

Tema 29

La música instrumental en el Renacimiento



José Ignacio Suárez García





ÍNDICE

- 1. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO**
- 2. LA TEORÍA MUSICAL Y LA ORGANOLOGÍA**
 - 2.1. Praxis instrumental
 - 2.2. Danza
 - 2.3. Organología
- 3. MÚSICA PARA CUERDA PULSADA, TECLA Y CONJUNTO INSTRUMENTAL EN ITALIA, FRANCIA, ALEMANIA E INGLATERRA**
 - 3.1. Italia
 - 3.1.1. Cuerda pulsada
 - 3.1.2. Tecla
 - 3.1.3. Conjunto instrumental
 - 3.2. Francia
 - 3.2.1. Cuerda pulsada
 - 3.2.2. Tecla
 - 3.2.3. Conjunto instrumental
 - 3.3. Alemania
 - 3.3.1. Cuerda pulsada
 - 3.3.2. Tecla
 - 3.3.3. Conjunto instrumental
 - 3.4. Inglaterra
 - 3.4.1. Cuerda pulsada
 - 3.4.2. Tecla
 - 3.4.3. Conjunto instrumental
- 4. DANZAS RENACENTISTAS**
- 5. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN ESPAÑA: LA VIHUELA Y EL ÓRGANO**
- 6. TABLADURAS. COMPOSITORES**
 - 6.1. Tecla
 - 6.2. Laúd
 - 6.3. Compositores

BIBLIOGRAFÍA



1. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO

Hemos destacado en otro lugar que el impulso y la progresiva independencia de la música instrumental es una de las aportaciones más sobresalientes del Renacimiento a la historia de la música (véase tema 29). Este proceso está relacionado con la cada vez mayor consideración del músico práctico en general y del instrumentista en particular. No extraña, por tanto, que en los tratados se nombre a numerosos instrumentistas y se alabe su destreza, dado que algunos llegaron a usar como apellido el nombre de su instrumento, por ejemplo, Antonio da Cornetto, Bartolomeo Trombono, Ascanio y Girolamo Trombetti, Alfonso della Viola y muchos otros. Esta mayor consideración hará que la música instrumental entre en los tratados teóricos de una manera hasta ahora desconocida, ya que en ellos se tratan aspectos organológicos y también existen algunos que son auténticos métodos que enseñan a tocar un instrumento. Además de la danza y de aquella basada en obras vocales preexistentes (monódicas o polifónicas), la música instrumental desarrolló géneros propios y la escrita para instrumentos de cuerda pulsada, instrumentos de tecla y conjuntos instrumentales proliferó en gran parte del ámbito europeo, aunque con preferencia en Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y España. Además –y en consonancia con su creciente importancia– se crearon sistemas de escritura específicas para vihuela, laúd, *viola da gamba*, arpa e instrumentos de tecla, notaciones denominadas tablaturas. Por último, es también en el Renacimiento cuando conocemos, por primera vez, el nombre de compositores de música específicamente instrumental, algunos de los cuales son, al mismo tiempo, destacados representantes de este tipo de música en la historia general.

2. LA TEORÍA MUSICAL Y LA ORGANOLOGÍA

Si bien el conocimiento de la música instrumental anterior a 1450 es francamente escaso, esta situación cambia sustancialmente entre 1450 y 1480, tres décadas en las que los teóricos empiezan a prestar atención a aspectos prácticos de la música instrumental, describiendo tanto la factura de los instrumentos (organología) como la función de los distintos conjuntos instrumentales. Ya en el siglo XVI, la progresiva preocupación por la música instrumental se plasma en la publicación –creciente durante toda la centuria– de libros que, no solo describen los instrumentos, sino que imparten instrucciones para tocarlos. Resulta significativo que, desde el comienzo, la mayor parte de estos libros no se escribiesen en latín, sino en las lenguas vernáculas, porque no estaban pensados para los teóricos, sino para los músicos prácticos. Gracias a estos libros podemos enterarnos de algunos de los problemas relativos a la altura, el temperamento y la afinación de este período y, también, observar la importancia que se atribuía a la improvisación de ornamentos añadidos a una línea melódica dada. De forma general podemos establecer que la información organológica, es decir, aquellos datos técnicos relativos a la estructura y características físicas de los instrumentos musicales de la época, se debe casi siempre a autores alemanes. En lo que se refiere a los libros relativos a la interpretación con instrumentos específicos, los escritores españoles e italianos son los que hacen una exposición más brillante de sus temas.

La teoría musical sobre la práctica instrumental se abre tímidamente con Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511), el teórico más enciclopédico de su tiempo que escribió entre comienzos de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo XV doce tratados que cubren prácticamente todos los aspectos de la música de su época desde una perspectiva que, aunque inserta en la tradición medieval, no deja de ser novedosa y fresca. Entre ellos se encuentran uno de los primeros diccionarios de términos musicales y un tratado

de contrapunto en tres partes, así como otros que versan sobre aspectos relacionados con la modalidad, la notación mensural y las proporciones. Desde el punto de vista que nos interesa, el tratado más destacado es el titulado *De inventione et usu musicae*, es decir, *Sobre la invención y los usos de la música*, en el cual, Tinctoris no solo da referencias sobre los intérpretes más virtuosos de su tiempo (destaca, por ejemplo, a un músico de la corte de Hércules I de Este en Ferrara, Pietrobono, como el mejor laudista), sino que también despeja algunos interrogantes sobre los instrumentos y la interpretación de la época.

A continuación, hacemos un repaso de los tratados que versan sobre la praxis instrumental (aspectos técnicos, ornamentación, etc.), la danza (un género que, sin ser exclusivamente instrumental, se va adscribiendo progresivamente a los instrumentos) y, por último, aquellos que tratan sobre aspectos organológicos. Hemos de puntualizar, sin embargo, que esta división temática tiene en cuenta el asunto abordado prioritariamente en el tratado que, sin embargo, en ocasiones no es el único. Por tanto, nuestra clasificación no deja de ser un tanto artificial, aunque pretende facilitar su estudio:

- **Praxis instrumental:** Attaignant, Ganassi (dos tratados, el segundo en dos partes), Milán, Ortiz, Bermudo, Le Roy, Santa María, Galilei (dos), G. dalla Casa, Bassano, Rognoni, Diruta (dos partes), Bovicelli y Bottrigari.
- **Danza:** Arbeau y Caroso.
- **Organología:** Schilck, Virdung, Agricola y Praetorius.

2.1. Praxis instrumental

Paralelamente al intenso desarrollo que sufrirá la música instrumental a lo largo del siglo XVI, aparecen métodos, manuales y tratados sobre su praxis, la mayoría enfocados a la enseñanza de un instrumento concreto o a la resolución de problemas de la práctica interpretativa común a varios. Entre ellos figuran libros de Pierre Attaignant, Silvestro Ganassi, Luis de Milán, Diego Ortiz, Juan Bermudo, Adrian Le Roy, Tomás de Santa María, Vincenzo Galilei, Girolamo dalla Casa, Giovanni Bassano, Ricardo Rognoni, Girolamo Diruta, Giovanni Battista Bovicelli y Ercole Bottrigari. Al margen de la transcripción a tablatura –común en los dedicados a instrumentos de cuerda pulsada– en buena parte de ellos se aborda la práctica de la “disminución”, es decir, el adorno de las líneas melódicas escritas con pasajes selectos e inflexiones ornamentales que el intérprete realiza cuando ejecuta la música (este tipo de embellecimiento suelen conllevar cierto grado de improvisación). La disminución era una práctica común entre instrumentistas y cantantes, ya que la decoración sonora era una prueba de habilidad y virtuosismo del intérprete.

Entre 1530 y finales del siglo se produjeron más de una docena de tratados y métodos (dedicados a instrumentistas unos, y a cantantes, otros) que proporcionaban instrucciones sobre cómo improvisar ornamentación. Todos dejan claro que la ornamentación era algo habitual en la época y, además, que hay una serie de ornamentos comunes a instrumentistas y cantantes. En este sentido, en la portada de su *Opera intitolata Fontegara* (Venecia, 1535), el violagambista y flautista de pico Silvestro Ganassi (1492-ca. 1550) indicaba explícitamente que, aunque su obra estaba pensada principalmente para flautistas, sus tablas de ornamentos podían ser utilizadas por cualquier instrumentista y/o cantante. En estas tablas Ganassi enseñaba cómo embellecer las notas largas y cómo unir los diferentes intervalos de una melodía con figuras de duración breve, a veces muy cortas, de ahí los términos “disminución” o “división” utilizados en esta época como sinónimos de ornamentación. Otros tratados no se limitaban a dar tablas de disminución, sino que proporcionaban



ejemplos de cómo ornamentar composiciones enteras muy conocidas en la época, caso del *Tratado de glosas sobre cláusulas* (Roma, 1553) del violagambista español Diego Ortiz. Tratando de sistematizar, los tratados proporcionan tres procedimientos básicos de ornamentación:

- **Ornamentar una sola nota.**
- **Ornamentar o rellenar el intervalo existente entre dos o más notas**, técnica que se solía combinar con la anterior.
- **Ornamentar la voz superior de una composición entera.**

Las dos formas más habituales de ornamentar una sola nota son, o bien a través del trino (en sus diferentes tipologías), o bien combinando los dos primeros procedimientos, que es lo que se conoce como *passagi*, es decir, un embellecimiento o fórmula melódica que sustituye a una o varias notas largas mantenidas y las divide en otras más cortas y rápidas, conectando una nota con otra mediante el relleno del intervalo que las une.

