

esmuc

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA



Universitat Autònoma de Barcelona

PROYECTO FINAL

*Singing Desire: erotismo y deseo en las canciones
para laúd en Inglaterra, 1597-1615.*

Estudiant: María Fernanda Sánchez Rojo

Àmbit/Modalitat: Màster en Interpretació de la Música Antiga

Director/a: Luca Chiantore

Curs: 2012/2013

Vistiplau del director/ra:

Membres del tribunal:

- 1.
- 2.
- 3.

Las canciones para laúd o *ayres* en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII además de ser un género muy importante dentro de la música inglesa, son una manifestación cultural de varios ámbitos, tales como patronaje, comercio, género, clase social, filosofía y religión. Con sus letras eróticas en combinación con la voz solista, la música del laúd y la viola da gamba, fueron un medio de expresión muy intenso que permitía la entrada a un universo de sentimiento, pero que también representaba un pensamiento filosófico y una conciencia retórica. Basado en estudios previos, este ensayo explora las *ayres* desde diferentes ámbitos: el social, el de género, el humanista y el literario para entender el género de las *ayres* a fondo de manera que le sea útil al intérprete al momento de abordar este repertorio.

The lute songs or *ayres* in the turn of the 17th century in England, as well as being an important genre in English music, are evidence of patronage, gender, social class, philosophy and religion. The *ayres*, with their erotic lyrics in combination with the voice and the sensuous music of the lute or violl, allowed entrance into a world of sentiment, but they also represented a way of thinking and a rhetorical awareness. Based in previous studies, this paper explores the *ayres* from different perspectives: sociology, gender, humanism and literature in order to provide useful information to the performer who wishes to approach this repertoire.

Les cançons per a llaüt o les *ayres* a l'Anglaterra de finals del segle XVI i principis del XVII, a més de seu un gènere molt important dintre de la música anglesa, són una manifestació cultural de varis àmbits, com ara el patronatge, comerç, gènere, classe social, filosofia i religió. Amb unes lletres eròtiques en combinació de la veu solista, la música de llaüt i la viola de gamba, foren un mitjà d'expressió molt intens que permetia l'entrada a un univers de sentiment, però que també representava un pensament filosòfic i una consciència retòrica. Basat en estudis prèvis, aquest assaig (o treball) explora les *ayres* desde diferents àmbits: el social, el de gènere, l'humanista i el literari, per a entendre el gènere de les *ayres* a fons de manera que li sigui útil a l'interpret al moment d'abordar aquest repertori.

Índice

Introducción	3
Capítulo I. Contexto Histórico	6
-Contexto histórico-musical	7
-La vida en la corte	8
Capítulo II. Contexto Social	11
-Las <i>ayres</i> en el teatro	15
-Pensamiento filosófico de género	19
-La otra cara de la música	23
Capítulo III. Relación de música y texto	27
-La poesía de las <i>ayres</i>	27
-Retórica Musical	35
Conclusiones	44
Bibliografía	47

Introducción

Las canciones para laúd o *ayres* en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII además de ser un género muy importante dentro de la música inglesa, son una manifestación cultural de varios ámbitos. Las *ayres* se publicaron en compilaciones de libros generalmente con veintiún canciones que se vendían a un público amateur creciente, y también estaban ligadas con el teatro.

Estos libros se han estudiado principalmente desde el punto de vista literario, enfocándose en la poesía y su relación con la música, pero los *songbooks* no son solamente evidencia de un género musical, si no que también proporcionan información sobre patronaje, comercio, género, clase social, filosofía y religión. En este ensayo analizaré las *ayres* desde una perspectiva social y una perspectiva de texto para brindar una visión del género musical que sea útil al intérprete.

El propósito de este ensayo es encontrar un punto medio entre los diferentes tipos de literatura que hay sobre el tema y completar la información con fuentes de temas relacionados para proporcionar un contexto amplio que sitúe tanto al lector como al intérprete y pueda entender el género de manera profunda.

Para tal propósito es imprescindible tener en cuenta los siguientes aspectos:

- El género: el concepto de la mujer como causa de disturbio y perturbación, y como tentación para alejar al 'hombre' de la perfección y la causa noble. Las *ayres* representan a las mujeres como causa del placer más intenso, al igual que de la muerte y sufrimiento.
- El pensamiento humanístico de la época y la herencia neoplatónica la cual estuvo muy presente en el arte. La melancolía isabelina y la idea de la música como elemento místico y seductor capaz de despertar las más intensas pasiones en el oyente.

Sólo teniendo en cuenta y entendiendo estos universos, podremos entrar en el mundo de seducción, erotismo y, al mismo tiempo, místico y espiritual de las *ayres*.

También es necesario establecer un contexto histórico, social y comercial de la época en que surgieron las *ayres* pues es importante conocer el desarrollo de la 'empresa' musical de la Inglaterra isabelina y jacobina para entender el contexto de interpretación de estas canciones y el estilo. Dentro de la empresa cultural de la época el teatro es un factor crucial que no está separado de las *ayres*, por lo que también tocaré brevemente este tema.

También hablaré de retórica porque es un tema importante para el lector hoy, para el cual el texto no tiene el mismo significado que lo tendría para una persona de la época, y porque es imprescindible para el intérprete conocer las diferencias entre el poema y la canción, ya que en esas diferencias se pueden leer las intenciones del compositor.

Definición del género musical

La división del repertorio musical en periodos puede crear un problema para el estudio de cualquier género, especialmente si dicho género se encuentra o surge en un periodo de tiempo en el que, dentro de la generalización de periodos, ocurre un cambio de "era" por ejemplo entre el renacimiento y el barroco. No se puede decir que cualquier obra escrita en 1599 pertenece al renacimiento y cualquier obra después de 1600 pertenece al barroco evidentemente.

Entonces ¿qué criterio utilizo para estudiar las *ayres*? Si vemos la música como parte de una práctica social y cultural y buscamos que ésta sea un reflejo de cierta política y consensos sociales también podemos crear un problema de delimitación, por lo que también hay que tener en cuenta el factor temporal. En el caso de las *ayres* no podemos hablar exclusivamente del renacimiento pues, a pesar de la llegada "tardía" del renacimiento a Inglaterra, esta música se vio altamente influenciada por las nociones musicales del continente de lo que se define a grandes rasgos en la historia de la música como el inicio del barroco. Fuera de la literatura especializada (artículos o libros por autor) las *ayres* no figuran en las bibliografías

generales (libros de historia) del renacimiento ni del barroco. El estudio de las *ayres* está más bien basado en un grupo social característico de finales del siglo XVI y principios del XVII en la Inglaterra isabelina tardía y jacobina temprana.

Lo que es menos útil desde el punto de vista de la interpretación es buscar una práctica que defina completamente el género musical, tal vez separado de las prácticas de otros géneros de la época. La gran cantidad de partituras impresas de este género, ha provocado que se encuadre la escuela de “*lute song*” en un marco muy teórico que deja fuera muchos aspectos que son importantes para tener una idea más clara de los tipos de interpretaciones y contextos de estas canciones.

Este ensayo se basa en diferentes estudios que hablan de diferentes aspectos de las *ayres*, tales como; género, retórica, poesía, e interpretación, pero también se basa en fuentes de temas relacionados con las *ayres*, como el simbolismo erótico de los instrumentos en la época, el teatro y la poesía.

He utilizado principalmente fuentes secundarias, libros y artículos de revistas académicas, para obtener el grueso de la información. También he recurrido a ciertas fuentes primarias como el tratado de Henry Peacham the Younger, *The Compleat Gentleman* y todos los ejemplos literarios y musicales los he seleccionado yo de copias de los facsímiles de la biblioteca Henry E. Huntington Library en San Marino, California.

Los años del título *Singing Desire: erotismo y deseo en las canciones para laúd en Inglaterra, 1597-1615* están basados en los años de publicación de los libros de canciones que utilizaré para el concierto del 23 de Junio de 2013 y de los ejemplos de canciones de este ensayo.

Quiero agradecer a Luca Chiantore y a Rolf Bäcker por guiarme en la realización de este ensayo. Y en especial quiero agradecer a Lambert Climent por todo lo que he aprendido y por ayudarme a llevar a la música lo que hay en el papel.

Contexto histórico

La corte isabelina (1558-1603) fue peculiarmente económica, es decir, que en comparación con las cortes anteriores y posteriores, sus gastos eran moderados. No había familia real, ni duques, los equivalentes ingleses de príncipes de sangre. Esto tuvo un impacto inmediato en el personal de la corte, que era bastante más pequeño que en las cortes de sus predecesores y antecesores.¹

La movilidad de la corte se redujo y se concentró principalmente en Londres en los palacios próximos al Támesis. Esta nueva ubicación permanente causó que la mayoría de las figuras importantes de la corte adquirieran casas en Londres y que éstas fueran sus principales residencias en lugar de las propiedades del campo. La presencia regular de los cortesanos en Londres hizo que se crearan unas relaciones con la élite urbana y comercial. La mezcla y convivencia fue muy característica de la política y la sociedad isabelina.

A finales de la década de 1580 la sociedad y la corte eran económicamente estables. Inglaterra había superado la guerra con España, estaba asegurando sus colonias en las Indias orientales y ganando terreno en América con la colonización de Virginia.

Los conflictos de religión a finales del siglo XVI eran pocos en comparación con la violencia y los enfrentamientos en las décadas anteriores. Los católicos rebeldes eran perseguidos, pero los practicantes privados no lo eran y la Iglesia de Inglaterra no se preocupaba tanto por sancionar las conductas herejes de la gente, si no la traición contra la corona. Con el cambio de monarca cuando Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia subió al trono en 1603 después de la muerte de Isabel I los conflictos no se agudizaron. Jacobo I fue más tolerante con los católicos, pensando que podría necesitar su apoyo, a pesar del complot planeado por los

¹ ADAMS; Simon. *Leicester and the Court: essays on Elizabethan politics*. Vancouver: UBC press, 2002. p. 86

mismos en 1602², y persiguió a algunos puritanos radicales, pero siempre respetando a todo aquel que se mantuviera callado y mostrara obediencia ante la ley.

No fue hasta 1603 que se hizo la unión de Inglaterra y Escocia. En los años en los que reinó Isabel I había dos coronas: La inglesa y la escocesa, cuya monarca fue Mary Stuart, madre de Jacobo quien la reemplazó en el trono hasta la muerte de Isabel I. La corte escocesa tenía su propia música la cual estuvo influenciada por la música inglesa, pero en este ensayo hablaré exclusivamente de la música inglesa al rededor de la corte en Londres.

