

---

# El Renaixement musical

---

PID\_00258039

Anna Cazorra

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 3 hores

---





*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducció</b> .....                                 | 5  |
| <b>Objectius</b> .....                                   | 6  |
| <b>1. La música del Renaixement</b> .....                | 7  |
| <b>2. El segle xv</b> .....                              | 8  |
| 2.1. L'escola francoflamenca .....                       | 9  |
| 2.2. Culminació de l'humanisme musical .....             | 9  |
| <b>3. El segle xvi</b> .....                             | 12 |
| 3.1. Noves formes compositives. El madrigal .....        | 12 |
| 3.2. La música de la Reforma .....                       | 15 |
| 3.3. La música de la Contrareforma .....                 | 17 |
| 3.4. La música vocal hispànica .....                     | 20 |
| <b>4. La música instrumental</b> .....                   | 22 |
| 4.1. Els instruments renaixentistes .....                | 22 |
| 4.2. Estils i formes de la música instrumental .....     | 24 |
| 4.3. La música instrumental a la península Ibèrica ..... | 25 |
| <b>Resum</b> .....                                       | 27 |
| <b>Activitats</b> .....                                  | 29 |
| <b>Exercicis d'autoavaluació</b> .....                   | 29 |
| <b>Solucionari</b> .....                                 | 31 |
| <b>Glossari</b> .....                                    | 32 |
| <b>Bibliografia</b> .....                                | 33 |



## Introducció

És difícil proposar una data d'inici del Renaixement musical. En el camp de l'arquitectura i les arts plàstiques, els historiadors situen la data cap el 1430, en què s'evidencia una voluntat de recuperació del concepte de bellesa clàssica del món grecoromà. En el camp de la música, com que no hi havia models sonors existents en la tradició clàssica, l'atenció dels estudiosos es va centrar en l'estudi de la teoria musical de la Grècia antiga, sobretot les aportacions de Ptolomeu. Es van traduir i estudiar parts dedicades a la ciència musical dins l'obra *La Política*, d'Aristòtil, i *La República* i *Les Lleis*, totes dues de Plató. Les principals qüestions tècniques que els teòrics i músics es plantejaven eren: el significat de consonància i dissonància, tan melòdica com harmònica, i el concepte de modalitat i els sistemes d'afinació.

D'una manera progressiva, l'esperit renovador del Renaixement va anar desplaçant les antigues concepcions medievals, amb una confiança en l'home renovada i la seva capacitat de creació. La necessitat d'expressar les emocions va introduir una nova forma d'entendre la relació entre música i text, buscant aquest la complicitat d'aquella. Aquesta complicitat triomfarà amb el gènere més important d'aquesta època, el madrigal. A mans de Monteverdi, la música arribarà a tenir una expressivitat melòdica sense precedents, anunciant l'arribada d'una nova era i, amb ella, una nova forma de veure l'art: amb l'adveniment del Barroc, en el qual preval la teoria *dei affetti* ('emocions', 'passions'), la música estarà ja en condicions d'esdevenir el vehicle idoni per a l'expressió sonora de les idees i els sentiments continguts en el text.

## Objectius

Els objectius d'aprenentatge són els següents:

- 1.** Conèixer com es va anar produint la transformació lenta del món medieval al món del Renaixement i com va néixer una nova forma d'entendre la relació entre música i text.
- 2.** Entendre el context en què va néixer i es va desenvolupar el madrigal.
- 3.** Arribar a tenir un coneixement sòlid de les diferents contribucions fetes pels principals compositors del Renaixement.
- 4.** Captar la situació històrica i cultural en què va sorgir la música de la Reforma.
- 5.** Identificar quines són les principals contribucions dels compositors relacionats amb la música de la Contrareforma.
- 6.** Conèixer les peculiaritats que van afavorir el desenvolupament d'una escola musical espanyola, tant vocal com instrumental, durant el segle XVI.
- 7.** Valorar la importància de la contribució de Monteverdi al naixement del gènere operístic i, amb ell, el pas del Renaixement al Barroc.

## 1. La música del Renaixement

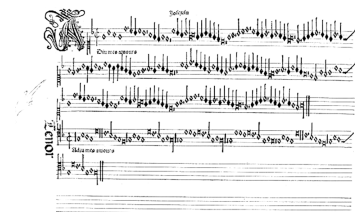
Ja hem vist com Dufay representa el pas de l'edat mitjana al Renaixement. És força significatiu el fet que escrivís el motet *Nuper rosarum flores* per a la consagració de l'església de Santa Maria dei Fiore (el Duomo) de Florència, l'any 1436. Sembla que Dufay intentaria reproduir en la seva música, mitjançant unes correspondències amb els intervals musicals, les proporcions matemàtiques de la cúpula de la catedral florentina, obra de Brunelleschi.

A partir de la segona meitat del segle XV, la música es va veure afavorida per una sèrie d'evolucions tècniques i un canvi d'orientació estètica. Les principals innovacions tècniques van ser el perfeccionament dels instruments musicals i el naixement de la impremta musical.

Es considera Ottaviano Petrucci el precursor de la impressió de música. Instal·lat al seu taller a Venècia, va editar la sèrie de tres volums *Harmonice musices odhecaton* ('Cent cançons de música harmònica', 1501, 1502 i 1504), les col·leccions més antigues de música que contenen una selecció de cançons dels compositors de l'escola francoflamenca, d'Ockeghem a Josquin Des Prés.

El canvi d'orientació estètica de la música va venir estimulada per l'evolució simultània de la polifonia i de l'harmonia. En la progressió de la polifonia es busca la independència de cadascuna de les veus intentant mantenir un equilibri de participació entre elles. Però paral·lelament, la preocupació per mantenir la intel·ligibilitat del text cantat portarà progressivament a la preferència per la melodia acompanyada.

És també en aquesta època quan queden establertes la distribució de les veus humanes en quatre. Si en les composicions vocals el tenor era normalment la veu encarregada d'entonar el cant pla, la veu encarregada de cantar la línia melòdica per sota era denominada *contratenor bassus* ('contratenor baix') o *bassus*, mentre que la veu que cantava la línia melòdica per sobre d'aquest tenor rebia el nom de *contratenor altus* ('contratenor alt') o *altus*. Finalment, la veu superior de la composició s'anomenava *superius*. Amb el temps, la denominació aniria evolucionant, fins a arribar als noms actuals de *soprano*, *contralt*, *tenor* i *baix*.



Les primeres músiques impreses  
Adieu mes amours de Josquin des Prés, a  
l'*Harmonice musices odhecaton*.

## 2. El segle XV

La caiguda de la ciutat de Constantinoble l'any 1453 va propiciar la celebració de la festa coneguda com el Jurament del Faisà l'any següent, organitzada pel rei Felip el Bo, com un anunci per la futura recuperació de la ciutat. Per a aquesta festa es va desplegar el dispositiu de la nodrida capella musical del rei, en què abundaven els instruments de vent (flautes, xirimies, cromhorns, trompetes, cornetes, sacabutxos), molt adequats per a les celebracions a l'aire lliure pel seu potencial sonor. Felip el Bo moria poc després, l'any 1467 i el seu fill, hereu de la corona, també va desaparèixer en un combat l'any 1477. La filla del Felip, Maria, única hereva de les enormes extensions de Borgonya, va contraure matrimoni amb l'arxiduc d'Àustria, Maximilià d'Habsburg i es va endur a la cort d'Innsbruck la seva capella musical, formada per músics francoflamencs. D'aquesta manera, l'escriptura de l'escola francoflamenca va entrar a Àustria i es va anar estenent de manera progressiva per terres germàniques, donant lloc a aquest tipus d'escriptura contrapuntística i elaborada que seria característica de l'estil germànic fins ben entrat el Barroc. Un exemple de la influència de la música francoflamenca a terres germàniques va ser el naixement d'una nova forma vocal que va esdevenir la modalitat alemanya de la *chanson* francesa: el *lied*, una cançó polifònica per a tres veus amb la melodia al tenor, la qual adopta recursos contrapuntístics dels músics neerlandesos.

Si bé fou Itàlia el país que va veure néixer la nova era, el que sí està clar és que són els músics procedents del nord d'Europa, anglesos, borgonyons i neerlandesos, els que consolidarien el llenguatge renaixentista i els responsables de la seva difusió per la geografia europea.

El segle XV és l'època de floriment de l'escola francoflamenca, que arribarà al màxim esplendor de la mà de Josquin des Prés. Durant el segle XVI, el protagonisme de l'escola francoflamenca anirà desapareixent a favor de la nova generació de compositors italians. L'escriptura musical dels compositors de l'escola de Borgonya contrapuntística i elaborada, deixarà pas a la italiana, de textura més homofònica i de factura senzilla.



**Jurament del Faisà**  
Il·luminació del manuscrit del Jurament del Faisà, escrit per ordre del duc de Borgonya cap el 1455.



