
El Renacimiento musical

PID_00258045

Anna Cazorra

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 3 horas





Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. La música del Renacimiento	7
2. El siglo xv	8
2.1. La escuela francoflamenca	9
2.2. Culminación del humanismo musical	9
3. El siglo xvi	13
3.1. Nuevas formas compositivas. El madrigal	13
3.2. La música de la Reforma	16
3.3. La música de la Contrarreforma	18
3.4. La música vocal hispánica	21
4. La música instrumental	24
4.1. Los instrumentos renacentistas	25
4.2. Estilos y formas de la música instrumental	26
4.3. La música instrumental en la península Ibérica	27
Resumen	29
Actividades	31
Ejercicios de autoevaluación	31
Solucionario	33
Glosario	34
Bibliografía	35

Introducción

Es difícil proponer una fecha de inicio del Renacimiento musical. En el campo de la arquitectura y las artes plásticas, los historiadores sitúan la fecha hacia el 1430, año en el que se evidencia una voluntad de recuperación del concepto de belleza clásica del mundo grecorromano. En el campo de la música, dado que no había modelos sonoros existentes en la tradición clásica, la atención de los estudiosos se centró en el estudio de la teoría musical de la Grecia antigua, sobre todo las aportaciones de Tolomeo. Se tradujeron y estudiaron partes dedicadas a la ciencia musical dentro de la obra *La Política*, de Aristóteles, y *La República* y *Las Leyes*, las dos de Platón. Las principales cuestiones técnicas que los teóricos y músicos se planteaban eran: el significado de consonancia y disonancia, tanto melódica como armónica, y el concepto de modalidad y los sistemas de afinación.

De una manera progresiva, el espíritu renovador del Renacimiento fue desplazando las antiguas concepciones medievales, con una confianza en el hombre renovada y su capacidad de creación. La necesidad de expresar las emociones introdujo una nueva forma de entender la relación entre música y texto, buscando esta la complicidad de aquella. Esta complicidad triunfará con el género más importante de esta época, el madrigal. A manos de Monteverdi, la música llegará a tener una expresividad melódica sin precedentes, anunciando la llegada de una nueva era y, con ella, una nueva forma de ver el arte: con el advenimiento del Barroco, en el cual prevalece la teoría *dei affetti* ('emociones', 'pasiones'), la música estará ya en condiciones de llegar a ser el vehículo idóneo para la expresión sonora de las ideas y los sentimientos contenidos en el texto.

Objetivos

Los objetivos de aprendizaje son los siguientes:

1. Conocer cómo se fue produciendo la transformación lenta del mundo medieval al mundo del Renacimiento, y cómo nació una nueva forma de entender la relación entre música y texto.
2. Entender el contexto en el que nació y se desarrolló el madrigal.
3. Llegar a tener un conocimiento sólido de las diferentes contribuciones hechas por los principales compositores del Renacimiento.
4. Captar la situación histórica y cultural en la que surgió la música de la Reforma.
5. Identificar cuáles son las principales contribuciones de los compositores relacionados con la música de la Contrarreforma.
6. Conocer las peculiaridades que favorecieron el desarrollo de una escuela musical española, tanto vocal como instrumental, durante el siglo XVI.
7. Valorar la importancia de la contribución de Monteverdi al nacimiento del género operístico y, con él, el paso del Renacimiento al Barroco.

1. La música del Renacimiento

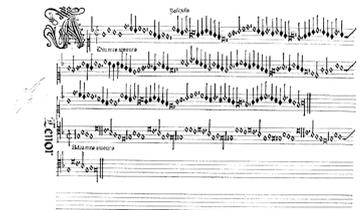
Ya hemos visto cómo Dufay representa el paso de la edad media al Renacimiento. Es bastante significativo el hecho de que escribiese el motete *Nuper rosarum flores* para la consagración de la iglesia de Santa Maria dei Fiore (el Duomo) de Florencia, en 1436. Parece que Dufay intentaría reproducir en su música, mediante unas correspondencias con los intervalos musicales, las proporciones matemáticas de la cúpula de la catedral florentina, obra de Brunelleschi.

A partir de la segunda mitad del siglo xv, la música se vio favorecida por una serie de evoluciones técnicas y un cambio de orientación estética. Las principales innovaciones técnicas fueron el perfeccionamiento de los instrumentos musicales y el nacimiento de la imprenta musical.

Se considera a Ottaviano Petrucci el precursor de la impresión de música. Instalado en su taller en Venecia, editó la serie de tres volúmenes *Harmonice musices odhecaton* ('Cien canciones de música armónica', 1501, 1502 y 1504), las colecciones más antiguas de música que contienen una selección de canciones de los compositores de la escuela francoflamenca, de Ockeghem a Josquin Des Prés.

El cambio de orientación estética de la música vino estimulado por la evolución simultánea de la polifonía y de la armonía. En la progresión de la polifonía se busca la independencia de cada una de las voces intentando mantener un equilibrio de participación entre ellas. Sin embargo, paralelamente, la preocupación por mantener la inteligibilidad del texto cantado llevará de manera progresiva a la preferencia por la melodía acompañada.

Es también en esta época cuando quedan establecidas la distribución de las voces humanas en cuatro. Si en las composiciones vocales el tenor era normalmente la voz encargada de entonar el canto plano, la voz encargada de cantar la línea melódica por debajo era denominada *contratenor bassus* ('contratenor bajo') o *bassus*, mientras que la voz que cantaba la línea melódica por encima de este tenor recibía el nombre de *contratenor altus* ('contratenor alto') o *altus*. Finalmente, la voz superior de la composición se denominaba *superius*. Con el tiempo, la denominación iría evolucionando, hasta llegar a los nombres actuales de *soprano*, *contralto*, *tenor* y *bajo*.



Las primeras músicas impresas
Adieu mes amours de Josquin Des Prés, en
Harmonice musices odhecaton.

2. El siglo XV

La caída de la ciudad de Constantinopla en 1453 propició la celebración de la fiesta conocida como el Juramento del Faisán al año siguiente, organizada por el rey Felipe el Bueno, como un anuncio para la futura recuperación de la ciudad. Para esta fiesta se desplegó el dispositivo de la nutrida capilla musical del rey, en la que abundaban los instrumentos de viento (flautas, chirimías, cromornos, trompetas, cornetas, sacabuches), muy adecuados para las celebraciones al aire libre por su potencial sonoro. Felipe el Bueno moría poco después, en 1467 y su hijo, heredero de la corona, también desapareció en un combate en 1477. La hija de Felipe, María, única heredera de las enormes extensiones de Borgoña, contrajo matrimonio con el archiduque de Austria, Maximiliano de Habsburgo, y se llevó a la corte de Innsbruck su capilla musical, formada por músicos francoflamencos. De este modo, la escritura de la escuela francoflamenca entró en Austria y se fue extendiendo de manera progresiva por tierras germánicas, lo que dio lugar a este tipo de escritura contrapuntística y elaborada que sería característica del estilo germánico hasta bien entrado el Barroco. Un ejemplo de la influencia de la música francoflamenca en tierras germánicas fue el nacimiento de una nueva forma vocal que llegó a ser la modalidad alemana de la *chanson* francesa: el *lied*, una canción polifónica para tres voces con la melodía al tenor, la cual adopta recursos contrapuntísticos de los músicos neerlandeses.



Juramento del Faisán
Iluminación del manuscrito del Juramento del Faisán, escrito por orden del duque de Borgoña hacia 1455.

Si bien fue Italia el país que vio nacer la nueva era, lo que sí está claro es que son los músicos procedentes del norte de Europa, ingleses, borgoñones y neerlandeses, los que consolidarían el lenguaje renacentista y los responsables de su difusión por la geografía europea.

El siglo XV es la época de florecimiento de la escuela francoflamenca, que llegará al máximo esplendor de la mano de Josquin Des Prés. Durante el siglo XVI, el protagonismo de la escuela francoflamenca irá desapareciendo a favor de la nueva generación de compositores italianos. La escritura musical de los compositores de la escuela de Borgoña, contrapuntística y elaborada, dejará paso a la italiana, de textura más homofónica y de factura sencilla.

2.1. La escuela francoflamenca

La generación posterior a Dufay dio un grupo de compositores de un nivel creativo altísimo, entre los cuales destaca Ockeghem. Se considera a Johannes Ockeghem (ca. 1410-1497) el heredero principal del *ars nova* borgoñón y su tendencia al artificio y la complejidad en la escritura musical.