Existen dos tipologías de trino (alternancia rápida de dos notas de diferente altura):

- **El trémolo** (llamado *mordant* en Alemania), que es un trino que, comenzando en la nota principal, alterna rápidamente –y en este orden– la nota real y otra nota que puede estar situada a distancia de semitono, tono e incluso tercera.
- **El groppo**, que específicamente es un trino colocado sobre la nota sensible en una “cláusula” o grupo cadencial y que, a diferencia del trémolo, comienza por la nota superior a la real y lleva una resolución final a modo de *gruppetto* inferior.

Una nota larga también se puede adornar subdividiéndola en valores cortos, que es lo que se conoce en Italia como *trillo*, es decir, a diferencia del trino –que alterna alturas diferentes– en el *trillo* se repercute de manera acelerada siempre el mismo sonido, la misma altura, que es la nota real (escrita).

La siguiente lista recoge métodos y tratados destacados sobre praxis instrumental del Renacimiento, de los cuales comentamos a continuación sendos dedicados a la flauta de pico, *viola da gamba*, tecla y conjunto instrumental, considerando que con ello cubrimos el espectro más relevante de las prácticas interpretativas de la época, a excepción de la cuerda pulsada. Ésta es estudiada ampliamente en el epígrafe dedicado a la música instrumental en España:

- 1529. Attaignant: *Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par lui-même a jouer toutes chansons réduites en la tablature du Luth*
- 1535. Silvestro Ganassi dal Fontego: *Fontegara la quale insegna a sonare di flauto*.
- 1536. Luis de Milán: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*.
- 1542. Silvestro Ganassi: *Regola Rubertina* [I]; *Regola che insegna sonar de viola*.
- 1543. Silvestro Ganassi: *Regola Rubertina* [II]; *Lettione Seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*.
- 1553. Diego Ortiz: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violines*.
- 1555. Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*.
- 1557. Adrian Le Roy: *Instruction de partir tout musique facilement en tablature de luth*.
- 1565. Tomás de Santa María: *Arte de tañer fantasía, para tecla y vihuela*.

- 1568. Vincenzo Galilei: *Fronimo [...] regole del intavolare la musica nel liuto.*
- 1584. Vincenzo Galilei: *Fronimo [...] l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali, e in particolare nel liuto.*
- 1583/1584. Girolamo dalla Casa: *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti, di fiato e corda, e di voce umana.*
- 1585. Giovanni Bassano: *Ricercate passaggi et cadentie.*
- 1592. Ricardo Rognoni: *Passagi per potersi esercitare nel diminuire.*
- 1593 (I) y 1609-1610 (II). Girolamo Diruta: *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et stromenti da penna.*
- 1594. Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, passagi di musica.*
- 1594. Ercole Bottrigari: *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali.*

Los métodos de enseñanza de la flauta de pico y la *viola da gamba*, al contrario que los de laúd y teclado, son anteriores a cualquier tipo de música conservada de la que podemos decir con certeza que se compuso específicamente para dichos instrumentos. Además de tratar en profundidad el tema de la disminución, Ganassi incluye en *Fontegara* (1535) un diagrama en el que se muestra la forma de producir escalas de notas sucesivas mediante combinaciones de círculos ennegrecidos (simbolizan agujeros tapados), parcialmente ennegrecidos (agujeros semi-tapados) y sin ningún color (descubiertos), que representan las digitaciones de los sonidos correspondientes en la flauta de pico; es, en cierto sentido, el sistema de “tablatura” de la flauta, porque estos diagramas representan los agujeros que se han de tapar para producir una nota.

Regola Rubertina contiene las primeras composiciones conocidas escritas específicamente para *viola da gamba* y, además, enseña cómo transcribir la música mensural a tablatura para el instrumento. Además, Ganassi trata el transporte, la disminución, el arte de acompañar a una canción, la forma correcta de sostener el instrumento, la afinación y la colocación de los trastes. Los capítulos sobre el manejo del arco y la digitación son especialmente importantes. En ellos se ofrecen nada menos que seis formas diferentes de digitación de un pasaje determinado. El arco se sostenía entre el pulgar y el dedo corazón, con la palma de la mano vuelta hacia arriba y hacia afuera; el dedo índice regulaba la presión. En general, Ganassi recomienda mover el arco a medio camino entre el puente y el mástil y, aunque no usa los términos *sul ponticello* ni *sul tastiera*, es plenamente consciente de que los sonidos más duros se producen al usar el arco cerca del puente y de que la cualidad *mesto* se obtiene al usarlo cerca del mástil. Además, da consejos sobre las diversas formas de utilizar el arco para conseguir los efectos apropiados a las diferentes clases de piezas. Todo esto significa que en la época existía una técnica muy desarrollada de ejecución de la viola y que eran muchas las obligaciones perdidas al ejecutante como intérprete.

Pensado para organistas y demás músicos de tecla, la primera parte de *Il Transilvano* (1593), de Diruta, es una síntesis de la práctica anterior, en especial de las enseñanzas de Claudio Merulo, más que un intento de formular nuevas teorías, y es importante, tanto por su tratamiento de la estética, como por los aspectos técnicos de la ejecución. En él se explican la posición de las manos y la digitación, y se contrasta la manera de tocar el órgano con la usada en otros instrumentos de teclado. Sus numerosos ejemplos incluyen obras de Merulo, los Gabrieli, Luzzaschi, etc. así como algunas del propio Diruta que parecen compuestas expresamente para ilustrar diversos problemas de interpretación, por lo que han sido consideradas como uno de los primeros “estudios” de teclado de la historia. Diruta trata en profundidad la disminución, considerando que Merulo la había usado con una destreza



especial. Describe los ornamentos, entre ellos las variantes del trino (trémolo, *groppo...*); la *minuta*, una disolución libre de la melodía en un pasaje de escalas de relleno; el *trillo* (repetición acelerada de una nota), etc. Diruta recomienda que la ornamentación –si se llega a emplear en algún momento– se debe usar con parquedad en los puntos de imitación. Considera que también es inadecuada para piezas que utilizan figuraciones breves y, al contrario, la recomienda en piezas con menos movimiento. La segunda parte del tratado (1608) está dedicada a la composición, la improvisación, la transposición y el acompañamiento.

En *Il Desiderio*, de Bottrigari (1594) nos enteramos de las excelentes interpretaciones musicales que, con todo tipo de instrumentos, se escuchaban en las diversas *Accademie*, así como la colección de instrumentos y de los conciertos celebrados en la corte de Ferrara. Particularmente gráfica es su descripción de los conciertos de un grupo de señoras que tocaban instrumentos de cuerda y viento. Tras reunirse éstas calladamente junto a una gran mesa, la *maestra del concerto* (posiblemente Tarquinia Molza) entraba y, con una varita larga y pulimentada, daba la señal de comenzar; entonces –nos cuenta– “el grupo tocaba con una asombrosa unanimidad”. *Il Desiderio* se ocupa también de la cuestión de la combinación de instrumentos de teclado, viento y cuerdas, entre los que existen variantes de afinación, distinguiendo tres grupos de instrumentos: 1) de afinación estable: instrumentos de teclado y arpa; 2) de afinación estable pero alterable: laúdes, violas, flautas y cornetas (en los que el intérprete puede alterar ligeramente los sonidos fijados por los trastes y los agujeros de digitación) y 3) totalmente alterables: trombones, *ribechini* y *lire* (ya que no tiene ni trastes ni agujeros). Bottrigari dice que combinar todos estos instrumentos en una interpretación que suene afinada es muy difícil (cuando no imposible), aunque ésta mejora si se añade la voz humana. No obstante, recomienda que, al combinar los instrumentos, se usen, siempre que sea posible, aquellos de una misma clasificación de afinación. En cualquier caso, no deben emplearse simultáneamente más de dos de estos tres grupos de afinaciones diferentes.

2.2. Danza

Existen varios tratados de bailes italianos a través de los cuales conocemos algunos ejemplos de música de danza del siglo XV, aunque dichos ejemplos son monódicos. El más antiguo de ellos es *De arte saltandi et choreas ducendi* (1416) de Domenico de Piacenza (Domenico da Ferrara), maestro de Guglielmo Ebreo de Pesaro, quien fue, a su vez, autor de otro manual que incluye numerosas tonadas, así como reglas coreográficas relativas a muchísimas danzas. Otro teórico de la danza del siglo XV es Antonio Cornazzano, en cuyo *Libro dell'arte del danzare* (ca. 1455) también se incluyen tonadas. Los bailes italianos explicados en estos manuales son en esencia danzas de origen cortesano, las cuales se dividen en dos clases principales:

- El *ballo*.
- La *bassadanza* (relacionada con la *basse dance* francesa).

