

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

22

El Renacimiento en Francia



**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 Renacimiento en Francia

Historia de la música
22



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 Renacimiento en Francia

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 las fiestas cortesanas del siglo XVI
francés, entre danzas y mascaradas,
reina soberana la chanson polifónica,
tan idónea para expresar el gusto de la
época. Pero el espíritu renacentista
perseguirá una asociación todavía
más estrecha entre poesía y música.*

El Renacimiento en Francia

LA *CHANSON* EN EL SIGLO XVI – CLÉMENT
JANEQUIN Y OTROS COMPOSITORES

LOS MÚSICOS DE LA *PLÉIADE* – EL POETA
PIERRE RONSARD – CLAUDE GOUDIMEL – PHILIPPE
DE MONTE – GUILLAUME COSTELAY
LA ACADEMIA DE POESÍA Y MÚSICA

La *chanson* en el siglo XVI

CASI COMO CONTRASTE con la confusión y la complejidad de la polifonía flamenca tardía, en el transcurso del siglo XVI florece en Francia la *chanson* para varias voces. También es mérito de los músicos de este siglo haber tratado de fecundar la nobleza estilística de la polifonía tradicional con las frescas energías del canto popular, hasta conseguir una fusión finalmente equilibrada.

A partir de este momento, la *chanson* no se orientará exclusivamente hacia los músicos capaces de descubrir una perfección técnica, sino también a los profanos que saben recoger las bellezas sonoras del discurso melódico y contrapuntístico. Esta transformación estuvo corporizada sobre todo por el gran Josquin des Prés, que intentó democratizar la música, si se puede decir así, al máximo posible.

Se constituye de este modo una distinción precisa entre la *chanson* de corte, culta y refinada, de los

flamencos, o mejor de los borgoñones, y la *chanson* popular de los seguidores de Josquin des Prés, atentos al desarrollo de un género cada vez más espontáneo, libre de cualquier artificio técnico o esquema prefijado.

Simplicidad de forma, naturalidad del lenguaje, linealidad de la melodía, vivacidad de los ritmos parecen hoy los caracteres esenciales que distinguen por contraste el afortunado género musical de la *chanson*.

Incluso el elemento popular, como hemos dicho, tiene en ella su reconocida importancia. Sin embargo, puesto que la mayor parte de las *chansons* estaba destinada a ser ejecutada en las cortes, su tono debió mantenerse necesariamente en un plano tan digno como fuese posible. También en este sentido, por consiguiente, podríamos decir que el siglo XVI aprovechó todas las experiencias más o menos positivas que el siglo XV en su declinación le había dejado como herencia.

En el siglo XVI, la *chanson* alcanzó verdaderamente la cumbre de su propio desarrollo, sobre todo en el terreno de la difusión, al punto de ser imitada en todas partes, incluso en Italia. Especialmente en Italia, deberíamos decir, en un ambiente donde la tradición musical era bastante elevada y estaba también habituada a formas de canto profano como la *villanella*, la *villotta*, la *frottola* y el estupendo madrigal.

♦ El Renacimiento en Francia

El hecho de que tal fenómeno de divulgación estuviese condicionado por la gran tradición teórica italiana demuestra una vez más cuán frecuentes e importantes han sido las relaciones entre los diversos países para que la *chanson* alcanzase el apogeo de su historia. Ciertamente, las guerras de Italia, conducidas desde 1495 hasta 1544 por Carlos VIII, Luis XII y Francisco I contribuyeron muchísimo a la difusión en la península de la música francesa, en particular la *chanson*.

También en Alemania se hizo de todo para divulgar un arte que hasta entonces había sido prerrogativa de una minoría iniciada. A esta tarea de difusión no fue extraña la Reforma. De hecho Lutero, un ferviente admirador del arte de Josquin des Prés y en general de la música polifónica tanto litúrgica como profana, reservó bien pronto un lugar privilegiado para el estudio de la música en las escuelas reformadas.

A la popularidad de la *chanson* contribuyó también de manera decisiva la invención de la imprenta musical, que le facilitó a este género la llegada a todos los centros musicales europeos. Y este hecho tuvo otra consecuencia: una vez difundida, la *chanson* fue perdiendo poco a poco su carácter internacional para asumir gradualmente las características de los diversos estilos nacionales.