## 2.1. L'escola francoflamenca

La generació posterior de Dufay va donar un grup de compositors d'un nivell creatiu altíssim, entre els quals destaca Ockeghem. Es considera Johannes Ockeghem (ca. 1410-1497) l'hereu principal de l'*ars nova* borgonyona i la seva tendència a l'artifici i complexitat en l'escriptura musical.

Va estar al servei del monarca francès Carles VII de qui sembla que va rebre favors reials especials, com el fet de no haver de rebre les ordres menors, fet molt excepcional per a qui treballava dins el context eclesiàstic com a compositor. El domini dels recursos contrapuntístics queda demostrat en la *Missa cujusvis tonis* ('Missa en qualsevol to'), en què les quatre veus participen d'una manera equilibrada en la confecció del discurs melòdic intercanviant-se el material temàtic sense limitacions de tipus formal. Mentre els seus contemporanis dividien les composicions en seccions separades per cadències, Ockeghem buscava la continuïtat del discurs musical després de cada fragment, un recurs que després seria acceptat pels músics de generacions posteriors. Aquesta continuïtat del discurs musical afavoria la creació de moments climàtics als quals arribava mitjançant la utilització dosificada de recursos dramàtics. Aquests recursos responen a la voluntat del compositor de buscar la coherència entre la música i el text, emfatitzant-ne el contingut expressiu.

Una figura destacada de la generació posterior a Ockeghem és el flamenc Heinrich Isaac (ca. 1450-1517), autor d'una producció musical extensa que inclou misses, motets, *chansons* franceses i *frottole* italianes. Heinrich Isaac és un dels músics que va treballar per a la cort de l'emperador Hausburg Maximilià I, a Innsbruck, després d'haver estat al servei dels Mèdici a Florència. És l'autor de la coneguda cançó *Innsbruck, ich muss dich lassen* ('Innsbruck, he de deixar-te') per a quatre veus, que va compondre quan va decidir tornar a Florència. Aquesta melodia seria utilitzada després per Bach com a base d'un dels seus corals de la Passió segons sant Mateu, adaptant-la a les paraules *O welt, Ich muss dich Lassen* ('Oh, món, he de deixar-te').

Contemporanis a Isaac i que van contribuir a aquesta etapa d'esplendor de l'escola francoflamenca són el neerlandès Jacob Obrecht (ca. 1452-1505), el francès Jean Mouton (1459-1522), el flamenc Pierre de la Rue (ca. 1460-1518) i el neerlandès Adrian Willaert (ca. 1490-1562).

## 2.2. Culminació de l'humanisme musical

Una gran part de la música d'aquesta època mostra la influència de l'humanisme, i també de les formes italianes, com la *chanson* i la *frottola*. La voluntat per a fer que el text fos més comprensible i respectar l'accentuació de les paraules i la puntuació de les frases fa que els compositors francoflamencs



Còdex Chigi  
Còdex Chigi, amb el Kyrie de la *Missa Ecce ancilla Domini* de Ockeghem.

Innsbruck ich muß dich lassen  
Heinrich Isaac (1450-1517)

 A musical score for the song 'Innsbruck, ich muß dich lassen' by Heinrich Isaac. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and lute. It features a simple melody with a repeating rhythmic pattern. The lyrics are written below the vocal lines.

*Innsbruck, ich muss dich lassen*  
Edició actual de la cançó *Innsbruck, ich muss dich lassen* d'Heinrich Isaac.

s'allunyin de l'estil tan melismàtic i ornamentat d'Ockeghem i dels altres compositors de l'escola de Borgonya contemporanis a aquest, que estaven més preocupats per l'artifici que per l'expressió de la paraula. Així, els compositors de l'escola flamenca del segle XV s'esforçaven a buscar la complicitat de la música en la composició de les obres tan sacres, com profanes; però és dins l'àmbit de la música profana on s'evidencia una major intencionalitat, i és en la *chanson* on s'observa més diversitat en la utilització de recursos descriptius.

La *chanson* era una de les formes preferides pels compositors de l'escola francoflamenca i la més difosa, tal com s'evidencia per les nombroses publicacions de *chansonniers* ('cançoners'). Aquest gènere va evolucionar progressivament fins a presentar la forma de *chanson* de principis del segle XVI: una composició polifònica en què, per influència del motet, s'intenta mantenir una participació igualitària de les diferents veus dins una textura contrapuntística i una estructura harmònica transparent. Amb la *chanson*, els compositors intentaven mantenir la correspondència entre la música i el text en forma de figures descriptives. Aquest recurs rebia el nom de *musica reservata*. Un exemple representatiu d'aquest tipus de *chansons* és el lament *Nymphes des bois*, a cinc veus, que és una *déploration* per la mort d'Ockeghem escrita per Josquin Des Prés. A banda d'emfatitzar el sentiment de dolor per la pèrdua del gran mestre mitjançant recursos sonors expressius, Josquin introdueix un recurs visual consistent a utilitzar un tipus de notació ennegrida, com a símbol de dol. Evidentment l'oient no sap que hi ha aquest recurs perquè no veu la partitura, però el color negre de la notació, a banda de ser un homenatge de manera simbòlica, predisposa el cantant perquè incrementi el sentiment de tristesa mentre interpreta la composició.

Aquesta preocupació per a assegurar la intel·ligibilitat, i la mateixa influència de la música italiana que tendia a les sonoritats suaus, va fer que els compositors donessin cada cop més importància a l'aspecte vertical de la música, és a dir, a l'harmonia. Els intervals de tercera i de sexta ja no eren considerats dissonàncies, sinó consonàncies imperfetes, enfront de les consonàncies perfectes (la quarta, la quinta i l'octava justes) i les dissonàncies (la segona i la setèma).

Alguns músics, conscients del canvi de mentalitat, van escriure tractats teòrics intentant instaurar una sèrie de normes per al tractament de les dissonàncies, com és el cas del flamenc Johannes Tinctoris (1435-1511) i el seu *Liber de arte contrapuncti* ('Llibre sobre l'art del contrapunt', 1477). Aquests preceptes serien recollits i traduïts per alguns teòrics per a donar-hi més difusió entre els músics italians, com ara Gioseffo Zarlino, autor de *Le istitutioni harmoniche* ('Els fonaments harmònics', 1558). Això comportarà un canvi de concepció que progressivament afavorirà la utilització d'un nou tipus de textura: el de la melodia amb acompanyament.



Notació ennegrida, com a símbol de dol  
*Déploration* per la mort d'Ockeghem escrita per Josquin Des Prés.

La consolidació de la concepció renaixentista de l'humanisme aplicat de la música troba en Josquin des Prés el màxim exponent. Format a l'escola francoflamenca, Josquin des Prés (ca. 1440-1521) marxà de seguida a Itàlia per tal de treballar a la catedral de Milà com a cantant, primer, i al servei de la família ducal Sforza, més tard. Es traslladà uns anys després a Roma per a treballar a la capella papal, però de seguida tornà a França per a prestar els seus serveis a la Cort Reial, sota el regnat de Lluís XI i Lluís XII. És famosa l'anècdota segons la qual Josquin va compondre una missa a partir d'un motiu melòdic basat en la seqüència de notes la-sol-fa-re-mi, fent referència a la frase *Lascia fare a me* ('Deixa-ho al meu compte'), una promesa que li havia fet el compte Sforza i que no va complir en dues ocasions en què es retardava en el pagament del salari al músic. Aquest recurs el tornaria a utilitzar, aquest cop quan treballava al servei de Lluís XII, i aquest li havia deixat de pagar el sou. En aquesta ocasió va compondre el motet *Memor esto verbi tui* ('Recorda les teves paraules'). En un motet posterior faria públic el pagament del sou.

Va ser a Itàlia on Josquin va compondre les seves millors obres. Alliberat de les imposicions i rigideses de l'escola francoflamenca, adoptà les novetats de la música italiana pel que fa la voluntat d'emfatitzar el sentit dramàtic del text, el gust per les descripcions sonores del text i la tendència a les harmonies fluïdes i de sonoritat suau. Tot i així, no abandonà mai el contrapunt, sinó tot el contrari, les obres més destacades contenen recursos imitatius de gran elaboració entre les veus i sovint utilitza la *caccia* o cànon en totes les seves variants, des de la forma més simple i rigorosa fins a la màxima complexitat dins una escriptura contrapuntística més lliure. A les obres de Josquin s'evidencia una especial preocupació per a adequar la música al text i evitar, així, la falta de coherència entre l'accentuació de les paraules i el ritme de la música com passava amb altres compositors contemporanis. Una de les seves composicions sacres que exemplifica la preocupació per a emfatitzar amb la música el contingut del text és l'emotiva *Missa pange lingua*, plena de recursos expressius.

El tipus de missa més cultivat per Josquin i els seus contemporanis de l'escola francoflamenca era la missa d'imitació o *missa de paròdia*. La *missa de paròdia* (que no vol dir que contingui cap burla) consisteix a crear una composició nova a partir de la utilització lliure de material musical procedent d'un motet, una *chanson* o una altra missa del propi compositor o d'un altre. A la missa de *cantus firmus* només es disposava d'un cant gregorià per a crear una composició llarga com era la missa. Amb la *missa de paròdia*, els compositors tenien una major quantitat de material musical procedent d'una altra peça per a crear una obra nova més elaborada. Al segle XVI, la missa d'imitació o de paròdia reemplaçarà definitivament la missa de *cantus firmus*.

