

Tema 27

La música instrumental en el Renacimiento



José Ignacio Suárez García





ÍNDICE

- 1. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO**
 - 2. FORMAS**
 - 3. MÚSICA PARA INSTRUMENTOS A SOLO**
 - 3.1. Teclado
 - 3.2. Laúd
 - 4. MÚSICA PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL**
 - 5. LA DANZA EN EL RENACIMIENTO**
 - 6. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN ESPAÑA: VIHUELA Y TECLA**
- BIBLIOGRAFÍA**



1. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO

La emancipación de la música instrumental respecto de la vocal es uno de los desarrollos más importantes de la historia de la música entre 1400 y 1600. Durante mucho tiempo, la música instrumental había dependido de la vocal, ya que normalmente los instrumentos doblaban las voces o las sustituían, siendo francamente escasa la música específicamente instrumental (nueva o compuesta ex profeso). Además, cierta música instrumental independiente, bajo la forma de danzas, fanfarrias y piezas por el estilo, no ha llegado hasta nosotros, al parecer, debido a que siempre se ejecutaba de memoria o se improvisaba. Por tanto, el impulso experimentado por la música instrumental en los siglos XV y XVI es una de las aportaciones más sobresalientes del Renacimiento.

En los umbrales del siglo XV la música instrumental, si bien ampliamente documentada por la vía indirecta de las crónicas y de la iconografía, no tenía todavía un repertorio escrito propio y específico, salvo muy raras excepciones, recogidas –por ejemplo– en los códices de Robertsbridge (ca. 1320) y de Faenza (ca. 1400-1420). Fundamentalmente, la práctica instrumental estaba dividida hasta entonces en música de danza y adaptaciones de composiciones vocales. Existían, pues, tres posibilidades:

- Músicas propiamente **instrumentales**.
- Músicas **para tocar y cantar**, reforzando o sustituyendo las voces por instrumentos.
- Músicas **para tocar**, sustituyendo las voces por instrumentos o reduciéndolas a un solo instrumento (notación en tablatura).

La modalidad a un solo instrumento (que en el siglo XV se ciñe prácticamente a los de tecla) no consiste, sin embargo, en la adaptación pura y simple de piezas vocales de las cuales se han suprimido las palabras; la materia sonora, ya sea canto solo, ya sea a varias voces, es ciertamente objeto de variación y de paráfrasis, y de una concreta adaptación al medio mecánico de reproducción.

En el curso del *Cinquecento* se lleva a cabo gradualmente la independencia del arte instrumental del vocal. La música escrita para instrumentos en los tres últimos cuartos del siglo XVI se caracteriza por la innovación, especialmente en Italia. Entre 1525 y 1600 siguieron cultivándose tradiciones anteriores, ya que los intérpretes de tecla y los laudistas continuaron adaptando piezas vocales y, asimismo, los organistas de iglesia siguieron haciendo versiones basadas en melodías gregorianas. Sin embargo, surgen géneros y estilos nuevos que progresivamente van emancipando la música instrumental de los modelos vocales, desarrollándose según sus propios principios, abstractos y no ligados a texto alguno. Al siglo XVI debemos la creación de géneros musicales tan modernos como el *ricercar* instrumental (precursor de la fuga), la *canzona* instrumental (precursora de la sonata), la forma de tema con variaciones y la incipiente suite de danzas (ésta con algunos antecedentes). Síntomas de esta autonomía son la publicación de un volumen importante de música destinado específicamente para instrumentos y, lo que es más importante, la creación de estos nuevos géneros que acabamos de mencionar, que son propiamente instrumentales. La autonomía y la búsqueda del nuevo campo sonoro llevó consigo una fuerte carga revolucionaria para el lenguaje: por ejemplo, la “estabilidad” de la disonancia en la expresión instrumental (al intérprete le resulta “natural” o fácil mantener una nota disonante, al contrario que al cantante); la acordalidad propiciada por un instrumento común como el laúd y la sensibilidad armónico-vertical que se pone en marcha; el fraccionamiento y la distinción de los colores, de los timbres, etc. No obstante, en este último aspecto continúa existiendo cierta ambigüedad en el Renacimiento, ya que se publican numerosas colecciones de música

sica en cuyas portadas se advierte que es “apta para voces o instrumentos”, lo cual es un indicador de que aún no es prioritario para los compositores precisar para qué instrumentos están destinadas sus composiciones y, por tanto, que la asignación tímbrica sigue dependiendo de la disponibilidad, de las circunstancias ambientales o del juicio y de la discreción de los ejecutantes (algo de esta indeterminación se da también en el campo del teclado).

La separación de la música instrumental de la vocal se debe, según Kämper, a tres factores:

1. El ascenso social de la burguesía, que propició un creciente respeto hacia los músicos y una mayor consideración hacia la praxis musical, tanto en la enseñanza como entre los teóricos.
2. El ideal de la *imitatio antiquitatis*, que hizo que, en consonancia con lo practicado en la antigua Grecia, se emplearan instrumentos en el acompañamiento del canto, en la música teatral y en la pedagogía musical.
3. La aparición de un nuevo ideal sonoro y las mejoras e innovaciones conseguidas en la construcción de instrumentos.

2. FORMAS

Ha habido diversas clasificaciones de la música instrumental del Renacimiento por géneros. Casi nos atreveríamos a decir que no existen dos iguales, lo que dificulta el estudio sistemático de las formas. En una obra de estas características no tendría sentido que diéramos cuenta de todas ellas, pero sí apuntamos tres que nos parecen relevantes y que presentan diversas analogías.

Allan W. Atlas hace la siguiente clasificación:

1. Transcripciones basadas directamente en modelos vocales polifónicos.
2. Composiciones basadas en melodías gregorianas para su uso en la liturgia.
3. Series de variaciones.
4. Ricercars.
5. *Canzoni*.
6. Preludios y tocatas.
7. Música para danza.

Howard Mayer Brown distingue:

1. Música polifónica vocal ejecutada y/o adaptada para instrumentos, incluyendo un considerable repertorio de tablaturas para teclado o laúd sacado de *chansons*, madrigales, *lieder*, motetes e incluso misas (estas “transcripciones” pueden seguir el modelo de forma completamente fiel, o incluir ligeras variaciones idiomáticas consistentes, casi siempre, en ornamentación melódica).
2. Arreglos de melodías preexistentes, principalmente las realizadas sobre canto llano para instrumentos de teclado
3. Variaciones, incluidas las basadas en un *basso ostinato* (ground) y las construidas sobre progresiones armónicas recurrentes.



4. *Ricercars*, fantasías y *canzoni*.
5. Preludios, preámbulos, y tocatas para instrumentos solistas en un estilo que incorpora alguna escritura idiomática para esos instrumentos en particular.
6. Música de danza.
7. Canciones compuestas específicamente para voz y laúd.

Además de la música de danza, **Claudio Gallico** propone:

1. Transcripción tímbrica fiel del modelo vocal.
2. Paráfrasis adornada del modelo.
3. Variaciones.
4. Composición original instrumental, categoría que incluiría: a) aquellas que admiten las estructuras formales utilizadas en la música vocal (*canzona*, entendida como canción para “tocar” o “sonar”, más tarde sonata); b) aquellas que se independizan del modelo vocal (*ricercar*, fantasía y tiento) y c) aquellas que intentan valorar las potencialidades técnicas y fónicas del instrumento (*preämbel*, preludio, entonación, tocata).

Independientemente de las diferentes clasificaciones, abordamos el estudio de los géneros-formas de la música instrumental del Renacimiento siguiendo un esquema que enunciamos a continuación, no sin antes advertir, tres cuestiones:

- La mayoría de estos géneros siguen vigentes en el primer Barroco.
- En esta división-clasificación los taxones no son excluyentes, sino que se producen intersecciones que hacen que podamos incluir una obra en dos, o incluso más categorías.
- En parte debido a la cuestión anterior, reina una gran confusión terminológica en las fuentes que dificulta, o imposibilita en ocasiones, la definición unívoca de los términos, haciéndose necesaria una explicación diacrónica para ver su evolución.

Esquema

1. Transcripciones y/o versiones de obras vocales polifónicas (interpretación instrumental de música vocal).
2. Composiciones basadas en melodías preexistentes (pueden ser profanas o religiosas, pero predominan aquéllas basadas en gregoriano y de uso litúrgico).
3. Variaciones (diferencias en España).
4. Formas instrumentales abstractas derivadas de modelos vocales:
 - a) *Ricercar* imitativo (su modelo es el motete y derivará o es origen de la fuga).
 - b) *Canzona* (su modelo es la *chanson* y derivará o es origen de la sonata).
5. Basadas en la improvisación: Preludio (*Preambulum*), Fantasía, *Toccatà*, *Capriccio*, *Intrada*, *Intonazione*, *Ricercar*, Tiento (en España).
6. Música de danza.





1. Transcripciones y/o versiones de obras vocales polifónicas

En este apartado se engloban no solo las transcripciones propiamente dichas, sino también arreglos o versiones más o menos ornamentadas basadas en obras polifónicas vocales anteriores. Este tipo de obras incluyen dos prácticas muy habituales: las tablaturas o *intabulaciones* para laúd y tecla, por un lado, y música vocal tocada por conjuntos instrumentales, por otro. La primera práctica fue la más utilizada y se mantuvo en esencia invariable a lo largo de más de una centuria entre los instrumentistas de teclado y de cuerda pulsada (no solo laúd, sino vihuela, guitarra, *cittern* y otros). En general es una costumbre antigua que goza de una amplia tradición, siendo frecuentes los arreglos de canciones, motetes y movimientos de misas desde el último tercio del siglo XV (este tipo de obras aparecen, por ejemplo, hacia 1470 en el *Orgelbuch* de Buxheim). En las transcripciones basadas en modelos vocales que han llegado hasta nosotros en versión para tecla, el compositor-arreglista suele mantener el tejido polifónico fundamental o básico, rellenando los intervalos de las diferentes voces con una abundante ornamentación en la que predominan pasajes de escalas en figuración rápida, técnica que en España se denominaba glosa. Esta costumbre, por tanto, apenas varió a lo largo de unos 130 años, pero lo que sí cambió es la cantidad de ornamentación añadida por los compositores, que a lo largo del siglo XVI aumentó constante y progresivamente. Un ejemplo típico de este tipo de ornamentación vertiginosa podemos observarla en el arreglo realizado por Claudio Merulo sobre *Susanne un jour*, una *chanson* de Orlando di Lasso de la que se conocen hasta 35 versiones distintas. De acuerdo con los tratados de laúd de Adrian Le Roy y Vincenzo Galilei, el intérprete adopta de la música vocal tanto como lo que le permita la técnica de su instrumento, aunque en la práctica los arreglos omiten a veces una voz u ornamentan la parte escrita, no solo debido al gusto por la decoración propia de la época, sino para ayudar a mantener los frágiles sonidos del laúd, la vihuela o los instrumentos de tecla de cuerda pulsada (tipo clave o similar). Las ornamentaciones utilizadas llegaron a formar una red de “motivos” completamente independientes de la concepción original, convirtiéndose en “clichés” ornamentales. Por otro lado –y en segundo lugar– mucha de la música vocal publicada en el siglo XVI estaba pensada para que llegase también a conjuntos de instrumentos (violas y flautas de pico preferentemente), como se desprende de la indicación incluida en buena parte de las portadas de las colecciones de *chansons*, madrigales y motetes de la época: era música “apropiada tanto para la voz como para los instrumentos”. La inclusión de esta etiqueta en las ediciones de música “vocal” parece indicarnos que la interpretación instrumental era una costumbre antigua y, también, que fue parte esencial del repertorio para conjunto de instrumentos. La mayoría de las fuentes, sin embargo, no ofrecen grandes detalles sobre la plantilla utilizada, aunque ya en 1533, por ejemplo, Pierre Attaingnant publicó dos volúmenes de *chansons* en los que indicaba que eran tan adecuadas para flautas de pico o traveseras como para otro tipo de instrumentos. Además, los tratados sobre ornamentación revelan que las interpretaciones de música vocal arreglada para un solo instrumento melódico (o voz) acompañado por laúd (o teclado) eran comunes. Solo a finales del siglo XVI y principios del XVII, los compositores afincados en el norte de Italia (Gabrieli y Monteverdi) empiezan a dar recomendaciones acerca de la instrumentación.