Desde el siglo XVI en adelante adquirieron una importancia decisiva los impresores y los editores, y no era raro el caso de músicos consagrados que par-

♦ El Renacimiento en Francia

ticipaban activamente en la preparación de antologías, que a partir de ese momento estuvieron al alcance de todos.

El siglo XVI se inicia precisamente con la publicación de una vasta antología, que incluye a los autores más famosos del siglo precedente. Impresa bajo el cuidado de Ottaviano Petrucci, agrupa no menos de 94 *chansons* a tres voces y 222 a cuatro voces.

Las publicaciones se suceden velozmente, producidas tanto por editores italianos como franceses y alemanes. Las *chansons* se vuelven así objeto de comercio. Entre 1526 y 1552 Pierre Attaignant publicó una cincuentena de volúmenes con más de 1500 *chansons* de la más diversa procedencia. En esas colecciones de Attaignant es posible reconocer un gusto típicamente parisino con una marcada atención al ritmo: la técnica atiende más al movimiento que a la expresión.

Clément Janequin y otros compositores

UNO DE LOS PRINCIPALES representantes de esta tendencia es Clément Janequin (1486-1599), en quien resulta muy marcado el gusto por lo descriptivo y lo pictórico. Discípulo de Josquin des Prés, estuvo en su juventud al servicio de Louis Ronsard, padre del famoso poeta Pierre, y con él participó en 1515 de la famosa batalla de Melegnano (o Marignano, como se dice ahora) con la que los franceses volvieron nuevamente al ataque con Francisco I, que sucedió a Luis XII, para apoderarse del ducado de Milán. Consiguió derrotar a los Sforza que habían vuelto al poder en el ducado, y se convirtió en dueño de los milaneses.

A Janequin pertenece precisamente la tan celebrada *Bataille de Marignan*, rica, antes que en melodías, en ritmos encendidos y vigorosos, bien ajustados al texto de la composición. Se trata de una

chanson a cuatro voces, entremezclada con un sustituto muy vivaz de exclamaciones guerreras.

En ella el autor se vale incluso de sonidos onomatopéyicos que imitan trompetas, mosquetes, cañones (fan frererelelelan farirarita... choc choc patipatoc) y que podrían parecer efectos un poco ingenuos o toscos, pero que en cambio contribuyen a hacer algo más colorida la descripción del combate, y a incrementar un cierto efecto realista. Bien subraya esta impresión Caula cuando sostiene que «...parece estar realmente entre el fragor del hierro, entre las baterías de tambores y las fanfarrias que se funden con los gritos de los beligerantes en el torbellino del cuerpo a cuerpo.» ¹

Los primeros compositores de chansons de este tipo se complacen así de ofrecer bellas combinaciones de palabras y sonidos, en las que la música, fuertemente descriptiva, logra crear viñetas independientes, de sabor casi pictórico.

Todo ello suscita la admiración y el aplauso de los contemporáneos, y pone en marcha toda una serie de imitaciones. El tema de la guerra es de hecho harto frecuente en las canciones francesas de esta primera mitad del siglo XVI. Lo demuestran otras composiciones de Janequin, destinadas a celebrar batallas famosas, como la de Metz, recuerdo de la derrota de Carlos V, y la de Renty.

1 G. Alessandro Caula: "Brevi note sulla canzone francese del XVI secolo" en *Il Convegno Musicale*, 1-2, 1965.

En la edición de *chansons* impresa en París en 1529 al cuidado de Pierre Attaignant, además del ya citado Janequin aparecen otros músicos valiosos, entre ellos el famoso Claudio de Sermisy (1490-1572), que fue cantor de la capilla privada de Luis XII y maestro de capilla de Francisco I y de Enrique II, y que durante treinta años compuso misas, motetes y *chansons*.

En esta misma colección ocupa un lugar relevante Jean de Conseil (también llamado Consilium), que en 1526 era cantor de la capilla papal. Sus composiciones, tanto de carácter religioso como de carácter profano, fueron publicadas también en Venecia por el famoso editor Gardano en 1542.