Contexto histórico-musical

En la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra, surgió un gran interés por el aprendizaje práctico y de lectura musical, en una parte importante, aunque no definible, de la sociedad. El surgimiento de dicho interés se debió a varios factores como las instituciones educativas, el hecho de que la gente viajara, la publicación de libros de corte (*courtly books*) y la publicación de manuales e instructivos para tocar música. Las cortes de los Tudor y la corte isabelina tuvieron mucha influencia en la sociedad. Debido a sus extensas actividades musicales propiciaron la lectura más que la improvisación. Entre los años 1540 y 1590 hubo un crecimiento constante de aprendizaje musical en todo el país. En la década de 1550 el laúd, la viola de gamba y los virginales se hicieron populares y no era extraño ver uno o más de estos instrumentos en las casas de los nobles, además de las cortes. Los compositores escribieron música específicamente para estos instrumentos, además de los madrigales que eran la práctica musical más común hasta entonces.³

² El 5 de Noviembre de 1605 el católico Guy Fawkes reunió un grupo de católicos que atentaron contra el rey en el que se conoce como el **Complot de la pólvora**.

³ PRICE, David C. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*. Nueva York: Cambridge University Press, 1981. p. 117

Otros factores sociales influyeron en el desarrollo musical de la Inglaterra del siglo XVI, hacia finales de siglo hubo una moda por todo lo italiano por lo que se publicaron muchos libros de música italiana que circulaban entre los miembros musicales de la sociedad.

En comparación con otros países como Italia y Francia, la llegada tardía de la publicación musical a Inglaterra se dio precisamente en la segunda mitad del siglo XVI y se publicaron grandes cantidades de libros. Este hecho es evidencia de que en estos años el aprendizaje musical se extendió más allá de la élite de la corte. Aparecieron muchos intérpretes aficionados que podían leer y enseñar música.

Evidencias de manuscritos ligados a instituciones académicas demuestran que la música formó parte del currículum educativo masculino. Para las mujeres, las habilidades musicales eran desde luego deseables, pero lo aprendían en sus casas. Diferentes autores como Castiglione y Richard Braithwaite hablan en sus tratados⁴ de la actividad musical y dan a la música diferentes grados de importancia en la educación de los “caballeros de la corte” (*courtly gentlemen*), sin embargo todos parecen estar de acuerdo en que a pesar de ser una cualidad necesaria, no debe de tocarse en público ni en lugares expuestos.

Puesto que los autores de estos libros llegaron a un alto grado de criticismo en cuanto a la música, sus libros sugieren que los *gentlemen books* heredaron una noción de refinamiento vigente en la literatura de finales del siglo XVI y principios del XVII y esta noción incluía una aspiración a un grado respetable de interpretación musical. Sin embargo, el entusiasmo excesivo y la interpretación en público se alejaban del ideal.

⁴ Castiglione *El cortesano*, Braithwaite *The English Gentleman*.

La vida en la corte

Desde los Tudor hasta Jaime I la corte fue el medio principal de búsqueda de tierra y estatus para los miembros de la sociedad. Como la corte se encontraba principalmente en Londres la gente se mudó a la metrópolis y era común para los nobles tener una casa en la ciudad. Como consecuencia de los viajes entre las propiedades del campo y la ciudad, a finales del siglo XVI la red de comunicación entre la corte y el resto de la sociedad (noble y culta) se extendió hacia el campo en muchos tipos de actividades tanto de profesionales como de aficionados con muchas bases de conocimiento. Este hecho fue muy afortunado puesto que, excepto James I, todos los demás monarcas tenían mucho interés en la música, si no es que la practicaban ellos mismos. Dos ejemplos de los frutos de dicho interés son la *Chapel Royal* y *The King's Music*, dos instituciones musicales creadas y activas en la corte. Además, Isabel I misma era muy talentosa y musical, tocaba el virginal y el laúd, y disfrutaba mucho cualquier tipo de festividad musical. La atmósfera de su corte fue esencial en la propagación del aprendizaje musical puesto que ella tenía control sobre las casas de los nobles:⁵

“But objection will be made that music is in as great request and as much esteemed as ever it was, which objection may be answered, that it is true for noble men and gentlemen's private service and delight in their houses and that such either men or children are esteemed which have any extraordinary skill upon instruments together with their singing”⁶

⁵ PRICE, David C. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*, p. 123.

⁶ Autor anónimo de un tratado musical del siglo XVII en la British Library. B.L. Royal Manuscript 18 B. XIX. P.15 citado en PRICE, David C. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*. Nueva York: Cambridge University Press, 1981. p. 119

Las residencias de los nobles atraían a instrumentistas profesionales y profesores de música, aunque hay poca evidencia al respecto antes de 1580.⁷ También había una gran circulación de manuscritos dentro y fuera de la corte, lo que demuestra que era una práctica común cantar madrigales y *ayres*. Esto nos puede llevar a la conclusión de que el aprendizaje y la práctica musical aficionados florecieron en las décadas finales del siglo XVI. Hacia 1616 hay mucha más evidencia de la compra de instrumentos en las casas no sólo para los miembros de la familia, sino para los sirvientes. Incluso en las barberías era común tener un laúd o *cittern* para que los clientes tocaran mientras esperaban.⁸

⁷ Ver PRICE, David C. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*, COREN, Pamela. *Singing and Silence: female personae in the English Ayre* y . KENNY, Elizabeth: *"The uses of lute song: texts, contexts and pretext for 'historically informed' performance*.

⁸ PULSGROVE Glyn, *Prick Song Ditties: Musical Metaphor in the Bawdy Verse in Early Modern England* en BARFOOT, C. C., ed. *"And Never Know the Joy": Sex and the Erotic in English Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2007

Contexto Social

Los compositores de las *ayres* compilaban poemas líricos de manuscritos, textos dramatúrgicos, antologías y romances. Los ofrecían al público normalmente en colecciones de veintiún canciones en un volumen para la recreación y entretenimiento de un mercado amateur creciente.

Las pasiones y la melancolía, en combinación con las canciones solistas, el laúd y la viola da gamba fueron un medio de expresión muy intenso de la complejidad y obscuridad de las épocas isabelina y jacobina en Inglaterra.⁹

Estas canciones tenían una doble naturaleza; estaban conectadas con las artes escénicas de la época: La *Masque* y la obra de teatro (*play*), y a su vez operaban como clientes y transmisoras de poesía lírica, lo que propició que se editaran y publicaran antologías y libros.

Estos libros de canciones transmiten fantasías de mujeres construidas de la misma forma que se les construía en el teatro de la época: como causa de deseo y de perturbación. Tal dualidad se puede ver en diversos e innumerables ejemplos de las canciones, donde el placer y la muerte son equivalentes y el amor y el deseo son casi siempre causa de angustia, aflicción e incluso dolor físico. La mayoría de estas canciones presenta quejas y lamentos solos, defensas y respuestas al cortejo, aunque también hay algunas canciones en diálogo, normalmente entre amantes bucólicos.¹⁰

Los libros de canciones eran publicados en formato de folio. Su presentación era cara y lujosa visualmente, por lo que seguramente eran objeto de placer sensual para quienes los adquirían. Estos libros ofrecían una entrada o, digamos, un pase a un mundo de sentimiento y romance bastante similar al mundo que ofrecía la

⁹ Headlam Wells dice: "Fue paradójicamente, precisamente cuando Inglaterra podía al fin gozar de un sentimiento de seguridad nacional que no había conocido durante dos siglos, que sus poetas artistas y compositores empezaron a mostrar un interés mórbido por la muerte y la mutabilidad..."

¹⁰ Por ejemplo *Two lovers sat lamenting* de William Corkine.

lectura de romances isabelinos.¹¹ Las *ayres*, con su música sensual y sus letras eróticas, representan un mundo de deseo por medio de las voces de los amantes - generalmente masculinos- y, en ocasiones por medio de voces femeninas.

Para que este mundo de placer estuviera dentro de los límites de lo socio-culturalmente aceptable, los libros de canciones se justificaban bajo el hecho de que el canto era aceptado como una cualidad de la élite culta y noble. También, para evitar cualquier sospecha, los prefacios y los títulos contenían bastantes aspectos técnicos musicales que expresaban autoridad y rivalidad dirigidos a los intérpretes, o haciendo referencia a las nociones también socialmente aceptadas del poder afectivo de la música.

Los tratados de moral y comportamiento de la época hablan del uso inadecuado de la música como invitación a la sensualidad, particularmente en combinación con la atracción femenina¹². Se sabe que las mujeres solamente cantaban en el ámbito privado porque el drama de la época las representa cantando solas o con sus damas de compañía en sus habitaciones. Otra evidencia de esto son los prefacios de los libros de canciones, los cuales se dirigen exclusivamente a los ‘caballeros’ (*gentlemen*) de la misma forma que los instructivos para cantar la música más moderna y tocar los instrumentos más actuales se dirigen a hombres jóvenes para que estos se introduzcan a la sociedad.¹³

Los mismos músicos que escribían las *ayres* y los instructivos eran contratados como profesores para las señoritas de casas nobles, pero nada de esto se refleja en el material impreso comercialmente. Es un hecho que las niñas aprendían a tocar instrumentos y a cantar, pero también estaba implícito que los códigos sociales dictaban las pautas de qué y cuándo cantaban. No hay evidencia que demuestre que las mujeres cantaban canciones de amor en reuniones sociales, en el ámbito doméstico o en la corte.

¹¹ Varios artículos hacen referencia al libro como objeto impreso, ver COREN, Pamela “Singing and Silence..” y KENNY, Elizabeth. “The Uses of Lute Song..”

¹² *The Anatomy of Abuses* de Stephen Stubbes, *The School of Abuse* de Stephen Gosson son algunos ejemplos de tratados de moral extremistas, pero *The Compleat Gentleman* de Henry Peacham the younger también menciona los “usos adecuados” de la música.

¹³ Ver COREN, Pamela “Singing in Silence..”, PRICE, David, *Patrons and Musicians in the English Renaissance...*, y DOWLAND John, “To the reader” *The First book of ayres*.

Las canciones para laúd, interpretadas como solos en cuatro partes, transmiten explícitamente una pasión personal. El madrigal era mayormente una actividad social más apropiada para hombres, sin embargo las *ayres* que eran más íntimas y afectivas difícilmente habrían sido consideradas inapropiadas para mujeres. Es poco probable que la sociedad isabelina tardía y la sociedad jacobina temprana sancionaran la interpretación pública o social de una señorita respetable de una canción como *Fire, Fire: Loe here I burn in such Desire* de Campion.¹⁴

Además de la interpretación femenina de las *ayres* generalmente en el ámbito doméstico, éstas se pueden considerar como una actividad principalmente masculina. Estamos en presencia de una fuente de entretenimiento masculino. Los compositores eran hombres y los cantantes también lo eran. La presentación de los libros se dirigen generalmente a un grupo de hombres con educación formal y no ajenos a la vida de ciudad y de corte.¹⁵ Los compositores, los cuales intercambiaban encargos entre ellos y sus colegas continentales -también con educación formal- viajaban y buscaban entrar en la “alta sociedad” dentro de la corte o con patrones nobles. Ellos son el epítome del hombre Jacobino.¹⁶ Es debido a este predominio masculino que los compositores seleccionan, crean o representan mujeres como fantasías en las canciones, y contadas veces se mencionan nombres femeninos en los prefacios como patronas. Es muy poco el material cultural y recreativo que hace referencia a mujeres como creadoras e intérpretes (como en el caso del teatro).