2. Composiciones basadas en melodías preexistentes, tanto religiosas como profanas

Algunos compositores escribieron contrapuntos para instrumentos melódicos en contraste con un *cantus firmus*; de Girolamo Parabosco, por ejemplo, se incluyó un *Da pacem a 4 partes* (consort) en la colección *Musica nova* (1540) y Fernando de los Infantes publicó

en 1579 una colección de 102 arreglos a 8 partes en canon alrededor del *cantus firmus Laudate Dominum omnes gentes*. Asimismo hubo compositores que basaron su música instrumental en materiales melódicos tomados de música profana, como Annibale Padovano, quien publicó en 1556 *ricercas* basados en melodías de este tipo, o Vincenzo Ruffo, cuyos *Capricci* de 1564 incorporan música de madrigales y *chansons*. Sin embargo, la mayoría de las obras que pertenecen a esta tipología son música litúrgica de órgano consistente en arreglos de canto llano destinados tanto a la misa (introitos, secuencias, himnos, etc.) como al oficio (himnos, antífonas, salmos y *Magnificat*). En el ámbito católico este tipo de composición está basada normalmente en la correspondiente melodía gregoriana y está pensada para ser interpretada alternando (en *alternatim*) con música cantada por el coro y/o solistas, ya sea canto gregoriano o polifonía. Compositores representativos de este género son Antonio de Cabezón, Andrea Gabrieli y Girolamo Cavazzoni. Las composiciones de Cavazzoni pueden tomarse como modelo de las distintas formas usadas por los organistas para tratar las melodías gregorianas:

- a) **Cantus firmus estricto.** El estilo de *cantus firmus* estricto es aquel en el que la melodía original es fácilmente reconocible, y se coloca prácticamente inalterada en una de las voces (*superius*, alto, tenor o bajo) al mismo tiempo que se escribe un contrapunto alrededor de ella.
- b) **Paráfrasis.** La técnica anterior suele alternar con la técnica de paráfrasis, en la cual el *cantus firmus* se decora avivándolo rítmicamente (sobre todo cuando está en la voz superior), a veces en pasajes de tanta libertad que no quedan más que reminiscencias de la melodía gregoriana original.
- c) **Imitación.** Cada frase de la melodía gregoriana original es tratada en secciones imitativas como si fuera un motete en polifonía vocal.
- d) **Transformación.** Esta última técnica suele alternar con pasajes muy libres en estilo tocata. Todas estas técnicas, además del fabordón, aparecen en la música de los compositores ingleses para órgano anteriores a William Byrd, entre los que destacan John Redford, Thomas Preston y Thomas Tallis.

La combinación de técnicas hizo posible que las voces aparecieran y desaparecieran siempre con una sensación de libertad que acabó por convertirse en una de las características principales de la música para tecla en general; las composiciones resultantes ayudarán a crear un estilo idiomático propio de los instrumentos de tecla, caracterizado por:

- Largos y numerosos pasajes rápidos de escalas, figuración y ornamentación.
- Libertad de la textura, que rompe con la rigidez y el estilo estricto característico de las partes escritas o concebidas para conjunto vocal.

Una parte importante de la música publicada es didáctica, porque pretende enseñar a los jóvenes organistas las técnicas necesarias para su profesión. Por último, en esta categoría entrarían también los corales protestantes para órgano, basados en el correspondiente himno luterano y cuya práctica culminaría en los grandes preludios corales de Bach.

3. Variaciones (diferencias)

La técnica de la variación no es nueva del siglo XVI, ya que las relaciones melódicas encontradas entre las diferentes voces de repertorios anteriores nos hablan de que es algo utilizado y conocido incluso ya en la Edad Media. Sin embargo, lo que sí es una novedad introducida en el siglo XVI, y síntoma de la creciente independencia de la música instru-



mental, es que la variación se convierte en el principio constructor y definidor de la forma o estructura. La composición escrita de variaciones comenzó simultáneamente en Italia y España, alcanzando hacia 1600 cotas de gran calidad artística en la escuela de virginalistas ingleses, mientras que en Alemania y Francia no se desarrolló con la importancia de los países anteriormente citados. En el siglo XVI las variaciones se basan en una melodía, un bajo o una armonía dados (al menos uno de ellos permanece como elemento constante) sobre los que se van realizando transformaciones y/o adiciones. En esta época, los compositores utilizaron tres técnicas principales, a veces cambiándolas de una variación a otra:

- La primera consiste en preservar la melodía original más o menos intacta (estuviera en la voz superior o una de las inferiores) cambiando el contrapunto o los acordes alrededor del *cantus prius factus*.
- En otras, el proceso de variación consiste en la ornamentación de la melodía misma con patrones figurativos.
- En algunos casos la melodía original desaparece y solo su armonía y estructura son preservadas.

Las variaciones proceden del gusto por modificar melodías muy conocidas, a veces basadas en ritmos de danza, particularmente canciones y romances que se tocaban con acompañamiento instrumental improvisado. En este sentido y casi con toda seguridad, la variación apareció en España a finales del siglo XV ligada a una tradición oral, en concreto en el acompañamiento improvisado de romances, donde existían unos esquemas armónicos que, poco a poco, se fueron estereotipando, creándose así fórmulas con una clara dirección tonal que, tras varias transformaciones, darán lugar a los denominados “bajos fundamentales” del primer Barroco, también muy utilizados en la música de danza. Independientemente de esta tradición oral, el libro de música para laúd de Joan Ambrosio Dalza (1508) nos proporciona probablemente el primer ejemplo publicado de variaciones, ya que recoge algunas danzas basadas en patrones armónicos. En la década de 1540 otros tañedores de laúd italianos, como Julio Abondante y Domenico Bianchini, incluyen en sus antologías piezas de danza con secciones variadas, sobre todo *passamezzi* y algunas suites de danzas cuyos movimientos tienen igual material melódico. Por otra parte, Luis de Milán ornamentó melodías repetidas en varias pavanas recogidas en *El Maestro* (1536), pero como forma propiamente dicha, las variaciones –o “diferencias”, como se llamaban en España– no hacen su primera aparición hasta la publicación de *Los seys libros del Delphín de música* (1538) de Luis de Narváez, donde aparecen variaciones sobre romances (*Conde Claros*), villancicos (*Guárdame las vacas*) e himnos gregorianos religiosos (*Himno de nuestra Señora “O Gloriosa domina”*). Las variaciones en el siglo XVI siguen dos procedimientos principales:

- O bien cada variación se concibe como una entidad cerrada en sí misma, delimitada por una cadencia clara que puede venir acompañada por calderón y pausa (en las ediciones modernas se acompaña normalmente con doble barra).
- O bien el conjunto de la obra está formado por variaciones que forman un todo a modo de *continuum*, entre las cuales estarían aquellas que, sin estar separadas por una doble barra, se basan en una fórmula melódica, una progresión armónica o un bajo repetidos constantemente.

En el primer caso proponemos como ejemplo las variaciones realizadas por Luis de Narváez sobre un famoso villancico tradicional castellano conocido en España como *Guárdame las vacas*, basado en el *basso ostinato* o *ground* que acabaría llamándose *romanesca* también en la Península. En ellas Narváez escribe variaciones autónomas sobre

el “tema” (colocado en el bajo) y, aunque el carácter cerrado de cada variación puede dar la sensación de cierto estatismo a la obra, la estrategia compositiva de Narváez es ir creciendo la intensidad en la variación siguiente, aumentando la actividad rítmica, expandiendo el ámbito y densificando la textura. En la misma línea, es decir, diferenciando sus unidades por pausas al final de cada fragmento, están las variaciones inglesas sobre canciones populares como *Carman’s Whistle*, *John come kiss me now* y *Walsingham* de W. Byrd. Como ejemplo del segundo caso, la técnica de la variación continua, proponemos la *Recercada segunda* de Diego Ortiz (basada en el *passamezzo* moderno) o la tercera y última serie de *Diferencias sobre las vacas* realizadas por Antonio de Cabezón (1510-1566), recogidas póstumamente por su hijo Hernando en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón* (1578). Cabezón utiliza cuatro veces seguidas la progresión armónica de la *romanesca*, pero en lugar de separarlas nítidamente, se preocupa, al contrario, de que las junturas o puentes entre las variaciones estén disfrazados con habilidad, haciendo funcionar el fin de cada variación como una especie de “anacrusa” de la variación siguiente, anticipando su figuración y material melódico principal. Además de realizar estos imaginativos enlaces entre una variación y otra, Cabezón hace que cada una de las apariciones del *ostinato* esté variado (no hay dos presentaciones iguales). Todo esto lo combina con una densa escritura contrapuntística, en la que pequeños motivos pasan de una voz a otra (a menudo en *stretto*) y, por último, se esfuerza por aumentar gradualmente la intensidad de una variación a otra, como habíamos señalado también en el ejemplo de Narváez. De este modo, se intenta compensar el estatismo inherente al género (la repetición constante de un elemento) con una sensación de crecimiento dinámico general, lo que lo hacen muy atractivo para el oyente, al combinar en una misma obra dinamismo y estructura relativamente sencilla.

A finales del siglo XVI y en el primer Barroco podemos distinguir los siguientes tipos de variaciones:

- **Sobre *cantus firmus*:** técnica favorecida en España e Inglaterra cuyo elemento constante es un *cantus firmus*, aunque éste no está ligado a una voz determinada, sino que puede migrar.
- **Glosas:** nombre con el que se conoce en España a las variaciones melódicas. En ellas permanecen constantes la armonía y el esqueleto melódico. También se denominan *diferencias*, un nombre genérico con el que se denomina en España a la variación.
- **Sobre bajos *ostinati*:** el elemento constante es la melodía del bajo y las armonías fundamentales derivadas de él. Esto es así porque en el bajo es frecuente que se cambie la dirección de un salto melódico (por ejemplo, una quinta ascendente sustituye a una cuarta descendente) y este tipo de procedimientos tienden a oscurecer el carácter melódico de los bajos, con lo cual, a menudo éstos funcionan solo y realmente como creadores de fórmulas armónicas. La palabra inglesa que denomina a la tonada del bajo es *ground*, de ahí el término *ground-bass*. En el siglo XVI las melodías más importantes de estos bajos, normalmente muy conocidas, son *passamezzo antico*, *passamezzo moderno*, *romanesca*, *folia* y *ruiggiero*. Ya en el siglo XVII surgen otros bajos de nueva creación: *chacona* y *passacaglia*. Con el término *thorough-bass-variations*, que podemos traducir libremente como “variaciones [sobre] bajo continuo”, los ingleses denominaban a unas variaciones en las que el bajo se escribe una única vez para el *continuo*, permaneciendo como elemento constante.
- **Fantasia-variación:** tratamiento libre de la variación.





4. Formas instrumentales abstractas derivadas de modelos vocales: *ricercar* (imitativo) y *canzona*

En sus formas “maduras” –mediado el siglo XVI– tanto *ricercar* como *canzona* son géneros instrumentales derivados de modelos vocales. Se ha tratado de diferenciarlos en carácter afirmando que el *ricercar* es el género serio y la *canzona* alegre, aunque esta generalización es peligrosa y tiene numerosas excepciones, por ejemplo en la obra de Andrea Gabrieli. Por otro lado, cabe afirmar que como tipo de composición, la *canzona* instrumental es un estudio de la adaptación de secciones musicales entre sí (un estudio de estructura) mientras que el *ricercar* es un estudio de la explotación de los recursos contrapuntísticos.

a) Ricercar (imitativo)

Etimológicamente, *ricercar* proviene del verbo italiano *ricercare*, que significa “buscar” o “descubrir”. El *ricercar* no se asienta como una forma definida estereotipada hasta 1540 aproximadamente, considerándola entonces, pero no antes, como un género que deriva de un modelo vocal: el motete. Además, ejemplifica, quizás como ningún otro, la confusión terminológica que, por diversos motivos, rodea a algunos de los términos utilizados en la música instrumental del Renacimiento. Para tratar de delimitar claramente esta cuestión, vamos a tratar el desarrollo del *ricercar* distinguiendo tres fases, no sin antes subrayar que las obras instrumentales que responden al tipo “*ricercar* imitativo”, no siempre son designadas así en las fuentes, sino que a veces responden a las denominaciones de *fantasia* y, en España, *tiento*:

1. **El *ricercar* temprano** es una composición libre de tipo rapsódico que actúa como preludio o postludio de otra y está vigente aproximadamente entre 1500 y 1530. Aparece en los libros de laúd como una pequeña pieza, de efecto improvisatorio, que consistía fundamentalmente en pasajes de escalas puntuados mediante acordes. Sin grandes pretensiones, su función habitual era introducir o seguir a otra composición de mayor sustancia. Con este significado el término debió de ser utilizado por primera vez en la primera fuente escrita para laúd, publicada por Petrucci en 1507: *Intabolatura de lauto, libro primo*, de Francesco Spinacino. Los *ricercares* de *Intabolatura de lauto...* son, por lo general, composiciones cortas de estilo improvisatorio que estaban destinadas a servir, o bien de preámbulos o bien de postludios, a los arreglos de Spinacino sobre algunas piezas vocales profanas famosas, recogidas también en la colección. A modo de ejemplo, los dos primeros *ricercares* recogidos llevan el nombre de *Recercare de tous biens* y *Recercare a Juli amours*, ya que funcionaban respectivamente como preludios a los arreglos realizados por Spinacino sobre las famosas *chansons De tous biens plaine*, del compositor flamenco Hayne van Ghizeghem y *Je loe amours*, de Johannes Ghiselin. En este caso en concreto, es decir, cuando actuaban como preludio de otra obra, los *ricercares* servían no solo para establecer el clima tonal de la pieza que iba a seguir, sino para que el intérprete pudiera “calentar”. Además de funcionar como preludio o postludio, hay que precisar que en otra publicación de Petrucci, *Intabolatura de lauto* (1508) de J. A. Dalza, el término *ricercar* se aplica también a una composición independiente. No obstante, en ambos casos, las obras tenían una gran libertad de textura, alternando texturas homofónicas con pasajes de escalas rápidas. Además, Dalza se molesta en diferenciar claramente cuándo un *ricercar* debe actuar como postludio o preludio de otra obra; en el primer caso utiliza la expresión “Tastar de corde con li soi recercar dietro” (“tocar las cuerdas con su *ricer-*

car inmediatamente después”), mientras que cuando actúa como preludio utiliza únicamente las palabras “tastar de corde” que se refieren a la sección de inicio, lo que sin duda representa una cristalización formal del proceso de “calentamiento”. También con esta primera acepción (composición libre que actúa como preludio de otra) Marco Antonio Cavazzoni utiliza el término *ricercar* en el ámbito de la música para tecla en su *Recerchari, canzoni, motetti... libro primo* de 1523.