## LE ISTITVTIONI HARMONICHE

DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA;

Nelle quali: oltre le materie appartenenti

ALLA MUSICA;

Si trouano dichiarati molti luoghi  
di Poesia, d'Historia, & di Filosofia;

Si come nel seguente si paròchiamente vedea.

\* Nel Editore, Giulio Scipione, alla  
Venezia, nella Regia stamperia.



Con Prilegio dell'Illustriss. Signoria di Venetia,  
per anni X.

IN VENETIA M D LVIII:

Les primeres teories harmòniques basades  
en criteris científics  
Edició de *Le Institutioni Harmoniche* de Gioseffo  
Zarlino da Chioggia.



Emfatitzar amb la música el contingut del  
text  
Kyrie de la *Missa pange lingua*, de Josquin des  
Prés.

### 3. El segle XVI

Si durant el segle XV el protagonisme era compartit entre els compositors de l'escola francoflamenca, i la seva presència a Itàlia estimularà els compositors italians a fer la seva pròpia contribució. L'epicentre de la vida musical es desplaça definitivament a Itàlia, país que veurà néixer el gènere més important del Renaixement: el madrigal.

#### 3.1. Noves formes compositives. El madrigal

Ja hem vist com la música italiana anava exercint una influència cada cop més notable sobre els compositors francesos i neerlandesos que, repartits per diverses ciutats italianes del nord, oferien els seus serveis a l'església o a l'aristocràcia. Abans hem esmentat l'existència d'una forma italiana molt característica d'aquesta època, la *frottola*. La *frottola* és l'equivalent italià a la *chanson* francesa però amb algunes particularitats. És una cançó per a quatre veus, en la qual predomina la veu superior, que assumeix un paper solista. La *frottola* defuig de la complexitat contrapuntística de la *chanson* francesa a favor d'una textura homorítmica amb esquemes rítmics molt repetitius. Com en el cas de la *chanson* els temes preferits són de tipus amorós o satíric. Durant la primera meitat del segle XVI es va posar de moda l'adopció de sonets i altres poemes de Petrarca, qui havia publicat el seu *Canzoniere* ('Cançoner') a Venècia l'any 1501, per a la composició de *frottole*. Poc més tard, aquesta moda es va estendre a l'adaptació de textos d'altres poetes, com Tasso i Ariosto. Aviat es denominarien madrigals i, encara que no són ben bé madrigals, aquestes *frottole* representen un important precedent del gènere madrigalesc.

L'estil de la *frottola* va exercir la seva influència sobre un gènere sacre, la *lauda*, una cançó religiosa no litúrgica que originàriament era monòdica però va acabar adoptant la polifonia. Les melodies generalment de les *laude* eren adaptacions de cançons populars, i quasi mai procedien del repertori gregorià.

L'evolució de la *frottola* va donar lloc als primers madrigals, però de manera progressiva el madrigal va anar adoptant una escriptura més contrapuntística, per influència del motet d'estil imitatiu. Bernardo Pisano (1490-1548) i Constanzo Festa (ca. 1490-1545) són alguns dels compositors que adaptaren l'estil de la *frottola* per a la composició d'aquesta classe de madrigals més primitiva. La forma que acabarà adoptant el madrigal és d'una composició per a un nombre de veus que anava entre tres i set, i sense acompanyament instrumental.



Laura  
Retrat de Laura, l'estimada de Petrarca, a qui va dedicar el seu *Canzoniere*.

Quan no hi havia prou cantants, per a cantar les melodies, instruments com el llaüt podien substituir les veus. La textura d'aquestes composicions és rica i variada, normalment combina escriptura contrapuntística amb fragments més homorítmics. La qualitat literària del text és alta i els temes preferits són de caràcter sentimental o eròtic, amb elements de la poesia pastoral. La música intenta descriure de manera sonora les paraules que denoten sentiments (aflicció, alegria) o moviment (ascens, saltar). Una de les innovacions més importants va ser l'adopció del cromatisme com a recurs expressiu. El cromatisme era un tipus d'escriptura que consistia a incorporar breus fragments a distància de semitò. Aquesta reducció d'interval·ls produeix una tensió dramàtica momentània que és ideal per a emfatitzar el sentit de determinades paraules com *mort* o *dolor*. El compositor i teòric italià Nicola Vincentino (1511-1572) va ser un dels que més va contribuir a la introducció d'aquest recurs expressiu al gènere madrigalesc.

Els primers madrigals eren adaptacions de poemes breus, però aviat es van adaptar textos d'autors com Petrarca, Ariosto, Tasso o Guarini, alguns d'ells llarguíssim poemes èpics sobre personatges històrics. Les parts més narratives eren interpretades en un estil més declamatori, amb un acompanyament a base d'acords. En canvi, els fragments més emotius eren cantats amb una música que emfatitzava la intensitat dramàtica mitjançant cromatismes i acords amb notes alterades. Alguns dels primers compositors que van utilitzar aquesta innovació foren el flamenc Cipriano de Rore (1516-1565) i l'italià Luca Marenzio (1553-1599). Els madrigals de Rore tenen caràcter dramàtic que contrasta amb el lirisme dels seus predecessors. Destaca el seu cicle de madrigals a partir de les *canzone A la dolc'ombra* ('A la dolça ombra'), de Petrarca, amb una música molt expressiva, subtil i refinada. Marenzio també explota magistralment els recursos cromàtics i les progressions harmòniques d'acords alterats amb finalitats dramàtiques al seu madrigal *Crudele, acerba, inesorabil morte* ('Cruel, fosca, mort inexorable') també de Petrarca. Marenzio, juntament amb Carlo Gesualdo (ca. 1560-1623) van ser els principals compositors de madrigals de la segona meitat del segle XVI. L'estil d'aquests compositors va exercir una gran influència sobre els madrigalistes anglesos quan el gènere es va estendre per Europa.

Claudio Monteverdi (1567-1643), va contribuir de gran manera a l'enriquiment d'aquest gènere amb un nou estil de madrigal: una composició per a una sola veu, o per a dues, acompanyada d'un instrument polifònic (llaüt, arpa, *chitarone*, etc.). Els seus cinc primers llibres de madrigals (1587-1606) segueixen el tipus de composició del final del segle XVI, a l'estil de Gesualdo i Marenzio. Però aviat adoptà el recurs de combinar seccions d'estil més declamatori amb altres més musicals. Aquests fragments declamatoris anirien evolucionant cap a una nova forma que es consolidarà amb el naixement del gènere operístic, el recitatiu. Aquesta és una de les innovacions que preludien l'adveniment del Barroc.



Monteverdi  
Retrat de Claudio Monteverdi, tocant un  
*chitarone*, d'autor desconegut.

L'èxit que va tenir el conreu del gènere madrigalesc entre els compositors italians d'aquesta època va propiciar el naixement d'altres formes afins, com són la *canzon villanesca* ('cançó camperola') o *villanella*, la *canzonetta* i el *balletto*. La *villanesca* o *villanella* és una composició polifònica de caràcter folklòric. La *canzonetta*, per a veus, i el *balletto*, per a conjunt instrumental, són composicions que no se sap amb seguretat si eren per ser dansades. Giovanni Gastoldi (ca. 1555-1622) va ser un dels compositors que més va contribuir al repertori de *balletti* de l'època.

A banda d'aquestes formes, el madrigal va donar lloc a una altra modalitat, com a resultat de la fusió amb la *commedia dell'arte*, la denominada *commedia de madrigal*. La *commedia dell'arte* era el nom que s'utilitzava per a les comèdies en tres actes representades per companyies itinerants italianes que podien ser històries clàssiques amb acudits improvisats. D'aquí derivarien els personatges que sovint han aparegut en alguna obra escènica posterior, com són Arlequí, Colombina, Pulcinella o Pierrot. Un exemple de *commedia de madrigal* és *L'Amfiparnaso* ('Els peus del Parnàs') de l'italià Orazio Vecchi (1550-1605) i consisteix en una sèrie de madrigals que s'intercalen en les actuacions del personatges d'una *commedia dell'arte*. Les parts de cada personatge, les canten totes les veus a l'uníson; això significa que les veus masculines han de cantar en falset per a interpretar les parts dels personatges femenins en la mateixa tessitura. Tot i que encara no s'utilitzava escenografia ni vestuari, aquesta modalitat de madrigal és un dels precedents més destacats del gènere operístic.



L'Arlequí, de Pablo Picasso  
Els personatges de la *commedia dell'arte*, han estat font d'inspiració per a artistes, músics i literats de tots els temps.

