

RAMÓN ANDRÉS

LA BÓVEDA
Y LAS VOCES

POR EL CAMINO
DE JOSQUIN

BARCELONA 2022



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2022 by Ramón Andrés González-Cobo
© de esta edición, 2022 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Tras los pasos de Josquin Desprez*, de Edmundo Saiz

ISBN: 978-84-18370-90-8
DEPÓSITO LEGAL: B. 19 027-2022

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2022*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

23 de diciembre de 2019 Un camino tiene sentido por el hecho de serlo. Caminar entre sus piedras y charcas es un reconocer los pasos de lo que ha sido antes que tú, un admitir el lugar secundario y asumir lo rezagado de nuestra persona, que uno cree inaugural. Aceptarlo te enseña a seguir a quien ya ha transcurrido por él, a sentir unas huellas de antaño que, sin embargo, parecen recientes.

Pensar en estas cosas propició que un día, sin más, decidiera ir tras la estela de alguien del que todavía aprendo. Sin acercarme demasiado, por guardarle respeto, observarlo a una distancia cuyas cuestas y recodos son los siglos, y, a pesar de ello, percibir que perteneces a los que fueron sus años—que, sin embargo, también son los de ahora, porque el tiempo nunca se disuelve, ya que es uno y el mismo siempre—me ha alentado, decía, a acompañar a aquel «príncipe de los músicos» y entregarme a la suerte de su estrella.

La búsqueda de nitidez, de una calma que lo es porque no persigue propósitos, cómoda en lo que no tiene ascendiente en la imposición, ha hecho que conviva desde hace años con una música que no es antigua, sino del pasado. Es sagrada, pero su centro está en la tierra; es profana, aunque a la vez celeste. Tiene su raíz en la sonoridad más despojada, desconoce la impaciencia. Se trata del mejor trabajo labrado sobre un abismo del que procedemos. Me refiero al siglo xv, una época en la que se formaliza, ya sin retorno, la necesidad de escindir-se de la realidad para crear una propia, que también defraudará. Lo moderno es, en parte, esta

continua forja de universos personales y la inherente desilusión que sigue tras comprobar su precariedad.

Pese a ello, con la música de aquel entonces, ese abismo no produce vértigo, entre otras razones porque, al contrario de lo que sucedió en la del Romanticismo, nos desplaza como centro, y ese desplazamiento es el único auxilio que puede asistirnos ante el cepo dentado de la trampa que nos ha traído hasta aquí.

Llevar un cuaderno, o quizá sería mejor decir un diario, no lo sé de cierto, sobre un maestro que en sus días mereció ser conocido como *princeps musicorum*, acaso permita confirmar que en la naturaleza de ciertas músicas no hay un arriba ni un abajo, ni acción ni pasividad, sino conciencia de este préstamo del ahora que es el suelo por el que caminamos.

Me digo que la legitimidad de estas páginas quizá consista en su pertenencia a un tiempo que ya no es de nadie, difuso, por más que den inicio ahora, en nuestro presente. Esto significa que están sujetas a distintas dimensiones temporales que, por eso mismo, diluyen la naturaleza de lo que sería un diario personal, cuyo contenido, lo sabemos, es el lastre de una vida. No sentirse propietario del diario que uno escribe libera. La música posee esta misma facultad, la de fluir en distintas cronologías y burlar las acotaciones.

Levantarse sin necesidad de la escucha es no haber salido de la noche. De nuestra noche, la que nos mantiene oscuros. Nos reconocemos a través de lo que llega a nuestros oídos; aguzarlos es un modo de despertar. Es siempre otro el que entra en la habitación y nos dice: «Eres, estás aquí, escucha». La existencia es prestar oído a lo que nos es dicho; nunca va en contra del día.

29 de diciembre Una vez escribí que el canto es la parte alta del mundo, la metáfora de lo que hablamos a pie de calle, una manera de admitir que en nosotros siempre queda un resto del pasado. Cantar, en cierto modo, es conceder que tuvimos un paisaje, una región, que, sin darnos cuenta, hemos perdido. Quien sospecha que el canto consiste en la deuda de haberse alejado entenderá por qué la voz va en pos de lo que reconoce. Una canción está hecha de consentimientos, de cautelas, de aquella sonoridad que un día se apagó en lo que creíamos había transcurrido y que, de pronto, se recobra.