De todas formas, en el caso de que las mujeres no cantaran estas canciones, eran receptoras de esta música en las cortes o en sus casas, y también leían las canciones en el ámbito privado. Leer poesía en volúmenes lujosos y bonitos era una práctica común entre las mujeres de la época y disfrutaban leer estos poemas por el hecho de ser ‘Canciones para el laúd, la voz y viola’¹⁷. Esto es importante para comprender la respuesta femenina y las compilaciones de los compositores. No hay bases para excluir las canciones del mundo de la lectura de principios del siglo XVII.

¹⁴ Interpretación pública se refiere a una reunión social en la casa de algún noble, pero nunca en un teatro o la corte.

¹⁵ PRICE, David, p 118

¹⁶ COREN, Pamela, p 534

¹⁷ COREN, Pamela, p 535

Los libros ofrecen una variedad de poemas contemporáneos y probablemente eran adquiridos por la misma gente que compraba una colección de sonetos y libretos. Los 'yo líricos' o las voces de los amantes surgen de la 'red de mensajes' provocada por esta selección de textos presentados al público en el formato de canción para laúd, un formato altamente afectivo y con una carga emocional muy intensa. La propuesta de que los libros de canciones (*songbooks*) ofrecen una 'red de mensajes' se basa en el hecho de que éstos sugieren una secuencia o estructura temática al lector, ya sea por medio de repeticiones o variaciones, o por la relación que las canciones puedan tener entre sí¹⁸.

Las conexiones entre textos aparecen cuando se encuentran la percepción del lector y la intención de orden del compositor y este encuentro está mediado por las convenciones y el lenguaje que comparten los poemas entre sí. Es decir, que el lector estaba familiarizado con este tipo de lenguaje y podía entender los mensajes que estos poemas transmitían y estos mensajes podían transmitirse por medio de una canción sola o por la secuencia de canciones en un libro. Es posible que las canciones también se interpretaran en el orden en el que aparecen en los libros, pues esta continuidad temática y dialógica genera un significado cultural.

Los compositores-laudistas, como compiladores de manuscritos y textos, no estaban interesados en la autoridad del autor del texto¹⁹, de hecho hacían cambios en el texto cuando intercambiaban manuscritos y daban razones musicales para justificar estos cambios.

La mayoría de los textos en las canciones son anónimos. Y excepto Campion - que él mismo revisaba y recomponía sus propias canciones de una publicación a otra- y John Donne -cuyos poemas se musicalizaron más en la segunda década del

¹⁸ Esta secuencia es muy clara en los libros de William Corkine, de los cuales he elegido tres canciones para el concierto. Las canciones II *Truth Trying Time* y III *'Tis True, 'Tis Day* del *Second Book of Ayres* no parecen estar del todo desconectadas, si no que parecen responderse entre sí. El texto de la canción II está en voz masculina y habla de la constancia de su amor a pesar de que su amante diga lo contrario, en la que al final pide a Cupido el favor de probar la 'felicidad de los placeres del amor' aún fuera del matrimonio. La siguiente canción III. *Two lovers sat lamenting* es una descripción de una escena entre dos amantes que concluye en los 'placeres del amor'. Es interesante que la canción que elige Corkine para seguir a ésta, contiene una voz femenina que reclama a su amante dejar la cama en el día para ir a ocuparse de negocios.

¹⁹ De los libros I, II y III de Dowland ninguno de los textos está atribuido a ningún autor.

siglo XVII- en general no se atribuyen los textos a ningún autor. Es muy posible que los textos llegaran a los compositores por medio de los autores, los cuales eran hombres de cierto estatus social (*gentlemen*) y no tenían interés por publicar sus recreaciones literarias²⁰

Los libros de canciones eran un punto de intercambio de textos, y en el proceso de intercambio los 'yos líricos' se remodelan para encajar en los códigos sexuales de cada libro. Este contexto (que incluye el estilo de poesía y música, el título y el prefacio) controla hasta cierto grado cómo es recibida la canción.

Las *ayres* en el teatro

Para hablar de las *ayres* como reflejo del imaginario y la cultura del deseo sexual y erotismo de la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII, es necesario tomar en cuenta muchos factores, tal vez imposibles de abarcar en este ensayo, pero es indispensable plantearse la siguiente pregunta: ¿Es posible historiar el erotismo y la sexualidad renacentista cómo tal?.²¹ Es necesario tomar en cuenta el pensamiento filosófico que se manifestaba en el arte, pero también en los tratados de moral, comportamiento y educación.

Las representaciones del erotismo en el teatro inglés también sirven como nexo para estudiar estos fenómenos y sus relaciones. La dramaturgia de la época se ocupaba mucho del deseo sexual, y la producción de erotismo involucraba cada aspecto de la producción teatral, incluyendo el casting y la formación de las compañías (la convención de actores travestis proporcionaba un elemento erótico inevitable y explícito), así como la escenografía, utilería, el vestuario, el lenguaje, la gesticulación y la interpretación. La respuesta de los espectadores de las obras y

²⁰ WALLS, Peter. " 'Music and Sweet Poetry'? Verse for English Lute Song and Continuo Song" *Music and Letters*, Vol 65. No. 3 Julio, 1984 pp. 237-254. Oxford University Press p. 239.

²¹ ZIMMERMAN, Susan ed. *Erotic Politics: The Dynamics of Desire in the Renaissance Theatre*. Londres: Routledge, 1992 p. 1

Masques, también formaba parte de la dinámica erótica, y los miembros del público eran un factor importante para esta interacción, especialmente respecto a las mujeres.²² Las *ayres* formaban parte del teatro en género de la *Masque*, pero también se interpretaban en el ámbito doméstico, o sea que no nos podríamos basar solamente en el contexto sexual del teatro para analizar el de las *ayres*. Sin embargo no hay duda de que las *ayres* estaban presentes en el teatro y permanecieron en él durante muchos años, y que ahí se transformaron y pasaron del acompañamiento contrapuntístico del laúd al acompañamiento del continuo.

Esto no quiere decir que el teatro o las *ayres* representen un discurso sexual hegemónico de la sociedad. La representación del erotismo y su relación con los discursos ‘oficiales’ –por ejemplo desde la medicina, las leyes y la religión- son parte de una dinámica social más amplia, compleja y difícil de analizar. Es importante tener en cuenta que la ‘hegemonía’ en cualquier sociedad –y especialmente en una tan compleja económica y socialmente como la del renacimiento inglés- es una pluralidad, y las ideologías de los grupos dominantes suelen no ser uniformes²³. Es decir que no podemos hablar un discurso general en cuanto al deseo sexual y el erotismo, por lo tanto ni la música ni el teatro pueden ser representativas de un solo pensamiento o una sola práctica. Sin embargo el teatro y el drama de la época, del cuál las *ayres* también formaron parte, es una herramienta útil para situarnos en un contexto de lo sexual.

Al respecto –y a veces en contradicción a otros discursos sociales y artísticos- las representaciones eróticas del teatro renacentista son carnavalescas. Rompen con las fijeas del neoplatonismo y lo metafísico²⁴ y permiten una pluralidad de perspectivas por medio de roles invertidos, interacciones de diálogo y fantasías

²² ZIMMERMAN, Susan, p. 6

²³ Por ejemplo el puritanismo que empezó a ganar terreno a principios del siglo XVI tenía reglas muy claras del peligro que representaba la música, y todo lo carnal estaba alejado del ideal que debía alcanzar el hombre para la salvación. Pero se sabe que la reina Isabel favorecía las celebraciones y placeres terrenales.

²⁴ Ver HEADLAM Wells, Robin *The ladder of love: Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan lute-song*. y Walls, Peter ‘*Music and Weet Poetry*’? *Verse for English lute Song and Continuo Song* y AUSTERN, Linda Phyllis. “*For love’s a good musician: Performance, Audition and Erotic Disorders in Early Modern Europe*”. Headlam Wells habla del amor Neoplatónico como una escalera que asciende hasta el cielo o la perfección. Peter Walls habla de los problemas de definir los límites de la poesía metafísica y la petrarquista, lo que considero que se puede comparar con los textos de dramaturgia.

sexuales experimentales. Esta subversión de el orden simbólico es placentera y revitalizante, y es un fenómeno que es difícil de controlar por medios oficiales, por ejemplo los religiosos²⁵. En las *ayres* no ocurre siempre lo mismo, pero sí hay algunas canciones que se acercan más a este tipo de representación, en donde se juega con la comedia incluso sobre las reacciones físicas del amor.

De la misma manera que en el teatro los hombres y los niños representaban papeles femeninos, las *ayres* ofrecen entre canciones de amor y textos religiosos, textos escritos en voces femeninas. Es decir, que los hombres tenían la posibilidad de elegir entre distintas voces y podían imitar la voz del amante masculino o femenino.²⁶ Las mujeres no podían cantar en sociedad, ni tampoco podían expresar en público cualquier sentimiento amoroso o doloroso. Las voces femeninas en las *ayres* que cantan los hombres llenaban este silencio satisfactoriamente, de acuerdo a la ideología Jacobina de contener a las mujeres en la esfera doméstica.²⁷

Las *ayres* están principalmente ligadas al género de la *masque*. La *masque* es un género en el cual el discurso hablado es interrumpido por bailes y canciones de figuras alegóricas, pero más que proporcionar interludios agradables en la acción y el diálogo, la música en una *masque* sostiene el mundo de fantasía imaginado a través del espectáculo. Esta música exhorta la respuesta emocional del público acerca de los acontecimientos en la historia, y también asegura una interpretación correcta de lo que sucede en el escenario cuando la misma música realza las emociones adecuadas²⁸. La música de la *masque* también puede anticipar eventos de la historia al oyente.

Hay manuscritos de *masques* que incluyen canciones y muchas de estas son canciones que también se publicaron en los *songbooks*. Cuando se comparan las canciones de los manuscritos y las canciones impresas se puede ver que no hay una distinción clara entre las canciones que eran destinadas específicamente al teatro y las impresas en los libros publicados. Muchas de las canciones de compositores que

²⁵ ZIMMERMAN Susan, p 6.

²⁶ Ver COREN, Pamela. *Singing in Silence: Female personae in the English Ayre*.

²⁷ Coren, 538.