Estuvo al servicio del monarca francés Carlos VII, de quien parece que recibió favores reales especiales, como el hecho de no tener que recibir las órdenes menores, hecho muy excepcional para quien trabajaba dentro del contexto eclesiástico como compositor. El dominio de los recursos contrapuntísticos queda demostrado en la *Missa cujusvis tonis* ('Misa en cualquier tono'), en la cual las cuatro voces participan de una manera equilibrada en la confección del discurso melódico, intercambiándose el material temático sin limitaciones de tipo formal. Mientras que sus contemporáneos dividían las composiciones en secciones separadas por cadencias, Ockeghem buscaba la continuidad del discurso musical después de cada fragmento, un recurso que después sería aceptado por los músicos de generaciones posteriores. Esta continuidad del discurso musical favorecía la creación de momentos climáticos a los que llegaba mediante la utilización dosificada de recursos dramáticos. Estos recursos responden a la voluntad del compositor de buscar la coherencia entre la música y el texto, enfatizando el contenido expresivo.

Una figura destacada de la generación posterior a Ockeghem es el flamenco Heinrich Isaac (ca. 1450-1517), autor de una producción musical extensa que incluye misas, motetes, *chansons* francesas y *frottole* italianas. Heinrich Isaac es uno de los músicos que trabajó para la corte del emperador Maximiliano I de Habsburgo, en Innsbruck, después de haber estado al servicio de los Médici en Florencia. Es el autor de la conocida canción *Innsbruck, ich muss dich lassen* ('Innsbruck, tengo que dejarte') para cuatro voces, que compuso cuando decidió volver a Florencia. Esta melodía sería utilizada después por Bach como base de una de sus corales de la Pasión según san Mateo, adaptándola a las palabras *O welt, Ich muss dich Lassen* ('Oh, mundo, tengo que dejarte').

Contemporáneos a Isaac y que contribuyeron a esta etapa de esplendor de la escuela francoflamenca son el neerlandés Jacob Obrecht (ca. 1452-1505), el francés Jean Mouton (1459-1522), el flamenco Pierre de la Rue (ca. 1460-1518) y el neerlandés Adrian Willaert (ca. 1490-1562).

2.2. Culminación del humanismo musical

Una gran parte de la música de esta época muestra la influencia del humanismo, y también de las formas italianas, como la *chanson* y la *frottola*. La voluntad para hacer que el texto fuera más comprensible y respetar la acentuación



Códice de Chigi
Códice de Chigi, con el Kyrie de la *Missa Ecce ancilla Domini* de Ockeghem.

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

Innsbruck, ich muss dich lassen
Edición actual de la canción *Innsbruck, ich muss dich lassen* de Heinrich Isaac.

de las palabras y la puntuación de las frases hace que los compositores franco-flamencos se alejen del estilo tan melismático y ornamentado de Ockeghem y de los otros compositores de la escuela de Borgoña contemporáneos a este, que estaban más preocupados por el artificio que por la expresión de la palabra. Así, los compositores de la escuela flamenca del siglo xv se esforzaban en buscar la complicidad de la música en la composición de las obras tanto sacras, como profanas; pero dentro del ámbito de la música profana se evidencia una mayor intencionalidad, y en la *chanson* es donde se observa más diversidad en la utilización de recursos descriptivos.

La *chanson* era una de las formas preferidas por los compositores de la escuela francoflamenca y la más difundida, tal y como evidencian las numerosas publicaciones de *chansonniers* ('cancioneros'). Este género evolucionó progresivamente hasta presentar la forma de *chanson* de principios del siglo xvi: una composición polifónica en la que, por influencia del motete, se intenta mantener una participación igualitaria de las diferentes voces dentro de una textura contrapuntística y una estructura armónica transparente. Con la *chanson*, los compositores intentaban mantener la correspondencia entre la música y el texto en forma de figuras descriptivas. Este recurso recibía el nombre de *musica reservata*. Un ejemplo representativo de este tipo de *chansons* es el lamento *Nymphes des bois*, a cinco voces, que es una *déploration* por la muerte de Ockeghem escrita por Josquin Des Prés. Además de enfatizar el sentimiento de dolor por la pérdida del gran maestro mediante recursos sonoros expresivos, Josquin introduce un recurso visual consistente en utilizar un tipo de notación ennegrecida, como símbolo de luto. Evidentemente, el oyente no sabe que está este recurso porque no ve la partitura, pero el color negro de la notación, además de ser un homenaje de manera simbólica, predispone al cantante para que incremente el sentimiento de tristeza mientras interpreta la composición.

Esta preocupación por asegurar la inteligibilidad, y la misma influencia de la música italiana, que tendía a las sonoridades suaves, hizo que los compositores dieran cada vez más importancia al aspecto vertical de la música, es decir, a la armonía. Los intervalos de tercera y de sexta ya no eran considerados disonancias, sino consonancias imperfectas, frente a las consonancias perfectas (la cuarta, la quinta y la octava justas) y las disonancias (la segunda y la séptima).



Notación ennegrecida, como símbolo de luto
Déploration por la muerte de Ockeghem, escrita por Josquin Des Prés.

Algunos músicos, conscientes del cambio de mentalidad, escribieron tratados teóricos intentando instaurar una serie de normas para el tratamiento de las disonancias, como es el caso del flamenco Johannes Tinctoris (1435-1511) y su *Liber de arte contrapuncti* ('Libro sobre el arte del contrapunto', 1477). Estos preceptos serían recogidos y traducidos por algunos teóricos para darles más difusión entre los músicos italianos, como por ejemplo Gioseffo Zarlino, autor de *Le istituzioni harmoniche* ('Los fundamentos armónicos', 1558). Esto supondrá un cambio de concepción que progresivamente favorecerá la utilización de un nuevo tipo de textura: el de la melodía con acompañamiento.

La consolidación de la concepción renacentista del humanismo aplicado de la música encuentra en Josquin Des Prés el máximo exponente. Formado en la escuela francoflamenca, Josquin Des Prés (ca. 1440-1521) se fue enseguida a Italia para trabajar en la catedral de Milán como cantante, primero, y al servicio de la familia ducal Sforza, más tarde. Se trasladó unos años después a Roma para trabajar en la capilla papal, pero enseguida volvió a Francia para prestar sus servicios en la Corte Real, bajo el reinado de Luis XI y Luis XII. Es famosa la anécdota según la cual Josquin compuso una misa a partir de un motivo melódico basado en la secuencia de notas la-sol-fa-re-mi, haciendo referencia a la frase *Lascia fare a me* ('Déjalo a mi cuenta'), una promesa que le había hecho Sforza y que no cumplió en dos ocasiones en las que se retrasaba en el pago del salario al músico. Este recurso lo volvería a utilizar, esta vez cuando trabajaba al servicio de Luis XII, y este le había dejado de pagar el sueldo. En esta ocasión, compuso el motete *Memor esto verbi tui* ('Recuerda tus palabras'). En un motete posterior, haría público el pago del sueldo.

Fue en Italia donde Josquin compuso sus mejores obras. Liberado de las imposiciones y rigideces de la escuela francoflamenca, adoptó las novedades de la música italiana en lo que respecta a la voluntad de enfatizar el sentido dramático del texto, el gusto por las descripciones sonoras del texto y la tendencia a las armonías fluidas y de sonoridad suave. Aun así, no abandonó nunca el contrapunto, sino todo lo contrario, las obras más destacadas contienen recursos imitativos de gran elaboración entre las voces, y a menudo utiliza la *caccia* o canon en todas sus variantes, desde la forma más simple y rigurosa hasta la máxima complejidad dentro de una escritura contrapuntística más libre. En las obras de Josquin se evidencia una especial preocupación por adecuar la música al texto y evitar, así, la falta de coherencia entre la acentuación de las palabras y el ritmo de la música, como pasaba con otros compositores contemporáneos. Una de sus composiciones sacras que ejemplifica la preocupación por enfatizar con la música el contenido del texto es la emotiva *Missa pange lingua*, llena de recursos expresivos.

LE ISTITVTIONI HARMONICHE

DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA;

Nelle quali: oltre le materie appartenenti

ALLA MUSICA;

Si trouano dichiarati molti luoghi

di Poeti, di Filosofi, & di Histori;

Si come nel seguente si potrà diuenire vedere.

Per il Reuerendo, & Illustrissimo

Signor Arcivescovo di Udine.



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

IN VENETIA M D LVIII.

Las primeras teorías armónicas basadas en
criterios científicos

Edición de *Le Istituzioni Harmoniche* de
Gioseffo Zarlino da Chioggia.