El que decide cantar distingue pronto el dolor ajeno y lo restaña, hace del momento un universo exacto, el instante en que los seres se imaginan a resguardo del tiempo.

En un motete, en un lamento o en un Kyrie están las bóvedas donde han resonado las creencias, están las cúpulas de Gante y las barcasas de Brujas, las veletas de Cambrai y el fuego que crepita en la estancia de santa Bárbara, que lee silenciosa, a salvo ya de la torre en la que fue encerrada por su padre. Están las celosías y el *cantus firmus*; las nervaduras y Johannes Ockeghem; Pierre de La Rue y Juana de Castilla, mal llamada la Loca; Loyset Compère y el halconero de Petrus Christus; Alamire y Margarita de Austria; las canciones amorosas y las voces de las hilanderas de Jean d'Arras; Guillaume Dufay y los zuecos que el señor Arnolfini ha dejado a un lado de la sala: espera a que Jan van Eyck finalice la sesión de pintura. Cuando se haya ido, se pondrá cómodo, los dejará más cerca de la puerta, así se prepara mejor la salida. Uno de los cometidos de los zuecos es, cuando repiquetean, en el siglo de Josquin Desprez, el de salvaguardar el calzado de la lluvia.

Un canto que se enlaza a otro, y, al poco, su melodía fluye junto a unas nuevas voces que provienen de su misma raíz,

y termina por cumplir su promesa: en el diminuto edén de unas sílabas, en los cuatro ríos de las notas nunca brotan los frutos prohibidos.

En la música no hay expulsados.

Esos cuatro cauces podrían ser, en aquel entonces, el *superius*, el *altus*, el *tenor* y el *bassus*.

30 de diciembre Estamos al cabo del año, al cabo de lo que se celebra y olvida una vez tras otra. Eso es la tradición, renovar el olvido. Comoquiera que la gente sale a comprar alegre, la plaza de Elizondo se llena de casetas de venta ambulante. Quienes venden las baratijas, que es como se las llamaba en mi infancia, son los emigrantes, muchos venidos de Hispanoamérica, y aquí tienen frío. No llevan aquellas «gabardinas de paja» que menciona Juan Rulfo en uno de sus cuentos, sino mantas de alpaca para enfrentarse al rigor invernal. Por más que se diga que el clima del Pirineo atlántico es benigno, el problema está en la humedad. Las nieblas quedan amarradas como en un muelle. Desde esta parte del valle de Baztán los montes caen despacio hasta Behobia, hacia el noroeste, donde las luces son fronterizas y a menudo se borran a causa de la bruma.

Los músicos siempre vienen de lejos. Un grupo de cantantes se asemeja a un reino en el que sólo hay un patio, un laurel y una fuente. Si se piensa, cuando cantan, cuando tocan, están a solas. A la música le está permitido crear la ilusión de transformarse en un conjunto, pero lo finge. Cualquier orquesta, cualquier coro, un cuarteto de cuerda, obedece al arte de unos aislados. Son como esos ángeles, tan familiares al visionario Swedenborg: entonan himnos pero no se oyen entre sí, y, aun con todo, su sonido es armónico y los circunda.

Luigi Nono decía en *La nostalgia del futuro* que el músico se metamorfosea en el ser errante de un espacio que él mismo ha creado. Y llevaba razón.

31 de diciembre Último día del año. La pobre iluminación festiva de las calles, en las que se lee *zorionak* ('felicidades'), disuena con el ir y venir de la gente. Los rostros están enrojecidos por el frío, pero también por el rezumo de las comidas de estas fechas, que son de mesa larga y chimenea pausada, de servilleta al cuello y somnolencia. Y, pese a ello, siempre hay alguien que va solo y vestido como durante el año, salvo que añade la pelliza, que aquí suele llamarse *zamarra*, porque en vasco *zamar* se dice que nombraba la piel de un animal. Ese alguien se parece a la música, que en esencia es la senda contraria que tomaría cualquiera que se negase a aceptar que las cosas están hechas de silencio.