2. **La etapa intermedia del *ricercar*** (1530-1540) viene marcada por las obras para laúd de Francesco Canova da Milano quien, usando la denominación de “fantasía”, utiliza motivos bien definidos y trabajados imitativamente, de manera que la imitación, aunque aún no es sistemática ni estructural, se presenta ya como una de las características futuras y definitorias del estilo *ricercar*.
3. **El *ricercar* imitativo.** Hacia 1540 el término *ricercar* se empleaba ya para designar un tipo de pieza en estilo imitativo en su totalidad y el tipo de *ricercar* rapsódico antiguo, de comienzos del siglo XVI, empezó a llamarse *toccata*. El *ricercar* se convirtió, por tanto, en el primer género instrumental basado en un uso sistemático de la imitación: ésta es el fundamento subyacente, constituye la esencia de la pieza y define su forma. En este sentido, es igual de constante y continua que la imitación en un motete y, por tanto, no cabe duda de que el impulso del *ricercar* imitativo vino de un intento de transferir el estilo contrapuntístico del motete a un lenguaje instrumental con sus peculiaridades idiomáticas. No obstante, hay diferencias importantes en la manera de tratar la imitación en el *ricercar* y en el motete. En el motete, cada fragmento imitativo está basado en un motivo nuevo y, en general, tiene tantas entradas como número de voces; la escritura no imitativa suele seguir a estos fragmentos y conducir hacia una cadencia, que es donde comienza otro fragmento imitativo. En el *ricercar* instrumental los fragmentos imitativos suelen estar elaborados con mucha mayor insistencia, de forma que las entradas del tema suelen ser mayores que el número de partes instrumentales para las que está escrito. A este tipo de *ricercar* imitativo responden los recogidos en una colección italiana titulada *Musica nova* (1450), que recopila obras de varios compositores. Estos *ricercares*, concebidos para conjunto instrumental, fueron publicados en *particellas* (una para cada intérprete), aunque el título completo de la colección llama la atención sobre la posibilidad de interpretarlos al órgano (es posible que el organista elaborara sus propias tablaturas) o con voces. Los *ricercares* se consideraban, pues, aptos para cantantes, los cuales debieron de cantar la música, bien con sílabas de solmización, bien mediante otras sílabas del tipo “la, la, la”... o similares. Con *Musica nova*, el *ricercar* imitativo se convirtió en el modelo estándar del género y el empleo de la imitación se propagó rápidamente a los *ricercares* compuestos para tecla y laúd. Una vez independizado del modelo vocal, en el primer Barroco, el *ricercar* se convierte en un género que explota las texturas fugadas (imitaciones, contraenunciados, etc.) y tiene una estructura episódica (yuxtaposición de secciones que explotan las posibilidades de uno o varios motivos), convirtiéndose en el origen o embrión de la fuga.

Hemos señalado más arriba que el verbo italiano *ricercare* significa “buscar” o “descubrir”. En este sentido –y desde nuestra perspectiva– parece que se hace referencia a la búsqueda de las posibilidades imitativas inherentes al sujeto o, teniendo en cuenta la función de preludio que tenía el *ricercar* en su primera etapa, a la búsqueda de los lazos modales o temáticos de la pieza a la que sirve de introducción. Sin embargo, para un oyente cualificado del siglo XVI, el término respondería, más bien, a cuestiones retóricas, funcionando como un *proemio* o *exordio* en el que se establecía el tono de la obra que le seguía.





b) Canzona

Canzona es la palabra italiana equivalente a *chanson*. Al igual que el *ricercar*, pasó por tres estadios en su desarrollo pero, al contrario que éste –en el que cada fase estilística fue suplantando a la anterior– las distintas fases de la *canzona* fueron coexistiendo, de manera que a finales de siglo el término se refiere a tres tipos de composiciones:

- **Fase temprana:** la *canzona* es inicialmente una composición instrumental derivada, o una transcripción fiel, de un modelo vocal, la *chanson* francesa, con su típica predilección por la textura acordal y homofónica. En esta etapa, la *canzona* no era más que un arreglo de una canción profana, principalmente para tecla, aunque también las había para conjunto instrumental. A este tipo de *canzoni*, que se siguen componiendo hasta finales del siglo XVI, pertenecen las primeras compuestas para teclado por Marco Antonio Cavazzoni (1523).
- **Fase de transición:** comienza el proceso de emancipación de la *canzona* instrumental de la *chanson*, porque los compositores abandonan la transcripción más o menos fiel para utilizar el modelo vocal solo como base de su propia composición, en una técnica similar a la de la misa parodia. Girolamo Cavazzoni inicia esta tendencia con una colección publicada en 1543: *Intavolatura... recercari canzoni himni magnificati*.
- **A partir de 1570-1580**, aproximadamente, la *canzona* se emancipa completamente del modelo vocal y se escribe, sobre todo, para conjunto instrumental (Nicola Vicentino, Marc'Antonio Ingegneri, Claudio Merulo y Giovanni Gabrieli), aunque también las hay para tecla (A. Gabrieli y C. Merulo). Suele comenzar en *tempo* rápido con un característico motivo rítmico dáctilo en su comienzo (en compás binario, blanca seguida de dos negras, o similar), que en ocasiones es tratado en imitación. La *canzona* se convierte en un género multiseccional, de secciones contrastantes, donde los compositores venecianos desarrollarán las técnicas del *concertato* (contraste de texturas, compases, *tempi*, dinámicas, etc.), siendo el germen o embrión de la sonata barroca. En la sucesión de secciones contrastantes es frecuente que una imitativa vaya seguida de otra más acordal, o que una en ritmo binario vaya seguida de otra en ternario, etc.

5. Basadas en la improvisación

Son numerosos los términos utilizados en el siglo XVI para referirse a composiciones de naturaleza improvisatoria, siendo los más habituales los de fantasía, tiento, *toccata*, *intonazione*, *capriccio*, *intrada*, *preambulum* (preludio) y *ricercar*. Las distintas utilizaciones de un mismo término para referirse a piezas escritas en estilos muy diferentes (véase por ejemplo el carácter improvisatorio del *ricercar* en su primera etapa, o la utilización del término “fantasía” para referirse a obras que responden al tipo *ricercar*, como acabamos de ver) ha originado una gran confusión terminológica. Independientemente del término utilizado, se trata, en todo caso, de composiciones libres de tipo rapsódico e improvisatorio que desarrollan texturas variables, tienen poca o nula consistencia formal y tienden a utilizar abundante ornamentación idiomática para explorar las capacidades técnicas del instrumento. Normalmente se escribían para teclado o laúd –vihuela en España– es decir, para instrumentos solistas, no para conjuntos o *ensembles*. Realizamos algunas aclaraciones sobre algunos de los términos utilizados.

- En el siglo XVI la fantasía, entendida como *cuasi-improvisación*, se utilizó para piezas que tratan de capturar el carácter improvisatorio y, en este sentido, los términos fantasía e *ricercar* fueron intercambiables hasta 1530-1540 aproxima-

damente. Como hemos señalado en la segunda etapa de la evolución del *ricercar*, el laudista Francesco Canova da Milano fue el primer maestro de la fantasía que trató de buscar un equilibrio entre los métodos compositivos tomados de la polifonía vocal (imitación) y los requerimientos de un lenguaje puramente instrumental, utilizando las técnicas del *cantus firmus*, la parodia y la paráfrasis. Esos procesos pueden verse en muchas obras posteriores de Enríquez de Valderrábano, Vincenzo Galilei y John Dowland. Las fantasías para teclado, especialmente las de los organistas, se decantaron por su erudición y por el empleo de un amplio espectro armónico, particularmente las del músico de transición al Barroco Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). La fantasía totalmente escrita para órgano es de aparición muy tardía porque en principio es un género que se improvisaba. Así se hacía en los exámenes de los futuros organistas de San Marcos de Venecia, en los cuales el tribunal proponía al candidato un tema sobre el que tenía que improvisar una obra completa. De ahí que el primer ejemplo conocido escrito concebido para un instrumento de teclado sea una pieza de Antonio Valente incluida en la *Intavolatura de cimbalo* (1576). Por otro lado, el término fantasía, entendida como polifonía erudita, se aplicó a composiciones para conjunto instrumental de Heinrich Isaac, Ludwig Senfl y Adrian Willaert, cuyos “sujetos” estaban tomados de las sílabas de solmisación y eran transformados por inventiva y elaborados contrapuntísticamente. Esta segunda tradición acabó por dar paso a obras de una habilidad considerable de Giaches de Wert, Orazio Vecchi, Adriano Banchieri y Girolamo Frescobaldi.

- La *intonazione* (entonación) se desarrolló a partir de la antigua tradición de los organistas de improvisar una breve introducción que establecía el modo y la altura del canto que el coro iba a interpretar. *Intonazioni d’organo di Andrea Gabrieli et di Gio[vanni] suo nepote...* (1593) es una de las colecciones más destacadas de este tipo de obras, que en el caso de Giovanni no suelen sobrepasar los ocho compases.
- Los preludios y preámbulos para cuerda pulsada aparecieron a principios del siglo XVI en libros para laúd de J. A. Dalza (1508), Hans Judenkünig (1523), Pierre de Attaignant (1529) y Hans Gerle (1532 y 1533) entre otros. Son piezas improvisadas que, al parecer, solían introducir obras “mayores”, al igual que los primeros *ricercars*. Pero mientras que los *ricercars* se fueron haciendo cada vez más imitativos, los preludios conservaron su carácter improvisatorio. Estaban llenos de cambios bruscos de texturas, rápidos pasajes de escalas y secciones que explotan las características del laúd o teclado. Fueron los verdaderos sucesores de los tempranos preludios de teclado alemanes del siglo XV, entre los que destacan los ejemplos de Adam Ileborgh y del *Orgelbuch* de Buxheim.
- La *tocatta* es el más importante entre todos los géneros de naturaleza improvisatoria en la segunda mitad del siglo XVI, siendo su estilo más característico la escritura de pasajes de escalas rápidas sobre acordes sostenidos, enriquecidos con disonancias tanto preparadas (retardos) como sin preparar. El término hace su aparición en una tablatura para laúd de 1536, pero el género no se desarrolló realmente hasta finales de siglo. Entonces se escribía habitualmente para teclado y se cultivó de manera especial en Venecia por los organistas que trabajaban en San Marcos, entre ellos C. Merulo y posteriormente –ya en el Barroco– G. Frescobaldi, precisamente los dos compositores que más contribuyeron al desarrollo del género. Las tocatas de Merulo, recogidas en sendos volúmenes publicados en 1598 y 1604, son multiseccionales, siendo habitual, desde el punto de vista formal, la



estructura ABA', donde A tiene el estilo característicamente improvisatorio de la tocata (acordes sencillos combinados con pasajes de coloratura en cualquiera de las manos), B tiene un estilo de *ricercar* imitativo con uno o varios temas y A' regresa a la textura inicial. Llenas de virtuosismo, estas obras explotan el contraste de texturas y, en ocasiones, sirven de vehículo de tensiones afectivas, explotando las técnicas del *concertato* y la experimentación armónica (cromatismos y disonancias afectivas denominadas *durezza*). En el primer Barroco, la *tocatta* se consolida en Italia como el género improvisatorio más importante.

6. Música de danza

En el Renacimiento se consolida la costumbre de emparejar dos danzas contrastantes. Es difícil realizar generalizaciones en un repertorio tan variopinto, pero podemos afirmar que a lo largo del periodo este tipo de emparejamientos convertirá en tópico la sucesión de una primera danza lenta deslizante en compás binario, seguida de una danza saltarina más rápida en compás ternario, siendo pavana y gallarda un ejemplo prototípico. También es costumbre que los materiales melódicos y/o armónicos de la primera danza se utilicen en la segunda (pero en compás diferente) manteniendo también en la última de ellas la estructura o número de partes de la primera. Aparte de las agrupaciones por parejas, en el siglo XVI encontramos también grupos de tres danzas, como el agrupamiento *pavana-saltarello-piva* practicado en la zona de Venecia a principios del siglo XVI. Para profundizar en el conocimiento de este género, véase más adelante el epígrafe titulado "La danza en el Renacimiento" y, sobre todo, el recogido en el tema 31 bajo el título "Danzas renacentistas".

3. MÚSICA PARA INSTRUMENTOS A SOLO

El repertorio más destacado para instrumentos *a solo* del Renacimiento, del cual damos cuenta a continuación, es el escrito para instrumentos de teclado y de cuerda pulsada. Esto no quiere decir, sin embargo, que no exista otro dedicado a instrumentos como la viola *da gamba* o la flauta de pico. No obstante, y por razones de espacio, prescindimos de dar cuenta de él en este epígrafe, si bien se comentan aspectos relevantes sobre el repertorio *a solo* de éstos y otros instrumentos en diversos lugares del presente tema y del tema 31. Asimismo, aclaramos que, en lo que se refiere a la música para instrumentos de cuerda pulsada, tratamos aquí solo y específicamente la compuesta para laúd, puesto que la escrita expresamente para vihuela se trata en el último epígrafe, dedicado a la música instrumental en España.