El tipo de misa más cultivado por Josquin y sus contemporáneos de la escuela francoflamenca era la misa de imitación o *misa de parodia*. La *misa de parodia* (que no quiere decir que contenga ninguna burla) consiste en crear una composición nueva a partir de la utilización libre de material musical procedente de un motete, una *chanson* u otra misa del propio compositor o de otro. En la misa de *cantus firmus* solo se disponía de un canto gregoriano para crear una composición larga como era la misa. Con la *misa de parodia*, los compositores tenían una mayor cantidad de material musical procedente de otra pieza para crear una obra nueva más elaborada. En el siglo XVI, la misa de imitación o de parodia reemplazará definitivamente la misa de *cantus firmus*.



Enfatizar con la música el contenido del texto
Kyrie de la *Missa pange lingua*, de Josquin Des Prés.

3. El siglo XVI

Si durante el siglo XV el protagonismo era compartido entre los compositores de la escuela francoflamenca, su presencia en Italia estimulará a los compositores italianos a hacer su propia contribución. El epicentro de la vida musical se desplaza definitivamente a Italia, país que verá nacer el género más importante del Renacimiento: el madrigal.

3.1. Nuevas formas compositivas. El madrigal

Ya hemos visto cómo la música italiana iba ejerciendo una influencia cada vez más notable sobre los compositores franceses y neerlandeses que, repartidos por varias ciudades italianas del norte, ofrecían sus servicios a la Iglesia o a la aristocracia. Antes hemos mencionado la existencia de una forma italiana muy característica de esta época, la *frottola*. La *frottola* es el equivalente italiano a la *chanson* francesa, pero con algunas particularidades. Es una canción para cuatro voces, en la cual predomina la voz superior, que asume un papel solista. La *frottola* rechaza la complejidad contrapuntística de la *chanson* francesa, a favor de una textura homorrítmica con esquemas rítmicos muy repetitivos. Como en el caso de la *chanson*, los temas preferidos son de tipo amoroso o satírico. Durante la primera mitad del siglo XVI se puso de moda la adopción de sonetos y otros poemas de Petrarca, quien había publicado su *Canzoniere* ('Cancionero') en Venecia en 1501, para la composición de *frottole*. Poco más tarde, esta moda se extendió a la adaptación de textos de otros poetas, como Tasso y Ariosto. Pronto se denominarían madrigales y, aunque no son del todo madrigales, estas *frottole* representan un importante precedente del género madrigalesco.

El estilo de la *frottola* ejerció su influencia sobre un género sacro, la *lauda*, una canción religiosa no litúrgica que originariamente era monódica pero acabó adoptando la polifonía. Las melodías de las *laude* generalmente eran adaptaciones de canciones populares, y casi nunca procedían del repertorio gregoriano.



Laura
Retrato de Laura, la amada de Petrarca, a quien dedicó su *Canzoniere*.

La evolución de la *frottola* dio lugar a los primeros madrigales, pero de manera progresiva el madrigal fue adoptando una escritura más contrapuntística, por influencia del motete de estilo imitativo. Bernardo Pisano (1490-1548) y Constanzo Festa (ca. 1490-1545) son algunos de los compositores que adaptaron el estilo de la *frottola* para la composición de esta clase de madrigales más primitiva. La forma que acabará adoptando el madrigal es de una composición para un número de voces que iba entre tres y siete, y sin acompañamiento instrumental.

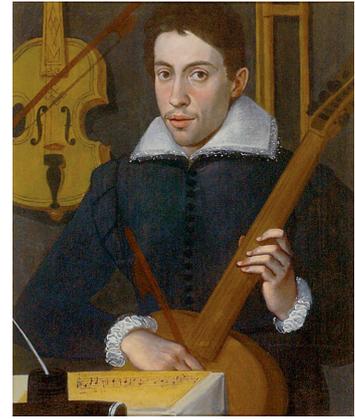
Cuando no había suficientes cantantes para cantar las melodías, instrumentos como el laúd podían sustituir a las voces. La textura de estas composiciones es rica y variada, normalmente combina escritura contrapuntística con fragmentos más homorrítmicos. La calidad literaria del texto es alta y los temas preferidos son de carácter sentimental o erótico, con elementos de la poesía pastoral. La música intenta describir de manera sonora las palabras que denotan sentimientos (aflicción, alegría) o movimiento (ascenso, saltar). Una de las innovaciones más importantes fue la adopción del cromatismo como recurso expresivo. El cromatismo era un tipo de escritura que consistía en incorporar breves fragmentos a distancia de semitono. Esta reducción de intervalos produce una tensión dramática momentánea que es ideal para enfatizar el sentido de determinadas palabras como *muerte* o *dolor*. El compositor y teórico italiano Nicola Vincentino (1511-1572) fue uno de los que más contribuyó a la introducción de este recurso expresivo en el género madrigalesco.

Los primeros madrigales eran adaptaciones de poemas breves, pero pronto se adaptaron textos de autores como Petrarca, Ariosto, Tasso o Guarini, algunos de ellos poemas épicos muy largos sobre personajes históricos. Las partes más narrativas eran interpretadas en un estilo más declamatorio, con un acompañamiento a partir de acordes. En cambio, los fragmentos más emotivos eran cantados con una música que enfatizaba la intensidad dramática mediante cromatismos y acordes con notas alteradas. Algunos de los primeros compositores que utilizaron esta innovación fueron el flamenco Cipriano de Rore (1516-1565) y el italiano Luca Marenzio (1553-1599). Los madrigales de Rore tienen un carácter dramático que contrasta con el lirismo de sus predecesores. Destaca su ciclo de madrigales a partir de las *canzone A la dolce ombra* ('A la dulce sombra'), de Petrarca, con una música muy expresiva, sutil y refinada. Marenzio también explota magistralmente los recursos cromáticos y las progresiones armónicas de acordes alterados con finalidades dramáticas en su madrigal *Crudele, acerba, inesorabil morte* ('Cruel, oscura, muerte inexorable'), también de Petrarca. Marenzio, junto con Carlo Gesualdo (ca. 1560-1623), fueron los principales compositores de madrigales de la segunda mitad del siglo XVI. El estilo de estos compositores ejerció una gran influencia sobre los madrigalistas ingleses cuando el género se extendió por Europa.

Claudio Monteverdi (1567-1643) contribuyó de gran manera al enriquecimiento de este género con un nuevo estilo de madrigal: una composición para una sola voz, o para dos, acompañada de un instrumento polifónico (laúd, arpa, *chitarone*, etc.). Sus cinco primeros libros de madrigales (1587-1606) siguen el tipo de composición de finales del siglo XVI, al estilo de Gesualdo y Marenzio. Sin embargo, pronto adoptó el recurso de combinar secciones de estilo más declamatorio con otras más musicales. Estos fragmentos declamatorios irían evolucionando hacia una nueva forma que se consolidará con el nacimiento del género operístico, el recitativo. Esta es una de las innovaciones que preludian el advenimiento del Barroco.

El éxito que tuvo el cultivo del género madrigalesco entre los compositores italianos de esta época propició el nacimiento de otras formas afines, como son la *canzon villanesca* ('canción campesina') o *villanella*, la *canzonetta* y el *balletto*. La *villanesca* o *villanella* es una composición polifónica de carácter folclórico. La *canzonetta*, para voces, y el *balletto*, para conjunto instrumental, son composiciones que no se sabe con seguridad si eran para ser bailadas. Giovanni Gastoldi (ca. 1555-1622) fue uno de los compositores que más contribuyó al repertorio de *balletti* de la época.

Además de estas formas, el madrigal dio lugar a otra modalidad, como resultado de la fusión con la *commedia dell'arte*, la denominada *commedia de madrigal*. La *commedia dell'arte* era el nombre que se utilizaba para las comedias en tres actos representadas por compañías itinerantes italianas que podían ser historias clásicas con chistes improvisados. De aquí derivarían los personajes que a menudo han aparecido en alguna obra escénica posterior, como por ejemplo Arlequín, Colombina, Pulcinella o Pierrot. Un ejemplo de *commedia de madrigal* es *El Amfiparnaso* ('Los pies del Parnaso') del italiano Orazio Vecchi (1550-1605), y consiste en una serie de madrigales que se intercalan en las actuaciones de los personajes de una *commedia dell'arte*. Las partes de cada personaje, las cantan todas las voces a coro; esto significa que las voces masculinas tienen que cantar en falsete para interpretar las partes de los personajes femeninos en la misma tesitura. A pesar de que todavía no se utilizaba escenografía ni vestuario, esta modalidad de madrigal es uno de los precedentes más destacados del género operístico.



Monteverdi
Retrato de Claudio Monteverdi, tocando un *chitarone*, de autor desconocido.



El Arlequín, de Pablo Picasso
Los personajes de la *commedia dell'arte* han sido fuente de inspiración para artistas, músicos y literatos de todos los tiempos.