En el *ballo* se expresaba un contenido dramático mediante la pantomima y, por esta razón, los cambios de acción exigidos por el argumento dieron pie a arreglos seccionales de la música en los que se podía exigir el uso de cualquier tipo de paso y ritmo. Las tonadas de la *bassadanza* (al igual que sus primas *galas*) servían de *cantus firmus* o de base a otras “voces” o partes superiores que podían escribirse o improvisarse. Estas tonadas proporcionaban, además, la música a diversos tipos de danzas relacionadas entre sí, solo diferenciadas por el ritmo. En Italia hubo cuatro, cuyos ritmos se mantenían en todo momento: la

bassadanza propiamente dicha y el *saltarello* formaron parejas y fueron los equivalentes de la *basse dance* auténtica y el *pas de Brabant*; a estas dos, los italianos añadieron la *piva* (de carácter muy rápido) y la más lenta *quaternaria* o *saltarello tedesco*. Entre los *cantus firmi* proporcionados por Cornazzano hay uno que denomina “Il Re di Spagna”, tenor nombrado en otras fuentes simplemente “la Spagna”. Esta melodía, que aparece en fuentes de diversas nacionalidades y cuyo origen es probablemente español, es la única conocida incluida tanto en un manual de danza francés como en otro italiano. Conocemos la coreografía de la *basse-danse* francesa, que era una danza de pareja lenta, majestuosa y la favorita de la sociedad cortesana hasta bien entrado el siglo XVI, a través de *S’ensuit l’art et instruction de bien dancier* de Michel Toulouse (París, ca. 1480-90).

También se conservan varios manuales de danza de los últimos 20 años del siglo XVI, a través de los cuales nos podemos hacer una idea bastante aproximada de los pasos de danza y cómo se adaptaban éstos a la música, siendo el más útil, en este sentido, la *Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau. Escrito en forma de diálogo, *Orchésographie* describe una amplia gama de danzas de sociedad y, mediante diagramas e ilustraciones, muestra la relación entre los pasos y la música. Otro tratado destacado es el manual de baile *Il Ballarino* (1581), del maestro de danza italiano Fabrizio Caroso (ca. 1527-1605), reimpresso en 1600, en una edición ampliada y con el título de *Nobiltà di dame*. En las suites utilizadas, Caroso suele seguir la costumbre de hacer que las danzas subsiguientes se basen en el material de la primera, aunque a veces se aparta de este procedimiento al componer la última danza con un plan melódico o armónico propio.

2.3. Organología

Existen varios tratados que aportan información organológica sobre el instrumental renacentista, entre ellos el *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (“Espejo del organero y del organista”, 1511) de Arnolt Schlick, la primera obra relativa a la construcción de órganos, impresa en alemán. Sin embargo, los tratados que aportan mayor información sobre los diversos instrumentos empleados en el Renacimiento, a través de descripciones y grabados, son *Musica getutscht und ausgezogen* (“Resumen de la música en alemán”), obra de Sebastian Virdung aparecida en 1511, y de forma mucho más completa el segundo volumen de *Syntagma musicum* (“Tratado de música”) de Michael Praetorius (1619). Dos cosas revisten interés particular: el extraordinario número y variedad de instrumentos de viento y el hecho de que todos los instrumentos se construyan formando series o familias, de modo que pudiera lograrse un mismo timbre uniforme en el ámbito completo que iba desde el bajo hasta el soprano. Esto concuerda con el ideal renacentista de la masa sonora homogénea; el “conjunto” o *consort* (la serie completa de tres a ocho flautas dulces o violas, por ejemplo, corresponde a la “familia” completa de las voces que va desde el bajo hasta el soprano).

Escrito en forma de diálogo, *Musica getutscht* (Getutscht = “vertida al alemán”) de Sebastian Virdung (Basilea, 1511) está dedicado en esencia a describir los diversos tipos de instrumentos y a enseñar a los estudiantes la forma de transcribir música vocal para el órgano, el laúd y la flauta. Adornan el texto diversos grabados hechos con planchas de madera (xilogramados) en los que aparecen muchas variedades de aerófonos, cordófonos y membranófonos. El tratado de Virdung fue traducido al latín por el compositor alemán Luscinius (Ottmar Nachtgall) por encargo de un librero de Milán y también se hicieron versiones al francés y al flamenco. Por otro lado, *Musica instrumentalis deudsch*, de Martin Agricola, publicado en 1528 y reimpresso varias veces en las dos décadas siguientes, se basa en *Musica getutscht*, aunque está escrito en versos rimados, si bien tanto Virdung como Agricola se limitan a explicar las transcripciones de música vocal y no mencionan la composición de

música original para ningún instrumento. El segundo volumen del *Syntagma musicum* de Praetorius, *De Organographia* (Wolfenbüttel, 1619) contiene una nomenclatura de todos los instrumentos musicales usados en la época, con sus nombres y clasificación, además de una descripción especial del órgano y numerosas ilustraciones. A continuación, hacemos un rápido repaso por el instrumental más común en el Renacimiento por orden alfabético:

- **Chirimía:** era un instrumento de doble lengüeta de sonido brillante que en el siglo XV presentaba dos tamaños: discanto, con un registro de dos octavas aproximadamente, desde el *re'* (re_4), y tenor, llamado también *bombardo* o *bombarda*, que descendía hasta el *sol* (sol_3). Propio del instrumento era una embocadura de madera, la *pirouette*, que contenía la lengüeta. La *bombarda* solía estar dotada de una llave para el último agujero, protegida por una cubierta de madera taladrada o *fontanelle*. Debajo de la lengüeta suele haber un disco denominado tudel, para que descansen los labios del intérprete. Las chirimías se utilizaban con otros instrumentos “altos” (*haut*) en las interpretaciones al aire libre. En 1619 Praetorius describía siete tamaños, de los cuales, los más agudos estaban contruidos generalmente en una sola pieza y los más graves en varias.
- **Cittern** (cistro): pequeño instrumento de cuerdas metálicas, pulsadas con plectro, que surgió en Italia a finales del siglo XV. El cuerpo del cistro del siglo XVI tiene generalmente forma de pera, con fondo plano y roseta ornamental en la tapa, generalmente de diseño gótico. Existen instrumentos de cuatro y seis órdenes y, en este último caso, los hay con trastes diatónicos y cromáticos. El cistro se valoró especialmente en el “conjunto mixto” inglés, gozando de popularidad hasta el siglo XVIII, cuando fue suplantado por derivados regionales de la guitarra.
- **Clavicémbalo:** el clave tiene una forma similar al piano de cola moderno y las cuerdas discurren más o menos en paralelo con respecto al lado largo de la caja. Cada cuerda la pulsa un plectro de pluma montado en la lengüeta central de un martinete en forma de horquilla que se encuentra en la parte trasera de la palanca de la tecla. Aunque la referencia más temprana a un *clavicembalum* data de 1397 y su primera representación artística es de 1425, la primera oleada importante de construcción de estos instrumentos no tuvo lugar hasta comienzos del siglo XVI en Italia, un país que mantendrá un liderazgo indiscutido en este aspecto hasta el último cuarto del siglo XVI, en que toma importancia la escuela flamenca de constructores de claves. Un clavicémbalo italiano construido por Jerónimo de Bolonia en 1521 está considerado el clave más antiguo conservado. Aparentemente presenta un ámbito de tres octavas y una séptima, pero en realidad su registro sobrepasa ligeramente las cuatro octavas. Esto es posible porque la última de ellas, la más grave, responde a la tipología de la denominada “octava corta”, en la cual solo aparecen las notas diatónicas y el *si* bemol, sacrificándose el resto de alteraciones, puesto que apenas se necesitaban en la práctica. Había otra manera de ampliar el ámbito sin aumentar el número de teclas, por medio de “teclas divididas”: algunas de las teclas negras se dividían horizontalmente en dos, dando así la parte delantera de la tecla un sonido y la trasera otro. Este artilugio se utilizaba a menudo en las notas *re* sostenido/ *mi* bemol y *sol* sostenido/ *la* bemol, que en el temperamento mesotónico de la época no eran equivalentes enarmónicos. La mayoría de los claves –también las espinetas– se construyeron en Italia, principalmente en Venecia. Con frecuencia, su caja exterior se adornaba con trabajos de marquetería y taracea realizados con materiales preciosos, a los que se añadían tallas y, en algunos casos, pinturas. Era frecuente que el clave contara con registros que permitían el cambio de timbre y una mayor intensidad de sonido.