²⁸ BASILE, Mary Elizabeth. "The Music of a Maske" *Milton Quarterly*. Vol. 27, pp 85–98, Octubre 1993

nunca estuvieron relacionados con el teatro se utilizaban tanto como las canciones que estaban destinadas específicamente a él. Es posible que los compositores de las canciones para laúd y las personas que compraban los libros imitaran el teatro de la corte o reaccionaran contra él.²⁹

El teatro, especialmente el teatro privado o *coterie*, no solamente proporcionaba un mercado para la música, si no que también funcionaba como un punto de emprendedurismo, colaboraciones y arreglos para los compositores, y virtuosismo entre los actores y músicos, todo esto esencial para la *masque*. El público aristocrático que se reunía en estos teatros eran oyentes educados, patrones potenciales y compradores potenciales de otros servicios musicales como clases de música. Los teatros privados eran de la mitad del tamaño de los teatros públicos, interiores y con una acústica buena, similar a la de una sala de concierto moderna.³⁰ La luz de las velas facilitaba oportunidades para ‘interludios’ musicales; mientras se cortaban las mechas entraban los actos y éstas ayudaban a que el público concentrara su atención en los intérpretes. Principalmente se interpretaban *consort songs*, pero cuando los laudistas-cantantes se introdujeron en el ambiente del teatro alrededor del año 1600, el repertorio creció y las *ayres* empezaron a formar parte de la música de los espectáculos cada vez con más frecuencia. Para los compositores-laudistas el éxito en el teatro era más garantía de un puesto en la corte que las dedicatorias de los libros, y hubo muchos compositores que desarrollaron su vida profesional al rededor del teatro y no en la esfera doméstica o de entretenimiento privado.³¹

Pero no es el objetivo de este ensayo detallar qué compositores se dedicaron exclusivamente al teatro y qué compositores no lo pisaron jamás. Sino aclarar que no había una escuela definida de interpretación doméstica, ni una escuela definida de interpretación en el teatro y no es útil para el intérprete buscar una división, sino tener en cuenta que las canciones existían en los dos ámbitos y que una canción

²⁹ KENNY, Elizabeth. “The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for ‘historically informed’ performance. *Early Music*, Vol. XXXVI, 2008. p. 285.

³⁰ KENNY, Elizabeth, p. 286.

³¹ Phillip Rosseter, John Danyel y Robert Johnson son un ejemplo de compositores que trabajaron no solo como compositores pero como laudistas e instructores en el teatro.

podía servir tanto para la reflexión íntima como para el entretenimiento de un público más grande. También hay que tener en cuenta que si las *ayres* estaban presentes en el teatro no deberían de alejarse del carácter teatral al momento de ser interpretadas.

Pensamiento filosófico de género

Para muchos estudiosos isabelinos, la belleza femenina ofrecía tantos peligros como beneficios, los cuales influenciaron el comportamiento musical de la época. De la misma manera, varias ideologías de la época basadas en las autoridades antiguas más respetadas³², atribuyeron aspectos opuestos a las mujeres y a la música; ambas eran vistas como manifestaciones terrestres de lo celestial, pero también de lo ‘condenado’ especialmente a finales del siglo XVI. Las mujeres, que poseían las cualidades de María y Eva, eran vistas como agentes de salvación y perdición, así como la música era considerada una inspiración de éxtasis celestial pero también de lujuria carnal³³. En esta época del renacimiento inglés, la música como disciplina ‘profesional’ ya no tenía únicamente el objetivo de elevar el espíritu al nivel de las esferas, como ocurría en el siglo XVI y principios del XVII, si no que también se consideraba capaz de mover las pasiones terrenales del alma y del cuerpo.

Los escritores que consideraban las cualidades duales de la música y la feminidad -particularmente en los contextos de filosofía moral y educación-, asocian el poder físico de la música directamente al poder de la belleza femenina y la atracción sexual. La visión isabelina multifacética de lo femenino se derivó

³² Ver AUSTERN, Linda Phyllis. “Sing againe Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature”. *Renaissance Quarterly* Vol 42, No. 3, 1989 pp. 420-448. y BOSE, Misthooni. “Humanism, English Music and the Rhetoric of Criticism. *Music and Letters*. Vol. 77 No. 1 pp 1-21. Oxford University Press.

³³ Ver AUSTERN, Linda Phyllis. “Sing againe Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature” y PULSGROVE, Glyn. “Pricksong Ditties: Musical Metaphor in the Bawdy Verse in Early Modern England”

principalmente de las tradiciones del cristianismo y de la filosofía del neoplatonismo.³⁴

En la sociedad isabelina la mujer era responsable del amor humano en todas sus formas puesto que su naturaleza era más sensual que la del hombre y era ella la carne débil y tentadora que guiaba al hombre a la lujuria, pero también era la acompañante tierna y cariñosa cuya belleza era reflejo de lo celestial. La lujuria era un simple apetito, pero el amor era un poder celestial complejo. Este concepto se refleja en muchas de las *ayres* como “Shall I sue” del segundo libro de Dowland en donde el texto dice:

Shall I sue shall I seek for grace?
Shall I pray shall I prove?
Shall I strive to a heav’nly joy,
With an earthly love?
Shall I think that a bleeding heart
Or a wounded eye,
Or a sigh can ascend the clouds
To attain so high.

La música era vista como una invitación al amor y al éxtasis celestial, especialmente según el concepto del neoplatonismo, que era muy conocido en la época, y para el cual la música simbolizaba armonía universal. Tomas Morley dice en *A plaine and easie introduction to Practicall Musicke*: “La música, dijo él (Platón) es una ciencia de los asuntos del amor ocupados en armonía y *rhythmos*”. Pero la música también servía como un catalizador para liberar el alma del hombre de su existencia terrenal hacia la contemplación de una gloria más grande. Excepto que al igual que el amor de una mujer, el amor por el ritmo y la armonía frecuentemente no guiaban al individuo a la plenitud espiritual, sino a los placeres del amor sensual.

³⁴ Las dos tradiciones eran predominantemente misóginas. Pero también se derivó de la creencia neoplatónica de que la aprehensión sensorial debe guiar gradualmente a la mente hacia la virtud.

En la canción de Dowland esta dualidad es representada también en la línea melódica, más allá del *word painting*. Las notas más agudas están en las palabras **heav'nly joy** y **the clouds**, pero también en la palabra **think** a la cual llega por un salto de cuarta ascendente, y no parece casualidad que después Dowland utilice una escala descendente para llegar a la siguiente nota larga en la palabra **heart**.³⁵



La sangre del corazón se inflamaba especialmente a través de la percepción de lo bello y lo gracioso. A partir de esta doctrina principalmente derivada del neoplatonismo, no había escapatoria de la mirada cautivadora de una mujer. En su artículo, Linda Phyllis Austern dice que cualquier contacto visual movía las almas y los cuerpos de los hombres de una manera muy poderosa.

³⁵Robi Headlam Wells también habla de esta canción en "The ladder of love: Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan lute-song. *Early Music*, May 1984 pp.173-189. Oxford University Press

Pero aunque el sentido de la vista era muy poderoso, los pensadores renacentistas consideraban el sentido del oído aún más fuerte pues el alma y el corazón se conmovían de manera más intensa y más inmediata a través de la belleza audible en forma de música. Sin embargo, a diferencia de la invitación sensual visual al amor terrenal, la música tocaba el alma cuando alcanzaba el cuerpo a través del oído.

Esta seducción directa del alma a través de la música se producía por una similitud entre las dos, pues tanto la música como el alma se consideraban aire vivificado:

*"In a word (music) is so powerful a thing, that it ravished the soul, **regina sensum**, the Queene of the senses, by sweet pleasure, (which is an happy cure), and corporeal tunes pacify our incorporeal soule(...)"and it carries beyond itselfe, helps elevates, extends it.(...) because the spirits about the heart, take in that trembling and dancing aire into the body, are moved together and stirred up with it, or else the mind as some suppose, harmonically composed, is roused up at the tunes of musicke."*³⁶

Queda claro que los pensadores de la época no se tomaban el poder conmovedor de la música a la ligera, y que era un tema que se trataba con seriedad y sobre el cual se reflexionaba constantemente. El alma, que era conmovida para bien o para mal a través de la música, era la del hombre y ningún texto hace referencia al alma femenina. Pero si sabemos que en esta época las mujeres estaban instruidas en la música y que eran receptoras de ésta tanto en la esfera pública como en la doméstica, podemos llegar a la conclusión de que también sus almas podían ser conmovidas y seducidas a través de la música. Lo que me lleva a las siguientes preguntas tal vez imposibles de responder pero que valen la pena plantearse desde el punto de vista de la interpretación: ¿los compositores e intérpretes de esta música (las *ayres* específicamente) estaban conscientes del efecto que tendría en sus oyentes femeninas? ¿por qué priorizaban el texto a tal

³⁶ Burton, Robert *Anatomy of Melancholy*. Citado en AUSTERN, Linda Phyllis., p. 426

grado? y ¿había alguna intención de convencer o seducir a alguien por medio de ellas?

El siguiente capítulo tratará estos aspectos más a fondo y me concentraré más en el texto y el lenguaje utilizado para transmitir las emociones.

La otra cara de la música

Mientras es cierto que como afirmaban los teóricos renacentistas, la música es el resultado corpóreo de los números pitagóricos³⁷, también es cierto que en la práctica, la música es un asunto de movimientos de la lengua y digitación, de pulsaciones, fluidos corporales y de tocar y acariciar. Cualquier poder que tuviera la música estaba basado en cosas extremadamente físicas y por consecuencia efímeras.³⁸

Hay muchos poemas, particularmente del siglo XVII, que celebran a la mujer cantando y tocando el laúd. Muchos de estos pertenecen a una tradición que idealizaba tanto a la mujer como a la música como seres celestiales que trascendían la carne y la sangre.

Pero también había una contraparte en este periodo que se construyó a partir del hecho de que algunas de las cortesanas más educadas eran excelentes laudistas. Es decir, que en esta contraparte la mujer tocando el laúd actuaba como un estímulo para los pensamientos muy lejos de lo celestial:

And thus she sung, all naked as she sat,
Laying the happy Lute upon her thigh...
While this was singing, *Ovid* young in love

³⁷ HEADLAM Wells, Robin. *Elizabethan Mythologies: Studies in Poetry, Drama and Music*. Nueva York. Oxford University Press. 1994, p 113

³⁸ PULSGROVE, Glyn. *Pricksong Ditties: Musical Metaphor in the Bawdy Verse in Early Modern England*. p 70

With her perfections, never proving yet
How mercifull a Mistres she would prove,
Boldly embrac'd the power he could not let
And like a fiery exhalation³⁹

Otro tropo común asocia a la mujer con diferentes instrumentos como el virginal. Probablemente la referencia al término virgen tenía algo que ver, pero también el virginal era un instrumento que tocaban principalmente las mujeres jóvenes:

My Mistriss is a Virginal,
And little cost will string her.
She's often rear'd against the Wall
For every man to finger;
But to say Truth, if you will her please
You must run Division on her keys.⁴⁰

Además de las referencias sexuales muy explícitas en los primeros versos, el último verso *You must run Division on her keys*, se refiere a un movimiento repetido y rápido para tocar secuencias de notas.

También la viola da gamba era una metáfora sexual por la posición en la que se toca. Esta metáfora llegó a convertirse en una referencia muy conocida en todo Europa la cual viene desde Italia cuando se estandarizó la posición de tocar la viola entre las piernas. En *Le piacevoli notti* de Giovanni Francesco Straparola, un libro de historias satíricas y promiscuas que tuvo bastante éxito entre los lectores italianos del siglo XVI encontramos el siguiente acertijo relatado por Ludovica en la segunda historia de *Twelfth Night* de Shakespeare:

Cortesi donne mie, vommi a trovare
L'amico chi me da tanto diletto.
Ed ivi giunta, tosto me'l fo dare,
E tra un coscia e l'altra mello meto

³⁹ George Chapman, *Ovids Banquet of Sence* citado en PULSGROVE, GLyn. p 73

⁴⁰ *Merry Drollery Compleat*, citado en *Bawdy Verse: A pleasant Collection*, citado en Pulsgrrove p 74.