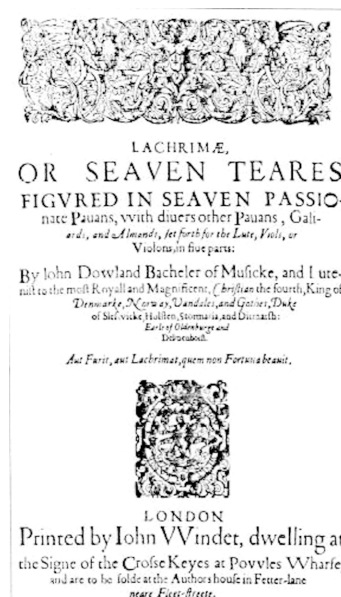
L'estil del madrigal es va difondre per diversos països d'Europa però va ser a Anglaterra on va triomfar d'una manera especial. A Londres s'editaren dos volums amb col·lecció de madrigals italians procedents de compositors italians però amb la lletra traduïda a l'anglès: *Musica transalpina* (1588) i *Italian Madrigal Englished* ('Madrigals italians adaptats a l'anglès', 1590). La segona d'aquesta col·lecció, inclou el madrigal *This sweet and merry month of May* ('Aquest dolç i feliç mes de maig') en estil italià però fet per un compositor anglès, William Byrd (1543-1623).

Byrd presenta dues versions del mateix madrigal, una per a sis veus i una altra per a quatre. Aviat els compositors anglesos s'animaren a compondre madrigals amb text anglès però d'estil italià. De manera progressiva, els mateixos compositors preferiren conrear una modalitat de madrigal amb un tipus d'escriptura més lligada a la seva tradició britànica. Es considera el compositor anglès Thomas Morley (ca. 1557-1602) autor d'un dels tractats més famosos de l'època, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musike* ('Una introducció fàcil a la música pràctica', 1597), el creador del madrigal anglès. Els anglesos tradicionalment atorgaven més importància a la música que a la lletra i, per tant, no utilitzaven recursos musicals en funció del text. Els anglesos preferien les línies melòdiques subtils i la declamació clara i precisa dels textos en anglès. Paulatinament van anar afavorint el vincle entre el text i la música, introduint elements descriptius i expressius en la música. Es pot dir que de la mà de William Byrd i Orlando Gibbons (1583-1625), cap al començament del segle XVII, havia nascut a Anglaterra una escola madrigalista.

A partir d'aquell moment els anglesos compaginaren la composició de madrigals d'estil nacional amb altres gèneres vocals tradicionalment britànics com són la cançó d'una veu amb acompanyament de llaüt i el *consort songs* ('cançons per a conjunt'), cançons per a dues veus amb acompanyament de violes. John Dowland (1563-1626) va ser el compositor més important de cançons amb acompanyament de llaüt. A Dowland pertany la *Flow, my tears* ('Enlairaieu-vos, llàgrimes meves'), una cançó per a una veu i acompanyament de caràcter molt emotiu, o bé la *Lacrimae*, a partir de la qual es va elaborar l'obra instrumental *Seven passionate pavans for lute and five viols* ('Set pavanas apassionades per a llaüt i cinc violes').

### 3.2. La música de la Reforma

La necessitat d'una actualització de la vida eclesiàstica i dels serveis que oferia ja era un assumpte que havia estat tractat molt abans que Martin Luter (1483-1565) deixés penjades a les portes de la catedral de Wittenberg les seves 95 tesis l'octubre de 1517. El cardenal Pierre d'Ailly havia publicat un segle abans el seu *Tractatus super Reformatione Ecclesiae* per a denunciar l'excés d'artifici en l'ornamentació de les esglésies, la proliferació de festivitats dedicades a sants i l'abús de determinades practiques musicals en les cerimònies religioses que dificultaven la intel·ligibilitat del text. Luter va aplicar les principals modificacions i actualitzacions a l'estructura tradicional de la missa catòlica i l'any 1526 va publicar aquesta nova modalitat amb el títol *Deutsche Messe* ('Missa alemanya'). La reforma luterana oferia una flexibilitat en la combinació de practiques de la litúrgia romana i de la nova litúrgia luterana. Les dues principals finalitats de Luter eren: fer més comprensible el contingut dels textos i animar els assistents a fer que participessin d'una manera activa en la cerimònia litúrgica. Per a afavorir la comprensió del contingut de les cerimònies al poble germànic, Luter va fer traduir a l'alemany els textos en llatí. La participació activa l'aconseguiria fent cantar als assistents en les cerimònies religi-



Portada de l'edició original de les «Set pavanas apassionades per a llaüt i cinc violes» de J. Dowland.

oses. La Reforma luterana va tenir una acollida favorable als països germànics i va donar lloc al moviment protestant que, com veurem més endavant, es va estendre per fora de les fronteres d'Alemanya.

La innovació musical que més èxit va tenir en l'Església luterana va ser el *Choral* ('coral'), també denominat *Kirchenlied* ('cançó eclesiàstica'). El coral és una composició feta sobre la base d'un cant gregorià o bé d'una cançó alemanya del període anterior a la Reforma. Si la melodia procedia del repertori gregorià, el text era traduït a l'alemany, com és el cas del coral *Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, adaptació de l'himne gregorià *Veni Creator, Spiritus*. Si la melodia procedia d'una cançó profana, s'hi adaptava un text nou. Aviat es va aplicar la polifonia. Les primeres harmonitzacions fetes sobre la melodia original eren senzilles, de textura homorítmica, perquè el poble assistent, que no tenia formació musical, pogués cantar. Més tard, es crearen formes molt més elaborades i contrapuntístiques, pensades per a un cor professional. Del coral va derivar una modalitat directament pensada per a ser cantada per un cor professional, el *motet coral*. Aquesta modalitat presenta una escriptura contrapuntística molt elaborada que contrasta amb la dels primers corals, simples i de textura homorítmica. Alguns dels compositors que contribuïren a aquesta modalitat van ser Johannes Eccard (1553-1611) i Michael Praetorius (1571-1621).

El moviment protestant es va estendre per fora dels països de llengua germànica, sobretot pels Països Baixos i França, que van adoptar mesures més dràstiques en contra de la imposició del ritus romà. Per exemple, a França només es va admetre el cant dels salms, que van ser traduïts al francès. La resta de la litúrgia era resada. Com en el cas dels himnes luterans que van generar els corals, aquests salms en principi es cantaven a l'uníson, mantenint la melodia gregoriana. Més tard se'n van fer harmonitzacions senzilles a quatre veus per a fer les cerimònies més atractives. El francès Claude Goudimel (ca. 1505-1572) i el neerlandès Jan Sweelinck (1562-1621) són alguns dels compositors que contribuïren al repertori salmístic francès.

També Anglaterra va reaccionar en contra de la litúrgia romana i l'any 1534 Anglaterra va separar-se oficialment de l'Església catòlica. Amb la intenció de recuperar les pràctiques religioses anteriors a l'arribada del catolicisme, va ser instituïda l'Església anglicana i, en les cerimònies religioses, l'anglès va reemplaçar el llatí. Alguns compositors anglesos, com Thomas Tallis (ca. 1505-1585) i William Byrd, van compaginar l'escriptura contrapuntística i elaborada de l'escola francoflamenca i l'estil existent abans de la influència borgonyona, però la gran majoria recuperaren aquest estil anglès de llenguatge homorítmic i molt més senzill. Una de les principals innovacions del ritus anglès va ser l'*anthem*, un himne en anglès, per a cor *a capella* o bé per a veus solistes acompanyades per un orgue o per un llaüt, construït sobre la base d'un cant gregorià amb una escriptura contrapuntística elaborada per influència del motet llatí.



Luter acompanyant el cant d'uns infants



### 3.3. La música de la Contrareforma

La Reforma de Luter va comportar una renovació necessària de la vida religiosa i, indirectament, va tenir conseqüències en les pràctiques dels països que mantien la litúrgia romana perquè l'Església catòlica va intervenir. La resposta de l'Església occidental a la reforma protestant va ser publicada el desembre del 1563, quan es va donar per finalitzat el concili de Trento. L'assumpte més important que van tractar era la necessitat de fer que les paraules que es cantaven a les cerimònies litúrgiques fossin intel·ligibles. Mogut per la possibilitat que l'Església prohibís l'ús de la polifonia a les cerimònies, el compositor francoflamenc Jacobus de Kerle (ca. 1532-1591) va compondre les seves *Preces speciales*, perquè fossin cantades per al concili.

Efectivament, aquestes composicions, fetes en un estil polifònic molt senzill, es cantaven tres cops per setmana, en finalitzar les reunions que es feien durant la celebració del concili. Era una manera de demostrar que l'ús de la polifonia no era incompatible amb la intel·ligibilitat del text. La llegenda atribueix a Palestrina, model de la música religiosa tridentina, el mèrit d'haver impedit que l'Església prohibís l'ús de la polifonia. Dos anys més tard d'haver-se celebrat el concili, l'Església va estampar amb el segell eclesiàstic diverses obres, entre les quals hi havia la *Missa Papæ Marcelli* ('Missa del papa Marcel') per a sis veus, de Palestrina. Segons la llegenda, seria aquesta obra la que influiria en la decisió del concili de mantenir la pràctica de la polifonia, quan realment va ser Kerle qui ho va aconseguir. El fet que Palestrina escrivís una missa per a sis veus en un estil totalment conservador, quan la major part d'obres del compositor són per a quatre veus, induiria a pensar que va ser un acte de demostració del fet que es podia mantenir la intel·ligibilitat del text en una composició de textura contrapuntística encara que hi haguessin moltes veus.