- **Cornetto** (*Zinck* en alemán y corneta en castellano): es un instrumento de madera de la familia del metal con amplio taladro cónico y agujeros para el pulgar y seis dedos. Se construyó en tres tamaños: sopranino (*cornettino*), soprano y tenor (*cornone*). La corneta soprano, la más utilizada, tiene unos 60 centímetros de largo y presenta tres tipologías: el *cornetto diritto* (o corneta recta), curvo (que sustituyó al anterior conforme avanza el siglo XVI) y mudo. La corneta curvada es la más habitual y se construye mediante la unión de dos mitades de madera ahuecadas, pegadas y recubiertas de cuero. La recta se construye a partir de una sola pieza de madera taladrada y revirada. La muda se construye igual que la recta, pero carece de una boquilla desmontable. A pesar del material de construcción, su embocadura, sin embargo, es del tipo trompeta (forma de copa), de ahí que se trate de un instrumento híbrido entre madera y metal, brillante pero también con la agilidad de un instrumento de viento-madera. Con su penetrante registro de clarín (su ámbito normal es *sol-la*”), la corneta gozó de especial favor en la Escuela Veneciana a finales del siglo XVI y principios del XVII y, poco más tarde, en la “música de torre” alemana, en composiciones de Johann Schein y otros.
- **Cromorno** (orlo): desarrollado probablemente en Alemania a finales del siglo XV, es un instrumento de viento de doble lengüeta provisto de un capuchón o cápsula que la encierra. Dado que el intérprete sopla a través del capuchón, la ausencia de control directo sobre la caña o lengüeta hacen que tenga un ámbito muy reducido (no suele sobrepasar una novena) porque no se produce el “tránsito armónico”, es decir, el fenómeno acústico que permite a la mayoría de los instrumentos de viento “saltar” a una segunda o tercera octava. Presenta un taladro cilíndrico estrecho y tiene la forma de la letra “J”. Virdung y Praetorius distinguen distintos tamaños y su digitación es similar al de la flauta de pico.
- **Espineta**: es un clave pequeño, casi siempre con un solo teclado y un solo juego de martinetes, concordado diagonalmente de izquierda a derecha con las cuerdas de bajo en la parte de atrás. El diseño impone que el instrumento tenga una forma trapezoidal irregular y era esencialmente un instrumento doméstico. Tenía un registro parecido al del clave que variaba entre las cuatro (Do a do”) y cuatro octavas y media (Do a fa”), dependiendo si en la última y más grave tenía “octava corta”. En el Renacimiento se construían tres tipos de espinetas, afinados respectivamente en el tono normal de ocho pies, una quinta más alta y una octava más alta que el primero (cuatro pies), con el propósito de obtener variedad sonora y también de ahorrar tanto espacio como coste, en el caso de las afinadas a 4’.
- **Flauta**: la palabra podía hacer referencia tanto a una flauta de pico como a una flauta travesera, aunque algunas consideraciones nos pueden ayudar a aclarar este problema terminológico. El instrumento que hoy conocemos como flauta travesera solía llamarse flauta *travesera* o *fleuste d’Allemande* (flauta alemana, por su popularidad en Alemania). La flauta de pico podía recibir el nombre de *flûte d’Angleterre* (flauta inglesa), *flûte à neuf trous* (flauta de nueve agujeros), *flûte douce* (flauta dulce) o, en Italia, *flauto dritto* (flauta recta). No obstante Virdung utiliza el término alemán *Flöten* (normalmente “flautas traveseras”) para referirse a un grabado en el que aparecen, sin lugar a dudas, flautas de pico. Virdung habla de tres clases diferentes: la flauta bajo (la nota más grave es *Fa*), el tenor (nota más grave *do*) y el discanto (nota más grave *sol*). Estas flautas tenían un ámbito de una octava más una sexta o una séptima y sonaban una octava más aguda que las indicaciones escritas de Virdung. Suponemos, sin embargo, que las alturas en las que estaban afinadas las flautas de Virdung –*Fa*, *do* y *sol*– no son absolutas y que todas las



flautas de un mismo tipo no tenían exactamente el mismo tamaño y la misma afinación. Los sonidos, las alturas y la afinación era relativos, y solo había un patrón establecido para las flautas pertenecientes al mismo conjunto o *consort*, ya que se construían juntas (por el mismo lutier) y estaban pensadas para ser tocadas simultáneamente, afinándose por tamaños o tipos a distancia de quinta unas de otras (el discanto una quinta por encima del tenor y éste una quinta por encima del bajo).

- **Laúd:** instrumento de cuerda pulsada con cuerpo oblongo, redondeado, tabla armónica plana con roseta y mástil corto, con trastes y con clavijero casi perpendicular. En el Renacimiento la tabla armónica del laúd, plana y muy fina, a menudo estaba adornada con un orificio en forma de rosetón tallado. Su parte posterior es abombada y está formada por láminas de madera estrechas a modo de costillas (pueden superar la treintena), arqueadas y pegadas unas a otras. Una de las características definitorias del laúd es que su clavijero está doblado hacia atrás, formando un ángulo de unos 80 grados con el mango. A partir de 1500, el laúd tenía normalmente seis grupos de cuerdas de tripa, llamados *courses* u “órdenes”. El orden más agudo solía ser simple, de una sola cuerda (llamada *chanterelle*), mientras que los dos órdenes siguientes tenían dos cuerdas afinadas al unísono y, por último, los tres órdenes más graves tenían un par de cuerdas cada uno afinadas en octavas. Del agudo al grave, la afinación estándar en un laúd tenor, el tamaño más extendido, era *sol'-re'-la-fa-do-Sol* ($sol_4, re_4, la_3, fa_3, do_3, sol_2$) aunque, a veces, se subía toda la afinación un tono entero.
- **Órgano:** gracias a un tratado escrito hacia 1440 por Henri Arnaut de Zwolle, tenemos una idea bastante clara de la variedad y diseño de los órganos y de otros instrumentos de teclado, tanto de cuerda pulsada (tipo clavicémbalo) como golpeada (tipo clavicordio). En el siglo XV los grandes órganos fijos eran ya habituales en las iglesias de toda Europa. Situados por lo general en una tribuna a los pies de la nave, estaban dotados de múltiples teclados, registros y filas de tubos, así como una hilera de pedales. Había también una tipología de órgano de tamaño más modesto, el denominado órgano portátil, lo suficientemente pequeño para llevarlo colgado del hombro. Tenía un solo teclado y un registro de dos octavas aproximadamente (a partir de *do'*). Como el intérprete tenía que accionar el fuelle con una mano, el portátil era básicamente un instrumento melódico o limitado a la “polifonía” que pudiera conseguirse con una sola mano. En 1511 Arnolt Shlick publica el primer libro impreso sobre construcción de órganos, el *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Hacia 1500, el gran órgano de iglesia era similar, en lo esencial, al instrumento tal como lo conocemos hoy día, aunque el teclado de pedal ya se empleaba en Alemania y los Países Bajos mucho antes de que se adoptase en otros países. El órgano portátil medieval no logró sobrevivir más allá del siglo XV, aunque en el mismo siglo hubo pequeños órganos, incluido el de regalía (o regal), que poseía tubos de caña de una sonoridad delicadamente estridente. Los órganos italianos, en esencia, conservaron su estructura del siglo XV, aunque se les empezaron a añadir más registros hacia 1530, introduciéndose los tubos de lengüeta hacia 1540. Los pedales se usaban solo hasta cierto punto y, además, no todos los órganos contaban con ellos. Como regla general, solo tenían un registro, el de flauta. Los órganos de cámara, conocidos en Italia como *organino*, *organetto* u *organo di legno*, continuaron gozando del favor del público y con frecuencia se los prefería a los instrumentos de teclado de cuerdas, que eran incapaces de sostener los sonidos. En España existen dos escuelas de organería bien diferenciadas, la escuela catalano-valenciana y la castellana, que presentan varias diferencias orgánológicas y que en líneas generales coinciden con la división político-administrativa



de las coronas de Aragón y Castilla. Desde el punto de vista tímbrico, la escuela castellana experimenta con la corneta y privilegia, con mesura, la introducción de los registros de lengüeta, mientras que catalano-valenciana los ignora. Además, la región mediterránea –y en parte de Aragón– incorpora un corto pedalero, cuando en el centro de la península se desconoce por completo. En ambas surge la familia de los tubos cónicos, flautas y nasardos, individualizados en su uso frente a las demás familias, pero la corneta tiene raíz castellana.

- **Orpharion** (orfeoreón): instrumento de cuerdas metálicas pulsadas, con contorno festoneado como la pandora, pero más pequeño y afinado como el laúd (*Sol-do-fa-la-re'-sol'*) y que procede probablemente de la *cittern*. Numerosos libros de laúd ingleses de comienzos del XVII requieren al *orpharion* como un instrumento alternativo, pero se conserva poca música impresa específicamente para él.
- **Pandora** (*bandora*, en inglés): instrumento de cuerdas metálicas pulsadas con contorno festoneado (normalmente tres amplios lóbulos) inventado por John Rose de Londres en 1562. De registro bajo, provisto de seis órdenes, afinados *Do-Re-Sol-do-mi-la*, se utilizó para acompañar las primeras canciones a solo inglesas (*A New Booke of Tabliture for the Bandora*, Londres 1596) y fue uno de los instrumentos que integraban el *bajo continuo* en un conjunto mixto.
- **Trompetas y trombones** (sacabuches): en el siglo XV se hacía una distinción bastante general entre dos tipos de instrumentos de viento metal: las *trumpettes de guerre*, o “trompetas de guerra” y las *trumpettes de ménestrels*, o “trompetas de ministriles”, mucho más versátiles. Las trompetas de guerra adoptaban tres formas: recta (de uno a dos metros y medio), en forma de “ese”, y “doblada” (como el bugle actual). Se trataba de trompetas naturales, sin válvulas ni varas, limitadas a las notas de la serie de armónicos naturales. Como el trombón moderno, la *trumpette de ménestrel* (habitualmente en forma de ese o doblada) estaba dotada de una vara deslizante que permitía variar la longitud total del tubo y, por tanto, podía afrontar la parte vocal de una composición polifónica; en España este instrumento se denominaba sacabuche.
- **Viola da gamba**: debe su nombre a que se tocaba vertical y apoyada en la(s) pierna(s) (*gamba*) y nace a mediados del siglo XV, es decir, unos 75 años antes de que aparezca la familia del violín, coexistiendo con éste durante los siglos XVI y XVII. La viola parece haberse desarrollado en la región de Valencia a mediados del siglo XV como instrumento de arco dotado de un bordón, ya que al principio no tenía un puente arqueado que permitiera al intérprete tocar una sola cuerda. En el último cuarto de siglo, el instrumento llega a Italia, donde, si no lo tenía ya, adquiriría su puente arqueado, para desde allí llegar al ámbito germánico, como lo atestigua su inclusión en el *Musica getutscht* de Virdung (1511). Hasta aproximadamente 1600, en que el instrumento se estandariza, las violas varían mucho de forma, aunque algunos rasgos se hicieron fijos pronto: tenía trastes en el mástil, había tres tamaños (soprano, tenor y bajo), tenía normalmente seis cuerdas (alguna vez cinco), afinadas en cuartas y con un tercera en el medio (como *La-re-sol-si-mi'-la'*), las aberturas de resonancia tenían forma de “c” y el arco se cogía por debajo, con la palma hacia arriba.
- **Vihuela**: cumplió en España una función parecida al laúd en Francia y otros países. Como el laúd, tenía seis órdenes afinados, también, a intervalos de 4^a - 4^a - 3^a - 4^a - 4^a y, asimismo, su música se escribía en un sistema de tablatura. A diferencia del laúd, la tapa trasera de su caja de resonancia es plana, el cuerpo de la caja presenta dos



