore, encarrilaron el madrigal por las vías del *cromatismo* que ya había sido inaugurado con tanta audacia por su maestro.

Nicolò Vicentino nació en Vicenza en 1511. Contemporáneo y coterráneo de Gian Giorgio Trissino —el patricio vicentino empeñado en restituir a la literatura en lengua vulgar la dignidad, la elegancia y la gracia de la poesía clásica griega y latina—, fue un activo participante del Humanismo. Ordenado sacerdote, y ejecutante del órgano y el cémbalo, se dio a estudiar la teoría musical de la Grecia antigua, favorecido por la protección del cardenal Ippolito d'Este, al que siguió desde Ferrara a Roma.

Estudió en Venecia con Willaert, el maestro al que recuerda en su primer ensayo de 1546, titulado: *De don Nicola Vicentino, discípulo del único Adrian Willaert, madrigales para cinco voces, compuestos*

♦ El madrigal italiano

por él mismo en teoría y práctica, y concebidos según el nuevo estilo de su celeberrimo maestro, en el cual intenta conciliar los estilos modales y contrapuntísticas del ritmo con los géneros y los tetracordios griegos.

En el fondo, Vicentino, si bien como artista fue no solo moderno sino también progresista, creyendo regresar a lo antiguo confundió el cromatismo como innovación expresiva con los temperamentos cromático y enarmónicos de los griegos y se dejó arrastrar a una serie de enconadas polémicas sobre la lógica de su arte. A pesar de todo, e incluso habiendo encontrado opositores acérrimos, su cromatismo extremo contribuyó de manera determinante a liberar la música del viejo sistema modal.

Pero el verdadero continuador de ese maestro espiritual y modelo de toda una línea de madrigalistas que fue Adrian Willaert ha sido otro flamenco: Cipriano de Rore (ver *Historia de la Música*, 18). Seguidor de las ideas de Vicentino, Cipriano de Rore escribió madrigales a cinco voces, *Madrigales cromáticos*, aparecidos entre 1542 y 1566, otros a cuatro voces entre 1551 y 1557, y por fin una colección de madrigales a cuatro y a cinco voces, *Le vive fiamme*, de 1565. Se puede seguir en ellos el progresivo enriquecimiento de la coloratura armónica mediante el empleo cada vez más audaz del cromatismo, que no llega sin embargo a los extremos de Vicentino.

«Cipriano de Rore siente el sonido líricamente. Lo anima con el sentimiento, lo dramatiza. Su espí-

♦ El madrigal italiano

ritu constructivo se subordina al espíritu sensible; tiende, por lo tanto, a superar ese gusto sonoro bastante difundido que se complacía en el ornamento exterior y llamativo. Busca transfigurar la palabra según el espíritu y el significado, y encuentra en la armonía esa misteriosa y secreta potencia que da vida musical a la palabra. El tejido vocal se ilumina con colores y sonidos nuevos, que brotan de la finalidad expresiva de acentuar, dar temperatura y penetración, al gesto expresivo; captar y representar el fervor afectivo del texto verbal.»¹⁴

Cirpiano de Rore elige para su música los textos más nobles de los autores clásicos porque persigue sobre todo la interpretación de la palabra, pero además se advierte en él la búsqueda de un simbolismo refinado, como demuestra por ejemplo su versión musical de la hermosa poesía de Giovanni della Casa, en la que texto y música resultan verdaderamente inseparables:

*Sueño, hijo de la noche tenebrosa,
callada y húmeda; de los mortales
noble consuelo, olvido de los males
que hacen la vida áspera y tediosa.*

*Auxilia a mi corazón que languidece,
sostiene mis miembros fatigados,
Vuela a mí, sueño, y sobre mí posado
el manto oscuro de tus alas mece.*

14 Della Corte-Pannain: *Op. cit.*

♦ El madrigal italiano

*¿Dónde el silencio que escapa de la lumbre
y los sueños ligeros que te siguen,
dejando inciertos rastros, por costumbre?*

*En vano llamo, halago ingenuamente
a unas sombras tan negras como heladas.
¡Plumaje con espinas, noche hiriente!*¹⁵

15 O Sonno, o della queta, umida, ombrosa / notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali / si gravi, ond'è la vita aspra e noiosa; / Soccorri al cuore omai, che langue e posa / non ave; e queste membra stanche e frail / solleva; a me t'en vola o sonno, e l'ali / tue brune sovra me distendi e posa. / Ov'è'l silenzio, che'l di fugge e'l lume? / E i lievi sogni, che con non secure / vestigia di seguirti han per costume? / Lasso que 'nvan te chiamo e queste oscure / e gelide omre invan lusingo. O piume / d'asprezza colme! o notte acerbe e dure!

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