La resonancia, la vibración que cruza una nave arquitectónica o la bóveda de un paladar son la prueba de que lo interior vive consonante con aquello que, de un modo u otro, y no sabemos en qué momento, se nos ha dicho y hemos olvidado: la superposición de mundos e imágenes, los pliegues que conforman la conciencia, el azar, su repentino desdoblamiento, por el que se percibe la multiplicidad, el acorde que cuestiona el uno que creemos ser.

1.º de enero de 2020 Se cambie o no de año, todo sigue con su avanzar siniestro, me refiero a lo que está parcelado por las guerras, los tratados de paz y su provisionalidad; el hambre, la devastación, la usura, las epidemias, la codicia. Son siempre el mismo año y la misma fecha. La geografía mental de Europa está trazada por una angustia que la histo-

ria ha demostrado insoportable. Occidente es la insatisfacción, ya endémica, del deseo incumplido y la imposibilidad de detener un Tiempo que nosotros mismos hemos creado y cultivado. Europa siempre ha sido una cuenta final.

La música es un contrapeso de estas calamidades. Hubo unas décadas del siglo xv que, de manera impensada, se vieron envueltas en un sonido que llenó los oídos de una serenidad unánime, del acuerdo en cómo deben referirse las cosas desnudándolas, de la voluntad de crear otro espacio en el que apaciguar el miedo de la que entonces fuera una humanidad muy desprotegida. La polifonía llegó a una riqueza tan única y revestida de una intensidad tan evocadora, que favoreció un sentimiento de liberación, propio del que decide vivir apartado, en otra comarca.

El arte polifónico, su expresión más refinada, encontró la corona en los compositores francoflamencos del mencionado siglo y mediados del siguiente. En ciertos momentos puede pensarse que las suyas son unas voces que adolecen de pasado, que no recuerdan. Aire, nada más. Quizá esta impresión se deba al constante efecto de ascenso de una música, de unas obras que parecen pequeños *montes ventosos* que obligan a mirar hacia arriba y a escuchar lo que suena en sus cimas, que no lo son por ser lo más alto, sino porque en ellas se confirma la distancia de quienes las contemplan y anhelan en su interior vivir en sus cumbres, por más que estén en suelo seguro.

Gaston Bachelard decía que descendemos de los que no han tocado la tierra.

3 de enero Pensando en el efecto de ascenso del que hablaba anteayer, he recordado lo que Hans-Georg Gadamer cuenta en un libro breve, *Sobre la prehistoria de la metafísi-*

ca: que venimos de una oscuridad a la que regresamos por destino. «Lo que elevamos a la claridad—dice—vuelve a hundirse una y otra vez». Esto podría vincularse a esa ascensión mediante la música, de tal suerte que, pese al descenso que nos es consustancial, y aun reconociendo que también el canto se hunde debido a la fuerza de la gravedad que imprime la muerte, existe otra parte suya que facilita tender a la altura, que en nosotros es metáfora de un traslado.

La nostalgia de las partituras barrocas; la melancólica pasión de la música romántica; la expresión, a menudo desoladora, de la música contemporánea, cuentan con su linaje, van a la par de la que ha sido la constitución de una mentalidad moderna restringida por lo radical de su individualismo y subjetividad, dos términos que se han engarzado como figuras de la nada, si queremos decirlo así.

Sin embargo, la polifonía francoflamenca, que nace del encuentro de un otoño medieval y de la nueva estación humanista, apenas está delimitada por el sentido trágico del devenir: su masa produce una mínima gravitación, no hay memoria en ella y, por eso, carece de sentimiento de culpa. No da cuenta a nadie de su destino, se ignora hacia qué territorio y a qué parte de nuestro lóbulo frontal se dirige.

En aquel entonces hubo compositores que tuvieron un pie en la Edad Media y otro en el Renacimiento. Pienso en Guillaume Dufay—o, si se quiere, Du Fay—, también en su discípulo Johannes Ockeghem, al que siempre, y de forma casi inconsciente, identifiqué con el Nicolás de Cusa de la música.

La espiritualidad de Occidente debe mucho a la resonancia, a la ocupación sonora de un espacio sin revertirlo, sin violentarlo. La transmisión de sus vibraciones al interior humano predispone a un extraño trato con el límite, porque la música lo contraviene y dota a la realidad de unos

contornos difusos, de unas líneas divisorias de las que no podríamos señalar ni afirmar de manera categórica: «Llegan hasta aquí».