leves escotaduras y su clavijero es solo levemente curvado hacia atrás, mucho menos que en el laúd; en consecuencia, sus características organológicas la aproximan a la guitarra, un instrumento que irá desplazando progresivamente a la vihuela.

- **Virginal:** un clave pequeño, casi siempre con un solo juego de cuerdas y martinetes y un único teclado. Las cuerdas forman un ángulo recto con respecto a las teclas, en vez de discurrir oblicuamente, como en la espineta. En Inglaterra el término hacía referencia a cualquier instrumento de teclado con plectros y en otros idiomas europeos una nomenclatura incongruente no consigue distinguir frecuentemente entre virginales y espinetas. Se desconoce el origen del término virginal, aunque se han propuesto diversas hipótesis. En *Tractatus de musica* (ca. 1460) Paulus Paulirinus de Praga destaca que su sonido se produce con dulzura y afirma que “se llama virginal ya que, al igual que una virgen, suena con voz serena y grata”. Sin embargo, parece más lógico que derive de *virga*, el nombre latino de macillo (parte del mecanismo que puntúa las cuerdas). A principios del siglo XVI Virdung utiliza el nombre, describe el instrumento y lo ilustra con un grabado hecho con plancha de madera.

3. MÚSICA PARA CUERDA PULSADA, TECLA Y CONJUNTO INSTRUMENTAL EN ITALIA, FRANCIA, ALEMANIA E INGLATERRA

3.1. Italia

A juzgar por las fuentes que han llegado hasta nosotros, en la primera mitad del siglo XVI la música instrumental fue cultivada en Italia de una forma más profunda y rica que en cualquier otro lugar de Europa. Prueba de ello es que la primera música impresa, tanto para laúd como para conjunto instrumental, es italiana y, aunque en la música para tecla se conserva una colección alemana anterior de A. Schilck, los ejemplos italianos revelan las prácticas comunes del período y muestran que ellos estaban a la vanguardia de los nuevos desarrollos. Ya en la segunda mitad del siglo XVI, Italia presenció una desconcertante actividad entre instrumentistas y compositores.

3.1.1. Cuerda pulsada

El laúd fue el instrumento más usado en Italia en el siglo XVI y lo tocaban tanto cortesanos como burgueses. La larga lista de libros italianos para laúd se inicia con los cuatro volúmenes impresos por Ottaviano Petrucci bajo el título de *Intabolatura de Lauto*: los libros I y II (1507) están dedicados a Francesco Spinacino, del libro III no se conserva ningún ejemplar y el IV está dedicado a Joan Ambrosio Dalza (1508). Aunque contienen diverso repertorio, las composiciones originales para laúd son las que tienen mayor importancia histórica, en concreto, algunas piezas breves de carácter casi improvisado llamadas *ricercari* que están formadas por acordes y pasajes de carrerillas. Al no hacer uso de la imitación, no tienen nada que ver, por consiguiente, con las que el término *ricercar* llegó a designar solo unos cuantos años más tarde, siendo concebidas, para ser tocadas como preludios o postludios (o como ambos) de las transcripciones de obras vocales a las que acompañaban y con las que estaban relacionadas. La antología de Dalza es importante también porque en ella aparecen los primeros ejemplos conocidos de *pavana*, que pasó a ocupar el sitio de la



bassadanza del siglo XV. También hay *saltarelli* que perpetúan la tradición del *Cuattrocento* de hacer que esta danza comenzara con anacrusa, aunque otros ejemplos, sin embargo, empiezan con una pulsación acentuada, lo que constituye, en realidad, una nueva danza, la *gagliarda*, en lo demás similar al *saltarello*. Por último, Dalza combinó tres bailes dando pie a la suite formada por *pavana-saltarello-piva*, en la que emplea a veces la técnica de la variación al hacer que las danzas dos y tres deriven de la primera. Poco después, entre 1509 y 1511, Petrucci publicó dos libros con música de Francesco Bossinensis (de Bosnia) que contienen sobre todo transcripciones de obras vocales en las cuales, tras suprimir la voz de alto, se canta el *superius* (aparece en notación mensural), mientras que tenor y bajo se tocan en el laúd y se anotan en tablatura, como se indica en el propio título (*Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar con lauto*). Por tanto, son probablemente el primer ejemplo de una textura que podemos calificar de “pseudo-monodia” acompañada, siguiendo la terminología utilizada por Alfred Einstein.

Tras los volúmenes impresos por Petrucci, se produce un verdadero florecimiento del laúd, ya que una gran cantidad de virtuosos publicaron no solo colecciones con música propia, sino también antologías con composiciones de otros distinguidos contemporáneos. La primera antología de este tipo es la publicada por Francesco da Milano, cuyo primer volumen apareció en 1536 y contenía, además de la propia, música de Pietro Paolo Borrono y Marco d’Aquila, entre otros. A partir de 1546 comenzó a imprimirse una verdadera avalancha de antologías para laúd con música, entre otros, de Julio Abondante, Domenico Bianchini, Giovanni Maria da Crema y Marcantonio del Pifaro, incrementándose aún más esta tendencia a lo largo de toda la segunda mitad del siglo, en donde destacamos a los laudistas Vincenzo Galilei, Fabritio Caroso, Giovanni Antonio Terzi y Simone Molinaro. Podemos dividir el repertorio de estos autores en tres grupos principales:

- Transcripciones de polifonía vocal.
- Música de danza.
- Géneros abstractos propiamente instrumentales (*ricercar*, fantasía, dúos, etc.).

Las transcripciones de música vocal para laúd o para voz y laúd fueron cada vez más numerosas, alcanzando fama especialmente las de Willaert y las de V. Galilei. En lo que se refiere a la música de danza, los laudistas utilizan diversas agrupaciones que son ejemplos tempranos de suites. Por otro lado, a mediados de siglo desapareció en Italia la pavana, pasando a ocupar su lugar su equivalente menos solemne, el *passamezzo* (*pass’e mezzo*, es decir, “un paso y medio”, en lo tocante a la coreografía), cuya música suele basarse, aunque no siempre, en el *passamezzo antico* o en el *passamezzo moderno* (o *comune*). La cumbre del logro estructural conseguido con las piezas de danzas es la suite de variaciones y sus compositores más notables Terzi y Molinaro. Sus suites comprenden un *passamezzo* y una *gagliarda*. Cada uno de los movimientos de estas pequeñas suites suelen estar organizadas en tres secciones cada uno y, dentro de ellos, cada sección tiene la misma sucesión de acordes fundamentales. Desde el punto de vista melódico, la primera sección de una *gagliarda* suele ser un derivado de la primera sección del *passamezzo* que la precede, mientras que las melodías de las secciones sucesivas son de desarrollo libre. La estrategia suele ser un aumento gradual del movimiento, que pasa de negras a corcheas, etc., siendo ésta la base del plan de las variaciones de Terzi, mientras que Molinaro es más flexible. En lo que se refiere a la música abstracta propiamente instrumental, los *ricercars* 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 (véase el epígrafe “Formas” del tema 29). El primer compositor que compuso *ricercars* de tipo imitativo fue Francesco Canova da Milano, siguiéndole



Bianchini, Crema y Galilei, quien escribió *ricercares* tanto en el estilo antiguo de preludio o postludio, como en el de imitación. Insistiendo en lo apuntado, 15 de las 16 fantasías escritas por Molinaro comienzan con imitación. Por último, fueron también comunes los dúos compuestos ex profeso para dos laúdes, aunque también existieron aquéllos surgidos de añadir un segundo laúd a obras anteriores.

Poco después de 1600, el laúd perdió su supremacía en Italia, puesto que el violín se convirtió con rapidez en el vehículo de las interpretaciones virtuosas, de ahí que se empezara a preferir la tiorba y la guitarra española, mucho más fáciles de tocar que el laúd en el mundo de los *dilettanti*. La guitarra comenzó a tener importancia a partir de mediados del siglo XVI, usándose un instrumento de cuatro órdenes (tres dobles y el agudo simple), de ahí que se conociera como guitarra de siete cuerdas.