3.1. Teclado

Hemos indicado al inicio de nuestra exposición que en el aspecto tímbrico existe en el Renacimiento todavía cierta indeterminación que afecta, asimismo, a la música de tecla, por lo que a veces resulta imposible determinar si un repertorio se tocaba con órgano, clave o, indistintamente, con cualquier instrumento de tecla que poseyera las capacidades técnicas necesarias para abordarlo. Por esta razón, tratamos genéricamente lo que se refiere a la música para instrumentos de tecla, diferenciando la especificidad de cada repertorio cuando nos es posible.





La música conocida para un instrumento *a solo* **anterior a 1490** se reduce, casi en exclusiva, a la escrita para instrumentos de tecla y, muy particularmente, a la compuesta específicamente para órgano, siendo la paráfrasis de música vocal en diversas posibilidades la que predomina. En los grandes órganos fijos de iglesias y catedrales, el organista improvisaba sobre melodías gregorianas, tocaba alternando con el coro y rellenaba las pausas de la liturgia con preludios, interludios y postludios. Otro tipo de órgano, el *órgano portátil* –así llamado porque podía transportarse– fue probablemente el más utilizado en los conjuntos instrumentales. El corpus de música para órgano de mayor riqueza de mediados del siglo XV es alemán y comprende cuatro tipos de piezas: 1) obras didácticas; 2) preámbulos de composición libre, o preludios; 3) composiciones sobre melodías dadas (religiosas o profanas) y 4) arreglos de obras polifónicas, especialmente canciones francesas y alemanas. La fuente más importante del siglo XV es el *Orgelbuch* de Buxheim, copiado hacia 1470 y así llamado por el monasterio bávaro en el que fue hallado. Este *Libro de órgano* ilustra el sistema de notación utilizado por los organistas alemanes, llamado tablatura o cifra y, asimismo, recoge piezas de las cuatro tipologías enunciadas, tipologías que a continuación detallamos.

1. La **obra didáctica** más sobresaliente es *Fundamentum organisandi* (1452), del organista ciego y compositor alemán Conrad Paumann. Un *fundamentum* es un ejercicio que enseña al organista a elaborar figuraciones melódicas y fórmulas sobre un *cantus firmus* dado (en el tenor), abordando la resolución de problemas contrapuntísticos. En este sentido, Paumann propone al organista, a modo de ejemplo, una serie de estudios cortos que muestran cómo elaborar un contrapunto florido (mano derecha) sobre melodías de *cantus firmus* (mano izquierda) que ascienden y descienden, primero por grados conjuntos y luego por saltos de tercera, cuarta, quinta y sexta.
2. Los **preámbulos o preludios** se usaban para rellenar las pausas de la liturgia. El alemán Adam lleborgh sugería que sus *Praeludia* (copiados ca. 1448) podían ser transportados por el intérprete a otros tonos (en uno anota, por ejemplo, *Praeambulum in c et potest variari in d f g a*). La propuesta del transporte se debe, muy probablemente, a que en la praxis el organista debía escoger la *finalis* que mejor se adaptara al canto que le precedía o le seguía. La importancia de las partituras de lleborgh radica en: 1) son las primeras con el título de “preludios” de la historia de la música; 2) anotadas de una forma vaga, sin precisar el ritmo, como si fueran un simple boceto, son también las primeras que surgen como consecuencia de la práctica de “juguetear” o “garabatear” en el teclado; 3) la sugerencia del transporte a otros tonos, anticipa los ciclos de composiciones de tipo preludio de finales del siglo XVI que recorren todos los modos.
3. El **arreglo de melodías monódicas** era una de las técnicas preferidas por los organistas. Consistía en hacer una composición polifónica tomando en préstamo una melodía monofónica (religiosa o profana, citada literalmente u ornamentada) que se utilizaba como una especie de andamiaje (a modo de *cantus firmus*) sobre el cual desplegaba su imaginación el organista-compositor.
4. **Arreglos de modelos polifónicos**. Por último, los organistas elaboran a menudo arreglos de canciones polifónicas en los que suele aparecer ornamentación idiomática de teclado.

Entre **1470 y 1530**, es decir, en la etapa que se corresponde aproximadamente con la generación de músicos contemporáneos a Josquin, había tres tipos principales de música para instrumentos de tecla: 1) piezas de función litúrgica, es decir, arreglos o composiciones sobre melodías religiosas; 2) arreglos de obras vocales polifónicas, cada vez con mayor

elaboración decorativa del modelo y 3) obras de composición libre, que empiezan a mostrar una mayor longitud. Los dos centros principales donde se cultivaron estos géneros fueron, por un lado la zona sur de Alemania y Austria (tipos 1 y 2) y, por otro, Italia (tipo 3).

1. **La música litúrgica para órgano.** En 1512 Arnolt Schlick publica *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (*Tablatura de varios himnos*) una colección que abre un nuevo camino estilístico al adaptar al teclado el estilo enteramente imitativo de la generación de Josquin. Esta nueva tendencia se aprecia en el arreglo de la antifona *Ascendo ad patrem meum*, en la que eleva el virtuosismo para teclado a cuotas desconocidas hasta entonces, componiendo una partitura a diez voces, de las cuales, cuatro son tocadas con los pedales y seis con el teclado manual.
2. **Arreglos de composiciones vocales.** Leonhard Kleber compila entre 1515 y 1524 una vasta colección de obras para órgano, siendo su estilo representativo del siglo XVI temprano. Sus composiciones suelen mantenerse bastante fieles al modelo vocal, pero la decoración y la ornamentación son profusas. Su repertorio y el de otros compositores alemanes coetáneos ponen las bases de una tradición, la del arte del arreglo, que durará más de dos siglos, culminando en las obras de Buxtehude y Bach.
3. **Piezas de composición libre.** Los preámbulos o preludios, desarrollados por los compositores alemanes desde mediados del siglo XV, siguieron cultivándose a comienzos del siglo XVI y, aunque tendían a tener unas proporciones relativamente pequeñas, en consonancia con una obra concebida como preludio de otra, crecieron hasta alcanzar amplias dimensiones. El autor que más contribuyó a la ampliación del género fue el italiano Marco Antonio Cavazzoni, quien en su primer libro dedicado a *Recerchari, canzoni, motetti... libro primo* de 1523 incluyó dos obras de composición libre en estilo improvisatorio (destinadas a preludiar a otras) bajo la denominación de *ricercares*, primera acepción del término en relación con la música para instrumentos de tecla, como ya hemos señalado. El *Recercare secondo* de Cavazzoni, por ejemplo, es rapsódico en sus rápidos e impredecibles cambios de textura, y cumple una función de preludio al introducir un arreglo para tecla de un motete (*O stella maris*) con el que está relacionado mediante una *finalis* común (*sol*).

Entre aproximadamente **1530 y 1600** las composiciones para instrumentos de tecla se generalizan en la mayor parte de regiones europeas, aunque destacan Italia, España e Inglaterra. En esta etapa continúa siendo frecuente la música litúrgica para órgano, en especial las versiones sobre el *Magnificat*, himnos y partes de la misa (en todas alternan el canto llano cantado con la paráfrasis de órgano). Por otro lado, aunque en Italia se cultivó muchísimo el estudio de los instrumentos de teclado, no se publicó ningún método hasta finales del *Cinquecento*, cuando apareció la primera parte de *Il transilvano* de Diruta (1593). Así pues, lo más destacado es el desarrollo de géneros propiamente instrumentales, entre ellos: 1) *ricercari*; 2) *canzoni*; 3) de naturaleza improvisatoria (*intonazione*, *tocata*, *fantasía* y *capriccio*) y 4) variaciones.

1. En 1542 Girolamo Cavazzoni compone **ricercares** que adoptan la textura del motete, haciendo un uso abundante de la imitación y siendo auténticamente polifónicos, es decir, el término *ricercar* asume el significado que terminaría por ser el suyo normal. Este tipo, parecido al motete (multimotívico, con puntos de imitación sobre diferentes motivos), predominó durante varias décadas, aunque hacia mediados de siglo encontramos los primeros ejemplos de *ricercar* monotemático (Jacob Buus). Con Giovanni Gabrieli nos encontramos ya ante el tipo de *ricercar* que podemos considerar como una pequeña fuga en lo que se refiere a su estructura interna, pues en él un tema tratado por imitación y presentado varias veces alterna con secciones consagradas a secuencias (= progresiones) construidas con un nuevo y breve motivo.



2. **Canzoni.** En esta época una *canzona* era un arreglo de una obra vocal ya conocida, normalmente una *chanson*, de ahí que normalmente –y siguiendo el modelo vocal del que procede– comience rítmicamente con el pie métrico del dáctilo (larga-breve-breve). Cuando siguiendo el estilo de *canzona* se escribía una composición instrumental “original”, es decir, no basada en ningún modelo vocal, ésta aparecía con frecuencia bajo el término *ricercar*.
3. **De naturaleza improvisatoria.** Annibale Padovano es probablemente el primer autor de tocatas en el moderno sentido del término. Sus tocatas se inician con una sección de tipo improvisatorio (acordes mantenidos, escalas, adornos, etc.), avanzan con una sección polifónica y acaban con ella o con otra sección en estilo tocata. Por otra parte, las *intonazioni* de Andrea Gabrieli son preludios breves, casi improvisados, para uso litúrgico, pensados para darle el tono al celebrante o al coro. Se inician con acordes mantenidos, avanzan con secciones en escalas de relleno para las manos alternadas y acaban con un trino escrito que comienza en la nota superior a la nota real. La *intonazione* de duración más amplia se convirtió en el estilo corriente de *toccatà* cultivada por Andrea Gabrieli que, a diferencia de las de Padovano, suele incluir una cuarta sección polifónica contrastante. Claudio Merulo sistematizó las *toccate* estructuradas en tres secciones en las que la central (básicamente polifónica y parecida a un *ricercar*) está rodeada por otras dos brillantes en estilo *toccatà*, aunque a veces amplía este esquema para incluir una cuarta sección en estilo *ricercare*, y una quinta, según la pauta de la *toccatà*. Sin embargo, las *toccate* de Giovanni Gabrieli están formadas en su totalidad por los brillantes pasajes de escalas de relleno o bien algunas veces incluyen una sección media contrapuntística. Por otro lado, la fantasía totalmente escrita para órgano es de aparición muy tardía, ya que durante mucho tiempo fue un género improvisado, exigido, por ejemplo, en los exámenes realizados a los aspirantes a ocupar una plaza de organista en San Marcos de Venecia. Antes de concluir la centuria Giovanni de Macque empieza a utilizar en Italia el término *capriccio* para referirse a un tipo de composición erudito que, de carácter contrapuntístico y basado en uno o varios sujetos, utiliza profusamente procedimientos que luego serán típicos de la fuga, como la aumentación, la disminución, la inversión o la retrogradación. El término más utilizado en España para referirse a este tipo de obras de tipo rapsódico es “tiento”.
4. **Variaciones.** La variación fue un género muy arraigado en España y, desde las tempranas obras de los vihuelistas, pasa a la música de tecla de Antonio de Cabezón, que nos da acabados ejemplos de “diferencias” sobre *las vacas*, *la pavana italiana*, *gallarda milanese*, *el canto del caballero*, *madama le demanda* y *quién te me enojó*. También Inglaterra y su colección más importante, el *Fitzwilliam virginal book*, muestran la predilección de los virginalistas por la variación, una técnica que invade y se utiliza en otros géneros. La variación inglesa puede estar basada en melodías populares (*John come kisse me now*, *All in a Garden green*, etc.), fórmulas armónicas o sobre *basso ostinato*, denominados en Inglaterra *ground basse* (el *passamezzo* es el más utilizado).

3.2. Laúd

Antes del tercer cuarto del siglo XV los laudistas tocaban con un plectro, de modo que el instrumento se limitaba a realizar una sola línea melódica dentro de un conjunto instrumental más amplio. Sin embargo, a partir de esta fecha se produce una transformación



importante en el modo de tocar el laúd, ya que se empiezan a pulsar las cuerdas con los dedos, haciendo posible la interpretación de compleja polifonía y, por ende, convirtiéndose en un instrumento solista autónomo. A partir de entonces, el laúd llegaría a ser el instrumento predilecto del Renacimiento en gran parte de Europa a lo largo del siglo XVI. En Francia, concretamente, la publicación de métodos de enseñanza, debidos a Attaignant (1529) y Le Roy (1557), contribuyeron a aumentar su popularidad, lo que propició la formación de un número importante de *amateurs* y la organización de escuelas de laúd para niños en ciudades como Marsella.