Quella novella poi, che rallegare
Tutte vi facie, piglio; e inanzi e indietro
Menandola, ne manda un dolce fuore.
Che languire vi fan spesso d'amore.⁴¹

Después de hacer enfadar a muchas damas por haber dicho un acertijo vulgar, Ludovica dice que las mentes lascivas escuchan lo que quieren, puesto que ella se estaba refiriendo a la viola da gamba.

Con la popularidad creciente de la viola da gamba como instrumento solista en Inglaterra, esta práctica se convirtió como una cualidad en los jóvenes y señoritas de sociedad, sin embargo era considerado indecente que las señoritas tocar la viola da gamba bajo por la posición en la que se tocaba.⁴²

No hablaré de simbología de instrumentos en la pintura a fondo, ya que es un tema muy extenso y del cual hay muchas variantes. No todos los instrumentos representan lo mismo, esto varía según el contexto y la época, pero es imposible ignorar la representación del laúd en las pinturas de esta época. Numerosas pinturas muestran mujeres tocando el laúd en posiciones provocadoras, por ejemplo esta pintura de Hendrick ter Brugghen.



Hendrick Ter Brugghen *Young woman tuning a lute and singing*, circa 1626.⁴³

⁴¹ Poema citado en UNGERER Gustav, "The viol da gamba as a sexual metaphor in Elizabethan music and Literature" *Renaissance and Reformation* Vol 20, No. Toronto: Canadian Society of Renaissance Studies, 1984 p. 81

⁴² UNGERER Gustav, p. 85

⁴³ Imagen de www.artfund.org, La pintura está en el Fitzwilliam Museum, Cambridge.

La evidencia de que además del pensamiento filosófico, la música estaba ligada a lo carnal es mucha y probablemente estaba presente en el imaginario de la sociedad tardía isabelina y jacobina temprana.

Relación de música y texto

La poesía de las *ayres*

Es imposible hablar de este género y de la relación del texto con la música sin conocer la poesía que se utiliza dentro del mismo. En el capítulo anterior hablé principalmente del poder persuasivo de la música. En este capítulo veremos de manera más concreta la unión de la música con el texto y cómo los compositores buscaron esta amplificación del texto a través de la música. Me basaré principalmente en los estudios retóricos de Headlam Wells, Robert Toft, Peter Walls y Daniel Fischlin y en los estudios de texto de Elise Bickford Jorgens y cuestionaré algunas de las afirmaciones que se hacen acerca de las *ayres* con el objetivo de tener una visión más amplia y completa del género que sea útil al intérprete.

Normalmente los compositores musicalizaban poemas de sus poetas contemporáneos, pero puesto que los autores en muchas de las canciones no son reconocidos hay que tener en cuenta que es posible que mucha de la poesía que musicalizaron los compositores laudistas proviene de años anteriores a ellos y, aunque el resto se relaciona estilísticamente, no hay que encasillar todos los poemas en un estilo específico de un periodo. Sin embargo, sí podemos decir que este estilo se vio altamente influenciado por el movimiento petrarquista que llegó a Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII.⁴⁴ Este estilo es decorativo y refinado y generalmente utiliza lenguaje figurativo para describir la belleza física y la pureza moral de la amada, mientras que el amante está sujeto a emociones alternadas de amor, esperanza y decepción. Más que expresar una historia personal, este tipo de poesía presenta un romance estandarizado que glorifica a la mujer por medio de la retórica; el arte de los poetas consistía en crear belleza por medio de las palabras más allá de su sentido gramático. Sin embargo, que el poema no relate precisamente

⁴⁴ DUBROW, Heather. *The Challenges of Orpheus. Lyric Poetry and Early Modern England*. Johns Hopkins University Press, 2007, BICKFORD Jorgens, *The Well Tun'ed Word* y WALLS, Peter "Music and Sweet Poetry..." Todos estos autores coinciden en la influencia petrarquista en la poesía del renacimiento inglés.

una pasión personal no quiere decir que el intérprete no deba hacer personales las pasiones.⁴⁵

No era necesario que el compositor intentara interpretar el poema como una pasión personal, puesto que las convenciones lingüísticas son parte del estilo poético, pero no solamente es apropiado, sino ideal que la música utilice sus principales medios de expresión, las palabras, las frases individuales o líneas de verso⁴⁶. Esto es evidente en los primeros libros de canciones en donde la mayoría de las canciones son estróficas. La música puede extender el texto y expresar emociones estandarizadas por medio de la armonía, contrastes y cambios de textura, pero también puede modificar el poema con una forma musical, repitiendo alguna parte del texto o interrumpiendo el ritmo hablado.⁴⁷ Pero si consideramos que el arte de los poetas era crear belleza con palabras ¿cuál es el arte del compositor? ¿qué puede hacer el compositor para unir música y poesía y crear un género tan popular?

Para Daniel Fischlin la poesía petrarquista de las *ayres* va más allá de las convenciones lingüísticas y las emociones estandarizadas. Entre el lenguaje figurativo el amado es un reflejo del ser mismo. La paradoja y la contradicción de sentimientos del orador juegan un papel importante en la representación efímera y a la vez trascendente del amor. Y la indeterminación, o la falta de emoción personal, se convierte en una estrategia retórica que refuerza el hecho de que por más que hablemos de amor, nunca podremos explicar lo que es.

El amante anónimo del poema petrarquista, como el amante anónimo de las *ayres*, busca definirse en el otro y es en la complejidad con la que esa auto-representación sea interpretada en donde se puede hacer la diferencia entre la emoción estandarizada del poema y la emoción real en la interpretación.⁴⁸

⁴⁵ BICKFORD Jorgens, Elise... p. 12

⁴⁶ BICKFORD Jorgens, Elise... p. 13

⁴⁷ Ver HEADLAM, Wells. *The Ladder of Love*, y BICKFORD Jorgens. *The Well Tun'd Word*,

⁴⁸ FISCHLIN, Daniel. "Tis Like I Cannot Tell What: Desire, Indeterminacy, and Erotic Performance in the English Ayre". *Modern Language Quarterly*. December 1995, Duke University Press. p 397

Este es un punto interesante para el cantante, para entender el texto y la canción y no buscar en ella un sentido único. Es crucial identificar el yo lírico y si es posible identificar como lo ha representado el compositor. La interpretación es a la vez real e ilusoria, real porque una persona “real” la ejecuta, pero ilusoria porque esa interpretación no es necesariamente la realidad de los sentimientos expresados por el compositor. ¿Qué debe hacer el intérprete? ¿Cómo resolver este problema y qué hacer con los elementos a nuestra disposición?

Poesía metafísica

En los libros de canciones predomina el estilo **petrarquista**, pero también hay otro tipo de texto denominado poesía **metafísica**. Utilizo estos dos términos para diferenciar los textos y sobre todo para entenderlos y poder identificar que tipo de yo lírico está presente en el poema, pero no hay clasificaciones categóricas de los dos tipos de poesía, sino una serie de características que permiten dividir los textos de las canciones a grandes rasgos en dos grupos diferentes. Daniel Fischlin y Robin Headlam Wells incluso hablan de una transformación del estilo petrarquista a finales del XVI⁴⁹ por lo que hay que leer estos términos con reserva.

Los poetas petrarquistas eran generalmente gente de la corte; nobles que pasaban sus horas de entretenimiento haciendo versos y a los cuales no les entusiasmaba la publicación de los textos. Los poetas metafísicos⁵⁰, los cuales se han denominado así posteriormente, no eran tanto cortesanos como gente de la Iglesia y sus versos no tenían que adaptarse a los gustos del monarca o de la corte puesto que no dependían de ella y por lo tanto eran libres de expresar sentimientos personales en un estilo personal.⁵¹ Peter Walls⁵² plantea un problema de definición

⁴⁹ Ver FISCHLIN DANIEL *In small proportions* y HEADLAM Wells, Robin. *Elyzabethan Mithologies*

⁵⁰ Muchos autores plantean el problema de definir el género de poesía metafísica de una manera estricta, puesto que los poetas no se definían a ellos mismos ni al a poesía que escribían ni hay un precursor principal como en el caso de Petrarca. Este ‘género’ tuvo más presencia en las *ayres* después de 1620, y los poemas que más se musicalizaron fueron los de Phillip Sidney y John Donne.

⁵¹ BICKFORD Jorgens, *The Well Tun’d Word*, WALLS, Peter *Music and Sweet Poetry?*.

de la poesía metafísica y de encontrar una dicotomía perfecta entre el estilo petrarquista y el metafísico. Lo que si es posible es identificar algunas características en los poemas que los distinguen del estilo petrarquista.

Los poetas petrarquistas escribían prácticamente asumiendo que sus poemas podrían ser musicalizados⁵³, mientras que los poetas metafísicos no necesariamente escribían con ese propósito, sus poemas hacen énfasis en la ironía, el carácter argumentativo personal y una distancia de la audiencia y el mundo exterior⁵⁴. De este modo, el yo lírico parece asumir la voz del poeta mismo lo que resulta en un tono general distinto de los poemas isabelinos. La ironía y el argumento son llamados retóricos a las emociones que a diferencia del lenguaje decorativo del estilo petrarquista invita al proceso cognitivo en lugar de a los sentidos. Es decir, que mientras la poesía petrarquista llama a las emociones por medio de los sentidos, la poesía metafísica las llama a través del proceso cognitivo.⁵⁵

Otra característica de la poesía metafísica es el ritmo que se aproxima más al ritmo del habla natural, lo que causa que la métrica sea desigual y a veces 'antimusical'.

Las estrofas del poema petrarquista pueden funcionar como versos paralelos, es decir, sin una continuidad de narración entre un verso y el otro, mientras que la poesía metafísica tiende a seguir una estructura narrativa:

Come, away, come seet love,
The golden morning breaks.
All the earth, all the air,
Of love and pleasure speaks:
Teach thine armes then to embrace,
And sweet Rosy Lips to kiss,

⁵² WALLS, Peter *Music and Sweet Poetry?* p 243

⁵³ BICKFORD Jorgens en *The Well Tun'd Word*, Peter Walls en *Music and Sweet Poetry?* y Pamela Coren en *Singing in Silence* coinciden en que la suposición de que un poema podía ser musicalizado era común.

⁵⁴ KNAUSS, Daniel Philip. *Loves Refinement: Metaphysical expressions of desire in Philip Sidney and John Donne*. Tesis de Máster. North Carolina State University, 1998. p ix

⁵⁵ BICKFORD J, Elise *The Well Tun'd Word* p 16

And Mix our souls in mutual bliss.
Eyes were made for beauty's grace,
Viewing, ruing love's long pain
Procur'd by beauty's rude disdain

Come away, come sweet love,
The golden morning wastes,
While the sun from his sphere;
His fiery arrows casts:
Making all the shadows fly,
Playing, staying in the grove,
To entertain the stealth of love.
Thither sweet love let us hie,
Flying, dying in desire,
Wing'd with sweet hopes and heav'nly fire.