3.1.2. Tecla

A finales de 1516 el papa León X transfiere a Andrea Antico da Montona el privilegio de imprimir música para instrumentos de teclado, anteriormente en manos de Petrucci, quien no había publicado ningún volumen de este tipo. Antico publica poco después su *Frottole intabulate da sonare organi, libro primo* (1517), la primera edición impresa italiana de música para tecla. La edición de Antico está formada por 26 transcripciones de *frottole*, de las cuales –menos una– conservamos también su forma vocal. Escritas en un estilo claramente instrumental, en las partes superiores aparecen mordentes, mordentes invertidos, grupetos, trinos y trinos-más-grupetos, mientras el bajo del original se mantiene casi sin alteraciones. Por otro lado, aunque todavía no aparecen acordes quebrados, el tratamiento de la disonancia es mucho más libre que en las composiciones vocales: en una de estas piezas aparece varias veces *fa* sostenido sobre un *fa* mantenido. A pesar de mencionar que las *frottole* están arregladas para órgano, el grabado que aparece en la portada de la colección muestra a un joven sentado al clave. De ésta y de otras colecciones de música para tecla se deduce, por tanto, que a lo largo del siglo XVI una misma música podía tocarse en todo tipo de instrumentos de teclado. En este sentido, la presencia de notas de valor mantenido no significaba forzosamente que el medio de interpretación fuera exclusivamente el órgano, porque las notas largas –ineficientes en los instrumentos con cuerdas– eran sustituidas con diversos ornamentos que daban la ilusión de prolongar la nota esencial. Lo que sí parece claro, sin embargo, es que el órgano no se consideraba un instrumento apropiado para la música de baile, ya que no es nombrado en la lista incluida en una antología publicada por Gardano en 1551 titulada *Intabolutura nova di varie sorte de Balli da sonare per arpichordi, Clavicembali, Spinette e Manichordi, Raccolta de diversi excellentissimi Autori*.

Tras la de Andrea Antico, la siguiente colección importante de música de tecla son los *Recerchari, Motetti, Canzoni* (1523) de Marco Antonio Cavazzoni, donde muestra claramente que los italianos estaban a la vanguardia de los nuevos desarrollos, utilizando géneros y prácticas que se convertirán en comunes del período. Contiene dos *ricercares*, dos transcripciones de motetes y cuatro de *chansons*. Los *ricercares* son piezas de carácter improvisatorio –como los tempranos *preambula* alemanes del siglo XV (cf. *infra*)– y tienen parecidos melódicos con los dos motetes, por lo que es muy probable que sirvieran como preludios de éstos. En general destaca el uso que hace Cavazzoni de la disonancia, bastante libre si lo comparamos con la polifonía vocal coetánea, encontrándonos en ocasiones con marcadas disonancias que no resuelven en una consonancia en la siguiente pulsación fuerte, algo completamente excepcional en la época. En uno de los *ricercares* parece, también, un *fa* natural como la nota más aguda de un trino, mientras simultáneamente –y por debajo de él– suena *fa* sostenido en una escala ascendente.

El compositor más destacado en el segundo cuarto del siglo es Girolamo Cavazzoni. Hijo de Marco Antonio, Girolamo es autor de una extensa antología titulada *Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Himni, Magnificati... libro primo* (1542). Los cuatro ricercares incluidos en esta edición difieren, en cuanto a la textura, de las piezas anteriores designadas con este nombre; recuerdan al motete ya que son auténticamente polifónicos, aunque van un poco más lejos que el motete normal en lo tocante a la reelaboración del material motivico por parte de la imitación. En otras palabras, el término *ricercar* asume en este caso el significado que terminaría por ser el suyo normal. En los ricercares de Girolamo se emplea predominantemente la imitación y son más amplios de lo acostumbrado, al alargar los puntos de imitación mediante numerosas reiteraciones del tema. Cavazzoni utiliza la técnica de la variación –de diferentes formas– tanto en el magnificat como en los himnos (en ambos se alterna música de órgano y canto llano) mientras que las *canzoni* son paráfrasis libres sobre modelos vocales de Josquin y Passereau. En 1543 Cavazzoni publicó otro libro, de estilo similar, en el que se incluyen no solo himnos y magnificats para órgano, sino también tres misas con órgano completas en las que alternan el canto llano cantado con la paráfrasis de órgano.

En la segunda mitad del siglo, el desarrollo de las formas usadas en la música para teclado (*ricercares, canzoni, intonazioni, tocatas* y *fantasías*) se debió a la labor de cinco organistas de San Marcos: Jacob Buus (órgano 1, 1541-1551) Annibale Padovano (órgano 2, 1552-1564), Claudio Merulo (órgano 1, 1557-1585), Andrea Gabrieli (órgano 2, 1564-1585; órgano 1, 1585-1586) y Giovanni Gabrieli (órgano 2, 1585-1612). En una antología de Buus (1547) se halla el primer *ricercar* monotemático. Sin embargo, el tipo parecido al motete, multimotívico, con puntos de imitación sobre diferentes motivos que a veces pueden ser hasta 20 o más, continuó predominando durante varias décadas. Entre los rasgos que distinguen a las obras de Buus de los motetes vocales se halla el mayor ámbito sonoro de las partes por separado, el perfil más anguloso de sus melodías y el uso considerable de la ornamentación. Padovano es probablemente el primer autor de tocatas en el moderno sentido del término, es decir, una obra rapsódica con sentido improvisatorio y altamente adornada, aunque no tenemos la certeza total porque sus *Toccate e Ricercari* han llegado hasta nosotros en una publicación póstuma de 1604. Las tocatas de Padovano 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.

La música para teclado italiana del Renacimiento alcanza una de sus cumbres con Andrea Gabrieli, del cual se conservan seis publicaciones, editadas entre 1587 y 1605, en las que aparecen representados los principales géneros de la música de órgano: *ricercari, canzoni, intonazioni, toccate* y *fantasías*. El grupo más numeroso comprende *ricercares* y *canzoni*, dos géneros que en el caso de Andrea llegan a confundirse, desapareciendo la frontera entre ambas formas incluso en su carácter, ya que la distinción general que propone al *ricercar* como género serio y la *canzona* como alegre, queda completamente diluida: Andrea compuso *ricercares* tan alegres como cualquier *canzona*. Además, recordamos que en esta época la utilización del término *canzona* aplicado a una partitura instrumental implicaba que ésta era un arreglo de otra obra vocal ya conocida y, en consecuencia, las *canzoni* de Andrea son transcripciones de famosas *chansons* (también algún madrigal) a las que se solía aplicar mucha ornamentación. Por tanto, no es de extrañar que las composiciones instrumentales “originales” –no basadas en ningún modelo vocal preexistente– en estilo *canzona* aparecieran con frecuencia bajo el término *ricercar*, porque, insistimos, en la época de Andrea “canzona” llegó a significar en términos de equivalencia “arreglo de una obra vocal conocida”. Por influencia del modelo vocal, precisamente, las *canzoni* solían comenzar rítmicamente siguiendo la pauta del pie métrico del dáctilo (larga-breve-breve). Por otro lado, algunos de los *ricercari* de Andrea son compañeros de *canzoni*, de igual modo

que los *ricercari* de principios del XVI eran piezas introductorias. También compuso algunos *ricercares* monotemáticos y en alguno de ellos, para evitar la monotonía que resultaría de un solo tema, introdujo interludios de un carácter casi improvisatorio. Las *intonazioni* de Andrea 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 *toccata* cultivada por Andrea, en la cual, a diferencia de las de Padovano, suele incluir una cuarta sección polifónica contrastante.

Claudio Merulo escribió muchas obras pensadas para teclado (*ricercares*, *canzoni*, etc.) pero su contribución más importante fue en el género de la *toccata*. A Merulo le gustan las *toccate* con una sección central, básicamente polifónica, parecida a la del *ricercar*, rodeada por otras dos brillantes en estilo *toccata*; a veces amplía este esquema para incluir una cuarta sección en estilo *ricercar*, y una quinta, según la pauta de la *toccata*. En determinadas ocasiones introduce un tema de *ricercar* en el desarrollo de la sección inicial de una *toccata*, y lo evoca en la última. Los pasajes de escalas de relleno y el tratamiento armónico de Merulo revelan mucha imaginación y atrevimiento.

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. Sus *toccate* están formadas en su totalidad por los brillantes pasajes de escalas de relleno o, bien, algunas veces incluyen una sección media contrapuntística.

Por último, antes de concluir la centuria se utilizan en Italia otros tres términos en la música de teclado: *fantasía*, *capriccio* y *partita*. La fantasía totalmente escrita para órgano es de aparición muy tardía porque en principio se improvisaba. Un antecedente en este sentido son los exámenes de aspirantes a organistas de San Marcos de Venecia, en los cuales se daba al candidato un tema sobre el cual tenían que improvisar una obra de este género. 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). El *capriccio* es a finales del XVI un tipo de composición precursor de la fuga que tiene su origen en la erudición contrapuntística abstracta propia de algunas fantasías y *canzoni* contemporáneas. El *capriccio* de este tipo tiene secciones breves que se repiten a menudo, establecen contrastes de textura y carácter abruptos y utilizan sujetos de fuga enérgicos que suelen albergar giros cromáticos inesperados. Este tipo de caprichos, basados en uno (*Capriccio sopra un Sogetto*) o varios motivos (e. g. *Capriccio sopra tre Soggetti*) ocupan un lugar destacado en la producción de Giovanni de Macque, quien utiliza procedimientos contrapuntísticos típicos de la fuga, como la aumentación, la disminución, la inversión o la retrogradación. Ya en el Barroco el *capriccio* será un género cultivado por Tarquinio Merula y Girolamo Frescobaldi (1583-1643). De Macque también utiliza el término *partita*, por ejemplo en *Partite sopra Ruggiero*, en los que hay pasajes parecidos a los de la *toccata*.