Esta rica antología incluye otras composiciones de Clément Janequin, en su mayoría pertenecientes al género idílico-amoroso, entre las cuales se destaca la graciosa, fresquísima, *chanson* titulada *Ce moys de may*:

*En este mes de mayo
me pondré la blusa verde.
Me levantaré temprano,
en este alegre mes de mayo.
Un salto, dos saltos, tres saltos
daré en la calle
para ver si llega mi amigo.
Le diré que me quite la blusa,
y cuando lo haga lo besaré.
En este mes de mayo
me pondré la blusa verde.* ²

2 Ce moys de may / Ma verte cotte je vestiray. / De bon matin me

También aquí resulta agradable la sencillez del lenguaje; el músico, con fácil y espontánea imaginación melódica, crea una imagen delicada, donde la unión de poesía y música alcanza verdaderamente una fusión absoluta.

Otras importantes ediciones de *chansons* siguen a ésta. En estas amplias antologías se infiltraba sin embargo el peligro del convencionalismo. Ello se debía al enorme favor conseguido por la primera colección de canciones lanzada al mercado: en las fiestas cortesanas, entre danzas y mascaradas, reinaba soberana la *chanson* a varias voces, tan idónea para expresar el gusto francés de la época, a menudo frívolo y ligero, y, al mismo tiempo, culto e impregnado de refinada gracia.

Pierre Attaignant, el primer y afortunado editor de *chansons*, murió en 1549, después de haber concluido la impresión de su trigésimo quinto libro. En 1553 su viuda retomó sin embargo las publicaciones y en una de sus colecciones, aparecida ese mismo año, asoma el nombre de Claude Goudimel (1505-1572), uno de los músicos más grandes de *la Pléiade*.

lèveray / Ce joly moys de may. / Un sault, deux saults, trois saults, / En rue je feray / Pour voir si mon amy verray. / Je lui diray qu'il me descotte; / Me descotant le baisera. / Ce moys de may, / Ma verte cotte je vestiray

Los músicos de *la Pléiade*

LA PLÉIADE (por el nombre de la constelación de las Pléyadas) fue una escuela literaria francesa surgida en el siglo XVI e integrada por siete poetas que se propusieron enriquecer la lengua con palabras derivadas del griego y el latín, y reformar al mismo tiempo la poesía a imitación de los clásicos antiguos y de los italianos de los siglos XIV y XVI.

Entre las causas de ese deseo de renovación estuvieron por cierto las guerras emprendidas por el rey de Francia contra la península itálica. Con dos siglos de anticipación respecto de Francia, Italia había producido obras maestras incomparables, que hicieron brillar con un nuevo esplendor toda la antigüedad greco-latina. Bastan unos pocos nombres — Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Leonardo da Vinci— para mostrar cómo en Italia el Renacimiento se desarrolló rápidamente, gracias también a los príncipes y papas que ayudaron y protegieron a los poetas y los artistas.

♦ El Renacimiento en Francia

Las campañas conducidas en Italia por Carlos VIII, Luis XII y Francisco I para conquistar los reinos de Nápoles y Milán, permitieron a los franceses conocer el esplendor de la cultura italiana. Quedaron encantados con las bellezas naturales pero sobre todo artísticas del país. Su admiración por el arte italiano se trocó pronto en pasión: importaron de Italia todo lo que pudieron, fuesen objetos de arte, fuesen los artistas mismos. En toda Francia estalló el deseo de renovarlo todo: se abandonaron las ideas, la vestimenta y las formas literarias de la Edad Media para entregarse al Humanismo, esto es al estudio y la imitación de las obras maestras de la antigüedad.

El *Renaissance* fue por lo tanto una profunda transformación que se produjo en la vida intelectual del siglo XVI bajo la influencia de la antigüedad greco-latina. En el campo de las artes plásticas, los pintores se apasionaron, como los antiguos, por la representación de la belleza humana y observaron con más detalle la naturaleza, que dejó de estar envuelta en el misterio y la superstición.

En el terreno de las letras se afirmó la obra en prosa del gran Montaigne, mientras los poetas de *la Pléiade*, como dijimos, procuraban revivir los géneros literarios de los antiguos.