Come away, come sweet love,
Do not in vain adorn
Beauty's grace, that should rise,
Like to the naked morn:
Lilies on the river's side,
And fair Cyprian flowr's new-blown,
Desire no beauties but their own.
Ornament is nurse of pride,
Pleasure measure love's delight:
Haste then sweet love our wished flight.

Si cambiáramos el orden de los versos en este poema petrarquista de autor no identificado en el primer libro de Dowland, no se alteraría realmente el sentido del mismo ni pasaríamos de una emoción a otra; el tono del poema es general y mientras que el arte del orador o del cantante está en buscar el contraste en cada palabra o frase, por ejemplo no se debería cantar igual *And mix our souls in mutual bliss* que *To entertain the stealth of love* aunque las dos frases tengan la misma música, la emoción del poema en general es una: el placer.

Esto no ocurre en este poema de John Donne musicalizado por William Corkine:⁵⁶

'T is true, 't is day; what though it be?
O wilt thou therefore rise from me?
Why should we rise because 'tis light?
Did we lie down because 'twas night?
Love, which in spite of darkness brought us hither,
Should in despite of light keep us together.

Light hath no tongue, but is all eye.
If it could speak as well as spy,
This were the worst that it could say: -
That, being well, I fain would stay,
And that I lov'd my heart and honour so,
That I would not from him, that had them, go.

Is't business that doth you remove?
Oh, that's the worse disease of love!
The poor, the fool, the false, love can
Admit, but not the busied man.
He, which hath business, and makes love, doth do
Such wrong, as when a married man doth woe.

Aquí la estructura narrativa es más que evidente, además de que el orador cambia de un verso al otro. En el primer y tercer versos la voz es femenina, mientras que en el segundo la voz es masculina. Este poema también es un buen ejemplo de la ironía y el carácter argumentativo mencionado anteriormente y además parece que la voz femenina es la que tiene la última palabra o digamos, la que establece el tono al final del poema. Mientras que en el segundo verso la voz masculina defiende su posición y dice que no puede permanecer en la cama porque estaría mal, la voz femenina parece decirle en el tercer verso “te equivocas, lo que realmente está mal es darle más importancia a los negocios que al amor.” A diferencia del poema *Come away, come sweet love*, no podríamos alterar el orden de los versos y conservar el sentido del poema, más bien el poema perdería todo el sentido si lo hiciéramos.

⁵⁶ El poema original de Donne se llama *The Break of Day* y tiene un verso más al principio. Aquí solamente he puesto estos tres versos porque son los únicos versos que aparecen en el libro de Corkine. El primero en la partitura, y los otros dos en verso en la misma página como es costumbre en los *songbooks*.

Aquí el orador-cantante puede jugar más con la idea detrás del texto e incluso recurrir a una oratoria más teatral.

Otra característica frecuente en la poesía metafísica es la presencia del imperativo⁵⁷, que se dirige a veces a atributos del orador mismo y a veces de la persona amada y no a la persona. También la atribución de voluntad e intelecto a los órganos del cuerpo. Por ejemplo el poema de autor no atribuido en la primera canción del primer libro de Dowland en donde se ven los imperativos subrayados:

Unquiet **thoughts**, your civil slaughter stint,
And wrap your wrongs within a pensive heart:
And you: my **tongue** that makes my mouth a mint,
And stamps my **thoughts** to coin them words by art,
Be still: for if **you** ever do the like
I'll cut the string that makes the hammer strike.⁵⁸

Aquí vemos los principales sujetos de la acción: pensamientos (*thoughts*) y lengua (*tongue*) y los imperativos por parte del orador que se dirigen directamente a estos sujetos.

En este poema de John Donne, musicalizado por John Coprario, el imperativo se dirige a una segunda persona, pero también atribuye voluntad y capacidad intelectual al corazón y los ojos:

Send home my long stray'd eyes to me,
Which, O ! too long *have dwelt* on thee ;
Yet since there they *have learn'd* such ill,
 Such forced fashions,
 And false passions,
 That **they** be
 Made by thee
Fit for no good sight, keep them still.

Send home my harmless heart again,
Which no unworthy thought could stain ;

⁵⁷ Walls, Peter, "Music and Sweet Poetry? Verse for English lute Song And Continuo Song?" p 244

⁵⁸ DOWLAND, John. *The First Booke of Songes and Ayres*. Londres: Peter Short, 1597 [Facsímil]

But if *it be taught by thine*
To make jestings
Of protestings,
And break both
Word and oath,
Keep it, for then 'tis none of mine.

Yet send me back my heart and eyes,
That I may know, and see thy lies,
And may laugh and joy, when thou
Art in anguish
And dost languish
For some one
That will none,
Or prove as false as thou art now.

El carácter argumentativo de este poema se vuelve evidente en el verso final en las frases *and may laugh and joy, when thou art in anguish and dost languish* (y – mis ojos y corazón- puedan alegrarse y reír cuando te angusties y languidezcas) ... *or prove as false as thou art now* (o sea tan falso como lo eres ahora). Es muy difícil encontrar este tipo de argumentos tan directos en un poema petrarquista; los amantes decepcionados de estos poemas generalmente llaman a la amada cruel, inconstante o injusta y siempre son ellos los que sufren, no desean el sufrimiento a la amada.

El reto de buscar técnicas que representaran las sílabas, palabras y frases no era un reto sencillo para los compositores. Debían conocer la organización del poema a fondo para poder expandir su significado por medio de la música. En los primeros libros publicados, la mayoría de las canciones son estróficas. En estas canciones se musicalizaba principalmente el primer verso y el resto del poema se imprimía por debajo de la partitura de manera que el cantante pudiera poner música al texto por lo tanto el cantante debía conocer también a fondo el poema para poder cantarlo.

Retórica musical

Sí, en mi opinión no es la retórica la disciplina más persuasiva, ni la única que ejerce un gran poder sobre la mente: ¿Acaso la música no tiene las mismas figuras que la retórica?, ¿Qué es un retrogrado sino su Anástrofe? ¿Sus repeticiones sino dulces Anáforas? ¿Su contrapunto, Antimetaboles? ¿Sus *ayres* apasionadas sino Prosopopeyas?⁵⁹

En la década de los ochenta hubo un entusiasmo académico por estudiar los libros de canciones para laúd desde un punto de vista literario y filosófico que poco tenía que ver con la interpretación. Las canciones se estudiaron generalmente desde su forma y su relación con la poesía, más que desde el punto de vista social e interpretativo. Se hicieron muchos estudios de textos específicos y de retórica, de los cuales el principal exponente es Robin Headlam Wells. Es pertinente hablar de retórica, pues este género surgió bajo un espíritu humanista inspirado en las culturas clásicas, de las cuales se retomaron la oratoria y la poética.⁶⁰ Pero también estuvo influenciado por la elocuencia que buscaban los compositores continentales, particularmente los italianos del principio del barroco en donde el arte, y en este caso específicamente el canto era un instrumento de persuasión.

“ Igual que Orfeo, el poder persuasivo de sus canciones se debe a los efectos combinados de la música y la poesía; la función de la música es estrictamente subsidiaria: amplificar el significado del texto...”⁶¹

Toft en su artículo “Musick a Sister to Poetrie” habla de la importancia de la oratoria y el objetivo de convencer al oyente y el poder persuasivo del que habla, si tomamos en cuenta esto y lo que dice Headlam Wells tocamos otra vez un tema recurrente en la literatura que habla de este género: el poder de convencimiento, la capacidad de persuadir.

Headlam Wells plantea que canciones para laúd se han convertido en un tema de discusión y de estudio porque representan un repertorio de música

⁵⁹ Henry Peacham the Younger citado en Toft, p 191 y López Cano, p. 39

⁶⁰ LÓPEZ Cano, p 33.

⁶¹ HEADLAM Wells, Robin. “The lader of love” p 174.

claramente definido y limitado cronológicamente que se produjo en una época en la que la moda isabelina por la retórica todavía no había cedido del todo el paso a las austeridades del neoclasicismo del siglo XVII.⁶² Es verdad que las *ayres* florecieron en los últimos años del reinado de Isabel I, pero no hay que delimitar el género a la evidencia impresa, aunque los libros de *ayres* proporcionen un texto utilísimo para el estudio de esta música, es peligroso pensar en ellos como el producto de un único ambiente humanista consciente de sí mismo, en el sentido de que una visión única de esta música puede hacer que nos creemos un prejuicio antes de analizar las obras y puede predisponer la interpretación.

Hay evidencia en lo que dicen Dowland y Campion en sus prefacios de que los compositores ingleses se inspiraron, al igual que sus contrapartes continentales, por la idea clásica de *eloquentia*. En todas las artes había un intercambio constante con el continente y era común para los músicos viajar a Europa. Había una intención muy clara por parte de los compositores de “juntar palabras y notas en una unión amorosa...”⁶³.

“....I past over the Alpes into Italy, where I found the Citties furnisht with all god Artes, but especially musicke. What favour and estimation I had in Venice, Padua Genoa, Ferrara, Florence and deviers other places I willingly supresse (...) Yet I can not dissemble the real content I found in the professed amity of the most famous Luca Marenzio , whose sundry letteres I received from Rome....”⁶⁴

“... Short Ayres if they be skilfully framed and naturally exprest, are like quick and good Eppigrammes in Poesie many of them shewing as much artifice, and breeding as great difficultie as a larger Poeme.(...)But some there are who admit only *French* and *Italian* Ayres, as if every Country had not his proper Ayre, which the people thereof naturally usurpe in their Musicke...”⁶⁵

⁶² HEADLAM Wells, Robin. “ The ladder of love: Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan lute-song. *Early Music*, May 1984 pp.173-189. Oxford University Press p 173.

⁶³ Campion citado en HEADLAM Wells, Robin. “ The ladder of love: Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan lute-song. *Early Music*, May 1984 pp.173-189. Oxford University Press p 173.

⁶⁴ DOWLAND, John. *The First book of Ayres*. To the courteous reader

⁶⁵ CAMPION, Thomas. *Two books of Ayres*. To the reader.

Sin embargo, las canciones para laúd no utilizan solamente esta práctica oratoria, si no que también utilizan otro tipo de mimesis musical. A demás de algunas canciones fáciles de comprender como *Come Again: Sweet Love doth now Invite* de Dowland, los libros de canciones desvelan intenciones más sutiles, las cuáles solamente un público con una educación profunda de la música clásica podría percibir. La música no puede reproducir los efectos del lenguaje figurativo, pero si puede imitar el discurso hablado y es aquí donde hablamos de **retórica musical**.⁶⁶

La retórica se incluyó en el currículum educativo en el siglo XVI no solo para enseñar a los niños a orar, si no que además de la gramática, se instruía a los niños en lógica y retórica de acuerdo con la creencia de que el lenguaje era señal de civilización y refinamiento.⁶⁷ Pero el propósito de la poesía en el renacimiento era instruir por medio del placer y los poetas renacentistas, entusiasmados por el poder de la elocuencia, llenaban los poemas con esquemas retóricos que más que tener un propósito moral, tienen un propósito decorativo y mimético. Es decir, que la retórica no se utilizaba solamente para imitar acciones físicas, pero también ideas.