Lo que percibe el oído no lo puede defender la vista, por eso el arte inaprensible que es la música despierta una inquietud en aquel que se ciñe sólo a la razón y necesita tocar la llaga para constatar.

4 de enero El canto es un eje, un refugio que cuenta con la firmeza de una casa en la que podríamos quedarnos para siempre. La tarea de los antiguos compositores y de los cantores fue, en cierta medida y por contradictorio que pareciera, convertirse en los custodios de un silencio frente a algo que se desgajaba y ensordecía a las puertas de una época cada vez más ruidosa y enfebrecida en sus ganancias y conquistas. El mérito estribaba en lograrlo con la música, ya fuera religiosa o la que cantaba al amor terreno, a los labios que susurran *Mille regretz* y al velo que hace las veces de brisa en torno al rostro de una mujer que reposa en su mirada, como ocurre en el *Retrato de una dama joven* de Rogier van der Weyden.

21 de enero Si un tiempo aparece como nuevo se debe a que su llegada no resulta del todo inteligible para la generación que la recibe. Hay algo en él que desconcierta y confunde. Es lo que hoy sucede con la tecnología, que algunos presentan como antagonista del humanismo, cuando ambos forman parte de la misma realidad, como bien lo argumentó Gilbert Simondon. A quién interesa esta separación. Leonardo da Vinci era un artista, pero también un científico: el *Retrato de Ginevra de' Benci*, pero también la ingeniería hidráulica.

Es necesario el paso de los años. El hecho de entender y asimilar una era inaugural está emparentado con la sazón y la maceración de las frutas: es cosa de tiempo. Así sucedió en las cuestiones políticas, en las religiosas, en el comercio y también en el arte.

La música de los maestros francoflamencos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xv, resultaba inaccesible a muchos, compleja, excesiva, plena de erudición. El oído común, si es que podemos definirlo así, discrepaba de aquella sonoridad que era percibida, antes que otra cosa, como una manifestación «intelectual». Sin embargo, en muy pocas ocasiones, es verdad, el intelecto y el espíritu habían conseguido una alianza tan sólida, tan estrecha.

El arte de aquellos músicos formaba parte de una genealogía secular que se remonta, si queremos ir a las raíces de ese árbol, a la audacia de los compositores de la escuela de Notre-Dame de París, en los siglos xii y xiii, con su cenit, Pérotin (Perotinus), y a la posterior llegada del *ars nova* y su más descollante creador, Guillaume de Machaut. Él fue el primer gran maestro de la historia de la música occidental, el de mayor envergadura. Después, es cierto, vendrán nombres asimismo ilustres, artistas de gran sabiduría, que entendieron su arte como una totalidad: así, el valón Johannes Ciconia y John Dunstable, que era inglés. Tras su estela surgieron los borgoñones Gilles Binchois y el antedicho Dufay. Estos últimos hicieron las veces de engarce con una generación, podría pensarse, todavía más luminosa, primero con la presencia del citado Ockeghem, y más tarde con personalidades muy señaladas, entre las que estaban Alexander Agricola, Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Pierre de La Rue y Josse Lebloitte. ¿Josse Lebloitte? Sí, a él lo conocemos como Josquin Desprez. Él es el *princeps musicorum*.

Josquin nos lleva de la mano para ir al encuentro de estos músicos, como hiciera Virgilio con Dante. Éste es el pro-

pósito del cuaderno: caminar tras sus pasos a cierta distancia, la que pide el pudor, una compañía lejana que va por los senderos sin inquietarlo; no debe hacerlo la presencia de un hombre cualquiera como es el que intenta escribir estas páginas.

Sin embargo, esta vez no se descenderá al infierno.