3.1.3. Conjunto instrumental

El primer libro impreso dedicado enteramente a música para conjunto instrumental es la colección de dúos de Eustaquio Romano publicada en Roma en 1521. Ya en el segundo cuarto de siglo, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Julius de Modena (Giulio Segni; 1498-1561) y otros compositores publicaron más música para agrupaciones instrumentales que

antes, tanto para *whole consort* (denominación inglesa para referirse a los conjuntos formados por los diferentes tamaños del mismo instrumento; violas *da gamba* y flautas de pico prioritariamente) como para *broken consort* (agrupaciones formadas por instrumentos que pertenecen a familias distintas). Además de algunos dúos, estas composiciones son a tres y a cuatro voces y responden a los títulos de *ricercare* y *fantasías*; independientemente de las diferentes denominaciones, la mayoría se inician y hacen un uso abundante de la imitación.

Llama la atención que, incluso en la segunda mitad del siglo, los italianos se mostraron poco dispuestos a publicar volúmenes de danzas para conjunto instrumental, siendo casi los únicos los publicados por Francesco Bendusi (1553) y Giorgio Mainerio (1578). Sin embargo, y en contraste, en esta segunda mitad fueron numerosos los compositores que escribieron música instrumental de otro tipo (*bicinia*, *fantasías*, *ricercare*, *canzoni de sonar...*) para conjuntos de instrumentos semejantes (*whole consort*) y distintos (*broken consort*), entre ellos, Adriano Banchieri, Andrea Gabrieli, Annibale Padovano, Giovanni Giacomo Gastoldi (ca. 1550-1622), Giovanni Bassano, Fiorenzo Maschera, Nicola Vicentino, Marc'Antonio Ingegneri y Giovanni Gabrieli.

Hasta nosotros han llegado diversas *bicinia* instrumentales definibles como *ricercari* de imitación a dos, a menudo concebidos con propósitos pedagógicos. En este sentido recordamos que históricamente *bicinium* se refería específicamente a una composición a dos partes usada como herramienta pedagógica, sobre todo en las áreas de habla alemana y protestantes, pero modernamente –y por extensión– el término ha venido a significar cualquier obra del Renacimiento o primer Barroco para dos voces o partes instrumentales. Destacamos los 29 *contrapunti* en dos partes y estilo *ricercar* de V. Galilei (1584) y cinco *bicinia* de G. G. Gastoldi (1598).

Siguen siendo frecuentes también, en la segunda mitad del XVI, las *fantasías* y *ricercare* a tres y a cuatro voces (Segni, Bassano, Banchieri), aunque destacamos sendas obras a ocho partes escritas por Annibale Padovano y Andrea Gabrieli bajo el título de *Battaglia per strumenti da fiato*, que en cierto sentido son paráfrasis de la *Bataille* de Janequin y de la *Bataglia Taliana*, de Werrecore. En las de Padovano y Gabrieli hay secciones de carácter descriptivo, en especial en sus segundas *partes*, que representan el trotar de caballos y los combates y gritos de una batalla. A pesar de la especificación *strumenti da fiato* la pieza de Annibale se interpretó, por lo menos en una ocasión, con ocho *tromboni*, ocho *viola da arco*, ocho *grandi flauti*, un *strumento da penna* (“púa”), un *laute* y voces; el conjunto estuvo constituido por 40 intérpretes.

El tipo de composición, sin embargo, que se vio más favorecido en las obras para conjuntos instrumentales fue la *canzone de sonar*. Con ella los compositores italianos ejercitaron en gran medida su ingenio para organizar secciones de contraste y repetición en un todo unificado. Son famosas las escritas para conjuntos de instrumentos por Fiorenzo Maschera, Nicola Vicentino y Marc'Antonio Ingegneri. En ellas encontramos diferentes planes estructurales, entre otros: *aba* (Vicentino); *abac*, *abbc*, *ababc* y *abc...x* (Maschera); *abcd* (Ingegneri).

Giovanni Gabrieli fue el más fecundo e ingenioso compositor de música para conjuntos instrumentales. Es muy frecuente que sus primeras *canzoni* a cuatro concluyan con un regreso al tema inicial, seguido por una breve coda. Hay numerosas innovaciones en las 14 *canzoni* y 2 *sonate* de su primer libro de *Sacrae Symphoniae* (1597). Una de las *sonate*, la famosa *Sonata pian e forte*, tiene la distinción de ser la primera obra conocida para conjuntos instrumentales con indicaciones de contrastes dinámicos y también es una de las primeras en las que designa con precisión su instrumentación. Gabrieli incluye un



instrumento de la familia del violín, pero muestra una abierta preferencia por el uso de cornetas y trombones, gusto sin duda influido por el hecho de que estos instrumentos se usaban en San Marcos habitualmente desde el nombramiento de Zarlino como *maestro di capella* en 1565. En las *canzoni* Gabrieli se preocupa por separar con claridad sus diferentes secciones contrastantes, que van formando cadenas. En algunas *canzoni* de cadena, cada sección difiere en cuanto a su tema de las demás, pero en otras hay una recapitulación de una o más secciones. La repetición más recurrente de una sola sección ocurre en la *canzone a 10*, que tiene la forma parecida a un rondó: A-b-A-c-A-d-A-e-A-f-A-g. Las secciones contrastantes son casi siempre para dos partes solistas agudas con bajo o con un parco acompañamiento de acordes, que sugieren la posterior sonata en trío. La obra en su conjunto, con sus contrastes de grupos instrumentales pequeños y grandes, anuncia ya el *concerto grosso*. En resumen: las obras de Gabrieli representan la transición del Renacimiento tardío al Barroco.

3.2. Francia

La música instrumental inicia su andadura en Francia con la actividad de Pierre Attaignant, quien en los últimos años de la década de 1520 y principios de la siguiente publicó una importante serie de ediciones de música para laúd y para teclado. Ya en la segunda mitad del siglo, la publicación de música instrumental en Francia y Flandes estuvo dominada por las empresas de Pierre Phalèse (en Lovaina) y la formada en París por Adrian Le Roy y su primo, Robert Ballard (m. París, 1588), la imprenta “Le Roy & Ballard”, que en febrero de 1553 obtuvo el título de “Imprimeur du Roi en musique” (anteriormente en manos de Attaignant). Mientras que Ballard se ocupó del aspecto comercial, Le Roy fue el director artístico, alcanzando fama como compositor y arreglista, especialmente en música para instrumentos de cuerda pulsada, para la que publicó, al menos, seis libros de tablatura de laúd, cinco volúmenes para guitarra (de cuatro órdenes) y arreglos para *cittern* (cistro). Aparte de las series citadas de Attaignant, la música para teclado no fue muy cultivada en Francia y, además, la música instrumental abstracta (*ricercars* y fantasías, para laúd o para conjuntos) es menos frecuente aquí que en otros países, debido a la preferencia francesa por la música de danza.

3.2.1. Cuerda pulsada

En Francia, al igual que en Italia, el laúd fue el instrumento predilecto en el Renacimiento. Sin embargo –y a pesar de que conocemos el nombre de laudistas franceses en una fecha tan temprana como 1396– hay que esperar a 1529 para que aparezca la primera publicación dedicada al laúd, las *Dix-huit* (en realidad 19) *basses dances... avec dix-neuf Branles*, de Attaignant. Con frecuencia, se agrupaban las danzas para formar un grupo de *basse dance-recoupe-tourdion* (cf. el grupo italiano de *pavana-saltarello-piva*). Esta combinación se fue sustituyendo gradualmente durante el siglo XVI con la pareja *pavane-gaillarde*. Los nombres aplicados a muchísimas piezas de las *Dix-huit basses dances...* parecen indicar una derivación de canciones populares. La melodía a veces aparece escrita en notas mensuradas en la parte superior de la tablatura y designada con el término *subjectum*. Siempre está en el *superius*, con una excepción, y hay una notable percepción de los modos mayor y menor. Ese mismo año de 1529, Attaignant publicará su *Très brève et familière introduction* obra pensada como libro de enseñanza, ya que tiene una explicación detallada de la tablatura y la afinación de los laúdes.



Un virtuoso del laúd, el editor Le Roy, escribió y publicó un complemento posterior a la obra *Très brève et familière introduction* de Attaignant, con el título de *Instruction de partir tout musique facilement en tablature de luth* (1557) que está organizada en tres partes: en la primera da amplias instrucciones sobre la transcripción a tablatura de obras vocales para laúd y se explican los ocho modos y la mejor forma de aplicarlos al instrumento, presentando ejemplos de Lassus; en la segunda se incluyen una explicación de la tablatura y las reglas para tocar el laúd y, por último, en la tercera realiza una selección de obras.