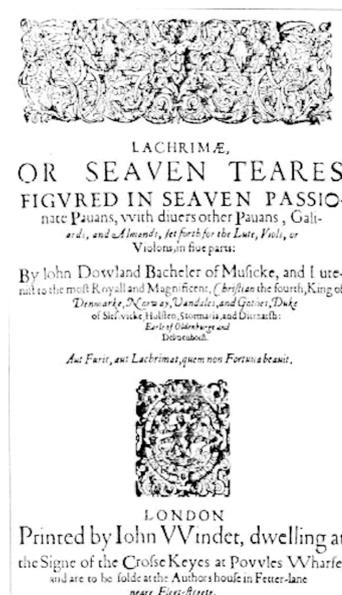
El estilo del madrigal se difundió por varios países de Europa, pero fue en Inglaterra donde triunfó de una manera especial. En Londres, se editaron dos volúmenes con colección de madrigales italianos procedentes de compositores italianos, pero con la letra traducida al inglés: *Musica transalpina* (1588) e *Italian Madrigal Englished* ('Madrigales italianos adaptados al inglés', 1590). La segunda de esta colección incluye el madrigal *This sweet and merry month of May* ('Este dulce y feliz mes de mayo') en estilo italiano, pero hecho por un compositor inglés, William Byrd (1543-1623).

Byrd presenta dos versiones del mismo madrigal, una para seis voces y otra para cuatro. Pronto los compositores ingleses se animaron a componer madrigales con texto inglés, pero de estilo italiano. De manera progresiva, los mismos compositores prefirieron cultivar una modalidad de madrigal con un tipo de escritura más vinculada a su tradición británica. Se considera al compositor inglés Thomas Morley (ca. 1557-1602) autor de uno de los tratados más famosos de la época, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musike* ('Una introducción fácil a la música práctica', 1597), el creador del madrigal inglés. Los ingleses tradicionalmente otorgaban más importancia a la música que a la letra y, por lo tanto, no utilizaban recursos musicales en función del texto. Los ingleses preferían las líneas melódicas sutiles y la declamación clara y precisa de los textos en inglés. Paulatinamente, fueron favoreciendo el vínculo entre el texto y la música, introduciendo elementos descriptivos y expresivos en la música. Se puede decir que de la mano de William Byrd y Orlando Gibbons (1583-1625), hacia principios del siglo XVII, había nacido en Inglaterra una escuela madrigalista.

A partir de aquel momento, los ingleses compaginaron la composición de madrigales de estilo nacional con otros géneros vocales tradicionalmente británicos como la canción de una voz con acompañamiento de laúd y las *consort songs* ('canciones para conjunto'), canciones para dos voces con acompañamiento de violas. John Dowland (1563-1626) fue el compositor más importante de canciones con acompañamiento de laúd. A Dowland pertenece *Flow, my tears* ('Elevaros, lágrimas mías'), una canción para una voz y acompañamiento de carácter muy emotivo, o bien *Lacrimae*, a partir de la cual se elaboró la obra instrumental *Seven passionate pavans for lute and five viols* ('Siete pavanas apasionadas para laúd y cinco violas').

3.2. La música de la Reforma

La necesidad de una actualización de la vida eclesiástica y de los servicios que ofrecía ya era un asunto que había sido tratado mucho antes de que Martín Lutero (1483-1565) dejara colgadas en las puertas de la catedral de Wittenberg sus 95 tesis en octubre de 1517. El cardenal Pierre de Ailly había publicado un siglo antes su *Tractatus super Reformatione Ecclesiae* para denunciar el exceso



Portada

Portada de la edición original de las «Siete pavanas apasionadas para laúd y cinco violas» de J. Dowland.

de artificio en la ornamentación de las iglesias, la proliferación de festividades dedicadas a santos y el abuso de determinadas prácticas musicales en las ceremonias religiosas que dificultaban la inteligibilidad del texto. Lutero aplicó las principales modificaciones y actualizaciones a la estructura tradicional de la misa católica, y en 1526 publicó esta nueva modalidad con el título *Deutsche Messe* ('Misa alemana'). La reforma luterana ofrecía una flexibilidad en la combinación de prácticas de la liturgia romana y de la nueva liturgia luterana. Las dos principales finalidades de Lutero eran: hacer más comprensible el contenido de los textos y animar a los asistentes a hacer que participasen de una manera activa en la ceremonia litúrgica. Para favorecer la comprensión del contenido de las ceremonias al pueblo germánico, Lutero hizo traducir al alemán los textos en latín. La participación activa la conseguiría haciendo cantar a los asistentes en las ceremonias religiosas. La Reforma luterana tuvo una acogida favorable en los países germánicos y dio lugar al movimiento protestante que, como veremos más adelante, se extendió fuera de las fronteras de Alemania.

La innovación musical que más éxito tuvo en la Iglesia luterana fue el *Choral* ('coral'), también denominado *Kirchenlied* ('canción eclesiástica'). El coral es una composición hecha a partir de un canto gregoriano o bien de una canción alemana del periodo anterior a la Reforma. Si la melodía procedía del repertorio gregoriano, el texto era traducido al alemán, como es el caso del coral *Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, adaptación del himno gregoriano *Veni Creator, Spiritus*. Si la melodía procedía de una canción profana, se le adaptaba un texto nuevo. Pronto se aplicó la polifonía. Las primeras armonizaciones hechas sobre la melodía original eran sencillas, de textura homorrítmica, para que el pueblo asistente, que no tenía formación musical, pudiese cantar. Más tarde, se crearon formas mucho más elaboradas y contrapuntísticas, pensadas para un coro profesional. Del coral derivó una modalidad directamente pensada para ser cantada por un coro profesional, el *motete coral*. Esta modalidad presenta una escritura contrapuntística muy elaborada que contrasta con la de los primeros corales, simples y de textura homorrítmica. Algunos de los compositores que contribuyeron a esta modalidad fueron Johannes Eccard (1553-1611) y Michael Praetorius (1571-1621).

El movimiento protestante se extendió fuera de los países de lengua germánica, sobre todo por los Países Bajos y Francia, que adoptaron medidas más drásticas en contra de la imposición del rito romano. Por ejemplo, en Francia solo se admitió el canto de los salmos, que fueron traducidos al francés. El resto de la liturgia era rezada. Como en el caso de los himnos luteranos que generaron los corales, estos salmos en principio se cantaban a coro, manteniendo la melodía gregoriana. Más tarde, se hicieron armonizaciones sencillas a cuatro voces para que las ceremonias fuesen más atractivas. El francés Claude Goudimel (ca. 1505-1572) y el neerlandés Jan Sweelinck (1562-1621) son algunos de los compositores que contribuyeron al repertorio salmístico francés.



Lutero acompañando el canto de unos niños

También Inglaterra reaccionó en contra de la liturgia romana, y en 1534 Inglaterra se separó oficialmente de la Iglesia católica. Con la intención de recuperar las prácticas religiosas anteriores a la llegada del catolicismo, fue instituida la Iglesia anglicana y, en las ceremonias religiosas, el inglés reemplazó el latín. Algunos compositores ingleses, como Thomas Tallis (ca. 1505-1585) y William Byrd, compaginaron la escritura contrapuntística y elaborada de la escuela francoflamenca y el estilo existente antes de la influencia borgoñona, pero la gran mayoría recuperaron este estilo inglés de lenguaje homorrítmico y mucho más sencillo. Una de las principales innovaciones del rito inglés fue el *anthem*, un himno en inglés, para coro *a capella* o bien para voces solistas acompañadas por un órgano o por un laúd, construido a partir de un canto gregoriano con una escritura contrapuntística elaborada por influencia del motete latino.

3.3. La música de la Contrarreforma

La Reforma de Lutero supuso una renovación necesaria de la vida religiosa e, indirectamente, tuvo consecuencias en las prácticas de los países que mantenían la liturgia romana porque la Iglesia católica intervino. La respuesta de la Iglesia occidental a la reforma protestante fue publicada en diciembre del 1563, cuando se dio por finalizado el Concilio de Trento. El asunto más importante que trataron era la necesidad de hacer que las palabras que se cantaban en las ceremonias litúrgicas fueran inteligibles. Movidio por la posibilidad de que la Iglesia prohibiera el uso de la polifonía en las ceremonias, el compositor francoflamenco Jacobus de Kerle (ca. 1532-1591) compuso sus *Preces speciales* para que fuesen cantadas para el Concilio.