18 de febrero No he podido sentarme hasta hoy para seguir con el cuaderno, cosa que deseaba hacer. Algunos encargos me lo han impedido. En Elizondo las cosas son más lentas, tienen otro compás, y eso no siempre se entiende desde fuera, me refiero a las grandes ciudades, en las cuales uno vive con un trasiego que tiene mucho de representación. Sin embargo, y a pesar de este paréntesis, no he dejado de pensar ni de escuchar la música de aquellos buscadores que dieron a la polifonía una dimensión hasta entonces no alcanzada. La riqueza de sus partituras y su destreza e imaginación fueron de tal calado que sólo un oído escogido estaba facultado para aquilatarlo. El contrapunto vino expresado por una simultaneidad de melodías definidas e independientes, tan ricas en su conjunción que podríamos hablar de una asombrosa música arquitectónica. La sensación de espacialidad conseguida con el nuevo arte fue tan acentuada y sorprendente que, por primera vez, se hizo posible «entrar» físicamente en ese tejido de sonoridades, como si cruzásemos el umbral para acceder al interior de un edificio.

Existe, también en la música, un interior y un exterior. Recogimiento y cosmos.

Aquella envolvente conjugación de voces y su efecto tridimensional no en vano coincide con la aparición de la perspectiva lineal elaborada por Brunelleschi, que subyugó a

los artistas más dotados, como el malogrado Masaccio, el también innovador Domenico Veneziano, y, por supuesto, Piero della Francesca, que murió el mismo día en que Colón puso el pie en tierra americana. Otro pintor al que vuelvo siempre, Paolo Uccello, llegó a obsesionarse hasta tal punto con esta *scoperta* que decidió dejar a un lado la pintura para entregarse en cuerpo y alma a la especulación de la técnica de ese conjunto de líneas que parten de un punto de fuga desde el que conseguir, así lo entendió Uccello, un presente más real.

El nuevo efecto de profundidad, de volúmenes y de planos jerarquizados, invitaba a pensar que el espacio del lienzo o de la tabla era, por fin, habitable. Es cierto que la perspectiva clásica ha sido una fuente visual de nuestra mirada antropocéntrica y dominante, pero ya es tarde para cambiar ciertas cosas, porque somos también antropocéntricos en la más radical abstracción.

Cuenta Giorgio Vasari en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* que, noche tras noche, la esposa de Uccello lo llamaba para acostarse; era tarde ya, muy tarde, pero éste hacía oídos sordos. Estaba ensimismado en su taller, y apenas si salía, embargado por la pasión de resolver sus prodigiosos cálices y el entramado del que fuera su conocido *mazzocchio*. Vasari escribe que esta obnubilación le valió el vivir pobremente y recluso hasta el mismo día de su muerte.

El autor de *Las vidas* lo admiraba porque decía que era capaz de representar la velocidad y el temor—lo dice así: *la velocità et il timore*—de los ciervos y de las cabras montesas cuando huyen, y que los *mazzocchi* y otros objetos y escenas plasmadas por él eran, sin duda, *bellissime*. Dado que empleaba las horas en averiguar toda suerte de estruc-

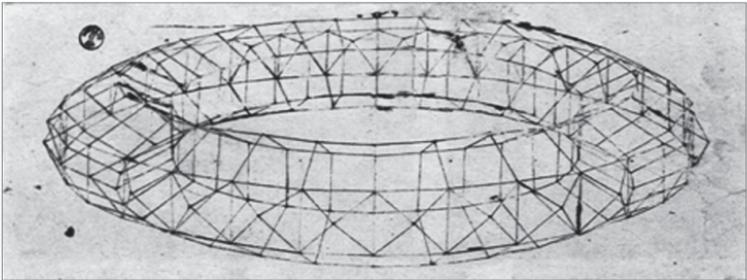
turas, un día decidió cortar su bastón, que era de caña, para estudiar su orden invisible.

Uccello tomaba lecciones del interior de las cosas.

El *mazzocchio* consistía en un tocado provisto de un armazón ideado para darle cuerpo y consistencia, una prenda que los florentinos más elegantes vestían con orgullo. Es cierto que los sombreros y las tocas se pusieron de moda en Europa, acaso por influencia turca. La toca que lleva Josquin en el único grabado que se guarda de su persona re-