Además de algunos dúos y de otras obras basadas en tonadas populares (en este último caso sobre todo en Inglaterra) la mayor parte del repertorio para laúd compuesto en el siglo XVI lo podemos clasificar en cuatro categorías: 1) arreglos de polifonía vocal (canciones, motetes y movimientos enteros o secciones de misas); 2) obras de composición libre y naturaleza improvisatoria; 3) obras de tipo *ricercar* imitativo; y 4) la incipiente suite de danzas, un género que va a dar lugar a una tradición especialmente fructífera. Las transcripciones o **arreglos de obras vocales** fueron muy populares en todas las áreas geográficas, no solo siguiendo fielmente el modelo, sino que, a veces, se realizaron versiones para voz con acompañamiento de laúd de un original a 4. Se incluyen en esta categoría, además del repertorio religioso, las obras para laúd que transcriben canciones en las diferentes lenguas vernáculas: *chanson*, *frottola*, *madrigal*, *lied*, etc. Las **obras de composición libre** y naturaleza improvisatoria, es decir, aquellas con un tratamiento libre de la textura contrapuntística y en las cuales las voces van y vienen a su antojo, haciendo un uso libre y limitado de la imitación (si la hay), son obras que hacen uso extendido de vocabulario idiomático propio. En esta categoría se incluyen obras que aparecen en Italia bajo el título de *ricercas* (con esta denominación solo hasta 1540 aprox.) y fantasías; en Alemania se utilizan los términos preámbulo y fantasía. Las obras **tipo *ricercar* imitativo**, es decir, aquel estructurado como si fuera un motete instrumental (diferentes secciones o episodios imitativos) recibieron indistintamente el nombre de *ricercar* y fantasía, usándose ambos términos de manera intercambiable incluso después de que la imitación asumiera un papel determinante en este tipo de piezas. El primer compositor que compuso *ricercas* de tipo imitativo fue Francesco Canova da Milano, siguiéndole luego un buen número de compositores italianos. Por último, ya en el siglo XV la **música de baile** de salón había tenido por costumbre emparejar danzas lentas y rápidas construidas sobre la misma melodía de tenor. En este sentido, a la majestuosa *basse danse* le seguía un rápido y ágil *saltarello*. Otra costumbre era hacer sonar la melodía de la *basse danse* cuatro veces, con una mensuración distinta cada vez. Esta última práctica fue sin duda la que llevó a los laudistas a agrupar piezas en las que sometían un material melódico y armónico a una sucesión de modelos de danza estilizados y de ritmos marcadamente distintos, como podemos observar en la agrupación típica de danzas *alla venetiana* realizada por J. A. Dalza en su *Intabolatura de lauto* (Petrucci, 1508), en la que se suceden *pavana*, *saltarello* y *piva* (una danza especialmente rápida, marcada por saltos y giros). En su primera colección de *baja-danzas* y *branles* (1529), Attaignant prefirió, sin embargo, el grupo *basse dance-recoupe-tourdion*, que desempeña un papel análogo al grupo italiano de *pavana-saltarello-piva*. La combinación francesa, no obstante, fue sustituyéndose gradualmente durante el siglo XVI por la pareja *pavane-gaillarde*. La contribución alemana al género es la *Tanz*, casi siempre en ritmo binario, con su *Nachtantz*, es decir una post-danza que suele ser una repetición, a veces elaborada, en ritmo ternario del material de la *Tanz*. En Inglaterra fueron habituales las danzas para laúd escritas sobre un *ground* (*ostinato*), entre los que predominan las versiones de *passamezzo*, lo que dio lugar a que este tipo de bajos –u otras melodías tomadas de tonadas populares– fueran usadas como base de variaciones.



4. MÚSICA PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

La música para conjunto instrumental formaba parte de la vida musical del **siglo XV** y llegaba a amplios sectores de la sociedad, estando presente en cortes y ciudades. Del mismo modo que era frecuente que una corte mantuviera una capilla vocal, también era normal que tuviera una plantilla de instrumentistas y, asimismo, conocemos numerosas ciudades que tenían empleados uno o más grupos de músicos municipales. En todos los países de habla alemana, por ejemplo, existen numerosas pruebas del uso intenso de los instrumentos durante el siglo XV vinculados al ámbito ciudadano. Los tocadores, que originalmente iban de un sitio a otro, empezaron a afincarse en muchas comunidades en fechas tan tempranas como el siglo XIII, hasta que finalmente recibieron el reconocimiento oficial de *Stadtpfeifer* (literalmente “pífono de la ciudad”), tocando en las diversas ceremonias municipales. En Italia, los asientos que recogen las nóminas de salarios y jornales de la corte de Hércules I de Este, en Ferrara, distinguen a dos grupos de intérpretes: los trompetistas, por un lado, y el resto de instrumentistas, por otro. Los primeros tenían un salario elevado, a pesar de que su función era solo marginal. Con sus trompetas de heraldo o clarines provistas de banderines, encabezaban procesiones, señalaban la llegada del duque o la visita de potentados, anunciaban las proclamas del gobierno a la ciudadanía, y hacían sonar señales militares en el fragor de la batalla. El resto de instrumentistas –todos aquellos que no tocaban instrumentos de viento metal– estaban divididos en conjuntos de instrumentos *haut* y *bas*, es decir, fuertes y suaves o, utilizando la terminología utilizada en las fuentes españolas, instrumentos “altos” y “bajos”.

Los conjuntos de instrumentos suaves (*bas*) estaban destinados a la interpretación de música en el interior de una estancia. Lo integraban laúdes grandes y pequeños, flautas de pico, arpas, órganos portativos e instrumentos de arco. Al parecer era una práctica habitual que, en una textura a tres voces, un laúd grande tocara las dos voces graves y la superior fuera interpretada o bien por un “tenorista”, o bien por una flauta de pico, un arpa, un órgano portativo o un instrumento de arco agudo. Los conjuntos formados por instrumentos fuertes (*haut*) parecen haber tenido una composición más regular. A mediados de siglo, el grupo que marcaba la norma era la *alta cappella* o sencillamente *alta*, que se componía de tres chirimías y un instrumento de metal. Los instrumentistas de viento alemanes, genéricamente denominados en las fuentes germánicas e italianas *pfeifer* y *piffari*, gozaron de una consideración especial, siendo muy apreciados en las cortes italianas.

Allan W. Atlas señala que los conjuntos instrumentales en el siglo XV interpretaban dos tipos de música: la específicamente pensada para ellos y otras que eran arreglos que adaptaban repertorios compuestos originariamente para voces. Hay diversas fuentes que demuestran la segunda posibilidad. A modo de ejemplos, sabemos que hacia 1494 el trombonista veneciano Giovanni Alvise arreglaba motetes a cuatro voces de Obrecht y Busnois para formaciones de más instrumentos, añadiendo una quinta o una sexta voz; también, que el Cancionero Casatense (ca. 1480), compuesto en su mayor parte por canciones profanas a tres voces, estaba destinada y se elaboró para la banda de Ferrara, de ahí que solo recoja los incipits de los textos. Los conjuntos instrumentales se apropiaban, pues, libremente de música concebida en origen para voces, tocándola nota a nota, transportándola a un registro adecuado para los instrumentos, o realizando arreglos más o menos elaborados. La tarea de identificar las obras concebidas originalmente para conjuntos instrumentales es más problemática, siendo arriesgado utilizar como criterio lo que consideramos hoy como apropiado estilística e idiomáticamente para instrumentos. Un ejemplo claro es el *Benedictus* de la *Missa Quant j'ay au cor* de Henrich Isaac, copiado sin texto en unas veinte fuentes dedicadas prioritariamente a música profana, cuya textura musical



(secuencias imitativas, amplias escalas ascendentes, notas largas sostenidas) ha hecho pensar a varios investigadores que se trataba de una obra instrumental independiente. Sin embargo, en el siglo XV está todavía plenamente vigente la premisa planteada por Bukofzer que establecía que los idiomas vocal e instrumental son intercambiables. De hecho, en una fecha tan tardía como los años centrales del siglo XVI, en los que la música para conjuntos instrumentales ya había empezado a tener un carácter estilístico propio, los editores de música eran propensos a promocionar sus productos indicando que eran aptos tanto para voces como para instrumentos (“buone da cantare et sonare” o “convenables tant à la voix comme aux instruments”). A pesar de todo, algunas obras pueden considerarse con toda probabilidad escritas específicamente para conjunto instrumental, como *La martinella* de Johannes Martini (AMR 35), compositor que juega un papel importante en el desarrollo de la fantasía instrumental de composición libre no relacionada con la danza.

En la transición entre los siglos XV y XVI, aproximadamente entre **1470 y 1530**, la generación contemporánea de Josquin sigue dos líneas de trabajo en la composición de obras para conjunto instrumental: 1) arreglos de canciones polifónicas, especialmente de las más conocidas de su tiempo y 2) obras de libre composición en las que rompieron decididamente con los modelos vocales y de danza, empezando a desarrollar un estilo idiomático propio del conjunto instrumental. Estas obras instrumentales de composición libre –llamadas con frecuencia *tricinia*, cuando son a tres voces– son las que más apuntan hacia el futuro. Muchas *tricinia* se titulan con apelativos que parecen referirse a personas como, por ejemplo, *La Bernardina* de Josquin –que rinde homenaje, probablemente, al popular poeta e improvisador italiano Bernardo Accolti, también conocido como Unico Aretino– o *La Alfonsina*, de Johannes Ghiselin (AMR 58), que debe su nombre casi con toda seguridad a Alfonso de Este, un ferviente violista, hijo y sucesor del duque Hércules I en Ferrara. Los rasgos estilísticos que llegaron a convertirse en clichés de este tipo de obras hacia 1500 son:

1. Suelen comenzar con una imitación cómodamente espaciada (distancia de breve o longa), seguida por varios pasajes imitativos (muchas veces dos) en los que se puede acortar el intervalo de imitación a una mínima.
2. Utilización de pasajes de escalas rápidas, tratadas frecuentemente en terceras, sextas o décimas paralelas entre dos de las voces.
3. Construcción de secuencias sincopadas tratadas por imitación en dos voces mientras la tercera voz realiza notas más largas sostenidas.

Aunque los compositores no empezaron a especificar con regularidad los instrumentos a los que iba destinada la música instrumental hasta 1600 aproximadamente, sabemos que en la primera década del siglo XVI se habían establecido firmemente algunos conjuntos formados generalmente por versiones de distinto tamaño del mismo instrumento y denominados *consort*, al menos en Inglaterra. Aparte de la ya comentada *alta cappella* (o banda de chirimías, con o sin sacabuche), pasaron a primer plano los conjuntos de *violas da gamba* y flautas de pico. Al poco tiempo de su aparición a mediados del siglo XV, el conjunto de violas gozó de la aprobación de la alta sociedad, siendo considerado como un instrumento apto para hombres y mujeres de buena cuna, como resalta Baltasar de Castiglione en *El cortesano*. Otra prueba de la alta estima del instrumento desde fechas tempranas es la utilización de un sexteto de violas en 1502 en la boda entre Lucrecia Borgia y Alfonso I de Este, que pronto se convertiría en duque de Ferrara y en intérprete de viola él mismo. También lo es la presencia de violas en las diversas cortes: en 1520 el cardenal Hipólito de Este, hermano de Alfonso, poseía nueve violas y más tarde, en el inventario de instrumentos coleccionados por Enrique VIII de Inglaterra de 1547 aparecen hasta 25. Por su parte, el conjunto habitual de flautas de pico en el Renacimiento estaba formado por un cuarteto

de instrumentos (bajo, dos tenores y discanto). A diferencia de la *viola da gamba*, las características organológicas de la flauta de pico (siete orificios de digitación frontales, más un octavo para el pulgar izquierdo), ya se habían establecido a finales de la Edad Media. El *consort* de flautas fue especialmente popular en Inglaterra, donde se utilizó un cuarteto en la boda de Carlos el Temerario con Margarita de York (1468). Otro ejemplo de su prestigio en las islas británicas es que el inventario mencionado de Enrique VIII (1547) da cuenta de 72 flautas traveseras y 76 flautas de pico. Dieciocho de estas flautas de pico estaban hechas de marfil y algunas estaban decoradas con plata y oro, lo cual indica que era un instrumento muy apreciado por el rey.

Entre **1520 y 1600** aproximadamente, la música para conjunto instrumental alcanzó una importancia creciente en todos los estratos sociales y a lo largo de la geografía italiana. En el *Cinquecento* las principales cortes rivalizaban entre sí y hasta recurrían a la intriga para asegurarse la presencia de los intérpretes más diestros, de los que con frecuencia se esperaba que supiesen tocar más de un instrumento y también cantar. Los miembros de las bandas ciudadanas de *piffari*, trombones y trompetas adquirieron fama artística así como generosas remuneraciones al tocar en las frecuentes reuniones de estado y en los festejos de las grandes familias. En los cuadros italianos de la época aparecen retratados diversos grupos de instrumentistas y en las descripciones literarias de festines se mencionan interpretaciones puramente instrumentales, así como otras vocales y de conjuntos mixtos. Es famosa, en este sentido, la descripción de un banquete de boda celebrado en Ferrara en 1529, en el cual se describen varios grupos instrumentales en los que aparecían sacabuches, cornetos, chirimías, violas, flauta de pico, lira, flauta travesera y un instrumento de púa en combinaciones varias. En la música de cámara se preferían en especial las violas, ya que se consideraba que los instrumentos de soplo eran inapropiados, en líneas generales. En este sentido, resulta ilustrativo que para homenajear a Ferdinando de Baviera, que visitó Ferrara en 1566, se tocaron cornetas y trombones, aunque en un salón próximo al de la recepción. Al duque de Mantua solo le gustaba la música tocada por *gli strumenti delicati* y el duque de Milán hizo que en 1544 le tocasen música a *cuatro* violas por la mañana y por la noche. En fechas más tempranas, Castiglione, en *Il Cortegiano* (Venecia, 1528), describió la música tocada a *quattro viole d'arco* como “soavissima e artificiosa”. En la música de cámara se usaban violas del tipo *da gamba*, pues se consideraba que las *da braccio* eran instrumentos de la calle, una diferenciación que se mantuvo durante todo el siglo. Hasta mediados del siglo XVI, el repertorio italiano se compuso de algunos *dúos* y otras composiciones a *tres* y a *cuatro* voces, en las que, bajo los títulos de *ricercar* y fantasía, se hacía un uso abundante de la imitación, destinadas estas obras tanto a conjuntos formados por diferentes tamaños del mismo instrumento, como a agrupaciones integradas por instrumentos de familias distintas. En la segunda mitad del siglo se observa una tendencia a aumentar el número de voces en este tipo de obras (se conservan fantasías y *ricercares* a *ocho* partes) y, al mismo tiempo, cierta reticencia de los italianos a publicar volúmenes de danzas para conjunto. El tipo de composición más favorecido para conjunto instrumental fue la *canzona de sonar*. Con ella los compositores italianos ejercitaron su ingenio para organizar secciones de contraste y repetición en un todo unificado, siendo Giovanni Gabrieli el más fecundo de todos ellos a finales de siglo. En sus obras para conjunto instrumental, que representan la transición del Renacimiento tardío al Barroco, encontramos algunas de las primeras indicaciones sobre contrastes dinámicos e instrumentación.