Efectivamente, estas composiciones, hechas en un estilo polifónico muy sencillo, se cantaban tres veces por semana, al finalizar las reuniones que se hacían durante la celebración del concilio. Era una manera de demostrar que el uso de la polifonía no era incompatible con la inteligibilidad del texto. La leyenda atribuye a Palestrina, modelo de la música religiosa tridentina, el mérito de haber impedido que la Iglesia prohibiese el uso de la polifonía. Dos años más tarde de haberse celebrado el Concilio, la Iglesia estampó con el sello eclesiástico varias obras, entre las cuales estaba la *Missa Papae Marcelli* ('Misa del papa Marcelo') para seis voces, de Palestrina. Según la leyenda, sería esta obra la que influiría en la decisión del concilio de mantener la práctica de la polifonía, cuando realmente fue Kerle quien lo consiguió. El hecho de que Palestrina escribiese una misa para seis voces en un estilo totalmente conservador, cuando la mayor parte de las obras del compositor son para cuatro voces, induciría a pensar que fue un acto de demostración del hecho de que se podía mantener la inteligibilidad del texto en una composición de textura contrapuntística, aunque hubiese muchas voces.

El hecho es que el Concilio dictó una serie de normas y sanciones para evitar los abusos y las relajaciones en las ceremonias religiosas. Por otro lado, y movida por la existencia de un nuevo repertorio musical religioso dentro de



Kyrie de la *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina

la Iglesia luterana, que además iba en aumento, la Iglesia impulsó la creación de un nuevo repertorio musical que asumiera las pautas establecidas durante la celebración del Concilio. El efecto inmediato de la Contrarreforma fue la prohibición de las prácticas musicales seculares dentro del ámbito de la Iglesia y la utilización de determinados instrumentos. Se intentaba que los compositores evitasen la utilización de melodías folclóricas y armonías atrevidas y se recuperara el repertorio gregoriano como base para la composición de un nuevo repertorio polifónico.

La vida musical en Italia giraba en esta época en torno a dos centros, Roma y Venecia. Si Roma representaba la vertiente más conservadora y estricta de la polifonía sacra, sobre todo a partir de la celebración del Concilio, Venecia simbolizaba la faceta más flexible de la religión católica y estaba abierta a las novedades. Un ejemplo de la apertura de Venecia a las innovaciones es la introducción del recurso conocido con el nombre de *cori spezzati* ('coros divididos'). Esta fue una práctica muy habitual en la iglesia de san Marco de Venecia para la interpretación de la música religiosa. Consistía en la división en dos coros que se situaban en los ábsides de la iglesia, al lado respectivamente de los dos órganos, y que cantaban de manera antifonal. Este recurso fue utilizado por primera vez por Adrian Willaert. Procedente de la escuela francoflamenca, Willaert encontró en la iglesia veneciana un campo idóneo para experimentar con los efectos estereofónicos que se producían por la interacción de los dos coros. Su discípulo, Giovanni Gabrieli (ca. 1557-1612), continuó con su tarea aplicando la policoralidad a los motetes. De manera progresiva, Gabrieli fue elaborando el motete policoral, ampliando el número de coros hasta cinco y seis, y añadiendo, además de los órganos, varios conjuntos instrumentales que acompañaban las voces o bien actuaban solos. Este sería el inicio del *stile concertato* ('estilo concertado'), un procedimiento que se desarrollará durante el Barroco y que llevará a la liberación de la servidumbre de los instrumentos a las voces, favoreciendo la consolidación de un lenguaje instrumental. No en vano, fue precisamente en Venecia donde se llevaron a cabo las principales aportaciones a la literatura organística de finales del siglo XVI.



Iniciador del *stile concertato*
Giovanni Gabrieli tocando el laúd.

Además de estas innovaciones, y situados dentro del contexto romano, durante este periodo la escuela polifónica católica vivió un periodo de esplendor de la mano del italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina, el español Tomás Luis de Victoria y el flamenco Orlando di Lasso.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) representa la vertiente musical más conservadora de la Contrarreforma. Su manera de componer, conocida como *stile da Palestrina* o *stile antico*, llegó a ser paradigma del contrapunto estricto para muchos compositores de generaciones posteriores, hecho que le valió al compositor el apodo de «Príncipe de la música». La denominación *stile antico* fue adoptada por oposición al *stile moderno*. La primera suponía el mantenimiento estricto de las reglas del contrapunto, con un total control de

la disonancia, y evitaba las concesiones al texto. El *stile moderno*, en cambio, permitía una flexibilidad en la aplicación de las normas del contrapunto para enfatizar el contenido del texto.

Palestrina consagró sus servicios a la antigua iglesia de san Pedro de Roma, para la cual trabaja como maestro de coro de 1550 a 1571 y hasta su muerte. La producción musical de Palestrina es casi toda religiosa, e incluye todo tipo de géneros: misas, motetes y una gran variedad de composiciones litúrgicas. Su catálogo musical, además, incluye un total de 83 madrigales, algunos de los cuales son profanos. Su fidelidad al cultivo de la música sacra lo llevaría, hacia el final de sus días, a sentirse avergonzado de haber escrito poemas amorios en el estilo madrigalesco.

Las misas son las obras más conocidas del compositor. Un rasgo claramente conservador es el hecho de que escribiera la mayor parte de sus obras para cuatro voces, en una época en la cual los compositores preferían la textura a cinco. Algunas dejan entrever una visión matemática de la música, siguiendo su vertiente conservadora, como es el caso de la *Missa ad fugam*, escrita en un doble canon. En cambio, otras obras religiosas, como su *Stabat Mater*, a pesar de que no hace nunca concesiones a la semántica del texto, se caracterizan por la belleza de las líneas melódicas. Para la composición de las misas, Palestrina cultivó tanto el tipo *cantus firmus*, con una clara influencia de la escritura de la escuela francoflamenca, como es el caso de la *Missa L'homme armé*, como misas del tipo parodia, como la *Missa De Beata Vergine*.

Del mismo modo que el repertorio más destacado de Palestrina lo conforman sus misas, en el caso del francoflamenco Orlando di Lassus (1531-1594) lo son sus motetes. Formado en la escuela francoflamenca, Lassus se fue a Italia, donde trabajó para la iglesia de Letrán, en Roma, y después para el duque de Baviera, en Múnich. La obra más conocida y que representa la contribución más importante del compositor a la música vocal del Renacimiento es su *Magnum opus musicorum*, una antología de motetes que fue publicada en 1604, unos años después de su muerte. Pertenecen a esta colección sus famosos *Siete salmos penitenciales de David*, que demuestran su formación francoflamenca, por la tendencia a la elaboración de la escritura contrapuntística. En cambio, sus *Madrigali spirituali* evidencian una evolución de su escritura hacia una textura homorrítmica por influencia de la música italiana. De estilo mucho más apasionado e intenso que Palestrina, Lassus demostró una gran facilidad para adaptarse a cualquier estilo, lo que le llevó a cultivar diferentes géneros, tanto sacros como profanos, como madrigales italianos, motetes de estilo francoflamenco, *chansons* francesas y *Lieder* alemanes. Es de Lassus la conocida y emotiva *chanson Toutes les nuits*.



Página autógrafa de Orlando di Lassus

3.4. La música vocal hispánica

La península Ibérica vivió durante el siglo XVI una de las mejores etapas de la historiografía musical, con toda una generación de músicos de altísimo nivel creativo. A pesar de que en un inicio la escritura de la escuela francoflamenca influyó en el lenguaje de muchos compositores, pronto se consolidó un estilo propio genuinamente hispánico que se caracterizaba por la tendencia a la austeridad en la confección de las líneas melódicas y la utilización de recursos madrigalísticos para enfatizar el contenido expresivo del texto. En definitiva, se dio más importancia a conferir relevancia a la expresión de las emociones del texto que a demostrar el dominio de la polifonía utilizando todo tipo de artificios contrapuntísticos.

El principal compositor del Renacimiento hispánico fue Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), que es, junto con Palestrina, el más importante de la escuela romana. Victoria comparte un vínculo con la escuela romana, para la cual trabajó durante una etapa importante de su vida, y la escuela castellana, a la que ofreció sus servicios durante la última etapa de su vida. Llegó a Roma en 1565, estudió con Palestrina y lo sucedió en el cargo de maestro del seminario en 1571. En 1587 volvió a España, donde asumió el cargo de cura de la emperatriz María, hermana de Felipe II, manteniendo la plaza hasta que murió. De esta etapa es famosa la misa de réquiem conocida con el nombre *El canto del cisne*, que compuso en 1603 para el funeral de la emperatriz.

