

Música Angelica

La Música del Renacimiento y el Sonido de los Cielos

Steven Plank, director de coros y docente

Cuando en el siglo XIII la monja italiana, *Umiltà de Faenza*, escribe que “ya que ellos (los ángeles) son espíritus dotados del poder del Altísimo, producen un cantar que ningun criatura logra imitar”, se hace eco -y ayuda a establecerla- de la tradición muy arraigada de que los ángeles son musicales. Esta tradición tiene sus raíces en las Escrituras, como por ejemplo en el relato conocido y conmovedor de Isaías sobre el templo celestial, donde el llamado de un serafín a otro sugiere la antifonía musical.

En el año que murió el rey Uzzias vi ya al Señor sentado sobre un trono alto y sublime, y sus faldas llenaban el templo. Y encima de El había serafines: cada uno tenía seis alas; con dos cubrían sus rostros, con dos cubrían sus pies y con dos volaban. Y el uno daba voces al otro diciendo, Santo, santo, santo, Jehová de los ejércitos: toda la tierra está llena de su gloria. Y los quiciales de las puertas se estremecieron con la voz del que clamaba, y la casa se llenó de humo.^[1]

Más tarde, la visión mística de Isaías se amplifica en gran escala en las Revelaciones de San Juan, y nos resulta especialmente familiar el coro celestial cuya voz alaba el Nacimiento de Cristo:

Y de pronto estaba con el Angel una multitud de las huestes celestiales orando a Dios, y diciendo, *Gloria a Dios en lo más alto del Cielo y en la tierra gracia y paz a los hombres.*^[2]

Estos textos de las escrituras, aunque no específicamente musicales, lo son sugestivamente, y hallan su eco en las fórmulas litúrgicas, como el Prefacio al Sanctus que manda a los que entonan el Sanctus en la tierra a unirse a los ángeles y arcángeles.

Estos fundamentos textuales de un cielo musical inspiraron a muchos pintores del Renacimiento a plasmar conciertos angelicales, a veces en una escala espléndida con variedad de instrumentos. De forma más íntima, los ángeles músicos aparecen frecuentemente alrededor del trono de la Virgen, donde se les observa afinando sus instrumentos, evocación simbólica del papel de María como mediadora, la que ayuda a lograr la concordia.^[3]

No nos sorprende que los compositores renacentistas también consideraran interesante este tema. En cierto sentido, todas las versiones del Gloria y del Sanctus se pueden considerar “angelicales”, asociación que nace de los relatos del nacimiento de Cristo y de la visión celestial de Isaías. Pero muchos compositores también se centraban en textos explícitamente angelicales como “Duo Seraphim clamabant,” conocido en versiones de Jacobus Gallus, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, “Angelus ad pastores ait,” familiar en motetes venecianos de Andrea y Giovanni Gabrieli, y “Angelus Domini descendit,” en arreglo de Palestrina, Lassus, y Byrd, entre otros.

A veces el nexo de unión con los sonidos celestiales surge como fruto de una cuidada interpretación, como por ejemplo el recargado canon a 36 voces de Johannes Ockeghem, “Deo Gratias.” En 1969 Edward Lowinsky publica un estudio imaginativo y fascinante que considera la obra poco común de Ockeghem como un místico concierto angelical.^[4] Basándose en las nociones tradicionales de los atributos musicales de los ángeles – la antifonía de los coros en alternancia, el cantar infinito que se ofrece siempre en alabanza divina con unidad

de voces – asocia sabiamente estos atributos con el canon “Deo Gratias” El coloso contrapuntal de Ockeghem combina cuatro cánones de nueve voces, cada uno cantado por una sección del coro: un canon a nueve voces para sopranos se solapa con otro a nueve voces para contraltos, que en su turno se solapa con un canon a nueve voces para tenores, etcétera. Simboliza así en términos de sonido la antifonía de los coros alternantes en forma musical – el canon – que en sí mismo es intrínsecamente de forma circular, y así potencialmente interminable.^[5] Además las nueve voces de cada coro sugieren la analogía con los nueve órdenes de ángel de la jerarquía celestial, descritos por pseudo-Dionisio, el Areopagita y otros. Lowinsky da énfasis a esta interpretación notando la asociación con un poema del siglo XVI de Nicolle Le Vestu que se refiere al canon como “chant mystique” con una conocida miniatura de Ockeghem con nueve cantantes de la capilla.^[6] El coro de Ockeghem en la miniatura es angelical en número, hallándose delante de los cantantes un atril con la partitura de la igualmente angelical “Gloria in excelsis Deo.” Así se combinan estilo, escala y contexto para formar y reforzar los matices angelicales de la obra.