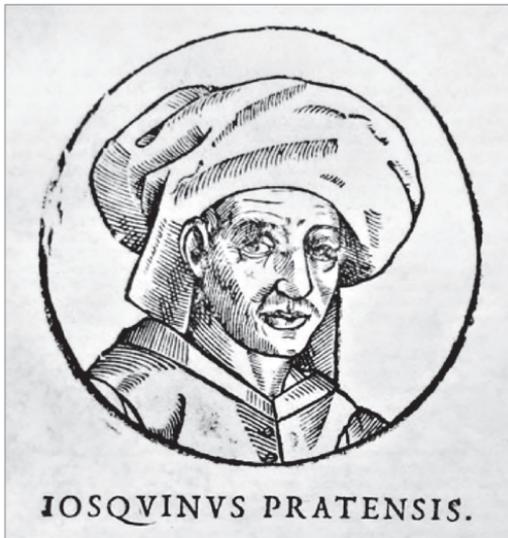
Paolo Uccello, representación de un *mazzocchio* en *El Diluvio universal y la ebriedad de Noé*, c. 1446-1448.



Paolo Uccello, dibujo a pluma de un *mazzocchio*.

cibía el nombre de *toca de camino* o *toca de viaje*, llamada así porque caía una banda lateral, a veces disimulada por detrás de la espalda, que servía para secarse el sudor. Lo sé porque hace muchos años un amigo músico me regaló un libro en dos volúmenes—el primero dedicado a las mujeres e impreso en 1978; el segundo, a los hombres y salido a la luz el año siguiente—titulado *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos*, de Carmen Bernis. La variedad era asombrosa, pues había tocas moriscas, bonetes, galotas, carmeñolas, gorras, capuces, sombreros con beca, sombreros frisados o de vedijas y capirotos de toda clase.

Si Josquin tenía los rasgos que muestra dicho grabado, no lo sabemos a ciencia cierta. Es una cuestión de fe. De hecho, pertenece al *Opus chronographicum orbis universi a mundo exordio* que Petrus o Pieter Opmeer publicó en Amberes en 1611, y se dice que está inspirado en una obra de



Pieter Opmeer, xilografía que representa a Josquin Desprez en *Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio*. Amberes, 1611.

1569—el músico moriría en 1521—que colgaba en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas, patrona de la ciudad. El cuadro representaba al compositor junto al que fuera canónigo de dicho templo, Petrus Jacobi. Las guerras de religión hicieron lo que hace el tiempo más lentamente: destruir. Las llamas acabaron con la tabla en torno a 1580, cuando los saqueos y la quema de imágenes y mobiliario eclesiástico formaban parte de la exasperación que distinguía y distingue a quienes están convencidos de algo.

En el lema que figura bajo la imagen de Josquin o, mejor, de Iosquinus Pratensis, se lee: «*Conspicitur Josquinus depictus Bruxellis in D. Gudulæ in tabula aræ dextræ ante chorum, honesta sane facie ac blandis oculis*». A la derecha del altar, frente al coro, si hacemos caso de la inscripción, unos ojos de mirada suave y un noble rostro acogían a los feligreses.

20 de febrero Inconformes, deseamos que la realidad ofrezca más. No aprendemos, por eso se lo exigimos. Es una de las causas de la infelicidad. Pese a ello, en el terreno de la creación, el descontento del artista es un incentivo, o por mejor decir: es su semilla. La mentalidad de aquellos compositores centrados en la búsqueda de un efecto volumétrico estaba instigada por un anhelo de veracidad, por el estímulo de una sensación, lo más auténtica posible, de entrada en lo real, tan propia del que piensa que lo ha hecho suyo.

El prestigio que hoy ha alcanzado la virtualidad tiene que ver, en parte, con aquella apropiación espacial que buscaba un mundo en el mundo.

Si la música fue habitable, por continuar con la metáfora, se debió a que los compositores llegaron a elaborar una idea de armonía desconocida hasta entonces. Decir armonía—no

en el sentido que adquirió más tarde—equivalía a posibilitar esa tercera dimensión y a proponer un trato distinto a la composición polifónica, que ya no se detenía en el acorde, sino en una minuciosa y artesana relación de acordes que, a la manera de unos prismas giratorios, iban engranándose a lo largo de la partitura, como si se tratara del *mazzocchio* de Uccello o de las ingeniosas creaciones de Theo Jansen que hoy deambulan, insólitas, por las costas de Holanda.