Victoria se dedicó exclusivamente a la composición de música sacra, y cultivó todo tipo de formas religiosas. Predominan las misas, tanto en la modalidad de *cantus firmus*, como la *Missa Ave maris stella*, o la de *parodia* como la *Missa Surge Propera*, a partir de un motete de Palestrina. Si bien Victoria recibió influencias de Palestrina, con quien estudió, pronto encontró su propio estilo, mucho más emotivo y expresivo. No dudó en utilizar recursos del madrigal para enfatizar el contenido dramático del texto. Por ejemplo, para subrayar el sufrimiento en la frase «sicut dolor meus» ('con mi dolor') del motete *O vos omnes*, Victoria utiliza retrasos disonantes con una evidente intencionalidad expresiva. El motete de Navidad *O magnum mysterium*, los *Improperia*, son, junto con las que hemos mencionado, algunas de las obras más interpretadas del compositor hispánico.

Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) es el compositor hispánico que, junto con Victoria, tuvo un gran reconocimiento en un ámbito europeo, gracias al prestigio de las ediciones de sus obras. Después de haber trabajado para las catedrales de Ávila y Plasencia, marchó a Roma, donde estuvo al servicio de la capilla pontificia entre 1535 y 1545. Del mismo modo que hizo Victoria,

acabó volviendo a la Península, donde ejerció el cargo de maestro de capilla de la catedral de Toledo y de Málaga, sucesivamente. Morales se dedicó mayoritariamente a la composición de música sacra. Para sus misas, utilizó la modalidad de *cantus firmus*, como es el caso de *Missa Beata Vergine*, pero también escribió misas del tipo parodia, como por ejemplo la *Missa Queramus cum pastoribus*, inspirada en el motete *Queramus cum pastoribus*, del francés Jean Mouton. Otras obras conocidas del compositor son los motetes *O sacrum convivium* y *Lamentabatur Jacob*.

Dentro del terreno de la música profana, los compositores de la península Ibérica cultivaron una forma vocal autóctona, el villancico. El villancico es una composición basada en un esquema formal que consta de un estribillo que va alternando con una serie de coplas o estrofas. Originalmente, los villancicos eran para tres voces: una voz solista que se encargaba de hacer las coplas y las otras que se añadían para entonar el estribillo. Las voces que se añadían a veces eran sustituidas por instrumentos. La versatilidad de esta forma hizo que tuviese una gran facilidad para incorporar elementos de la cultura popular, como canciones tradicionales o danzas. También es característico del villancico la presencia e, incluso, la mezcla de las lenguas vernáculas: podemos encontrar textos en castellano, catalán, galaicoportugués, vasco, italiano y francés. Con el tiempo, el villancico fue añadiendo más voces y agrupaciones instrumentales. Las principales antologías de villancicos conservadas de la época son el *Cancionero* de la Biblioteca Colombina de Sevilla, el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de Sevilla* y el *Cancionero de Uppsala*.

Uno de los compositores de villancicos más apreciados de la época fue Juan del Encina (1469-1429). Los villancicos de Juan Vásquez (1500-1560), por su parte, fueron de los más difundidos, puesto que el autor publicó su música en dos antologías de música: *Villancicos y canciones a tres y a quatro* (1551) y *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (1560). También Francisco Guerrero (1528-1559) hizo una destacada contribución al repertorio de villancicos al publicar su antología *Canciones y villanescas espirituales*. Guerrero es también autor de música religiosa, de la cual destaca la conocida *Missa La bataille de Marignan*.

Dentro de los países de la antigua Confederación catalanoaragonesa, se cultivaron, además del villancico, otras formas como el madrigal y la ensalada. De entre los compositores más destacados de la primera forma, citamos a Brudieu (ca. 1520-1591), quien publicó una compilación de sus composiciones profanas en *Madrigales* (1585). La ensalada es, como el villancico, una forma típicamente hispánica, vinculada al madrigal pero con una estructura totalmente libre y elaborada. La ensalada es una composición para cuatro voces en la que es posible mezclar elementos religiosos y profanos, así como alternar textos en diferentes lenguas de manera simultánea. A pesar de que se trata de una forma vocal profana, la temática de la ensalada suele estar relacionada con el



Ilustración de la época
La temática de la ensalada suele estar relacionada con el nacimiento de Jesucristo.

nacimiento de Jesucristo. Mateo Flecha el Viejo (1481-1553), y Mateo Flecha el Joven (1530-1604), sobrino del primero, fueron algunos de los mejores compositores de ensaladas.

4. La música instrumental

La presencia de los instrumentos en la música había sido puramente funcional, prácticamente al servicio de la voz o bien acompañando danzas. Los instrumentos que acompañaban la música vocal normalmente asumían dos funciones: o bien de refuerzo de la voz, interpretando la misma línea melódica que esta, o incluso sustituyéndola, o bien ejecutando acompañamientos sencillos, sobre todo en el caso de los instrumentos polifónicos, para ornamentar la línea melódica. En el caso de la música para danza, en la cual abundaba la percusión, la función de los instrumentos era sobre todo marcar los ritmos, además de hacer más atractiva la actuación de los bailarines. Las partes instrumentales normalmente eran improvisadas, y también la decisión de qué instrumentos tenían que tomar parte en la interpretación de una obra en concreto (dependía de qué instrumentos estaban disponibles en aquel momento), razón por la cual casi no se conservan partituras instrumentales de antes de esta época. Sin embargo, si durante la edad media la música instrumental había recibido poca atención por parte de los compositores, a partir de mediados del siglo XVI el lenguaje instrumental se irá liberando de la servidumbre a la música vocal y surgirán nuevos estilos y géneros. Es significativo el hecho de que durante esta época proliferasen manuales prácticos para la ejecución de los instrumentos pensados para músicos amateurs, en los que se incluyen dibujos de los instrumentos con digitaciones y descripciones de sus recursos técnicos. Las primeras anotaciones aparecidas para instrumentos son las denominadas tablaturas para instrumentos polifónicos de cuerda, en las cuales, en lugar de presentar una partitura con los pentagramas, aparecían dibujadas las cuerdas del instrumento con los puntos indicando la posición de los dedos: consistía en indicar el punto donde se tenía que presionar la cuerda; de este modo, no había que especificar la altura concreta de sonido. Esta solución era ideal para músicos aficionados que no sabían leer una partitura.

También durante esta época se editan libros con un tipo de inventarios y descripciones sobre los instrumentos existentes. Michael Praetorius, por ejemplo, publicó en 1618 el segundo volumen de *Syntagma musicum* ('Tratado de música'), con grabados y descripciones detalladas de instrumentos de su época.

Intablatura di Liuto della Chiaranzana.

La tua Sciolta.

12 CA.

Intablatura Della Chiaranzana a Il Ballarino, de Fabritio Caroso

Las tablaturas indicaban la posición de los dedos en los instrumentos de cuerda, no la altura de los sonidos.

4.1. Los instrumentos renacentistas

Los instrumentos polifónicos como el laúd y el clavicémbalo y sus variantes, como el virginal, fueron los instrumentos más populares durante el Renacimiento. El laúd fue uno de los instrumentos utilizados como solistas, además de su función acompañando la voz, muy utilizado sobre todo en las canciones para una voz. Vinculada a la familia del laúd encontrábamos la vihuela o viola de mano, instrumento muy emparentado con el rabel/rebab, que llevaron los árabes a la península Ibérica.

Destaca también el repertorio para órgano del Renacimiento, tanto por calidad como por cantidad. El instrumento fue evolucionando, adoptando nuevas sonoridades. Además del órgano portátil heredado de la edad media, había una variante: el órgano de regalía (*organo di legno* en italiano), construido con tubos de caña y con el que se conseguía una sonoridad muy estridente y rústica, ideal para determinados efectos sonoros.

Los otros instrumentos de tecla que se utilizaban durante esta época eran el clavicordio y el clavicémbalo. El mecanismo de producción del sonido de un clavicordio era la percusión de la cuerda mediante una pieza de metal, mientras que el sonido del clavicémbalo se producía pellizcando la cuerda por medio de un tubo de pluma. Como resultado, el sonido del clavicordio era menos delicado y con menos proyección sonora, mientras que el del clavicémbalo era más penetrante y robusto. Derivados del clavicémbalo son el virginal y la espineta, más pequeños y pensados para la música doméstica. El virginal, en concreto, recibió una atención especial por parte de los compositores ingleses, que adaptaban o hacían arreglos de canciones populares de la época isabelina. Durante esta época, se editaron algunas antologías de estos compositores en obras como *Fitzwilliam Virginal Book*, que recibió este nombre porque el manuscrito con todas las obras solo estaba en manos del conde Fitzwilliam, hasta que se editó en 1899, casi un siglo más tarde de la muerte de este noble. La primera colección de obras para virginal que se editó fue *Parthenia or the Maidenhead of the first musicke that ever was printed for the virginalls* ('Parthenia o la doncelez de la primera música nunca antes impresa para virginales' (1612), que contenía obras (fantasías, preludios, danzas) de los grandes maestros del género: John Bull (1562-1628), William Byrd y Orlando Gibbons. El título de esta obra contiene un curioso juego de palabras entre *Parthenia* (en griego, 'doncelez') y *virginal*, término aparentemente vinculado a la Reina Virgen. En realidad, la palabra *virginal* no tiene nada que ver con «virgen», sino que podría provenir de la palabra latina *virga*, que traducido sería 'vara' o 'martillejo', refiriéndose al mecanismo de ejecución de las cuerdas.