El fet és que el Concili va dictar una sèrie de normes i sancions per a evitar els abusos i els relaxaments en les cerimònies religioses. D'altra banda, i moguda per l'existència d'un nou repertori musical religiós dins l'Església luterana, que a més anava en augment, l'Església va impulsar la creació d'un nou repertori musical que assumís les pautes establertes durant la celebració del concili. L'efecte immediat de la Contrareforma va ser la prohibició de les pràctiques musicals seculars dins l'àmbit de l'Església i la utilització de determinats instruments. S'intentava que els compositors evitessin la utilització de melodies folklòriques i harmonies atrevides i es recuperés el repertori gregorià com a base per a la composició d'un nou repertori polifònic.



Kyrie de la *Missa Papæ Marcelli*, de Palestrina

La vida musical a Itàlia girava en aquesta època al voltant de dos centres, Roma i Venècia. Si Roma representava el vessant més conservador i estricte de la polifonia sacra, sobretot a partir de la celebració del Concili, Venècia simbolitzava la faceta més flexible de la religió catòlica i estava oberta a les novetats. Un exemple de l'obertura de Venècia a les innovacions és la introducció del recurs conegut amb el nom de *cori spezzati* ('cors dividits'). Aquesta va ser una pràctica molt habitual a l'església de sant Marc de Venècia per a la interpretació de la música religiosa. Consistia en la divisió en dos cors que se situaven en els absis de l'església, al costat respectivament dels dos orgues i que cantaven de manera antifonal. Aquest recurs va ser utilitzat per primer cop per Adrian Willaert. Procedent de l'escola francoflamenca, Willaert va trobar en l'església veneciana un camp idoni per a experimentar amb els efectes estereofònics que es produïen per la interacció dels dos cors. El seu deixeble, Giovanni Gabrieli (ca. 1557-1612) va continuar amb la seva tasca aplicant la policoralitat als motets. De manera progressiva, Gabrieli va anar elaborant el motet policoral, ampliant el nombre de cors fins a cinc i sis, i afegint, a més dels orgues, diversos conjunts instrumentals que acompanyaven les veus o bé actuaven sols. Aquest seria l'inici de l'*stile concertato* ('estil concertat'), un procediment que es desenvoluparà durant el Barroc i que portarà l'alliberament de la servitud dels instruments a les veus, afavorint la consolidació d'un llenguatge instrumental. No en va ser precisament a Venècia on es van dur a terme les principals aportacions a la literatura organística de finals del segle XVI.



Iniciador de l'*stile concertato*  
Giovanni Gabrieli tocant el llaüt.

A banda d'aquestes innovacions i situats dins el context romà, durant aquest període l'escola polifònica catòlica va viure un període d'esplendor de la mà de l'italià Giovanni Pierluigi da Palestrina, l'espanyol Tomás Luis de Victoria i el flamenc Orlando di Lasso.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) representa el vessant musical més conservador de la Contrareforma. La seva manera de compondre, coneguda amb com a *stile da Palestrina* o *stile antico* va arribar a ser paradigma del contrapunt estricte per a molts compositors de generacions posteriors, fet que li va valer al compositor el sobrenom de «Príncep de la música». La denominació *stile antico* va ser adoptada per oposició a l'*stile moderno*. La primera comportava el manteniment estricte de les regles del contrapunt, amb un total control de la dissonància, i evitava les concessions al text. L'*stile moderno*, en canvi, permetia una flexibilitat en l'aplicació de les normes del contrapunt per tal d'emfatitzar el contingut del text.

Palestrina consagrà els seus serveis a l'antiga església de sant Pere de Roma, per a la qual treballa com a mestre de cor del 1550 al 1571 i fins a la seva mort. La producció musical de Palestrina és gairebé tota religiosa i inclou tot tipus de gèneres: misses, motets i una gran varietat de composicions litúrgiques. El seu catàleg musical, a més, inclou un total de 83 madrigals, alguns dels quals són

profans. La seva fidelitat al cultiu de la música sacra el portaria, cap el final dels seus dies, a sentir-se avergonyit d'haver escrit poemes amoris en l'estil madrigalesc.

Les misses són les obres més conegudes del compositor. Un tret clarament conservador és el fet que escrivís la major part de les seves obres per a quatre veus, en una època en què els compositors preferien la textura a cinc. Algunes deixen entreveure una visió matemàtica de la música, seguint el seu vessant conservador, com és el cas de la *Missa ad fugam*, escrita en un doble cànon. En canvi, a altres obres religioses, com el seu *Stabat Mater*, tot i que no fa mai concessions a la semàntica del text, es caracteritzen per la bellesa de les línies melòdiques. Per a la composició de les misses, Palestrina cultivà tant el tipus *cantus firmus*, amb una clara influència de l'escriptura de l'escola francoflamenca com és el cas de la *Missa L'homme armé*, i també va compondre misses del tipus paròdia, com la *Missa De Beata Vergine*.

De la mateixa manera que el repertori més destacat de Palestrina el conformen les seves misses, en el cas del francoflamenc Orlando di Lasso (1531-1594) ho són els seus motets. Format a l'escola francoflamenca, Lasso va marxar a Itàlia on va treballar per a l'església de Letran, a Roma, i després per al duc de Baviera, a Munic. L'obra més coneguda i que representa la contribució més important del compositor a la música vocal del Renaixement és el seu *Magnum opus musicorum*, una antologia de motets que va ser publicada el 1604, uns anys després de la seva mort. Pertanyen a aquesta col·lecció els seus famosos *Set salms penitencials de David*, que demostren la seva formació francoflamenca, per la tendència a l'elaboració de l'escriptura contrapuntística. En canvi, els seus *Madrigali spirituali* evidencien una evolució de la seva escriptura cap a una textura homorítmica per influència de la música italiana. D'estil molt més apassionat i intens que Palestrina, Lasso va demostrar una gran facilitat per a adaptar-se a qualsevol estil, fet que el va dur a cultivar diferents gèneres, tant sacres com profans, com madrigals italians, motets d'estil francoflamenc, *chansons* franceses i *Lieder* alemanys. És de Lasso la coneguda i emotiva *chanson Toutes les nuits*.



Pàgina autògrafa d'Orlando di Lasso

### 3.4. La música vocal hispànica

La península Ibèrica va viure durant el segle XVI una de les millors etapes de la historiografia musical, amb tota una generació de músics d'altíssim nivell creatiu. Tot i que en un inici l'escriptura de l'escola francoflamenca va influir en el llenguatge de molts compositors, aviat es va consolidar un estil propi genuïnament hispànic que es caracteritzava per la tendència a l'austeritat en la confecció de les línies melòdiques i la utilització de recursos madrigalístics per tal d'emfatitzar el contingut expressiu del text. En definitiva, es va donar més importància a conferir rellevància a l'expressió de les emocions del text que a demostrar el domini de la polifonia utilitzant tot tipus d'artificis contrapuntístics.

El principal compositor del Renaixement hispànic va ser Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), que és, conjuntament amb Palestrina, el més important de l'escola romana. Victoria comparteix un vincle amb l'escola romana, per a la qual va treballar una etapa important de la seva vida, i l'escola castellana, a la qual va oferir els seus serveis durant la darrera etapa de la vida. Va arribar a Roma l'any 1565, estudià amb Palestrina i el succeí en el càrrec de mestre del seminari l'any 1571. El 1587 va tornar a Espanya, on va assumir el càrrec de capellà de l'emperadriu Maria, germana de Felip II, mantenint la plaça fins que va morir. D'aquesta etapa és famosa la missa de rèquiem coneguda amb el nom *El cant del cigne*, que va compondre l'any 1603 per al funeral de l'emperadriu.

Victoria es va dedicar exclusivament a la composició de música sacra, i va cultivar tot tipus de formes religioses. Predominen les misses, tant en la modalitat de *cantus firmus*, com la *Missa Ave maris stella*, o la de *paròdia* com la *Missa Surge propera*, a partir d'un motet de Palestrina. Si bé Victoria va rebre influències de Palestrina, amb qui va estudiar, aviat va trobar el seu propi estil, molt més emotiu i expressiu. No va dubtar a utilitzar recursos del madrigal per a emfatitzar el contingut dramàtic del text. Per exemple, per a subratllar el sofriment en la frase «sicut dolor meus» ('amb el meu dolor') del motet *O vos omnes*, Victoria utilitza retards dissonants amb una evident intencionalitat expressiva. El motet de Nadal *O magnum mysterium*, els *Improperia*, són, juntament amb les que hem mencionat, algunes de les obres més interpretades del compositor hispànic.

Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) és el compositor hispànic que, juntament amb Victoria, va tenir un gran reconeixement a nivell europeu, gràcies al prestigi de les edicions de les seves obres. Després d'haver treballat per a les catedrals d'Àvila i Plasència, va marxar a Roma, on va estar al servei de la capella pontifícia entre el 1535 i 1545. De la mateixa manera que ho va fer Victoria, va acabar tornant a la Península, on exercí el càrrec de mestre de capella de

la catedral de Toledo i de Màlaga successivament. Morales, es va dedicar majoritàriament a la composició de música sacra. Per a les seves misses utilitzà la modalitat de *cantus firmus*, com és el cas de *Missa Beata Vergine*, però també va escriure misses del tipus paròdia, com per exemple la *Missa Queramus cum pastoribus*, inspirada en el motet *Queramus cum pastoribus*, del francès Jean Mouton. Altres obres conegudes del compositor són els motets *O sacrum convivium* i *Lamentabatur Jacob*.

Dins el terreny de la música profana, els compositors de la península Ibèrica van cultivar una forma vocal autòctona, el *villancico* o villancet. El *villancico* és una composició basada en un esquema formal que consta d'un *estribillo* o tornada que va alternant amb una sèrie de *coplas* o estrofes. Originalment els *villancicos* eren per a tres veus: una veu solista que s'encarregava de fer les còples i les altres que s'afegien per a entonar l'*estribillo*. Les veus que s'afegien a vegades eren substituïdes per instruments. La versatilitat d'aquesta forma va fer que tingués una gran facilitat per a incorporar elements de la cultura popular, com cançons tradicionals o danses. També és característic del villancet la presència i, fins i tot, la barreja de les llengües vernacles: podem trobar textos en el castellà, català, galaicoportuguès, basc, italià i francès. Amb el temps, el *villancico* va anar afegint més veus i agrupacions instrumentals. Les principals antologies de *villancicos* conservades de l'època són el *Cancionero* de la Biblioteca Colombina de Sevilla, el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de Sevilla* i el *Cancionero de Uppsala*.

Un dels compositors de *villancicos* més apreciats de l'època va ser Juan del Encina (1469-1429). Els *villancicos* de Juan Vásquez (1500-1560), per la seva banda, van ser dels més difosos, ja que l'autor va publicar la seva música en dues antologies de música: *Villancicos y canciones a tres y a quatro* (1551) i *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (1560). També Francisco Guerrero (1528-1559) va fer una destacada contribució al repertori de *villancicos* en publicar la seva antologia *Canciones y villanescas espirituales*. Guerrero és també autor de música religiosa, de la qual destaca la coneguda *Missa La bataille de Marignan*.

Dins dels països de l'antiga Confederació catalanoaragonesa, es van cultivar, a banda del *villancico*, altres formes com el madrigal i l'*ensalada*. D'entre els compositors més destacats de la primera forma, citem a Brudieu (ca. 1520-1591), qui va publicar un recull de les seves composicions profanes a *Madrigals* (1585). L'*ensalada* és, com el *villancico*, una forma típicament hispànica, vinculada al madrigal però amb una estructura totalment lliure i elaborada. L'*ensalada* és una composició per a quatre veus en què es poden barrejar elements religiosos i profans, i alternar textos en diferents llengües de manera simultània. Tot i que és una forma vocal profana, la temàtica de l'*ensalada* sol estar relacionada amb el naixement de Jesucrist. Mateu Fletxa el Vell (1481-1553), i Mateu Fletxa el Jove (1530-1604), nebot del primer, van ser alguns dels millors compositors d'*ensaladas*.



Il·lustració de l'època  
La temàtica de l'*ensalada* sol estar relacionada amb el naixement de Jesucrist.

## 4. La música instrumental

La presència dels instruments en la música havia estat purament funcional, pràcticament al servei de la veu o bé acompanyant danses. Els instruments que acompanyaven la música vocal, normalment assumien dues funcions: o bé de reforç de la veu, interpretant la mateixa línia melòdica que aquesta, o fins i tot substituint-la, o bé executant acompanyaments senzills, sobretot en el cas dels instruments polifònics, per ornamentar la línia melòdica. En el cas de la música per a dansa, en la qual abundava la percussió, la funció dels instruments era sobretot marcar els ritmes, a banda de fer més atractiva l'actuació dels dansaires. Les parts instrumentals normalment eren improvisades, i també la decisió de quins instruments havien de prendre part en la interpretació d'una obra en concret (depenia de quins instruments estaven disponibles en aquell moment), raó per la qual gairebé no es conserven partitures instrumentals d'abans d'aquesta època. Però si durant l'edat mitjana la música instrumental havia rebut poca atenció per part dels compositors, a partir de mitjan segle XVI el llenguatge instrumental s'anirà alliberant de la servitud a la música vocal i sorgiran nous estils i gèneres. És significatiu el fet que durant aquesta època proliferessin manuals pràctics per a l'execució dels instruments pensats per a músics amateurs en què s'inclouen dibuixos dels instruments amb digitacions i descripcions dels seus recursos tècnics. Les primeres anotacions aparegudes per a instruments són les anomenades tabulatures per a instruments polifònics de corda, en les quals, en lloc de presentar una partitura amb els pentagrames, apareixien dibuixades les cordes de l'instrument amb els punts indicant la posició dels dits: consistia a indicar el punt on s'havia de pressionar la corda; d'aquesta manera, no calia especificar l'alçada concreta de so. Aquesta solució era ideal per a músics aficionats que no sabien llegir una partitura.

També durant aquesta època s'editen llibres amb una mena d'inventaris i descripcions sobre els instruments existents. Michael Praetorius, per exemple, va publicar l'any 1618 el segon volum de *Syntagma musicum* ('Tractat de música'), amb gravats i descripcions detallades d'instruments de la seva època.

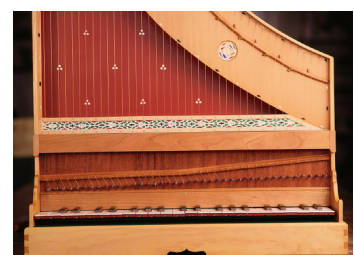
### 4.1. Els instruments renaixentistes

El instruments polifònics com el llaüt i el clavicèmbal i les seves variants, com el virginal, van ser els instruments més populars durant el Renaixement. El llaüt va ser un dels instruments utilitzat com a solista a banda de la seva funció acompanyant la veu, molt utilitzat sobretot en les cançons per a una veu. Vinculat a la família del llaüt va ser la *vihuela* o viola de mà, instrument molt emparentat amb el *rabec/rebab* que van dur els àrabs a la península Ibèrica.

Intaulatura di Liuto della Chiaranzana.

#### Intabulatura Della Chiaranzana a Il Ballarino, de Fabritio Caroso

Les tabulatures indicaven la posició dels dits als instruments de corda, no l'altura dels sons.



Clavicordi

Detall de la disposició i longitud de les cordes, seguint un ordre progressiu matemàtic.

Destaca també el repertori per a orgue del Renaixement, tant per qualitat com per quantitat. L'instrument va anar evolucionant, adoptant noves sonoritats. A banda de l'orgue portàtil heretat de l'edat mitjana, hi havia una variant: l'orgue de regalia (*organo di legno* en italià), construït amb tubs de canya i amb el qual s'aconseguia una sonoritat molt estrident i rústica, ideal per a determinats efectes sonors.

Els altres instruments de tecla que s'utilitzaven durant aquesta època eren el clavicordi i el clavicèmbal. El mecanisme de producció del so d'un clavicordi era la percussió de la corda mitjançant una peça de metall, mentre que el so del clavicèmbal es produïa pessigant la corda per mitjà d'un canó de ploma. Com a resultat, el so del clavicordi era menys delicat i amb menys projecció sonora, mentre que el del clavicèmbal era més punyent i robust. Derivats del clavicèmbal són el virginal i l'espina, més petits i pensats per a la música domèstica. El virginal, en concret, va rebre una atenció especial per part dels compositors anglesos, que adaptaven o feien arranjaments de cançons populars de l'època isabelina. Durant aquesta època s'editaren algunes antologies d'aquests compositors en obres com *Fitzwilliam Virginal Book*, que va rebre aquest nom perquè el manuscrit amb totes les obres només estava en mans del Comte Fitzwilliam, fins que es va editar l'any 1899, gairebé un segle més tard de la mort d'aquest noble. La primera col·lecció d'obres per a virginal que es va editar va ser *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the virginals* ('Parthenia o la donzella de la primera música mai abans impresa per a virginals' (1612), que contenia obres (fantasies, preludis, danses) dels grans mestres del gènere: John Bull (1562-1628), William Byrd i Orlando Gibbons. El títol d'aquesta obra conté un curiós joc de paraules entre *Parthenia* (en grec, 'donzella') i *virginal*, terme aparentment vinculat a la Reina Verge. En realitat, la paraula *virginal* no té res a veure amb «verge», sinó que podria provenir de la paraula llatina *virga*, que traduït seria 'vara' o 'martellet', referint-se al mecanisme d'execució de les cordes.