El espíritu del *Renaissance* influyó profundamente, como en las otras ramas de la actividad intelectual y artística, también en el arte musical. Sin embargo, menos que en otros campos se puede ha-

blar aquí de un verdadero renacimiento porque precisamente en esa época la música francesa se encontraba ya en pleno desarrollo.

Hasta ese momento, sin embargo, los contrapuntistas franceses habían valorizado sobre todo la pericia técnica de su arte, tanto que a veces parecían ser más estudiosos que artistas (tendencia ésta que se observa en varias páginas del gran Ockeghem).

Bajo la influencia del *Renaissance*, en cambio, la música se volvió progresivamente más profana y adquirió esas cualidades de fascinación y seducción que hasta entonces le habían faltado: cantó menos la gloria de Dios y se volcó mucho más a la exaltación de la naturaleza,

Es cierto que la *chanson* profana existía ya en la época de los trovadores, pero las grandes obras musicales eran sobre todo de inspiración religiosa, incluso cuando las misas tomaban en préstamo, como hemos visto, temas populares y profanos, o adoptaban incluso títulos profanos.

En cambio, cuando la *chanson* y, un poco más tarde, el madrigal, iniciaron su reinado indiscutible, y cuando estos géneros comenzaron a comentar los textos de los poetas de *la Pléiade*, su valor artístico creció al punto de permitirles aportar una profunda renovación del arte musical.

«La augusta majestad, el sentido de lograda perfección que emana de la música del siglo XVI se debe al feliz equilibrio conseguido entre la escritura

polifónica de estilo contrapuntístico y el nuevo sentido de la armonía» escribe Massimo Mila.³

Por otra parte, la popularidad de estas formas abrió indirectamente el camino a la música instrumental. De hecho, para que se comprendiera mejor el texto poético, las *chansons* a cuatro voces de Josquin des Prés, de Pierre de la Rue, los madrigales de Arcadelt y de Willaert, fueron reemplazados poco a poco por una voz solista con acompañamiento de instrumentos: flauta, guitarra, laúd, tiorba, que cubrían las otras partes, embriones de una orquesta que más tarde sería sostenida por el clavicordio.

La influencia ejercida por los poetas de la *Pléiade* (Ronsard, Du Bellay, Baïf, Dorat, Thyart, Jodelle y Belleau) sobre la *chanson* es perceptible hasta la mitad del siglo. Algunos músicos fueron también conquistados por el movimiento humanista de la *Pléiade* incluso antes de cualquier publicación poética.

De hecho, en la primera edición de los *Amours* de Ronsard, publicada en 1552, aparece un apéndice musical de treinta y dos páginas con composiciones de Pierre Certon, Claude Goudimel, Clément Janequin y Marc-Antoine de Muret. Estos textos musicales (sencillos coros a cuatro voces, de las cuales la más alta era probablemente entonada por un solista acompañado por un laúd) que acompañaban las páginas de la edición citada atestiguan el propósito de Ronsard, que buscaba la fusión y la recíproca adaptación de las dos artes: la poesía y la música.

3 Massimo Mila: *Breve storia della musica*, Milán.

El poeta Pierre de Ronsard

PIERRE DE RONSARD (1524-1585), el más grande poeta del siglo y uno de los mayores de la literatura francesa, escribió odas a la manera de Píndaro, un poema épico y églogas a imitación de Homero y Virgilio, elegías y sobre todo sonetos al estilo de Petrarca.

Pero es en los *Amours*, ocho mil versos dirigidos a Cassandra, María y Elena, donde se manifiesta todo el esplendor de su arte. Ronsard está tan impregnado de antigüedad que a veces causa una impresión de pedantería; pero cuando se libera del peso de la erudición y de las imágenes mitológicas, se revela como un auténtico poeta. La musa clasicista de Ronsard, para quien la métrica griega, lírica y musical, era un ejemplo de perfección, encontró amplio consenso en el ambiente propicio de *la Pléiade*, y también en el ámbito musical despertó la investigación clasicista, como se verá en la Academia fundada por Jean-Antoine de Baïf.