Los instrumentos de cuerda, por su parte, habían evolucionado hasta constituir familias, siguiendo el modelo de la música vocal. Por ejemplo, las violas *da gamba* se dividían en soprano, contralto, tenor y bajo o *violone*. El sonido



Clavicordio
Detalle de la disposición y longitud de las cuerdas, siguiendo un orden progresivo matemático.



Chica tocando un virginal
Pintura de Johannes Vermeer.

de las violas era suave y refinado, muy diferente de los instrumentos de cuerda actuales. El resto de los instrumentos eran evoluciones de los que se habían creado durante la edad media: flauta, chirimía, cromorno, sacabuche, etc.

4.2. Estilos y formas de la música instrumental

Las primeras composiciones para instrumentos solo de esta época eran adaptaciones de obras vocales. Los arreglos hechos a los madrigales generaron toda una literatura musical para clavicémbalo solista y para grupos de instrumentos melódicos. Los dos recursos más utilizados para hacer estos arreglos eran la *coloratura* u ornamentación de la línea melódica que originalmente era para voz, o el *contrappunto alla mente*, que consistía en crear de manera improvisada otras líneas melódicas que hicieran de contrapunto a la melodía vocal original.

Además del madrigal, las otras dos formas vocales más utilizadas para crear música instrumental eran la canción y el motete. De la canción se derivó la *canzona da suonare* ('canción para tocar') y la *canzona* para instrumentos polifónicos solistas (órgano, clavicémbalo, laúd, principalmente) o bien para conjuntos instrumentales. Esta forma evolucionó hasta dar lugar a una composición dividida en varias secciones temáticamente independientes. La *canzona* para tecla (órgano, clavicémbalo) daría lugar a la fuga y la *canzona* para conjunto instrumental la *sonata da Chiesa*, esta última ya del siglo XVII.

El motete, por su parte, tomó otro camino al introducirse en el campo de la música vocal. Los primeros motetes fueron adaptados para laúd con ornamentaciones improvisadas sobre las líneas melódicas originales. Esta forma fue denominada *ricercari* (de *ricercare*, literalmente 'buscar') y evolucionó hasta dar lugar a un conjunto de piezas que se iban sucediendo, dentro de una textura contrapuntística y temáticamente contrastantes. Esta nueva forma recibió la denominación de *sonata* (música para ser ejecutada por instrumentos) por oposición a *cantata* (música para ser interpretada por voces). Estas piezas ya tenían las ornamentaciones escritas, no se tenían que improvisar y, además del laúd, se escribieron para tecla y conjuntos instrumentales. Los compositores que dieron los mejores ejemplos de esta forma fueron los venecianos Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli y el sobrino de este, Giovanni Gabrieli. Los Gabrieli, en concreto, adaptaron el recurso de la policoralidad a las sonatas (siguiendo el modelo del motete policoral). El ejemplo más conocido de esta adaptación es la *Sonata pian'e forte*, que tiene el honor de ser la primera pieza instrumental que incluye indicaciones de dinámica: *piano* ('suave') y *forte* ('fuerte'), como se puede ver, por contraste, sin matizaciones o gradaciones del volumen sonoro. Esta sonata es un motete arreglado para dos grupos instru-

mentales, el primero constituido por un *cornetto* y tres sacabuches y el segundo, por una viola y tres sacabuches más. La obra forma parte de la colección que lleva por título *Sacræ Symphonice* (1597) de Giovanni Gabrieli.

El repertorio para instrumentos de teclado, órgano y conjunto instrumental incluye música de danza. Generalmente, se dividían en dos secciones, una lenta con ritmo binario y otra rápida con ritmo ternario. Muchas de estas composiciones eran construidas a partir del recurso de la variación. El tipo de variación más común era el *basso ostinato* ('bajo obstinado') u obligado, consistente en un motivo melódico que se va repitiendo continuamente en un número concreto de compases. Las dos modalidades más utilizadas eran la *ciaccona* (música que va «machacando», insistiendo) y *passacaglia* (música de procesión). Uno de los temas más utilizados como base para la *ciaccona* fue *La Folia*, una melodía sencilla y repetitiva que provenía de la música popular portuguesa y a la que recurrieron muchos compositores de toda Europa para la creación de música de danza. Algunas modalidades más utilizadas como música de danza son: la lenta *pavane*, que proviene del padovano (de Padua, ciudad italiana), los rápidos *gaillarde* y *saltarello*, las energéticas danzas alemanas *allemande* y *courante* o la británica *hornpipe*. Son todas ellas las precursoras de la *suite* de danza barroca, que perdería su función de danza pero conservaría el carácter y los ritmos originales.

4.3. La música instrumental en la península Ibérica

El recurso de la variación tan característico de la música instrumental de esta época también fue muy utilizado por los compositores hispánicos para tecla. Consistía en una secuencia de variaciones sobre un tema popular, ornamentado o variado en ritmo o carácter y recibía la denominación de *diferencias*. La habilidad de los compositores se manifestaba en la capacidad de explotación de los recursos técnicos de los instrumentos utilizados y en la inventiva para ir variando el tema. En ocasiones, estas piezas eran extremadamente elaboradas, con pasajes cromáticos y llenos de disonancias. Citamos como ejemplos las famosas *Diferencias sobre Conde Claros* y *Diferencias sobre Guárdame las vacas*, para viola de mano, de Luis de Narváez. La variación también era aplicada en forma de tiento o fantasía, con una concepción muy imaginativa, como es el caso de la *Fantasía sobre un pasado forçado*, de Miguel de Fuenllana, que incluye veintinueve variaciones del tema. Cuando la variación temática se hacía partir del canto plano de un salmo, recibía el nombre de *versillos* o versiones breves de los salmos.

La viola de mano, junto con el órgano, fueron los dos instrumentos preferidos por los compositores hispánicos. De manera progresiva, la viola se había hecho un instrumento popular y cada vez eran más numerosos los músicos aficionados. Se escribieron muchos métodos prácticos para iniciar a estos músicos amateurs en la interpretación de la viola, con tablaturas muy gráficas. Estos métodos, además, incluían una selección de obras de diferentes compositores, que podían ser con la viola sola o bien canciones con acompañamiento de

viola. El primer método publicado fue el *Libro de música de vihuela a mando intitulado El Maestro* (1536), de Luis Milán (ca. 1500-1561), y uno de los métodos que tuvo más difusión es *Orphénica Lyra*, (1554), de Fuenllana.

Del mismo modo que para la viola de mano, para el órgano también se editaron métodos prácticos con tablaturas. Uno de los más destacados es el *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*, (1557), de Venegas de Henestrosa, que incluye obras de compositores hispánicos de primera magnitud, como Antonio de Cabezón o Pere Alberch Vila, además de música de compositores italianos de la época. El método, sin embargo, más importante para órgano de la música renacentista hispánica es el que lleva por título *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), del compositor de música instrumental más destacado de la península Ibérica, Antonio de Cabezón (1510-1566). Esta antología incluye las conocidas *Diferencias sobre el canto del caballero*.

Resumen

Durante el periodo que va de la segunda mitad del siglo XV a finales del siglo XVI, tuvieron lugar una serie de innovaciones técnicas como por ejemplo la aplicación de la imprenta a la música y la fabricación de nuevos instrumentos que fueron decisivos para la difusión de la música por Europa y el inicio de la independencia de la música instrumental.

Si durante el siglo XV predominó en Europa el estilo de la escuela francoflamenca, a medida que nos acercamos al siglo XVI, el protagonismo de los Países Bajos y la Borgoña francesa irá cediendo terreno a favor de Italia, que pasará a convertirse en el principal centro musical europeo a partir del siglo XVII.

A partir del siglo XVI, se van consolidando diferentes idiomas musicales en toda la geografía europea, con algunos rasgos comunes. La situación geográfica y la misma situación histórica de la península Ibérica favorecen el desarrollo de una escritura musical propia. También en el terreno musical se desarrolla en nuestro país una escuela de tecla y de viola de mano.