El hecho de que Peacham se refiera directamente a la canción para laúd (Robert Toft, se refiere a ella como *passionate air*) como *prosopopeya*, no solamente establece las bases retóricas de este género pero también alude al estilo interpretativo, persuasivo y afectivo que requiere el cantante.⁶⁸ En retórica, la *prosopopeya* es la representación de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas inanimadas. Esta figura requiere que el ejecutante instrumental o vocal actúe “de manera convincente de tal modo que la audiencia llegue a creer que esta persona está presente en la figura del orador.”⁶⁹ El cantante en su oratoria musical debe despertar las pasiones en el oyente mediante su interpretación y para poder hacer esto debe de entender primero el texto y su música.

⁶⁶ Robert Toft y Headlam Wells hablan de la presencia **indudable** de una conciencia de retórica musical más allá de la oratoria.

⁶⁷ HEADLAM Wells, “The Ladder of Love...” p 174

⁶⁸ **Henry Peacham the Younger** escribió muchos tratados de comportamiento a principios del siglo XVII, el más conocido es *The Compleat Gentleman* citado por Headlam Wells, Toft, Walls y Rubén López Cano en sus ensayos de retórica. No confundirlo con **Henry Peacham the Elder**, su padre que escribió el tratado de retórica *The garden of eloquence* en 1593.

⁶⁹ BUTLER citado en Toft p 191 y en López Cano p 145

Los estudiantes isabelinos aprendían a entender textos de diferentes tipos: poesía, oratoria, y reconocían cada figura y tropo tanto de palabras como de oraciones, pero también estudiaban la pronunciación y la gesticulación retórica adecuada para cada palabra, oración y afecto.⁷⁰ De la misma manera el cantante (un niño o un adulto) tenía que entender los textos de las canciones, para generar dichas pasiones en el oyente. Es casi imposible despertar alguna pasión en el oyente si el cantante no la ha experimentado en carne propia. Sin embargo, si el cantante, en el caso de que fuera un niño, tenía que transmitir las pasiones de un hombre o mujer enamorada era muy difícil que hubiera experimentado esas pasiones él mismo. Para adquirir experiencia en imitar las pasiones, Thomas Wright⁷¹ sugiere que el orador observe individuos apasionados y tome nota de ‘cómo pierden la dignidad y cómo hablan cuando experimentan estas pasiones como tristeza, miedo, ira, esperanza, diversión y sugiere también observar con atención el lenguaje corporal y la gesticulación’. Wright se refiere a la poesía y la oratoria en general, pero si aplicamos, estos conceptos a las *ayres*, nos encontramos ante un género muy dramático. Pero la retórica puede ser utilizada no solamente para imitar acciones si no también ideas. Emma Kirkby dice que la primera pregunta que se hace al elegir repertorio, hablando específicamente de las canciones para laúd, es ¿puedo decir estas palabras? y no se refiere solo al yo lírico, independientemente del género de la voz, el ideal de interpretación es aquel que transmite totalmente el texto y las pasiones que este texto sugiere.⁷²

Esto es interesante, porque además de las figuras retóricas de las que hablaré más adelante, ¿los cantantes realmente transmitían el deseo? ¿Qué figura retórica se utiliza para transmitir palabras como *Fire, fire, loe HERE I burn in such desire?*

Los cantantes hoy sufrimos de la misma carencia de la que sufrían los estudiantes isabelinos. No podemos haber experimentado “todas” las pasiones. En el caso de la ópera clásica y en adelante, es más fácil adjudicar al cantante un papel

⁷⁰ TOFT, Robert, p 191.

⁷¹ Thomas Wright *The Passions of the Mind in General*, Londres, 1604. citado en TOFT, Robert, 191.

⁷² Emma Kirkby en la conferencia *From Printed Paper to Performance*. Gresham College Public Lectures, The Museum of London, 19 de Abril de 2011.

de su sexo⁷³ que le permita relacionarse con las experiencias propias, pero en las canciones, madrigales y cantatas del siglo XVII no ocurre lo mismo. En las *ayres* la mayoría de los personajes que cantan son masculinos, sin embargo hoy las cantamos hombres y mujeres por igual. La retórica es una herramienta que se utilizaba para la transmisión y generación de estas pasiones y era una disciplina común en la educación, que los intérpretes hoy en día deben tener presente.

Toft menciona en su artículo que el uso de figuras retóricas convierte el lenguaje hablado en lenguaje figurativo, y que el lenguaje figurativo elevaba el lenguaje del hábito ordinario del habla común y la lengua escrita a un nivel más alto. De la misma manera que las figuras retóricas se emplean en el lenguaje hablado, estas se empleaban en la música para agraciarse el texto y elevarlo de lo ordinario a lo sublime, para intensificar el estilo y por lo tanto su capacidad de convicción. Este argumento nos dice por una parte, bajo el riesgo de generalizar, que el lenguaje sexual común como la frase, “*and I would crie, and I would crie, and I would crie*” en una secuencia de notas ascendentes en *Sweet let me goe* de William Corkine se eleva al nivel de lenguaje figurativo y por lo tanto es justificable cantar un orgasmo⁷⁴. Pero por otra parte sabemos que la comedia sexual era común en el teatro y tal vez esta canción se acerca más a ese género.



⁷³ No es el caso de la ópera barroca en donde existían muchas compañías de un mismo sexo, como las compañías de zarzuela en España en el Siglo XVII.

⁷⁴ Pamela Coren también habla de esta canción en *Singing and Silence*.

Aunque la mayoría de las *ayres* son quejas amorosas, algunos textos como *Flow my teares* son una reflexión muy profunda sobre el ser mismo. Evidentemente la convicción entre una canción como *Flow my teares* y un canción como *Shall I come sweet love to thee* de Campion, no es la misma. Mientras está claro que una tenía el objetivo de hacer reflexionar al oyente⁷⁵, no hay evidencia de si la otra tenía el objetivo de convencer a una chica de abrirle las puertas de su casa a su amante en las altas horas de la noche, o de convencer al oyente de que eso es lo que está haciendo el cantante. No hay evidencia de que las canciones se utilizaran como serenata, ni de si éstas tenían algún objetivo de convencimiento, sin embargo es necesario saber que representaban un imaginario sensual y que es muy probable que la gente entendiera las referencias eróticas, y que el lenguaje figurativo que utilizan no las alejaba de esto.

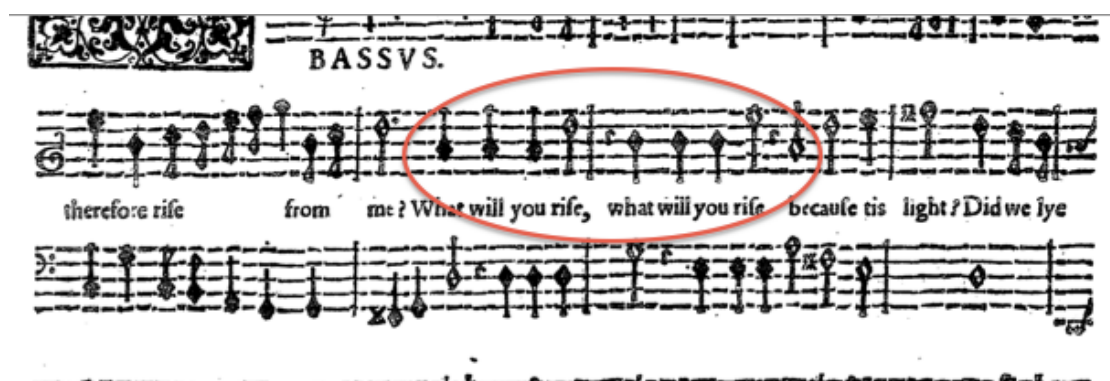
A continuación presentaré algunas de las figuras retóricas que he identificado en algunas *ayres* de Dowland, Corkine y Campion. El estudio de estas figuras está basado en los ensayos de Robin Headlam Wells *The Ladder of love: Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan lute-song*, Robert Toft *Musicke a sister to Poetrie: Rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland*, Gregory G. Butler *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources* y Rubén López Cano *Música y Retórica en el Barroco*. Utilicé los artículos de los autores ingleses como guía de algunas figuras retóricas usadas en las *ayres* y el libro de López Cano para poder identificar las figuras en las canciones presento a continuación.

En la canción *Unquiet Thoughts* del primer libro de canciones, Dowland utiliza la figura *gradatio* para enfatizar la parte más importante del verso, *I'll cut the string*. Esta frase es la que indica que el curso de los hechos puede cambiar. Repite esta frase dos veces, en una secuencia descendiente por grado conjunto para enfatizar la amenaza y a la vez la fatalidad de la acción.

⁷⁵ HEADLAM Wells en *John Dowland and Elizabethan Melancholy* dice: "Not only in poetry but in painting and in music too the spirit of melancholy became one of the age's most characteristic features...."



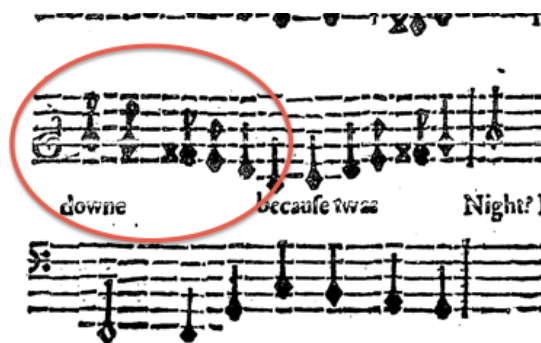
En 'Tis true tis day de William Corkine podemos ver otro ejemplo de *gradatio* en la frase *What will you rise?* También repite la frase dos veces esta vez en una secuencia musical ascendente para enfatizar la palabra *rise* pero también la pregunta y la acusación.



Una figura muy utilizada es la *catabasis* que es una línea melódica descendente para expresar sentimiento de inferioridad y humillación o situaciones deprimentes. Esto es claro en la canción de *Campion Fire, Fire* donde hay dos líneas melódicas descendentes a contratiempo, una en el bajo y una en la voz en la frase *o drown both me.*



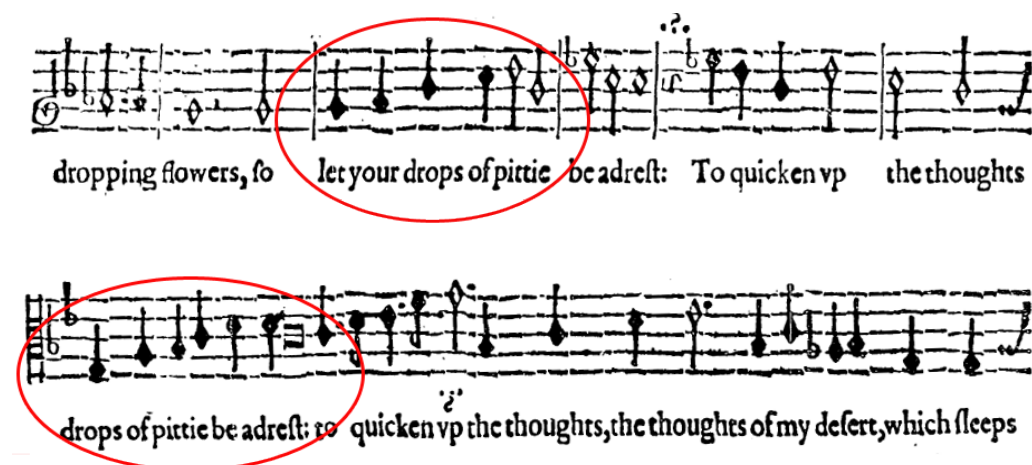
En la canción *'Tis true, 'Tis day* de Corkine, el compositor también utiliza una línea melódica descendente en la palabra *down*, pero a diferencia de la canción de Campion no parece tener el mismo significado que en la canción de Campion, si no simplemente una ilustración de la palabra *down*.