27 de febrero Unos nuevos encargos para la prensa me han tenido apartado del cuaderno, que, poco a poco, va formando parte de mis días, que son de fácil resumen. Releyendo, me he dado cuenta de que he dejado por decir que el peregrinaje de los músicos francoflamencos a Italia ayudó a perfilar las formas de la tan destilada polifonía que ha llegado hasta nosotros. Se supone que sólo se conserva un diez por ciento de lo que fue compuesto durante aquel período. La técnica y la ciencia contrapuntística propia de los creadores procedentes del norte, unidas a un sentido plástico y armónico de los italianos dieron el fruto de un arte innovador y dúctil, equilibrado como lo son las proporciones de los cantores esculpidos por Luca della Robbia.

Es verdad que este vínculo entre el arte y la ciencia no surgió de manera espontánea, porque en la lejanía estaba, como he comentado, la música que tomó cuerpo bajo las bóvedas de Notre-Dame, en París, además de la herencia de tantos maestros que vieron en el contrapunto el instrumento adecuado para articular un lenguaje capaz de responder a la pregunta. La pregunta ontológica, la espiritual. En sus cálculos, en sus diseños arquitectónicos, se soñaba con romper la cadena prometeica y hacer de la armonía su liberación.

Desde entonces, y en consonancia con la mentalidad de Occidente, la música vivió una constante renovación, ren-

didada, por defecto, a la fascinación de lo inexplorado y a la tentación del descubrimiento, como lo había sentido Johannes Ciconia, cuarenta años más joven que Machaut, un músico con apellido de ave nacido en la Lieja de 1340. *Ciconia*, ‘cigüeña’, llamada en valón *ciwagne*, como la que debió de volar en torno a los campanarios de su ciudad.

Contaba György Ligeti en *Neuf essais sur la musique*, un libro publicado en 2001, que durante la etapa que le condujo al cultivo de lo que él definió como *micropolifonía*, tomó por modelo a los francoflamencos de las postrimerías del siglo xv; pero, ya en los años ochenta, afirma haber sentido una atracción todavía mayor, esto es, la ejercida por la música precedente, caso de la obra de Machaut, y en especial la de ciertos compositores que dieron luminosidad al *ars subtilior*, como fueron Jacob de Senleches y Solage, que son los mencionados por el autor del *Requiem*. Sin embargo, por encima de ellos estaba Ciconia. Este antiguo legado musical no sólo planea en los *Études pour piano* y en el *Concerto* para este instrumento, sino también en los *Non-sense Madrigals* que Ligeti finalizó en 1993.

Un cúmulo tan notable de pasado, por decirlo así, le facilitó el acceso a una polifonía «más geométrica, más perfilada y rítmica», y consiguió de este modo una sensación «multidimensional» del sonido. ¿Multidimensional? No es algo sorprendente. Ligeti ansiaba, como los maestros de antaño, bien lo sabemos, una sensación espacial, «una ilusión acústica que sugiriese una profundidad de campo», que, si la música, por naturaleza, no posee, la simula y hace, con ello, que en el oído se produzca un «*trompe l'œil* auditivo». Esta trama de líneas tan bien trazada, tan meditada genera en la mente la percepción de una imagen «estereoscópica», como la llamó el músico húngaro.

Es costumbre señalar que los compositores del siglo xv ya habían empezado a pensar en el futuro. Pero el futuro, para ellos, era, sobre todo, la necesidad de decir. Y esa perentoriedad procedía de la denominada *contenance angloise*, una expresión, feliz, que se encuentra en un extensísimo poema de Martin le Franc—¡diez mil versos más que *La Jerusalén libertada!*—titulado *Le Champion des dames* y escrito en torno a los años 1441 y 1442. En el fragmento que alaba las figuras de Dufay y Binchois, Le Franc sostiene que su grandeza se la deben a la manera de hacer de los músicos ingleses «que siguen a Dunstable»: «*et on pris de la contenance | angloise et ensuy Dunstable*».

Sin embargo, no sólo estuvo en el núcleo de esta *contenance* el maestro ahora citado, pues en el fluir de la nueva y sabia manera se hallaban también Leonel Power, John Hothby y Walter Frye. La suya, es cierto, fue una música refinada, distinguida por el uso armónico de un contrapunto en el que las terceras y sextas, y su movimiento paralelo, le granjeaban una sonoridad muy particular, un tanto etérea. Pero este arte, como sucede siempre, no surgió de la nada, dado que en sus raíces se ha contemplado, como ha quedado dicho, una reelaboración del anterior *ars subtilior* francés ya mencionado.