Durante el siglo XVI, la escuela polifónica de Roma vivió un periodo de esplendor de la mano del italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina, autor de la *Missa Papae Marcelli*, el español Tomás Luis de Victoria, autor de *Oficio de Semana Santa*, y el flamenco Orlando di Lasso, autor de *Magnum opus musicorum*. Por su parte, los países germánicos asumen la Contrarreforma impulsada por Lutero, y que da lugar a un nuevo repertorio sacro y nuevas formas musicales. La principal innovación formal de la iglesia Luterana fue el *kirchenlied*, 'canción de iglesia', que evolucionará hacia el coral luterano.

Otra de las escuelas italianas del siglo XVI más influyentes fue la veneciana, cuyos principales representantes fueron Andrea Gabrieli y Giovanni Gabrieli. Este compositores introdujeron un recurso que triunfará sobre todo a lo largo del siglo XVII, la técnica de los *cori spezzati* ('coros divididos'), que consolidará la moda de la policoralidad dentro del ámbito de la música religiosa, primero, y la profana, más tarde.

El madrigal fue la principal forma profana del Renacimiento. Esta forma desarrolla una nueva expresividad melódica, poniendo la música al servicio del texto y explotando todo tipo de recursos musicales. Algunos de los principales madrigalistas fueron Luca Marenzio y Carlo Gesualdo. Claudio Monteverdi, por su parte, contribuyó decisivamente al enriquecimiento del género madrigalesco desarrollando una nueva modalidad, el madrigal *a solo*, con acompañamiento musical, que se hará uno de los precedentes del género operístico.

Actividades

1. Escuchad la melodía gregoriana *Stabat Mater* y después *Stabat Mater* de Palestrina. Observad la evolución que experimentó la música religiosa, sobre todo en la diferencia de la monodia medieval a la polifonía renacentista. La superposición de las voces iría haciendo necesaria la consolidación de unas reglas de la armonía. Observad la relación entre música y texto.

2. Escuchad los madrigales de Luca Marenzio. Proponemos una audición comparativa entre *Vezzosi augeli* ('Alegres pajaritos') y *Crudele, acerba, inesorabil morte* ('Cruel, oscura, muerte inexorable'). Observad los recursos musicales utilizados para enfatizar el contenido del texto para describir el canto de los pájaros (trinos), el rumor del viento (motivos de notas ascendentes), etc., de la primera composición, el sufrimiento por la llegada de la muerte (disonancias, cromatismos), los suspiros y gemidos (síncopas, silencios repentinos).

3. Haced una visita a un museo de instrumentos y comparad el aspecto de un clavicémbalo y un clavicordio. Si podéis oír el sonido de cada uno de estos instrumentos y compararlos, mejor.

Ejercicios de autoevaluación

1. Responded si son verdaderas o falsas las afirmaciones siguientes:

a) El villancico es un género hispánico vinculado que tiene un esquema que consta de un estribillo que alterna con coplas.

b) Los tres grandes polifonistas de la música de la Contrarreforma son Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria y Cipriano de Rore.

c) Josquin Des Prés fue un gran madrigalista.

d) Una de las principales innovaciones musicales de la Iglesia luterana fue el *Choral* o *Kirchenlied*.

e) Los dos procedimientos más habituales para hacer arreglos de composiciones originariamente vocales eran la *coloratura*, que consistía en ornamentar una línea melódica preexistente, y la *parodia*, consistente en explotar el material temático de una composición vocal original.

2. El representante por excelencia de la música para tecla en la península Ibérica del siglo XVI es...

a) Cristóbal de Morales.

b) Antonio de Cabezón.

c) Tomás Luis de Victoria.

d) Josquin Des Prés.

3. Una de las principales formas instrumentales cultivadas en nuestro país durante el Renacimiento consiste en una serie de variaciones sobre un tema a la manera de los *ricercari* italianos, y recibe el nombre de...

a) *organum*.

b) sonata.

c) tiento.

d) misa.

4. Palestrina, considerado en su época modelo de escritura polifónica religiosa, es autor de la obra...

a) *Musica ridotta alla moderna prattica*.

b) *Missa Papae Marcelli*.

c) *Officium defunctorum*.

d) *A la dolce sombra*.

5. El principal polifonista de la escuela castellana del siglo XVI fue...

- a) Miguel de Fuenllana.
- b) Mateo Flecha.
- c) Tomás Luis de Victoria.
- d) Antonio de Cabezón.

6. Este polifonista es 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. Uno de los primeros compositores en cultivar el género conocido como *commedia di madrigal* fue...

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

8. Uno de los principales madrigalistas ingleses del Renacimiento, autor de *Flow, my tears*, fue...

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

9. La técnica de los *cori spezzati* fue utilizada por primera vez en la iglesia de san Marco de Venecia. Los principales representantes son...

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

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

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**

Glosario

a cappella *loc* Expresión italiana que significa literalmente ‘al estilo de la capilla’. Se utiliza para indicar que una composición está escrita para varias voces, sin acompañamiento instrumental.

acorde *m* Combinación simultánea de tres o más notas de diferente altura acústica y que forman una entidad. Cuando el acorde consta de tres notas, se denomina tríada; cuando consta de cuatro, cuatríada. La armonía tradicional denomina *consonantes* aquellos acordes que producen una sensación de estabilidad y reposo, y *disonantes* los que producen una sensación de inestabilidad o tensión. La *consonancia* o *disonancia* de un acorde vendrá determinada por el número de sonidos que lo integran, su distancia interválica y su situación dentro de una composición (no sonará igual un acorde disonante dentro de un contexto tonal que dentro de un contexto atonal).

alteración *f* Signo que se utiliza para modificar la altura de una nota. Las alteraciones son de dos tipos: el sostenido (#), que eleva la nota un semitono, y el bemol (β), que la baja un semitono.

clave *f* Signo de notación que se pone a comienzos del pentagrama para indicar el efecto de entonación de una nota. Sirve para determinar el lugar que ocupan las notas dentro del pentagrama musical. En el ejemplo siguiente, presentamos la *clave de sol*, empleada para escribir música en un registro agudo, y la *clave de fa en 4.^a* (la nota fa corresponde a la 4.^a línea del pentagrama), utilizada para escribir música en un registro grave.

compás *m* Pulsación que regula el *tiempo* o movimiento, entendido como la velocidad con la cual se tiene que ejecutar una composición o una parte. Es una forma de establecer las divisiones y subdivisiones del tiempo musical y de determinar su duración.

cromatismo *m* Sucesión de intervalos cromáticos, es decir, a distancia de semitono. Utilización de los doce semitonos de una escala templada. El término *cromático* procede del griego *chromos*, que significa color.

fuga *f* Tipo de forma o composición polifónica basada en la imitación. La fuga consiste en el desarrollo de un único tema llamado *sujeto* por parte de las diferentes voces que van confeccionando una textura contrapuntística.

homorritmo *m* Término empleado en oposición a *polifonía* y utilizado para describir una música en la cual predomina una voz melódica por encima de las otras, que van confeccionando un acompañamiento armónico. Cuando las funciones están claramente diferenciadas, podemos hablar de *melodía acompañada* (por ejemplo, una voz o un instrumento melódico acompañado de un instrumento polifónico). También hace referencia a la técnica compositiva consistente en hacer ir todas las voces o instrumentos integrantes de una composición siguiendo la misma pauta rítmica.

instrumento melódico *m* Instrumento que sirve para hacer *melodía*: una nota cada vez. Ejemplos de instrumentos melódicos: los de viento (una flauta, una trompa, etc.).

instrumento polifónico *m* Instrumento que permite hacer sonar más de una nota simultáneamente, y por tanto hacer *polifonía*. Ejemplos de instrumentos polifónicos: el piano, el órgano, la guitarra, el arpa.

modulación *f* En el sentido actual, es el paso de una tonalidad a otra dentro de una composición. Etimológicamente, significa conducir de manera conveniente el canto, según el modo adecuado.

stile antico *m* Escritura polifónica vocal usada a principios del siglo XVIII para describir un estilo de componer. *Stile antico* o *prima prattica* hacía referencia a la escritura polifónica vocal en la que se otorgaba más importancia a la correcta aplicación de las reglas contrapuntísticas que a la expresión del texto.

stile moderno *m* Escritura polifónica vocal usada a principios del siglo XVIII para describir un estilo de componer. En el *stile moderno* o *seconda prattica*, la expresión musical del texto justificaba la utilización de recursos musicales fuera de las reglas contrapuntísticas.

Bibliografía

Blume, F. (1967). *Renaissance and Baroque Music*. Nueva 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.