♦ El Renacimiento en Francia

A partir de ese momento se estableció una colaboración más estrecha entre poetas y músicos, y no sin razón: Ronsard, en su *Sumario del arte poética* de 1565, insiste justamente en la necesidad de concebir la composición poética en función de la música que la completa “a fin de ser más idónea para la música e ir de acuerdo con los instrumentos, en favor de los cuales la poesía parece haber sido creada...”

Los músicos de *la Pléiade* tuvieron una gran importancia en la historia de la música porque difundieron y perfeccionaron la canción y el madrigal, aplicando con frecuencia a las palabras formas de contrapunto hasta entonces sólo usadas en el motete religioso. Su música, polifónica, tuvo en el siglo XVI un papel equivalente al que tendrá más tarde la música de cámara.

Ocupémonos ahora de algunos de esos compositores.

Claude Goudimel

CLAUDE GOUDIMEL, que volcó a la polifonía la colección de salmos de los *hugonotes* ¹, nació en Besançon en 1505 y fue músico de Clément Marot y de Theodore de Béze ²; en 1565 publicó una primera armonización del salterio, y en 1580 una segunda en contrapunto adornado.

A menudo se considera a Goudimel, de manera demasiado estrecha, sólo como el ilustre intérprete del salterio hugonote. (Efectivamente, Calvino había querido introducir en su iglesia el canto de los salmos, como en su momento ya había hecho Lutero). Pero en cambio se lo puede adscribir con parejo esplendor a la liturgia católica con sus cuatro misas, cinco motetes y tres *Magnificat*, todos compuestos antes de que se vinculara con los hugonotes.

1 Nombre dado a los protestantes calvinistas franceses (N. de I.O.)

2 El poeta Clément Marot y el teólogo Theodore de Béze fueron los autores del salterio calvinista (N de I.O.)

♦ El Renacimiento en Francia

Goudimel musicalizó con similar felicidad algunas *chansons* profanas; ya en la primera edición de los *Amours* de Ronsard, de 1552, se encuentran siete sonetos del propio Ronsard con música de Goudimel. El más célebre comienza así: *Cuando veo tu hermosa cabeza rubia...*

Entre 1557 y 1567 parece haber vivido en Metz, luego en Besançon y finalmente en Lyon, donde en 1572 fue asesinado durante las matanzas de la noche de San Bartolomé contra los hugonotes.

Philippe de Monte

OTRO MÚSICO digno de destacar es Philippe de Monte (1521-1603), nativo de Malines. Como tantos flamencos, se apellidaba “van der Berghe”, pero latinizó su nombre como De Monte. Tras una larga permanencia en Italia, de 1540 a 1554, vivió en Amberes, donde estuvo en contacto con Orlando di Lasso; se afincó luego en Londres y de nuevo en Italia. En 1568, Maximiliano II de Austria le confió la dirección de la capilla imperial, función que ejerció hasta su muerte, escribiendo para la capilla de los Habsburgo la mayor parte de sus misas.

Poseedor de una apreciable fortuna y de dotes musicales poco comunes, gozaba de una consideración similar a la de Palestrina u Orlando di Lasso. Pero su contención expresiva, todavía ligada a la técnica polifónica grata a los maestros flamencos, fue tal vez la causa de su menor gloria en la posteridad. La inclusión de numerosas composiciones vocales de Philippe de Monte en las colecciones de la

época testimonia sin embargo la alta estima que le dispensaban sus contemporáneos. Compuso 27 misas, 318 motetes y 1.200 piezas profanas, entre canciones francesas y madrigales italianos.

Su obra, poco conocida en nuestros días, es refinada y aristocrática; su música religiosa abunda en piedad, interioridad y concentración; sus misas recuerdan la austera estructura de las catedrales, pero no tienen ni la facilidad armoniosa de las de Orlando di Lasso ni la transparencia de las compuestas por Palestrina. Su arte, todo sabiduría y moderación, estaba destinado a chocar fatalmente con el espíritu de las *chansons* francesas de los poetas de la *Pléiade*.

Philippe poseía una naturaleza profunda, a veces fría; esencialmente pertenecía a la escuela franco-flamenca, pero en ese período de internacionalización musical contribuyó no en pequeña medida a abrir nuevos horizontes culturales y a encaminar la expresión estilística hacia formas más modernas.