Els instruments de corda, per la seva banda, havien evolucionat fins a constituir famílies, seguint el model de la música vocal. Per exemple, les violes *da gamba* es dividien en soprano, contralt, tenor i baix o *violone*. El so de les violes era suau i refinat, molt diferent dels instruments de corda actuals. La resta d'instruments eren evolucions dels que s'havien creat durant l'edat mitjana: flauta, xeremia, cromorn, sacabutx, etc.



Noia tocant un virginal  
Pintura de Johannes Vermeer.

## 4.2. Estils i formes de la música instrumental

Les primeres composicions per a instruments sols d'aquesta època eren adaptacions d'obres vocals. Els arranjaments fets als madrigals van generar tota una literatura musical per a clavicèmbal solista i per a grups d'instruments melòdics. Els dos recursos més utilitzats per a fer aquests arranjaments eren la *coloratura* o ornamentació de la línia melòdica que originalment era per a veu, o el *contrappunto alla mente*, que consistia a crear de manera improvisada altres línies melòdiques que fessin de contrapunt a la melodia vocal original.

A més del madrigal, les altres dues formes vocals més utilitzades per a crear música instrumental eren la cançó i el motet. De la cançó es va derivar la *canzona da suonare* ('cançó per tocar') i la *canzona* per a instruments polifònics solistes (orgue, clavicèmbal, llaüt, principalment) o bé per a conjunts instrumentals. Aquesta forma va evolucionar fins a donar lloc a una composició dividida en diverses seccions temàticament independents. La *canzona* per a tecla (orgue, clavicèmbal) donaria lloc a la fuga i la *canzona* per a conjunt instrumental la *sonata da Chiesa*, aquesta darrera ja del segle XVII.

El motet, per la seva banda, va prendre un altre camí en introduir-se en el camp de la música vocal. Els primers motets van ser adaptats per a llaüt amb ornamentacions improvisades sobre les línies melòdiques originals. Aquesta forma va ser denominada *ricercari* (de *ricercare*, literalment 'buscar') i va evolucionar fins a donar lloc a un conjunt de peces que s'anaven succeint, dins una textura contrapuntística i temàticament contrastants. Aquesta nova forma va rebre la denominació de *sonata* (música per a ser executada per instruments) per oposició a *cantata* (música per a ser interpretada per veus). Aquestes peces ja tenien les ornamentacions escrites, no s'havien d'improvisar i, a més del llaüt, se'n van escriure per a tecla i conjunts instrumentals. Els compositors que van donar els millors exemples d'aquesta forma van ser els venecians Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli i el nebot d'aquest, Giovanni Gabrieli. Els Gabrieli, en concret, van adaptar el recurs de la policoralitat a les sonates (seguint el model del motet policoral). L'exemple més conegut d'aquesta adaptació és la *Sonata pian'e forte*, que té l'honor de ser la primera peça instrumental que inclou indicacions de dinàmica: *piano* ('suau') i *forte* ('fort'), com es pot veure, per contrast, sense matisacions o gradacions del volum sonor. Aquesta sonata és un motet arranjat per a dos grups instrumentals, el primer constituït per un *cornetto* i tres sacabutxos i el segon, per una viola i tres sacabutxos més. L'obra forma part de la col·lecció que porta per títol *Sacrae Symphonicae* (1597) de Giovanni Gabrieli.

El repertori per a instruments de teclat, orgue i conjunt instrumental inclou música de dansa. Generalment es dividien en dues seccions, una lenta amb ritme binari i una altra ràpida amb ritme ternari. Moltes d'aquestes composi-



cions eren construïdes a partir del recurs de la variació. El tipus de variació més comú era el *basso ostinato* ('baix obstinat') o obligat, consistent en un motiu melòdic que es va repetint contínuament en un nombre concret de compasos. Les dues modalitats més utilitzades eren la *ciaccona* (música que va «matxacant», insistint) i *passacaglia* (música de processó). Un dels temes més utilitzats com a base per a la *ciaccona* va ser *La Folia*, una melodia senzilla i repetitiva que provenia de la música popular portuguesa i a la qual van recórrer molts compositors d'arreu d'Europa per a la creació de música de dansa. Algunes modalitats més utilitzades com a música de dansa són: la lenta *pavane*, que prové del padovano (de Pàdua, ciutat italiana), els ràpids *gaillarde* i *saltarello*, les energètiques danses alemanyes *allemande* i *courante* o la britànica *hornpipe*. Són totes elles les precursors de la *suite* de dansa barroca, que perdria la seva funció de dansa però conservaria el caràcter i els ritmes originals.

### 4.3. La música instrumental a la península Ibèrica

El recurs de la variació tan característic de la música instrumental d'aquesta època també va ser molt utilitzat pels compositors hispànics per a tecla. Consistia en una seqüència de variacions sobre un tema popular, ornamentat o variat en ritme o caràcter i rebia la denominació de *diferencias*. L'habilitat dels compositors es manifestava en la capacitat d'explotació dels recursos tècnics dels instruments utilitzats i en la inventiva per a anar variant el tema. En ocasions aquestes peces eren extremadament elaborades, amb passatges cromàtics i plens de dissonàncies. Citem com a exemples les famoses *Diferencias sobre Conde Claros* i *Diferencias sobre Guárdame las vacas*, per a viola de mà, de Luis de Narváez. La variació també era aplicada en forma de *tiento* o *fantasia*, amb una concepció molt imaginativa, com és el cas de la *Fantasia sobre un pasado forçado*, de Miguel de Fuenllana, que inclou vint-i-nou variacions del tema. Quan la variació temàtica es feia partir del cant pla d'un salm, rebia el nom de *versillos* o versions breus dels salms.

La viola de mà, juntament amb l'orgue, van ser els dos instruments preferits pels compositors hispànics. De manera progressiva, la viola havia esdevingut un instrument popular i cada cop eren més nombrosos els músics aficionats. Se'n van escriure molts mètodes pràctics per a iniciar aquests músics amateurs en la interpretació de la viola, amb tabulatures molt gràfiques. Aquests mètodes, a més, incloïen una selecció d'obres de diferents compositors, que podien ser amb la viola sola o bé cançons amb acompanyament de viola. El primer mètode publicat va ser el *Libro de música de vihuela a mano intitulado El Maestro* (1536) de Lluís Milà (ca. 1500-1561) i un dels mètodes que va tenir més difusió és *Orphénica Lyra*, (1554), de Fuenllana.

De la mateixa manera que per a la viola de mà, per a l'orgue també es van editar mètodes pràctics amb tabulatures. Un dels més destacats és el *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*, (1557), de Venegas de Henestrosa, que inclou obres de compositors hispànics de primera magnitud, com Antonio de Cabezón o Pere Alberch Vila, a més de música de compositors italians de l'època.

El mètode, però, més important per a orgue de la música renaixentista hispànica és el que porta per títol *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), del compositor de música instrumental més destacat de la península Ibèrica, Antonio de Cabezón (1510-1566). Aquesta antologia inclou les conegudes *Diferencias sobre el canto del caballero*.

## Resum

Durant el període que va de la segona meitat del segle XV a finals del segle XVI van tenir lloc una sèrie d'innovacions tècniques com ara l'aplicació de l'impremta a la música i la fabricació de nous instruments que van ser decisius per a la difusió de la música per Europa i l'inici de la independència de la música instrumental.

Si durant el segle XV va predominar a Europa l'estil de l'escola francoflamenca, a mesura que ens apropem al segle XVI, el protagonisme dels Països Baixos i la Borgonya francesa anirà cedint terreny a favor d'Itàlia, que passarà a convertir-se en el principal centre musical europeu a partir del segle XVII.

A partir del segle XVI es van consolidant diferents idiomes musicals arreu de la geografia europea amb alguns trets comuns. La situació geogràfica i la mateixa situació històrica de la península Ibèrica afavoreix el desenvolupament d'una escriptura musical pròpia. També en el terreny musical es desenvolupa en el nostre país una escola de tecla i de viola de mà.

Durant el segle XVI, l'escola polifònica de Roma va viure un període d'esplendor de la mà de l'italià Giovanni Pierluigi da Palestrina, autor de la *Misa Papae Marcelli*, l'espanyol Tomás Luis de Victoria, autor d'*Oficio de Semana Santa*, i el flamenc Orlando di Lasso, autor de *Magnum opus musicorum*. Per la seva banda, els països germànics assumeixen la Contrareforma impulsada per Luter, i que dona lloc a un nou repertori sacre i noves formes musicals. La principal innovació formal de l'església Luterana va ser el *kirchenlied*, 'cançó d'església' que evolucionarà cap al coral luterà.

Una altra de les escoles italianes del segle XVI més influents va ser la veneciana, els principals representants de la qual van ser Andrea Gabrieli i Giovanni Gabrieli. Aquest compositors introduïren un recurs que triomfarà sobretot al llarg del segle XVII, la tècnica dels *cori spezzati* ('cors dividits') que consolidarà la moda de la policoralitat dins l'àmbit de la música religiosa, primer, i la profana, més tard.