El escaso gusto francés por los géneros instrumentales abstractos se debe, en parte, a su preferencia por la música de danza. Con excepción de las danzas, todo lo que se escribe en Francia en esta época para conjuntos instrumentales son las *fantasías* de Claude Le Jeune y Eustache Du Caurroy, conservadas en un pequeño *corpus* de libros “de partes” fechados a principios del siglo XVII. Es también muy escasa la música para conjunto ins-

trumental alemana que, además, no fue publicada hasta muy entrado el siglo, cuando aparecen algunas colecciones con piezas abstractas y danzas. Quizás lo más relevante es que muy probablemente las *Intradas* compuestas por Hans Leo Hassler y Alexander Orologio estuvieron concebidas para corneto y sacabuches, inaugurando así la que será una importante tradición alemana a comienzos del XVII.

Tres eran las agrupaciones principales de instrumentistas que existían en Londres durante la época isabelina: la *Queen's Music* (“Música de la reina”), la *Company of Waits* (“Compañía de murgas”) y una corporación o gremio de instrumentistas independientes, conocidos como los *Wardens and Commonality of the Fellowship of Minstrels Freemen of the City of London* (“Guardas y corporación de la asociación de ministriles libres de la ciudad de Londres”), que malvivían ofreciendo los servicios musicales que no cubrían las dos agrupaciones anteriormente citadas. Los ingleses distinguían dos tipos de conjuntos o consorts: el *whole consort* (conjunto completo) y el *broken consort* o *mixed consort* (conjunto quebrado, dividido o mezclado). El *whole consort* estaba formado por diferentes tamaños de un mismo instrumento (formaban una familia) y el *broken consort* por instrumentos de familias diferentes en plantillas variopintas, aunque era frecuente la utilización de flauta aguda (de pico o travesera), viola soprano (o violín), *cittern* o similar, laúd, pandora y viola bajo. A pesar de la riqueza de colorido tímbrico del *broken consort*, los ingleses se decantaron por el empaste característico del *whole consort* y, de manera particular, por el conjunto de violas, que fue el medio preferido para la música de cámara, ya que muchas casas aristocráticas y de clase media-alta tenían su propio juego completo de instrumentos. El repertorio para el *viol consort*, escrito normalmente de tres a seis voces, era muy amplio y comprendía fantasías de composición libre, danzas estilizadas –como pares de pavana y gallarda– variaciones sobre melodías populares y composiciones sobre *cantus firmus*, especialmente la tradición basada en *In nomine*.

5. LA DANZA EN EL RENACIMIENTO

La danza y su música estuvieron presentes en todos los estratos de la sociedad, aunque se desarrolló de forma extraordinaria entre los miembros de la sociedad cortesana (para la cual formaba parte del día a día, junto a otras actividades como la esgrima, por ejemplo), y entre sus imitadores de clase media.

En el siglo XVI se publicó en Europa numerosa música de danza, aunque desconocemos cuánta de ella se utilizaba expresamente para bailar. Es probable que las numerosas danzas editadas para laúd y tecla fueran simples arreglos estilizados que nunca se llegaron a utilizar con tal propósito. Por el contrario, muchas colecciones de música de danza publicadas en el formato de *particella* –y por ello presumiblemente destinadas a conjuntos instrumentales– recogen con toda probabilidad el repertorio de las “bandas de danza” del siglo XVI. Aún son más las preguntas que permanecen abiertas sobre este repertorio, ya que tampoco sabemos, por ejemplo, si los editores de las danzas (Pierre Attaignant, Pierre Phalèse, Claude Gervaise, Jacques Moderne, Tielman Susato, etc.) eran los compositores originales o simplemente se limitaban a arreglar melodías populares de su tiempo. Asimismo, es difícil determinar con qué instrumentos y en qué número se interpretaban las obras pensadas para conjunto instrumental, aunque es muy probable que fuera una cuestión completamente variable en función de las posibilidades concretas de la situación.

Las tipologías de danzas más frecuentes en las colecciones publicadas en el siglo XVI eran *basse-danse*, *tourdion*, *branle* (de varias clases), *allemande*, *courante*, pavana, gallarda, *passamezzo* y *saltarello*. La mayoría consistían en composiciones de textura acordal



basadas en armonizaciones de melodías anteriores que, a modo de fórmulas se situaban en el bajo o en la voz superior y, sobre las cuales, se realizaban variaciones continuas. Esto ha hecho que Brown y otros investigadores se hayan planteado por qué o con qué propósito se publicaba la música de danza en el siglo XVI: si para ser utilizada en las danzas sociales, como entretenimiento en los hogares o, simplemente, como versiones de melodías más o menos populares. La pregunta surge porque casi con toda probabilidad, el músico de danza profesional de la época habría desarrollado la habilidad de improvisar melodías sobre un repertorio conocido (inventando espontáneamente un conjunto de variaciones de la misma manera que hace hoy un músico de jazz) y, por tanto, parece lógico pensar que él no debería haber necesitado, ni las elaboradas versiones polifónicas, ni las ornamentadas versiones para laúd y teclado impresas en los libros, ya que con una pequeña ayuda memorística le habría sido suficiente. Por tanto, es probable que la música de danza publicada en esta época tuviera como fin que los principiantes tocaran en sus casas, lo que explicaría el carácter marcadamente estilizado y refinado de algunas danzas, sobre todo inglesas, que no se habrían utilizado nunca para bailar. Cualquiera que fuera su propósito, la música de danza fue publicada tanto para laúd, como para teclado y conjunto instrumental especialmente en Francia y su área de influencia: P. Attaignant, Nicolas du Chemin y la firma Le Roy y Ballard (todos en París); Jacques Moderne (Lyon), Tielman Susato (Amberes), Pierre Phalèse (Louvaine). Los arreglos para conjuntos instrumentales fueron más raros en Italia y Alemania.

En el Renacimiento se consolida la costumbre de emparejar dos danzas contrastantes, un hábito practicado ya en la Edad Media que constituye, en último término, el origen más remoto de la suite. Los primeros ejemplos se hallan concretamente en un manuscrito italiano del siglo XIV conservado en el Museo Británico (Add. 29987), que contiene dos pares de danzas relacionadas: *Lamento di Tristano-Rotta* y *La Manfredina-La Rotta della Manfredina*. En el siglo XV los emparejamientos más habituales fueron la *bassadanza* con el *saltarello* en Italia, la *basse danse* con el *pas de Brabant* en Francia y la *bassadanza* con la *alta* en España (en todos estos emparejamientos, el *cantus firmus* del tenor se toca en la segunda danza el doble de rápido que en la primera). Ya en el siglo XVI las parejas de este tipo se constituyen en tópicos, estando formadas por una danza lenta deslizante en compás binario, seguida de una danza saltarina más rápida en compás ternario. Los ejemplos prototípicos son la sucesión de *Tanz* y *Nachtanz*, así como *pavana* y *gallarda*. La segunda danza, denominada genéricamente como post-danza (en inglés *after-dance*), está escrita en tempo rápido y se baila con saltos y brincos que contrastan con los pasos lentos y elegantes de la danza precedente. Los materiales melódicos y/o armónicos de la primera se utilizan en la segunda, pero en compás diferente. En el paso entre los siglos XVI y XVII, las post-danzas más utilizadas son *saltarello* y *gallarda* y, ambas, pueden venir precedidas por una *pavana* o un *pass'e mezzo*. En Francia, la *recoupe* y el *tourdion* aparecen como post-danzas de la *basse danse*.

Aparte de las agrupaciones por parejas, en el siglo XVI encontramos también grupos de tres danzas, como los arreglos para laúd de Joan Ambrosio Dalza, publicados por Petrucci en 1508, en los que encontramos el agrupamiento *pavana-saltarello-piva*. No obstante, no parece haber un orden convencional en dichos conjuntos porque Antonio Rotta (1546) combinó *passamezzo-gallarda-pavana*, Domenico Bianchini (1546) *passamezzo-pavana-saltarello* y Pierre Phalèse (1570) *passamezzo-pavana-gallarda*. En estos conjuntos las danzas suelen estar relacionadas temáticamente, lo que las ubica tanto en la historia de las variaciones como en la de la suite. Es también en el siglo XVI cuando aparece por primera vez el término "suite" para referirse a un conjunto de danzas. Encontramos el primer ejemplo en Estienne du Tertre (1557), quien utiliza esta denominación para referirse a secuencias de *branles* organizados siguiendo una progresión que va de lo tranquilo a lo



animado. Otro paso importante en la formación de la suite se da entre el último cuarto del siglo XVI y comienzos del XVII, momento en que se publican danzas para conjuntos instrumentales y para laúd agrupadas generalmente por tonalidad, aunque en ocasiones sin conexiones temáticas explícitas, por ejemplo las colecciones de Mathäus Weissel (1573) y Robert Ballard (1611 y 1614). El primer compositor que adopta un diseño constante y, por tanto, demostrando tener un concepto de la suite como un todo musical coherente es Paul Peuerl (1611), quien utiliza el orden *paduana-intrada-Dantz-galiarda* en diez ocasiones. Otros compositores de Alemania escriben danzas temáticamente relacionadas en una sola tonalidad con un orden específico, pero cada compositor crea su propia elección de danzas (Johann Hermann Schein, 1617; Isaac Posch, 1618).

Para el estudio de las danzas más utilizadas durante el Renacimiento véase el epígrafe “Danzas renacentistas” del tema 31.

6. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN ESPAÑA: VIHUELA Y TECLA

A pesar de que existen numerosas noticias sobre la práctica instrumental en España en inventarios, testamentos, libros de cuentas, libros de actas, obras poéticas y literarias, documentos en los que se menciona una larga lista de instrumentos musicales o se relatan fiestas pertenecientes a diversos estamentos sociales, no tenemos antes de 1536 ningún libro ni manuscrito ni impreso de música instrumental. En esta fecha aparece, precisamente, el primer libro dedicado a la **vihuela**, cuyo repertorio ha sido considerado tradicionalmente por la historiografía como la mejor representación de la música instrumental en España. Dicho repertorio se concentra en las siete grandes colecciones editadas en el transcurso de los 40 años centrales del siglo XVI, es decir, las de Luis de Milán (1536), Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1546), Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) y Esteban Daza (1576). Hay que añadir a estas siete colecciones impresas una octava manuscrita y anónima, conservada en la Biblioteca Nacional y titulada *Ramillite de flores* (1593).

La aparición en 1536 del primer libro impreso para vihuela con un contenido musical de tan rara perfección, hecho que se repetirá más tarde en el campo del órgano, presupone necesariamente un periodo preliminar muy largo durante el cual se debió de cultivar el instrumento en lo que se refiere a su aprendizaje, ejecución, composición y construcción. La ausencia de obras anteriores conservadas hace pensar en una vigencia manuscrita más tarde desaparecida, máxime al no tener la suerte de pasar a la imprenta. De hecho, conocemos los nombres de varios tañedores, como el granadino Luis de Guzmán, Martín y Hernando de Jaén, Jacobo Salvá, Torres Barroso de Salamanca, Mateo de Aranda, Macoteca y otros, nombres que, indudablemente, contribuyeron a cimentar la creación y evolución de los primeros, al mismo tiempo que maduros, ejemplos conservados. Además, las investigaciones de los últimos años han ampliado enormemente los horizontes respecto a la historia social de la vihuela, con el resultado de que, sin dejar de ser un instrumento “cortesano” –como había mantenido la historiografía tradicionalmente– fue también un instrumento burgués que frecuentaba la vida de varias capas de la sociedad española. Al lado de una noble concepción filosófica que vinculaba al instrumento con la Antigüedad Clásica (la vihuela como nueva lira de Orfeo) y la fe cristiana (ofrecía al intérprete un nivel de contemplación que le permitía ascender a esferas superiores), de manera mucho más superficial, la vihuela fue considerada, sencillamente, como un instrumento portátil y accesible, apto para cumplir funciones musicales y sociales desde pasar el rato, participar en convites amistosos o acompañar canciones, hasta distraer a los cortesanos en el caso del tañedor profesional. En el sentido funcional era

un instrumento didáctico para aprender técnicas compositivas e improvisatorias, y un instrumento para acompañar el canto o la danza. Su naturaleza permitía que se tocara en conjunto o como solista, y su ámbito social se extendía desde el uso particular y privado en variados contextos sociales –tertulias amistosas, veladas, banquetes, etc.– hasta otras situaciones que se aproximan a lo que hoy se entiende por concierto.