3 de marzo Han transcurrido unos cuantos días y he reparado en otro de mis descuidos, ya que dejé sin señalar que el caso de Ligeti no fue único, sin duda. Pensándolo bien, aquel pasado llamó también la atención de Anton Webern, que estudió con detenimiento la polifonía del Heinrich Isaac. En las últimas décadas György Kurtág se ha acercado a la música de Guillaume de Machaut; y el propio Ligeti profundizó su estudio en la música de Josquin. Giacinto Scelsi escribió *Three Latin Prayers* y los más pe-

netrantes *Tre canti sacri*, que son de 1958, arrancados con violencia de una polifonía trágica y anterior en el tiempo. John Tavener miró siempre hacia atrás, hacia la polifonía inglesa y Bizancio. Y así también, en *La nostalgia del futuro*, el mencionado volumen de los escritos de Nono, sus editores, Angela Ida de Benedictis y Veniero Rizzardi, recuerdan que tanto él como su buen amigo Bruno Maderna se reunían para estudiar a Dunstable, Machaut, Ockeghem, Josquin, Willaert, Andrea y Giovanni Gabrieli, «*nomi—según copio aquí—qui resteranno un costante punto di riferimento de Nono, fino alla fine*».

25 de marzo Desde hace unos cuantos días la prohibición de salir a la calle a causa del coronavirus ha vuelto los días más silenciosos. Algunas personas cercanas me escriben diciendo que se sienten angustiadas. Les digo que se abandonen a la pasividad. Que se *dejen*. No se trata de filosofía budista ni hinduista ni estoica, tampoco es un consejo tomado de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, sino la aceptación de que nuestra voluntad está en falso cuando cree, por instinto, que todo nos es alcanzable. No podemos quemar la casa ante la incertidumbre y la forzada detención de las cosas, como sucede en *Még kér a nep* (*Salmo Rojo*), la película de Miklós Jancsó.

Como si nada ocurriera, me he puesto a pensar en los muchos estratos que componen eso que llamamos «real», los he vinculado a la música. Existen grados, escalas, que deben distinguirse. Daniel Arasse escribió de manera admirable que la perspectiva anterior al Renacimiento consistía «en una jerarquía moral de dimensiones». Yo he hablado de «una jerarquía de planos», pero es más exacto lo que él formula en *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*,

que es de 1978. Sólo con recordar la *Crucifixión del Retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, percibiremos la gran desproporción que existe entre las figuras. El crucificado es de un tamaño desmedido, como lo es cualquier sacrificado. Se trata de percibir las categorías, las escenas, casi siempre superpuestas, que atienden a estadios mentales diferentes. En música sucede lo mismo: de pronto una voz reclama el primer plano, después otra requiere volar por encima, y así de manera sucesiva y trenzada.

El *Tratado de la pintura (Trattato della pittura)* de Leonardo da Vinci, escrito en torno a 1498, y el *De la medida (Underweysung der Messung)* de Durero, que apareció un cuarto de siglo más tarde, ahondan en la especulación de la perspectiva y procuran que esta «supuesta» falta de *proportio* quede desterrada. Ambos libros coinciden con el arco temporal que nos acompaña, por ejemplo, desde el motete *Ave Maria, gratia plena, virgo serena* (1494) al *De profundis clamavi* (1521), dos obras de Josquin, que—así lo muestran sus partituras—se diría que secundan lo demostrado y afirmado por estos artistas pintores. De manera que aquel equilibrio y proporción expresados en la figura del Hombre de Vitruvio también están, a partir de ahora y a su manera, en la música. Imaginemos el dibujo de Leonardo, pero con el cuerpo humano enmarcado por un cuadrado de notas musicales y un círculo trazado por las ondas regulares de un sonido. Josquin también lo perseguía.

1.º de abril Llevamos ya muchos días en un mal llamado confinamiento a causa del coronavirus. Digo *mal llamado* porque deberíamos decir *recluidos* o *encerrados*. *Confinar* significa ‘castigar a alguien lejos de su casa’, como se condenó a Napoleón a la soledad de la isla de Santa Elena.