Guillaume Costeley

GUILLAUME COSTELEY (1531-1606), nacido y muerto en Evreux, fue el más grande músico de la época de Ronsard. Organista ordinario de Carlos IX, fundó en Evreux un concurso de música en honor de Santa Cecilia. Costeley fue al mismo tiempo contrapuntista y armonista; representa sin duda la madurez de la *chanson* del siglo XVI. Es notable su técnica, tanto en las composiciones en las que las voces proceden de manera compacta en su alineamiento vertical (por ejemplo en la pieza *Idos, mis primeros amores....*) como en las composiciones en las que prevalece la forma melódica horizontal.

«Mediante la perfecta adecuación del estilo polifónico a la vena melódica del compositor, sin artificios complejos —escribe Caula—, la canción francesa del siglo XVI evoluciona gradualmente, adquiriendo cada vez mayor nobleza, tanto en la escritura musical como en la elevada calidad del texto poético: uno piensa en la bella y justamente famosa canción

de Costeley titulada “*Mignone, allons voir si la rose...*”, compuesta sobre los versos de Ronsard.» ⁴

La canción comienza así:

*Veamos, señora, si la rosa
que esta mañana expuso al sol
su vestido de púrpura
no ha perdido esta tarde
los pliegues de su hábito
purpúreo o su color
tan parecido al vuestro...* ⁵

Otro testimonio de la grandeza poética de la obra de Costeley nos lo aporta Mila: «En sus canciones de amor tiene la facultad de trazar viñetas concisamente expresivas, con ese gusto absolutamente francés por la finura, la medida y el buen gusto, en una palabra por el *esprit*. Él mismo era consciente de su propia originalidad, y en el prefacio a un libro de composiciones suyas, así lo encomendaba: “Ve, ve, no te preocupes por los que digan ‘Este Costeley no tiene el contrapunto de fulano, le falta la armonía de mengano’. Yo tengo algo que ninguno de ellos tiene”.» ⁶

En la práctica, conocer a los músicos de *la Pléiade* quiere decir antes que nada conocer a los maestros que pusieron música a las poesías de Ronsard,

4 G. A. Caula: *Op. cit.*

5 Mignonne, allons voir si la rose / Qui ce matin avoit desclose / Sa robe de pourpre au Soleil, / A point perdu ceste vesprée / Les plis de sa robe pourprée, / Et son teint au vostre pareil.

6 Massimo Mila: *Op. cit.*

♦ El Renacimiento en Francia

porque él fue en gran medida el poeta que se impuso sobre todos sus contemporáneos. A partir de 1560 bastaba con colocar en la cubierta de una colección el nombre de Ronsard, aunque no contuviera más que uno de sus sonetos, para asegurar la venta de la obra.

La Academia de poesía y de música

EN LA SEGUNDA MITAD del siglo XVI surge en Francia una Academia de poesía y de música, promovida por Jean-Antoine de Baïf. Excelente músico y escritor, cantaba a menudo sus versos acompañándose con el laúd, junto a Janequin y otros compositores de la época.

Impresionado por la unión perfecta de la forma literaria con la armonía musical que se encuentra en las obras maestras de los antiguos, y casi dominado por la idea de restablecer ese acuerdo entre poesía y música, creyó posible conseguirlo sometiendo a las mismas leyes e introduciendo en sus obras la prosodia métrica de los griegos y los latinos. Se convenció de que podía tomar prestados los metros de los antiguos como el dácilo, el espondeo, el yambo, el anapesto; a partir de ese momento no vio en la frase musical más que breves y largas, y llegó

al colmo de su error escribiendo “versos medidos” independientemente de la música.

Ya en 1567 Baïf había comentado a uno de sus compositores preferidos, Joachim Thibaut de Courville, las ventajas que a su juicio debía aportar, para la música y la poesía, la creación de un cenáculo de literatos y de artistas que trabajaran conjuntamente en pro de la conciliación de las dos artes. El compositor aceptó acompañar los esfuerzos del poeta, y juntos fijaron los estatutos de una “Academia francesa” que fueron sometidos a la aprobación de Carlos IX. Afortunadamente, el rey era un apasionado por las letras y por la música. Pasaba «gran parte de la noche —refiere un contemporáneo, Arnauld Sorbin— leyendo los versos de Ronsard o haciéndolos cantar por el abad de Saint-Laurent, maestro de música de su capilla.» Otro memorialista de la época, Brantôme, cuenta que el rey «se incorporaba a menudo durante la Misa y se iba a cantar al atril con sus cantores.»