El estudio cuantitativo del repertorio conservado muestra una singular preferencia por los arreglos de polifonía vocal y fantasías en la segunda mitad del siglo XVI (Fuenllana y Daza), mientras las “diferencias” (= variaciones) presentes en libros de la primera mitad en las obras de Narváez, Mudarra y Valderrábano, y otras formas más ligadas a la tradición oral, están notablemente ausentes en las colecciones del reinado de Felipe II. Además, en esta época encontramos una mayor difusión y empleo del instrumento dentro de una burguesía cada vez más consciente de la cultura renacentista en la que vivía. En este sentido, debe considerarse a la vihuela como el vehículo más habitual para la difusión musical, “la minicadena portátil” del tiempo de Felipe II, como la ha definido Griffiths. La importancia social del instrumento se refleja no solo en su más conocida y estudiada presencia en la corte y casas nobles, sino y sobre todo –como reflejan estudios recientes– en su importante presencia dentro de la vida urbana, plasmada en imprentas, constructores de instrumentos (violeros) y vihuelistas. A pesar de no ser muy numerosas, las ediciones lograron una amplia difusión y, además, respecto a la población de la época, las tiradas de música para vihuela eran altas, considerablemente superiores a lo habitual para la impresión de música polifónica y libros de casi cualquier otra índole. Estas tiradas indican la esperanza de lograr una penetración alta en el mercado urbano. La colección de Fuenllana, *Orphénica lyra*, salió en una edición de mil ejemplares, según el contrato para su impresión, mientras el contrato de Daza especifica una tirada de 1.500 ejemplares para *El Parnaso*. En lo que se refiere a los constructores, han llegado hasta nosotros noticias de unos 125 violeros activos en España durante el siglo XVI, la mitad de ellos activos durante el reinado de Felipe II. Dadas las vicisitudes de la documentación histórica, deben representar solamente una pequeña porción de los que ejercían el oficio. No obstante, si nos restringimos únicamente a aquellos de los que tenemos constancia, un cálculo conservador indicaría la construcción de miles de vihuelas durante la época. Por último, la presencia de la vihuela en el paisaje urbano español y su uso burgués se afirma también a través de las referencias sobre vihuelistas, que proceden en su mayoría de una combinación de referencias literarias –habitualmente elogios de los atributos de determinados individuos– y documentos notariales, principalmente inventarios, que señalan la presencia de una o más vihuelas o música entre los bienes inventariados. Correspondiendo con el reinado de Felipe II, la cifra oscila alrededor de unas 75 personas conocidas, lo que debe representar un porcentaje mínimo de los vihuelistas que había. En resumen: la vihuela fue el instrumento preferido de la cultura cortesana española durante varias décadas. También lo fue, como demuestran estudios recientes, de otras capas sociales entre las cuales la burguesía ocupa un lugar preeminente. No obstante, su popularidad inició un proceso de declive a finales de siglo XVI, cuando la guitarra empezó a hacerle sombra debido a la facilidad para hacer con ella un acompañamiento rasgueado. Sebastián de Covarrubias y Orozco, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611), lamenta el progresivo abandono y desaparición de la vihuela. Hacemos, a continuación, un repaso de las principales colecciones.

Luis de Milán (= Luys de Milan). *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* (Valencia, 1536). Es el libro más original de todos los vihuelistas ya que no contiene ninguna adaptación de obras vocales polifónicas. Se trata de una obra eminentemente didáctica, que progresa en orden de dificultad creciente, circunstancia que el propio autor se encarga de aclarar ya en el propio título, ya que tras las primeras palabras citadas, Milán añade: “El qual trae el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discípulo prin-

cipiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra”. El volumen, dividido en dos libros, contiene: 1) obras para vihuela sola (cuarenta fantasías, seis pavanas y cuatro tientos) y 2) obras para canto y vihuela (seis villancicos en castellano, seis villancicos en portugués, cuatro romances en castellano y seis sonetos en italiano). A cada pieza le precede una brevísima “declaración o regla” que abarca diversas explicaciones, ya sobre el aire (“compás apresurado”, “ni muy a espacio, ni mucho a prisa”), bien sobre el tono, bien –cuando de composiciones vocales se trata– de la facultad de ornamentar la melodía (“el cantor puede hacer garganta”, “el cantor ha de cantar llano”).

Luis de Narváez (= Luys de Narvaez). *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid, 1538). La obra de Narváez está muy lejos de la metodología pedagógica planteada por Milán, cuya obra no conoce. En Narváez hay un predominio absorbente del contrapunto, en contraposición al estilo más homofónico del primero, es decir, es más esclavo de la música vocal, mientras que Milán se independiza casi totalmente de ella, conquistando una técnica más acorde con las exigencias y la naturaleza de su instrumento (aunque primero en el tiempo, Milán es más moderno por la estética de su música). Lo más novedoso de la colección, compuesta por 52 obras, es que Narváez utiliza por primera vez el término “diferencia” (= variación), siendo probablemente el primer ejemplo escrito conservado en el que esta técnica se convierte en verdadero generador y vertebrador de la estructura formal de una obra en su totalidad. Los dos primeros libros abarcan 14 fantasías sobre los ocho tonos; el tercero adaptaciones a la vihuela de obras polifónicas de Josquin, Gombert y Richafort; el cuarto contiene seis “diferencias” sobre el himno *O gloriosa Domina*, más cinco “contrapuntos” sobre el *Sacris solemnii* español; el quinto libro contiene cinco canciones y nueve diferencias sobre villancicos o canciones y, por último, el sexto libro contiene 22 diferencias sobre el romance *Conde Claros*, dos grupos de diferencias sobre *Guárdame las vacas* (3 + 4) y una danza titulada *Baja de contrapunto*.

Alonso de Mudarra. *Los Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546) contienen un total de 79 piezas, de las cuales, cuatro (del primer libro) son expresamente para guitarra. Los dos primeros libros recogen música exclusivamente instrumental, concretamente fantasías, tientos, romanescas, pavanas, gallardas y glosas, siendo estas últimas sobre obras de Josquin (la mayoría), Fevin y unas (a modo de diferencias) sobre el romance *Conde Claros*. Excepto la última, que es un tiento para arpa u órgano, el libro tercero contiene 28 piezas para canto con acompañamiento de vihuela que, clasificados por géneros, son motetes (de Willaert, N. Gombert y Pedro Escobar), romances, canciones, sonetos, versos, villancicos y fabordones que se inspiran en las obras de Horacio, Virgilio, Ovidio, Jorge Manrique, Boscán, Garcilaso, Petrarca y Sannazaro, lo que nos da idea del alto nivel humanístico de Mudarra. Es particularmente interesante la estructuración del libro segundo, donde hay ocho grupos de piezas que se corresponden, cada uno, con los respectivos tonos gregorianos. Cada grupo forma una especie de suite integrada por varias piezas, según este esquema: modos primero y octavo, cuatro piezas (tiento + tres fantasías); los restantes modos, tres piezas (tiento + dos fantasías, o bien tiento + fantasía + glosa). Un contrapunto más denso y, sobre todo, una mayor libertad en el uso de la disonancia separan a Mudarra de sus dos predecesores. Es paradigmático, a propósito del segundo aspecto, la *Fantasia que contrahace el arpa a la manera de Ludovico*, en la que escribe un pasaje, poco antes del final, con tales disonancias que él mismo lo advierte diciendo: “desde aquí hasta cerca del final hay algunas falsas; tañéndose bien no parecen mal”.

Enríquez (= Anriquez) **de Valderrábano**. *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) es una magna antología recopilada por el autor en siete libros en el espacio de 12 años y contiene 169 adscritas a tres grados de dificultad: fácil, medio y difícil. Son numerosas las denominaciones y los géneros utilizados como título de las composicio-



nes: fugas –término que aparece por primera vez en los libros prácticos– contrapuntos, fantasías, diferencias, sonetos, bajas, pавanas, vacas, discantes, canciones, proverbios, romances y villancicos. Están compuestas para vihuela sola, para dos vihuelas y para canto y vihuela. No van dedicadas al canto únicamente aquellas piezas acompañadas de texto, sino que hay otras provistas de una voz en color rojo para que pueda tararearlas el propio ejecutante, otra persona u otro instrumento, que no ha de ser forzosamente la vihuela. Si la parte cantable va acompañada de texto se halla escrita en un hexagrama superpuesto al acompañamiento. A pesar de ser muy interesante toda la obra, sobresalen dos libros: el libro cuarto está dedicado en su integridad a composiciones para dos vihuelas y el séptimo es considerado como la apoteosis de la variación, llegando a escribir 123 diferencias sobre el “tenor” de *Conde Claros*.

Diego Pisador. *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552) es una de las colecciones más numerosas. Contiene, en siete libros, 186 piezas (si consideramos los movimientos de las misas como obras independientes) o 93 (si consideramos cada misa como un todo indivisible). Un texto y la dedicatoria incluidos en la edición han generado la sospecha de que Pisador estuviera vinculado de alguna manera a la corte de Felipe II y, además, que el propio rey sabía tocar la vihuela. En cualquier caso, es obra de un músico *amateur* que vivía en una posición acomodada, lo que le permitió realizar su labor de recopilación a lo largo de más de 15 años. Contiene diferencias, danzas, canciones, romances, sonetos, fantasías, villancicos, himnos, salmos, motetes y misas. El libro primero está compuesto por 37 diferencias sobre *Conde Claros*, 12 sobre las *vacas*, una pavana, una canción, 5 romances, unas *endechas de Canaria*, 2 sonetos y 3 fantasías; el segundo recoge 13 villancicos, 2 himnos y 3 salmos; el tercer libro, reservado exclusivamente a la fantasía, contiene 24 en los ocho tonos; los libros cuarto y quinto contienen 8 misas de Josquin; el sexto libro contiene 13 motetes y, por último, el séptimo está integrado por 15 composiciones anónimas, bajo el título genérico de villanescas y canciones, la mayor parte italianas y dos francesas.

Miguel de Fuenllana. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554). Dedicada, como la anterior, a Felipe II, es una colección en seis libros que abarca 188 piezas, de las cuales 52 son fantasías (todas de Fuenllana) y 136 adaptaciones vihuelísticas de repertorio vocal renacentista sagrado (misas, motetes, himnos) y profano (villancicos, sonetos, estrambotes, romances, madrigales y endechas) de varios autores. Fuenllana prefiere el canto acompañado a la música para vihuela sola. Para cifrar la voz que ha de cantarse –con frecuencia la más grave– Fuenllana recurre a la impresión de la cifra en color rojo. Si las voces que han de cantarse son dos, escribe una en pentagrama propio (“en canto de órgano”) y la otra con el sistema antedicho (“en cifra colorada”).

Esteban Daza (= Daça). *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso* (Valladolid, 1576). Consta de tres libros y 69 piezas, siendo una de las colecciones más pequeñas. Los tres libros constituyen igual número de bloques musicales: 1) fantasías, 2) motetes y 3) obras en castellano y francés. En las 22 fantasías a tres y cuatro voces que componen el primer libro se ofrece la posibilidad de que una de ellas pueda ser cantada, pero en vez del color rojo utilizado por Mudarra y Fuenllana, Daza se sirve de unos puntillos para señalarlas, recayendo invariablemente sobre la voz del contralto en las que son a tres voces, mientras es el tenor la elegida cuando son a cuatro. Dentro de las fantasías hay cuatro “de pasos largos para desenvolver las manos”, es decir, que sirven al laudista para calentar. El tercer libro contiene romances, sonetos, villanescas, villancicos y dos canciones francesas, “tañidas sin cantar”.

Ramillete de flores. No impreso, sino manuscrito, se conserva un ejemplar de esta colección copiada en 1593. Contiene 10 obras de las cuales seis son diferencias, dos son fantasías, una es un tiento y la última un *Pange lingua* sobre la melodía española. Salvo unas diferencias sobre *Las vacas* de Narváez, el resto de la colección son obras desconocidas en las colecciones anteriores.

Conclusión: a pesar de que el número de ediciones españolas para vihuela (siete) es muy inferior, por ejemplo, a las de laúd en Italia (tan solo entre 1546 y 1549 se publican en Venecia más de 22 tablaturas para laúd), se hace necesario poner de relieve que:

1. Las piezas de Luis de Milán para canto y vihuela constituyen uno de los más antiguos ejemplos de monodía o “pseudomonodía” acompañada, probablemente solo precedidos por los de F. Bossinensis (1509 y 1511).
2. Luis de Narváez ofrece los primeros intentos notables de variaciones, llamadas por él “diferencias”, término y procedimiento que pasarán a ser clásicos en la literatura instrumental española del siglo XVI.
3. En las colecciones de vihuela se encuentran algunos de los primeros ejemplos de indicaciones de tempo: “apriessa”, “espacio”, etc.