Un ejemplo muy claro de el uso de retórica es *Come again: Sweet Love doth now invite*. Dowland utiliza la figura *gradatio* para llegar al *clímax* y después del *clímax* la *catabasis*. Esta es una de las ilustraciones sexuales más gráficas de las canciones para laúd. Pero como dice Headlam Wells, el resultado es una indecencia decorosa de lo más conmovedora.



En *Go Crystall Teares* del primer libro de Dowland vemos el uso de la figura *mimesis* en donde la voz imita la línea del bajo. Quintiliano dice que la *mimesis* es la imitación de las costumbres de otros, pero que sirve por lo común para burlas.⁷⁶ Esto me parece muy interesante, porque nos dice dos cosas. Está claro que sí es la figura retórica de *mimesis* por que el texto dice *And as the dewes revive the drooping flow'rs, So let your drops of pity be adressed* entonces ya estamos hablando de una imitación: Las lágrimas deben imitar a las gotas del rocío, para despertar el pecho de la amada, justo la frase anterior dice: *sweetly weep into thy lady's breast*. Y también nos dice que el afecto de la canción no es tan dramático como parece, a pesar de estar hablando de lágrimas.



⁷⁶ Quintiliano citado en LÓPEZ Cano, p 125

No todas las canciones están llenas de figuras retóricas, pero como vemos en estos ejemplos, sí hay evidencia de retórica musical, y muchas veces las figuras retóricas hacen más que acompañar al lenguaje, sino que complementan el texto y añaden un subtexto a la obra.

Conclusiones

Si pensamos que como intérpretes somos los responsables de transmitir esta música al oyente, las *ayres* son un género que tiene varios niveles que valen la pena analizar. Lo que a primera vista parece ser una simple canción está plena en contenido de diversos tipos que, mientras más conozca el intérprete, mejor podrá entender y expresar al momento de cantar.

El hecho de que las *ayres* fueran un género vivo y en uso constante tanto para la interpretación doméstica como la pública, nos facilita la comprensión de varios de sus elementos, y de cambiar el formato de la pieza para adecuarlo a un concierto hoy.

Es absolutamente necesario conocer a fondo el poema para decidir varias cosas al momento de cantar una canción:

- Qué versos cantar. Muchas de las canciones son estróficas y llegan a tener hasta seis versos distintos: ¿Cómo decidir qué textos cantar en un concierto? Dependiendo del tipo de poema que sea se pueden suprimir versos sin privar de sentido a la canción, pero esta decisión no se debe hacer al azar porque podría romper la coherencia del texto y los afectos podrían no ser los adecuados.
- Qué emociones queremos expresar más allá de las palabras. El papel de estudio del intérprete consiste, como todos lo sabemos, en mucho más que conocer el texto y las notas. Como dijo Mara Galassi en una clase: “somos aburridos por que no sabemos expresar”. Las *ayres* son un género en el que es imprescindible plasmar el texto en la música y al mismo tiempo ampliar el texto con la música.
- Entender y expresar el subtexto del poema, por ejemplo en la canción *Go crystal teares* de Dowland. En la que, a primera vista, parece ser una canción bastante seria, resulta que el afecto principal no es la tristeza, si no que las lágrimas son un adorno que el amante quiere

ver en el cuerpo de la amada. El sentido es más erótico de lo que parece a primera vista.

- Identificar el yo lírico y decidir la manera de representarlo y cómo nos podemos relacionar con él.

Es muy difícil que lleguemos a saber con exactitud cuál es la realidad de los sentimientos que quería expresar el compositor y exactamente cómo los quería expresar. La evidencia impresa proporciona muchísima información, no obstante no podemos obtener toda la información necesaria de los libros de canciones publicados.

La literatura que habla del género es abundante y excelente. Pero puede ser difícil transportar esa información a la interpretación, pues mucha de ella es complicada de leer y se concentra demasiado en un pensamiento filosófico predeterminado que presenta un panorama idealizado de las canciones. La literatura que habla de interpretación en concreto es poca, pero muy útil, ya que presenta un contexto más amplio que presenta posibilidades al intérprete.

Lo que podemos concluir de estos estudios de relevancia para el intérprete es lo siguiente:

- Las *ayres* son un producto artístico de un ambiente humanista que era consciente de sí mismo y tanto los poetas como los compositores plasmaron en sus obras ese pensamiento.
- La primacía del texto y la preocupación por la elocuencia deben de ser la primera preocupación del intérprete, ya que ésta no era música para escuchar únicamente, sino para ser entendida.
- La conciencia de retórica musical: ayuda a entender la obra a un nivel más profundo y mucho más satisfactorio, además de ser una herramienta útil para entender referentes que están muy lejos de nuestro imaginario.
- Había un lado erótico muy presente en la música que influyó mucho esta música y que está a su vez conectado con la visión de género (masculino y

femenino). La mujer como protagonista, musa y receptora y el hombre como orador.

Como dije al principio del ensayo, lo menos útil para el intérprete es encasillar las canciones para laúd en un género que existió y permaneció igual desde su creación hasta su fin. Las *ayres* eran íntimas y a veces públicas, románticas, eróticas y a veces obscuras, sutiles y gráficas, reflexivas y serias, pero también cómicas. Hay que leer en cada canción los diferentes aspectos que guarda y preguntarnos ¿Puedo decir estas palabras? ¿Puedo transmitir por medio de esta música y convencer al oyente de lo que estoy diciendo?

Bibliografía

ADAMS; Simon. *Leicester and the Court: essays on Elizabethan politics*. Vancouver: UBC press, 2002.

AUSTERN, Linda Phyllis. "For love's a good musician: Performance, Audition and Erotic Disorders in Early Modern Europe" *The Musical Quarterly* Vol 82 No. 3/4

AUSTERN, Linda Phyllis. "Sing againe Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature". *Renaissance Quarterly* Vol 42, No. 3, 1989 pp. 420-448.

BARFOOT, C. C., ed. *"And Never Know the Joy": Sex and the Erotic in English Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2007

BASILE, Mary Elizabeth. "The music of a Maske". *Milton Quarterly*. Volumen 29, Issue 3 Octubre, 1993. pp 85-98. Publicado online en 2007 DOI: 10.1111/j.1094-348X.1993.tb00820.x

BICKFORD Jorgens, Elise. *The Well-Tun'd World: Musical Interpretations of English Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982

BOSE, Misthooni. "Humanism, English Music and the Rhetoric of Criticism. *Music and Letters*. Vol. 77 No. 1 pp 1-21. Oxford University Press.

BUTLER, Gregory G. "Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources" *The Musica Quarterly*. Vol 66, No. 1, pp 53-64

COREN, Pamela. "Singing and Silence: female personae in the English Ayre". *Renaissance Studies*. Vol. 16 No. 4, pp 525-547. The Society of Renaissance Studies. Oxford University Press, 2002

CROWE Ransom. "The Strange Music of English Verse". *The Kenyon Review* Vol. 18, No. 3 1956 pp. 460-477. Kenyon College

CAMPION, Thomas. *The Third and Fourth Booke of Ayres*. Londres: Thomas Snodham, [sin año]

CORKINE, William. *The Second Booke of Ayres*. Londres: M.L.I.B. and T.S.

DOWLAND, John. *The First Booke of Ayres*. Londres: Steiner and Bell, 1998.

DOWLAND, John. *The First Booke of Songes and Ayres*. Londres: Peter Short, 1597 [Facsimil]

DUBROW, Heather. *The Challenges of Orpheus. Lyric Poetry and Early Modern England*. Johns Hopkins University Press, 2007

FELDMAN, Martha. "In Defense of Campion: A New Look at his Ayres and Observation". *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 2 (Spring, 1987), pp. 226-256

FISCHLIN, Daniel. "Tis Like I Cannot Tell What: Desire, Indeterminacy, and Erotic Performance in the English Ayre". *Modern Language Quarterly*. December 1995 56 (4): p 395-431. Duke University Press.

FISCHLIN, Daniel. *In Small Proportions: A Poetics of the English Ayre, 1599-1622*. Detroit: Wayne State University Press, 1998

FLORIO, Iohn. *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English tongues*. Londres: Mell, Bradwood, 1611

HEADLAM Wells, Robin. "The ladder of love: Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan lute-song. *Early Music*, May 1984 pp.173-189. Oxford University Press

HEADLAM Wells, Robin. "John Dowland and Elizabethan Melancholy". *Early Music*, 1985 pp. 514-528. Oxford University Press

HEADLAM Wells, Robin. *Elizabethan Mythologies: Studies in Poetry, Drama and Music*. Nueva York. Oxford University Press. 1994

HOGWOOD, Christopher, KIRKBY, Emma, LINDBERG, Jakob. *From printed paper to Performance*. Gresham College Public Lectures, The Museum of London, 19 de Abril de 2011. Video de http://www.youtube.com/watch?v=072CUf3b1_A

KENNY, Elizabeth: "The uses of lute song: texts, contexts and pretext for 'historically informed' performance. *Early Music*, Vol XXXVI, 2008. Oxford University Press

KNAUSS, Daniel Philip. *Loves Refinement: Metaphysical expressions of desire in Philip Sidney and John Donne*. Tesis de Máster. North Carolina State University, 1998.

LOPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: amalgama edicions, 2012.

PEACHAM The younger, Henry. *The Compleat Gentleman*. Londres: Gray's Inn, 1634. Versión digital: <http://archive.org/details/compleatgentlemaOOgracuoft>.

POULTON, Diana. *John Dowland*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1982.

PRICE, David C. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*. Nueva York: Cambridge University Press, 1981.

TOFT, Robert. "Musicke a sister to Poetrie: Rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland. *Early Music*, May 1984 pp. 191-199

UNGERER Gustav, "The viol da gamba as a sexual metaphor in Elizabethan music and Literature" *Renaissance and Reformation* Vol 20, No. Toronto: Canadian Society of Renaissance Studies, 1984 pp.

WALLS, Peter. " 'Music and Sweet Poetry'? Verse for English Lute Song and Continuo Song" *Music and Letters*, Vol 65. No. 3 Julio, 1984 pp. 237-254. Oxford University Press

ZIMMERMAN, Susan ed. *Erotic Politics: The Dynamics of Desire in the Renaissance Theatre*. Londres: Routledge, 1992