Carlos IX acordó con entusiasmo a Baïf y Thibaut de Courville las cartas patentes para la fundación de su Academia, de la cual se declaró protector. Estas cartas de concesión están fechadas el 10 de noviembre de 1570. Pero el Parlamento de París se negó a ratificarlas, y subordinó su autorización a la aprobación preliminar de la Universidad de París. La nueva institución fue acusada de proponerse “ablandar, afeminar, corromper y pervertir a la juventud” y la Universidad, acompañando al Parla-

mento, le dio largas a su tratamiento con la intención evidente de sumergir el asunto en el olvido.

Finalmente, la intervención del rey puso fin a todas esas maniobras tortuosas, y Baïf y De Courville pudieron escoger a los miembros de la nueva institución; entre los poetas se encontraban todos los que pertenecían al grupo de la *Pléiade*.

Entre los compositores, además de Costeley, estaba Claudin le Jeune (1530-1602). Nacido en Valenciennes, hugonote como Goudimel y Janequin, intentó adaptar un género especial de *chansons* polifónicas a algunas poesías de Baïf. Le Jeune siguió en su música el ritmo de la poesía, medida a la antigua. Pero era un sistema absolutamente artificial, incluso por el hecho de que la auténtica naturaleza de las lenguas antiguas era entonces poco conocida. La colección de sus obras, bajo el título de *La primavera*, apareció en 1603.

Jacques Mauduit (1557-1627) puso también música a los poemas de Baïf, según el principio de Claudin le Jeune y Gaudimel (que había compuesto música sobre las odas de Horacio siguiendo su metro). Hay toda una colección de *chansons* de Mauduit compuesta sobre los famosos “versos medidos” de Baïf, basados en la métrica greco-latina. Sin embargo, y al igual que Claudin le Jeune, consiguió a veces, en este género arbitrario, mostrar cierta dignidad, como en el salmo *En su templo sagrado*, para cinco voces, que abunda pese a todo en detalles ingeniosos.

Junto a Costeley, Le Jeune y Mauduit hubo otros compositores menos conocidos. La sede de la Academia se encontraba en la residencia parisina de Baïf, una casa en el *faubourg* Saint-Victor, que desde la mañana se llenaba de músicos, listos para emitir acordes de instrumentos y cantos, en preparación para los conciertos que se ofrecían al público los domingos.

La matanza de la noche de San Bartolomé (23 de agosto de 1572) paralizó la actividad de la Academia cuando apenas estaba en sus inicios. Sus asientos comenzaron a vaciarse; mucha sangre corría en esos tiempos de discordias religiosas; una Francia exhausta se desinteresaba del arte.

Se produjo luego la muerte de Carlos IX (mayo de 1574), y Baïf intentó atraerse el favor del nuevo rey Enrique III, pero éste, antiguo rey de Polonia, no había prestado más que una distraída atención al movimiento literario y musical francés, y se interesaba mucho más por la filosofía y la erudición. La Academia llegó a su fin en 1589 con la muerte de Baïf.

Sin embargo, algunos músicos continuaron reuniéndose en la casa de Mauduit, en la Rue des Juifs, y ofrecieron conciertos profanos que tuvieron extraordinario éxito. Llamaron a su grupo “Academia de Santa Cecilia”, pero su duración fue breve.

Estos movimientos sirvieron sin embargo para difundir la música renacentista francesa, basada sobre todo en el gran florecimiento de la *chanson* a varias voces.

♦ El Renacimiento en Francia

Los académicos cultivaron también la danza y el teatro, llevados por su apasionado clasicismo, por su deseo de imitar el teatro griego, compuesto de poesía y música. Y fue precisamente este deseo de fusión el lado más positivo del gran Baïf, quien, no obstante el error del que ya hablamos, favoreció, quizás sin saberlo, la evolución de la canción polifónica hacia la forma más idónea para el teatro, esto es hacia la monodia acompañada.

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