El madrigal va ser la principal forma profana del Renaixement. Aquesta forma desenvolupa una nova expressivitat melòdica, posant la música al servei del text i explotant tot tipus de recursos musicals. Alguns dels principals madrigalistes van ser Luca Marenzio i Carlo Gesualdo. Claudio Monteverdi, per la seva banda, va contribuir decisivament a l'enriquiment del gènere madrigalesc desenvolupant una nova modalitat, el madrigal *a solo*, amb acompanyament musical, que esdevindrà un dels precedents del gènere operístic.



## Activitats

1. Escolteu la melodia gregoriana de l'*Stabat Mater* i després l'*Stabat Mater* de Palestrina. Fixeu-vos en l'evolució que va experimentar la música religiosa, sobretot en la diferència de la monodia medieval a la polifonia renaixentista. La superposició de les veus aniria fent necessària la consolidació d'unes regles de l'harmonia. Fixeu-vos en la relació música i text.

2. Escolteu els madrigals de Luca Marenzio. Proposem una audició comparativa entre *Vezzosi augeli* ('Alegres ocellets') i *Crudele, acerba, inesorabil morte* ('Cruel, fosca, mort inexorable'). Fixeu-vos en els recursos musicals utilitzats per a emfatitzar el contingut del text per tal de descriure el cant dels ocells (trins), el remor del vent (motius de notes ascendents), etc., de la primera composició, els sofriment per l'arribada de la mort (dissonàncies, cromatismes), els sospirs i gemecs (síncopes, silencis sobtats).

3. Feu una visita a un museu d'instruments i compareu l'aspecte d'un clavicèmbal i un clavicordi. Si podeu sentir el so de cadascun d'aquests instruments i comparar-los, millor.

## Exercicis d'autoavaluació

1. Responeu si són vertaderes o falses les afirmacions següents:

a) El *villancico* és un gènere hispànic vinculat que té un esquema que consta d'un *estribillo* que alterna amb *coplas*.

b) Els tres grans polifonistes de la música de la Contrareforma són, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Cipriano de Rore.

c) Josquin des Prés va ser un gran madrigalista.

d) Una de les principals innovacions musicals de l'Església luterana va ser el *Choral* o *Kirchenlied*.

e) Els dos procediments més habituals per a fer arranjaments de composicions originàriament vocals eren la *coloratura*, que consistia a ornamentar una línia melòdica preexistent, i la *paròdia*, consistent a fer explotar el material temàtic d'una composició vocal original. ( )

2. El representant per excel·lència de la música per a tecla a la península Ibèrica del segle XVI és:

- a) Cristóbal de Morales.
- b) Antonio de Cabezón.
- c) Tomás Luis de Victoria.
- d) Josquin des Prés.

3. Una de les principals formes instrumentals cultivades en el nostre país durant el Renaixement consisteix en una sèrie de variacions sobre un tema a la manera dels *ricercari* italians i rep el nom de:

- a) *organum*.
- b) sonata.
- c) *tiento*.
- d) missa.

4. Palestrina, considerat a la seva època model d'escriptura polifònica religiosa, és autor de l'obra:

- a) *Musica ridotta alla moderna prattica*.
- b) *Misa Papae Macelli*.
- c) *Officium defunctorum*.
- d) *A la dolc'ombra*.

5. El principal polifonista de l'escola castellana del segle XVI va ser:

- a) Miguel de Fuenllana.
- b) Mateu Fletxa.

- c) Tomás Luis de Victoria.
- d) Antonio de Cabezón.

6. Aquest polifonista és autor de:

- a) *Oficio de Semana Santa*.
- b) *Misa de Notre Dame*.
- c) *De musica libre septem*.
- d) *Vergine bella, che di sol vestita*.

7. Un dels primers compositors a cultivar el gènere conegut com a *commedia di madrigal*, va ser:

- a) Claudio Monteverdi.
- b) Cipriano de Rore.
- c) Orazio Vecchi.
- d) Andrea Gabrieli.

8. Un dels principals madrigalistes anglesos del Renaixement, autor de *Flow, my tears*, va ser:

- a) Thomas Tallis.
- b) Heinrich Isaac.
- c) John Dowland.
- d) Thomas Morley.

9. La tècnica dels *cori spezzati* va ser utilitzada per primer cop a la l'església de sant Marc de Venècia. Els principals representants són

- a) Adrian Willaert i Giovanni Gabrieli.
- b) Josquin des Prés i Constanzo Festa.
- c) Carlo Gesualdo i Luca Marenzio.
- d) Giovanni de Palestrina y Orlando di Lassus.

## **Solucionari**

### **Exercicis d'autoavaluació**

1.

a (V); b (F); c (F); d (V); e (F)

2. **b**

3. **c**

4. **b**

5. **c**

6. **a**

7. **c**

8. **c**

9. **a**

## Glossari

**a cappella** *loc* Expressió italiana que significa literalment ‘a l'estil de la capella’. S'utilitza per a indicar que una composició està escrita per a diverses veus, sense acompanyament instrumental.

**acord** *m* Combinació simultània de tres o més notes de diferent alçada acústica i que formen una entitat. Quan l'acord consta de tres notes, s'anomena tríada, quan consta de quatre, quatriada. L'harmonia tradicional anomena *consonants* aquells acords que produeixen una sensació d'estabilitat i repòs, i *dissonants* els que produeixen una sensació d'instabilitat o tensió. La *consonància* o *dissonància* d'un acord vindrà determinada pel nombre de sons que l'integren, la seva distància intervàlica i la seva situació dins una composició (no sonarà igual un acord dissonant dins un context tonal que dins un context atonal).

**alteració** *f* Signe que s'utilitza per a modificar l'alçada d'una nota. Les alteracions són de dos tipus: el sostingut ( # ), que eleva la nota un semitò, i el bemoll ( β ), que l'abaixa un semitò.

**clau** *f* Signe de notació que es posa al començament del pentagrama per a indicar l'efecte d'entonació d'una nota. Serveix per determinar el lloc que ocupen les notes dins el pentagrama musical. En l'exemple següent presentem la *clau de sol*, emprada per a escriure música en un registre agut, i la *clau de fa en 4a*. (la nota fa correspon a la 4a. línia del pentagrama), utilitzada per a escriure música en un registre greu.

**compàs** *m* Pulsació que regula el *temps* o moviment, entès com la velocitat amb la qual s'ha d'executar una composició o una part. És una forma d'establir les divisions i subdivisions del temps musical i de determinar-ne la duració.

**cromatisme** *m* Successió d'interval cromàtics, és a dir, a distància de semitò. Utilització dels dotze semitons d'una escala temperada. El terme *cromàtic* procedeix del grec *chromos*, que significa color.

**fuga** *f* Tipus de forma o composició polifònica basada en la imitació. La fuga consisteix en el desenvolupament d'un únic tema anomenat *subjecte* per part de les diferents veus que van confeccionant una textura contrapuntística.

**homoritmia** *m* Terme emprat en oposició a *polifonia* i utilitzat per a descriure una música en la qual predomina una veu melòdica per sobre de les altres, que van confeccionant un acompanyament harmònic. Quan les funcions estan clarament diferenciades podem parlar de *melodia acompanyada*, (per exemple, una veu o un instrument melòdic acompanyat d'un instrument polifònic). També fa referència a la tècnica composicional consistent a fer anar totes les veus o instruments integrants d'una composició seguint la mateixa pauta rítmica.

**instrument melòdic** *m* Instrument que serveix per a fer *melodia*: una nota cada vegada. Exemples d'instruments melòdics: els de vent (una flauta, una trompa...).

**instrument polifònic** *m* Instrument que permet fer sonar més d'una nota simultàniament, i doncs fer *polifonia*. Exemples d'instruments polifònics: el piano, l'orgue, la guitarra, l'arpa.

**modulació** *f* En el sentit actual, és el pas d'una tonalitat a una altra dins d'una composició. Etimològicament significa conduir convenientment el cant, segons el mode adequat.

**stile antico** *m* Escriitura polifònica vocal usada a començament del segle XVII per descriure un estil de compondre. *Stile antico* o *prima prattica* feia referència a l'escriitura polifònica vocal en què s'atorgava més importància a la correcta aplicació de les regles contrapuntístiques que a l'expressió del text.

**stile moderno** *m* Escriitura polifònica vocal usada a començament del segle XVII per descriure un estil de compondre. A l'*stile moderno* o *seconda prattica* l'expressió musical del text justificava la utilització de recursos musicals fora de les regles contrapuntístiques.



## Bibliografía

**Blume, F.** (1967). *Renaissance and Baroque Music*. Nova York: W. W. Norton.

**Einstein, A.** (1971). *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press.

**Munrow, D.** (1976). *Musical Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Londres: Oxford University Press.

**Rubio, S.** (1984). *Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza.