Hay muchísimas referencias literarias a otros instrumentos de cuerda en España en el siglo XVI, sin embargo, se conserva muy poca música. No para “vihuela de mano”, sino para la “vihuela de arco” o “violón” (= *viola da gamba*), escribe el toledano Diego Ortiz su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*. Lo publica en dos lenguas (castellano e italiano) y lo imprime en Roma en 1553, es decir, entre los tratados de Pisador y Fuenllana. El *Tratado* da normas generales para la improvisación, la ornamentación y las variaciones sobre un *ostinato* de carácter instrumental y presenta ejemplos de cómo ornamentar de diferentes maneras las cadencias, cómo hacerlo libremente sobre música compuesta anteriormente y cómo improvisar sobre *bassi ostinati*, unos bajos que él llama “tenores italianos” y entre los que incluye *folia*, *romanesca*, *passamezzo antico* y *passamezzo moderno*. La obra está dividida en dos libros. El primero enseña, siguiendo los ocho modos gregorianos, el arte de glosar un pequeño diseño melódico cadencial de los habituales de la polifonía vocal, que él llama “cláusulas”, de acuerdo con la tradición española. Asimismo, enseña a rellenar mediante “glosas” los intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta, así ascendentes como descendentes. El segundo libro trata de cómo se ha de tocar la *viola da gamba* (= “violón”) con el clavicémbalo (= “címbaro”), que Ortiz condensa en tres maneras: 1) la fantasía, 2) sobre un canto dado y 3) sobre una pieza preexistente. Se excusa de explicar y ejemplificar la primera porque afirma que cada uno lo hace a su modo. Para enseñar la segunda manera, que él llama sobre “canto llano”, propone seis “recercadas”, consistentes en un mismo bajo para todas ellas (destinado al “címbaro”) y un contrapunto, diferente en cada una, que ejecutará la *viola da gamba*. Da a este bajo el calificativo de “canto llano” no porque proceda del repertorio litúrgico, sino porque así eran llamados entonces todos los temas, incluso los profanos. La tercera manera consiste en tomar un madrigal, motete u otra composición y transcribirla para clave, mientras la *viola da gamba* glosa una de las voces del modelo realizando diferencias. Para ilustrar este aspecto escribe cuatro “recercadas” sobre el madrigal a cuatro voces *O felici occhi miei* de Arcadelt: la primera y tercera sobre la cuarta voz, sobre el “cantus” la segunda (afirmando que en este caso es más bello si el cimbalista omite la primera voz) y la cuarta y última es invención de Ortiz (el modelo se convierte en una obra a cinco voces). Las cuatro cercadas van precedidas de otras cuatro para “vihuela de arco” sin acompañamiento, concebidas como obras introductorias y de calentamiento “para ejercitar la mano”. El tratado de Ortiz es uno de los primeros en practicar el arte de la variación en los instrumentos de arco.

Al lado del repertorio para vihuela, se ha situado la música española para **tecla** del siglo XVI, especialmente de órgano. De forma similar a lo ocurrido con la vihuela, han llegado hasta nosotros numerosas noticias relativas a la existencia y uso de instrumentos de tecla en España ya en el siglo XV. Lo afirma numerosa documentación eclesiástica (catedrales, iglesias, conventos, etc.), cortesana, nobiliaria, etc. y un sinnúmero de testimonios recogidos





dos en testamentos, disposiciones, inventarios, crónicas, narraciones de viajes y de fiestas y obras literarias. A pesar de que sabemos que los instrumentos de tecla eran de uso corriente, no se ha conservado, sin embargo, ninguna música española anterior a la segunda mitad del siglo XVI, ni manuscrita ni impresa. La abundancia de los testimonios señalados sugiere, no obstante, que en proporcionada correspondencia debió de haber una amplia tradición de organistas y compositores. Entre ellos es posible que estuvieran Rodríguez de Brihuega, Lope de Baena, Peñalosa, Diego de Contreras, Alfonso del Castillo, Juan de Anchieta y muchos más, es decir, todos aquellos que conocemos desempeñando el oficio de “tañedor” en las cortes reales, en las casas palaciegas de los nobles y en los templos.

Hay que esperar, sin embargo, a 1557 para encontrar la primera edición de música para órgano, un repertorio en el que destacan los volúmenes preparados por Luis Venegas de Henestrosa (1557) y Hernando Cabezón, quien publicó la música de su padre, el gran organista Antonio de Cabezón en 1578. La obra para instrumentos de tecla creada en España durante el siglo XVI más importante se debe a él en un porcentaje abrumador, no solo por el número, sino, y ante todo, por la calidad. En este sentido gran parte del libro de Venegas pertenece a Antonio de Cabezón y también es casi exclusivamente suyo el contenido del libro de Hernando, su hijo. Además de las colecciones citadas, se conservan 13 composiciones incluidas por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) y otras que ejemplifican las explicaciones dadas por fray Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasía así para tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiera tañer a tres y cuatro voces* (Valladolid, 1565).

Luis Venegas de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557). Este *Libro* inaugura una escritura propia y particular para los instrumentos de tecla no usada hasta entonces, de ahí que Venegas la llame “cifra nueva” y que será, con ligeras variantes, la misma que utilizará Hernando de Cabezón en las obras de su padre Antonio. Esta magna antología consta de 138 piezas denominadas como himno, fabordón, tiento, verso, salmo, fantasía, Kyrie, romance, canción, motete, glosa, fuga diferencia, entrada, villancico, pavana, final, trío y Salve Regina. Se cree que Henestrosa fue más un compilador que compositor, sus tres fuentes principales son: 1) música para tecla, especialmente de Cabezón, al cual se deben probablemente 40 de las obras recogidas; 2) música de vihuela (se han identificado algunas fantasías de Narváez) y 3) composiciones de polifonistas como Morales, Verdelot, Mouton, Gombert, Crecquillon y Clemens non Papa entre otros.

Antonio de Cabezón. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, músico de cámara y capilla del rey don Philippe, nuestro señor. Recopilados y puestos en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, asimesmo músico de cámara y capilla de su Majestad* (Madrid, 1578). Consta esta magna colección de 242 obras de las cuales 236 son de Antonio, mientras que una es de su hermano Juan y cinco de su hijo Hernando. Cabezón no inventa ninguna forma organística nueva. Versos, himnos, tientos, glosas, diferencias, etc. eran del dominio de todos los vihuelistas y organistas de entonces. Era lo que se enseñaba en las escuelas de composición y en el estudio o práctica del teclado. Sin embargo, el ciego organista elevó todas estas formas a su máxima perfección formal y estilística. De todos los géneros cultivados, Cabezón nos ofrece ejemplos de maestro, aunque es en los dos últimos (diferencias y tientos) donde encontramos un estilo más acabado y maduro:

1. Preludios con el fin principal de dar la entonación a los cantores de la iglesia. Son, en consecuencia, piezas muy breves, sin grandes pretensiones ni posibilidades.
2. Entonaciones, es decir, dúos (o tríos) pequeños y fáciles de estudio para el principiante; son, salvando las distancias y en cierto modo, un anticipo de las “invenciones” de Bach.

3. Glosa o transcripción y adaptación al instrumento de misas (kyries), motetes y obras litúrgicas vocales.
4. Himnos, versos y fabordones en todos los tonos para la salmodia y otros actos del culto.
5. Glosados (es decir, transcripciones más o menos ornamentadas) de villancicos, canciones u otras melodías populares.
6. Danzas: española, pavana, moresca, gallarda, pasacalle y otras.
7. Diferencias o variaciones, procedimiento de raigambre española y de cosecha riquísima no solo por el número sino por la calidad. Son famosas las realizadas sobre *las vacas*, *la pavana italiana*, *gallarda milanese*, *el canto del caballero*, *madama le demanda* y *quién te me enojó*.
8. Tientos, obra de inspiración personal y de una abundante riqueza de factura y contenido artístico (*i e. Tiento de primer tono*). Entre los editados por Venegas y los recogidos por Hernando, se conservan unos 30 tientos de Cabezón que son, sin duda, la parte más interesante de su producción. En ellos todo es de invención propia, a pesar de la presencia de algunas pequeñas células gregorianas u de otro origen. A diferencia de lo que ocurre con las variaciones —en las que se parte de un tema y en las que todo buen instrumentista puede resolver la estructura aplicando donde parezca oportuno los formularios o clichés conocidos por todo buen tañedor— en el tiento todo es personal, desde la invención temática y su desarrollo, hasta el planteamiento de los diversos episodios, el enlace de unos con otros, los pertinentes cambios de ritmo, etc. Toda la estructura, en suma, obedece en exclusiva a la capacidad creadora del autor, que en el caso de Cabezón viene acompañada, en ocasiones, por su atrevida riqueza armónica.

Paralelamente al esplendor experimentado por la música para vihuela y tecla, surgen algunos **tratados** que tratan la música instrumental. El primero es el de fray Juan Bermudo, titulado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) que, organizado en cinco libros, está concebido para aquellos estudiantes que querían aprender a tocar un instrumento. En él se trata la teoría detalladamente, ya que un buen instrumentista debe conocer muy bien los rudimentos de la música, pero también estudia con cuidado los instrumentos, analiza y valora la mayoría de las afinaciones posibles, explica los problemas técnicos y sugiere el repertorio adecuado para que los estudiantes tengan buenos modelos que imitar. Así, además de las enseñanzas sobre canto llano, “canto de órgano” (= polifonía) y contrapunto, temas comunes con otros tratadistas, el libro cuarto trata varios aspectos relacionados con los instrumentos más en boga en España: órgano, vihuela y arpa. Abordando una temática completamente nueva respecto a los tratadistas que le preceden, Bermudo se ocupa de la naturaleza de los instrumentos, sus clases, sus características, su construcción, el arte de tocarlos, la música que más conviene a cada uno y los tañedores más insignes. Recoge, asimismo, composiciones propias y de otros contemporáneos como fray Tomás de Santa María, Francisco Correa de Arauxo, Francisco Pérez Palero y Pedro Alberch Vila, no como ejemplos para ratificar una doctrina, sino en calidad de composiciones libres y para ser ejecutadas en plan casi concertístico. Además de los instrumentos de tecla, arpa vihuela, que constituyen la letanía obligada de todos los títulos y obras a ellos destinadas, Bermudo trata la guitarra y la bandurria, instrumentos más ligados a la cultura o estratos sociales más populares que los anteriores.

Diez años más tarde que el de Bermudo aparece el *Arte de tañer fantasía, para tecla y vihuela* (Valladolid, 1565) de fray Tomás de Santa María, que está dedicado al estudio de la técnica y la música instrumentales, en particular la del clavicordio (*monachordio*), dando



ejemplos musicales (propios y ajenos) que ilustran el texto. Santa María toca sustancialmente la misma temática que Bermudo, es decir, canto llano, polifónico (o “canto de órgano” como se designa en las fuentes), contrapunto –temas esenciales en cualquier tratado musical completo– y música instrumental, pero lo hace de forma menos detallada, siendo su obra más personal y experimental. Apenas acude a las autoridades –todo el libro aparece desnudo de citas– y tampoco proporciona noticias sobre los tañedores de su tiempo, su estilo es más conciso y menos especulativo. Sí se detiene con detalle y puntualiza como nadie los requisitos del contrapunto imitativo y cómo es el arte propiamente de la fantasía. Sus instrucciones para aprender a tocar la fantasía constituyen uno de los documentos realmente importantes de la época, porque Santa María realiza versiones dobles de algunas obras, versiones que tienen una fuerte componente improvisatoria y gracias a las cuales conocemos algunos de los procedimientos implícitos del estilo instrumental en un periodo importante de su gestación. Además, Santa María es el primero, o de los primeros, en sentar un sistema de digitación para instrumentos de teclado, dando reglas precisas y bien razonadas del arte de mover las manos y los dedos, sugiriendo digitaciones diferentes para los distintos *tempi*. Asimismo, se detiene en explicar cómo interpretar “con buen aire” –y de diversas maneras– las series o retahílas de semínimas (corcheas) consecutivas, explicando igualmente las notas de adorno como redobles (= trinos) y quiebros (= mordentes), un aspecto, este último, ya tratado por Bermudo. A diferencia de él, sin embargo, las pequeñas piezas incluidas por Santa María son a modo de ejemplo y tienen una motivación didáctica.

Por último, hay que destacar que Francisco de Salinas se basa precisamente en la praxis musical de los vihuelistas españoles para defender acérrimamente el temperamento igual en el tercero de los siete libros que forman su tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), que está dedicado a los géneros diatónico, cromático y enarmónico.



BIBLIOGRAFÍA

- ATLAS, Allan W. (2002): *La música del Renacimiento*, Madrid: Akal.
- ATLAS, Allan W. (ed.) (2002): *Antología de la música del Renacimiento* (AMR), Madrid: Akal.
- BROWN, Howard Mayer (1976): *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs (Nueva Jersey): Prentice-Hall.
- BUKOFZER, Manfred (1986): *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Madrid: Alianza Música.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. (1992): *Historia de la música occidental*, vol. 1, 4.^a ed., Madrid: Alianza.
- GALLICO, Claudio (1986): *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Madrid: Turner.
- GRIFFITHS, John y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) (2004): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: ICCMU.
- KÄMPER, Dietrich (1976): *La musica strumentale nel Rinascimento*, Turín: Edizioni Rai Radiotelevisione italiana.
- RANDEL, Don Michael (ed.) (1997): *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza.
- REESE, Gustave (2006): *La música en el Renacimiento*, 2 vols., Madrid: Alianza.
- ROBERTSON, Alec y STEVENS, Denis (dirs.) (1972): *Historia General de la Música. Desde el Renacimiento al Barroco*, Madrid: Istmo.
- RUBIO, Samuel (1975): "La música de tecla en el Renacimiento", en Casares, Emilio: *La música en el Renacimiento*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 73-82.
- RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta el 1600*, Madrid: Alianza.
- SALINAS, Francisco (1983): *Siete libros sobre la música. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta*, Madrid: Alpuerto.