Uno de los ejemplos más destacables de una composición angelical es el *Salve Regina* a nueve voces de Robert Wilkinson en el Eton Choirbook (ca. 1500). A pesar de que el texto mariano en sí no sugiere una composición angelical, Wilkinson ha basado su polifonía, extravagante estilísticamente, en el cantus-firmus “Assumpta est Maria in caelum,” y, como lo confirma ampliamente la iconografía renacentista, la llegada de la Virgen en el cielo tradicionalmente encontraba a los ángeles que la recibían encantados.^[7] Así en un eco musical, Wilkinson rodea a la María de la Asunción en una aureola de sonido angelical. Su intención está explícita en el manuscrito.^[8] Cada uno de las nueve secciones vocales se identifica con uno de los nueve órdenes angelicales en iniciales decorativos, iluminados que

representan a ángeles músicos que lleva cada uno el nombre de su orden respectiva. Escrito en un estilo dilatado con líneas de soprano que vuelan altas y secciones para bajo que descienden vertiginosamente, el “Salve” tiene una extensión infrecuentemente amplia de más de tres octavas. Y Wilkinson arregla su paisaje auditivo vertical en conformidad general con las nociones aceptadas de la jerarquía celestial. Así, abajo se hallan ángeles y arcángeles; en la cumbre con su morada como si fuera “en el vestíbulo de Dios” están serafines, querubines y tronos.

Los atributos tradicionales de los órdenes angelicales pueden también haber influenciado su obra hasta cierto punto. Por ejemplo, la melodía del cantus se sitúa principalmente en la voz de tenor, identificado como “Potestates” (*Poderes*). Y aunque no exclusivamente, la línea del tenor para secciones extensas lleva la melodía en un estilo lento, sin adornos. En su *De caelestia hierarchia*, del siglo V, Seudo-Dionisio describe los Poderes como “poseyendo en grado supremo cierta virilidad masculina e impávida hacia todas esas energías divinas que contienen”^[9] No resulta difícil notar la calidad “impávida” en la melodía del cantus que sostiene constantemente el tenor. Similarmente, en una sección (“Et pro nobis flagellato...”) la línea como de querubín sostiene la melodía del cantus, aunque debajo de ella, otras voces más graves – e inferiores en la jerarquía – también entonan como motivo partes del cantus. Este pasar hacia abajo de la melodía concuerda con la descripción de los querubines que nos ofrece Juan Escoto Eriugena, que nota que los “contenidos de la suprema sabiduría, que es Dios, se derraman directamente sobre los Querubines, fluyendo a continuación esta suprema sabiduría a través de ellos hacia los órdenes inferiores como las cascadas de un río.”^[10] Con un poco de imaginación, puede también percibirse la brillantez de la línea seráfica del “quatoble” – una línea inusitadamente aguda que llega regularmente a un sol² -. cierta cantidad del atributo fogoso

que se asocia con este orden que está más cerca de la Luz Divina.

Por supuesto, los dictados de ocasión, mecenazgo y practicalidad influyen mucho en la génesis de las misas y motetes renacentistas. Es, sin embargo, importante recordar que en alguna ocasión la inspiración parece haber sido recibida directamente de los cielos, además con coro angelical como mensajero y guía.

[1] Isaías 6

[2] Lucas 2

[3] Ver, por ejemplo, “Madonna y Niño en la Gloria” de Bernardino di Mariotto (San Domenico, San Severino Marche), “Madonna y Niño en Trono” de Defendente Ferrari (Colección de Estudio de la Universidad de Wisconsin, Madison), “Madonna y Niño en Trono” de Girolamo di Benvenuto (Pinacoteca Nazionale, Siena), “Madonna y Niño en Trono” de Bartolomeo Montagna (Pinacoteca di Brera, Milan), “Madonna y Niño en Trono” de Cosimo Tura (National Gallery, London)

[4] Canon de Ockeghem para treintaiséis voces

[5] La circularidad no es sólo una encarnación de cantos sin fin, sino que concuerda con las imágenes circulares que emergen de las descripciones medievales de ángeles. Por ejemplo, Juan Escoto Eriugena, en sus *Expositiones in ierarchiam coelestem* escribe que “todas las cosas son dichas para rodear el mayor bien que ha sido creado de él, pues el mayor bien es también el más íntimo bien, alrededor del cual todas las criaturas han sido dispuestas, no en un movimiento local, sino en su orden particular, cosmológico.”

Espiritualidad Angélica,170.

[6] F Pbn 1537

[7] Cf, por ejemplo, “La Asunción de la Virgen” de Francesco Botticini en la London’s National Gallery of Art, en donde la jerarquía celestial en tres grupos de tres rodean a la ascendente María en profusión.

[8] GB WRec 178, fols. 26v-29.

[9] La Jerarquía Celestial y Eclesiástica de Dionisio Areopagita, trad John Parker (London)

[10] Énfasis añadido. InAngelic Spirituality,174.

Steven Plank es Catedrático “ Andrew B. Meldrum” de Musicología y Director del Collegium Musicum del Oberlin College (Ohio), donde imparte docencia desde 1980. Autor de varios libros, como *The Way to Heavens Doore: an Introduction to Liturgical Process and Musical Style* (1994), *Choral Performance: A Guide to Historical Practice* (2004), y con Charles McGuire, la *Historical Dictionary of English Music* (2011), ha contribuido con artículos a varias publicaciones, como *Early Music*, *Music & Letters*, y el *Musical Times*. Obtuvo el galardón “Thomas Binkley Award” en 2009 de Early Music America por su trabajo con el Oberlin Collegium Musicum. *Correo electrónico:* steven.plank@oberlin.edu



Traducido por Helen Baines Clayworth, Spain