Aparte de Le Roy, hubo en Francia y Flandes un buen número de distinguidos laudistas como Albert de Ripe (Alberto da Ripa, originario de Mantua pero activo en la corte francesa) y su alumno Guillaume Morlaye, otro virtuoso que, como Le Roy, escribió tanto para laúd como para guitarra. Morlaye reunió póstumamente las obras de su maestro en seis volúmenes publicados entre 1553 y 1558. Sabemos, a través del contrato con el editor, que del primer libro se tiraron 1.500 ejemplares, lo que indica que eran numerosos los aficionados a tocar el laúd en Francia, donde algunas ciudades como Marsella llegaron a organizar escuelas para niños.

La popularidad del laúd continuó e incluso se acrecentó hacia el final del siglo. En 1600 aparece la antología de Antoine Francisque (ca. 1575-1605) *Trésor d'Orphée*, 71 piezas repartidas entre transcripciones de obras vocales (solo 4), preludios, fantasías, *passemèses*, pavanas, *gaillardes*, *branles*, *gavotas*, *courantes*, *voltes* y un ballet. Otra gran antología fue el *Thesaurus harmonicus* (1603) de Jean Baptiste Besard, colección auténticamente internacional que contiene obras de autores de diferentes nacionalidades.

3.2.2. Tecla

A principios de 1531 Attaignant imprimió siete libros que comprendían piezas de música para *Orgues*, *Espinettes* et *Manicordions* (“órganos, espinetas y clavicordios”), lo que da a entender que en Francia, al igual que en Italia, no había una marcada diferencia entre la música para órgano y la compuesta para instrumentos de teclado con cuerdas. De los siete libros de Attaignant (las primeras publicaciones para teclado realizadas en Francia) tres están dedicados en su mayoría a transcripciones de motetes y composiciones litúrgicas (misas con órgano, así como versiones del *Te Deum* y el *Magnificat*), y los otros cuatro a transcripciones de danzas y *chansons*. Tanto en el *Te Deum* como en los magnificats el *cantus* aparece tratado con menor rigidez que en el libro de las misas. Por otro lado, algunas de las transcripciones de *chansons* ya habían sido utilizadas en su *Très brève et familière introduction* (1529), para laúd, presentando ahora tan solo pequeños cambios en la figuración y en la disposición de las voces. Resulta curioso que casi no haya pruebas de que las antologías de Attaignant estimularan a seguir componiendo música para teclado en Francia. Si bien conocemos los nombres de los organistas y de los clavecinistas de la época, sus obras (en caso de que también fuesen compositores) parecen haber desaparecido en su totalidad. Aunque se ha conservado una fantasía de Guillaume Costeley (ca. 1530-1606), todo parece indicar que hubo un período de relativa esterilidad en la producción pensada para instrumentos de teclado. La primera antología publicada tras las de Attaignant, llamada *Premier livre de tablature d'Espinette, chansons, madrigales et gaillardes*, apareció en 1560 en el taller de Simon Gorlier, músico y editor de Lyon. Luego hay que esperar ya a comienzos del siguiente siglo a que aparezca otra colección destacada: las *Vingt-quatre Fantaisies à quatre parties disposées suivant l'ordre des douze modes*, de Charles Guillet (Brujas, ca. 1575-1654), publicadas por Ballard en 1610.



3.2.3. Conjunto instrumental

El escaso gusto francés por los géneros instrumentales abstractos se debe, en parte, a su preferencia por la música de danza, de la cual el propio Attaingnant publicará varias colecciones, comenzando así una larga tradición que explica que el tratado de danza más importante conservado de esta época sea francés (*Orchésographie*, de Thoinot Arbeau). Aunque los compositores italianos viajaron y hasta llegaron a afincarse en Francia en el siglo XVI, parece ser que no dieron pie a que sus anfitriones desearan emularles demasiado a la hora de componer según formas tan clásicamente italianas para conjuntos instrumentales como fueron el *ricercar* y la *canzone de sonar*. Con excepción de las danzas, todo lo que se escribe en Francia en esta época para conjuntos instrumentales son las *fantasías* conservadas en un pequeño *corpus* de libros “de partes” procedentes de principios del siglo XVII. En 1530, Attaingnant imprimió en libros de partes dos volúmenes que comprenden *basse-dances*, *branles*, *pavanes* y *gaillardes*. Además, entre aproximadamente 1547 y 1557 publicó en el mismo formato una colección de otros diez volúmenes de danzas, compuestas o editadas bajo el cuidado de Claude Gervaise, Etienne du Tertre y otros compositores anónimos. En las *danceries* de estos libros se incluyen ejemplos de las mismas categorías. Las tonadas son sencillas; el tratamiento, en acordes. La música es idónea para el baile. Los pares de *pavane-gaillarde* presentan la relación melódica acostumbrada. Además de Attaingnant, Pierre Phalèse, Jacques Moderne (Lyon), Tielman Susato (Amberes) y Nicolas du Chemin (París) publicarán danzas para conjunto instrumental, convirtiéndose este género en una especialidad francesa que será continuada en los siglos posteriores. Claude Le Jeune y Eustache Du Caurroy (1549-1609) fueron los principales compositores de música francesa para conjuntos instrumentales al margen de la danza. Del primero conservamos tres fantasías en las que hace uso profuso de la imitación y del segundo tenemos 40 fantasías, compuestas de tres a seis voces. Algunas fantasías de Du Caurroy tienen el “estilo de tenor” del motete, aunque los *cantus firmi* son tanto de origen sagrado como profano. En el primer caso, el *cantus firmus* proporciona la sustancia temática completa de la fantasía, mientras que el profano se combina con una abigarrada mezcla de materiales.

3.3. Alemania

3.3.1. Cuerda pulsada

El laúd fue el instrumento predilecto en las casas alemanas durante el siglo XVI y la mayoría de los escritores de tablaturas para el mismo intentaron dar explicaciones relativas a su ejecución, redactadas de forma bastante fácil para que las pudieran aplicar los aficionados sin necesidad de acudir a un maestro. No sobrevive ninguna música alemana para laúd anterior a la incluida en la *Tablaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die orgeln und lauten* (*Tablatura de algunos himnos y cancioncillas para el órgano y el laúd*) de Arnolt Schlick (Mainz, 1512), que es, a su vez, la primera obra impresa dedicada a instrumentos de tecla. En la primera mitad del XVI destacan las tablaturas de Hans Judenkünig, Hans Gerle y Hans Newsidler (o Neusiedler; ca. 1508-1563); en la segunda mitad las de Melchior Newsidler (1531-1590), Mathäus Waissel y las de uno de los grandes virtuosos del momento, el laudista húngaro Valentin Bakfark (1507-1576). Estas tablaturas comprenden principalmente transcripciones para laúd de piezas vocales polifónicas (sagradas y profanas), géneros con vocabulario idiomático propio (preámbulos y fantasías) y danzas. Las transcripciones de obras vocales fueron muy populares, no

solo siguiendo fielmente el modelo, sino que, a veces, se realizaron versiones para voz con acompañamiento de laúd de un original a cuatro, arreglos en los que se canta la voz superior (normalmente en notación mensural), mientras que el acompañamiento del laúd se reduce a dos partes, omitiéndose la voz de *alto*. Además, en general se emplea la ornamentación de manera más discreta que en el repertorio de órgano alemán coetáneo (también menos que en el italiano de laúd), debido posiblemente a que la mayor parte de las tablaturas estaban pensadas para los aficionados. Por esta razón, el estilo de estas transcripciones es, en esencia, de acordes con muchos pasajes de relleno y solo ensayos ocasionales de polifonía, casi siempre bajo la forma de imitación en el momento de introducir motivos. Las numerosas danzas siguen modelos extranjeros (hay casos de auténticos plagios), siendo las más comunes *passamezzo* (al que suele seguir un *saltarello*), pavana y gallarda. La contribución alemana al género es la *Tanz*, casi siempre en ritmo binario, con su *Nachtanz*, es decir una post-danza que suele ser una repetición, a veces elaborada, en ritmo ternario del material de la *Tanz*. Con esta función encontramos danzas con las denominaciones de *saltarello*, *Hupff auff*, *Auf und nieder*, *Tripla*, *Proporz*, *Sprung* y *Gassenhawer*. Hacia mediados de siglo el recurso italiano de agrupar diversas danzas para crear una suite empieza a aparecer en las tablaturas alemanas y, en este sentido, Mathäus Weissel llega a hacer agrupaciones de hasta cuatro movimientos relacionados por la tonalidad, aunque sin conexiones temáticas explícitas.

3.3.2. Tecla

La música para tecla floreció en el siglo XV en Alemania más que en ningún otro lugar. Aunque no hay una evidencia musical sobre el uso del órgano en Alemania anterior al siglo XV, hay relatos literarios relativos a su empleo que se remontan al siglo XII. Las fuentes más tempranas con música de órgano son los manuscritos Sagan (ca. 1425) y Winsem (ca. 1430), que contienen secciones de misas con órgano en las que un tenor de movimiento lento, basado en una melodía gregoriana, aparece en oposición a una parte superior animada, en un estilo que nos recuerda el del *organum* florido del *Ars Antiqua*. Mediado el siglo XV, encontramos el manuscrito de Adam Ileborgh (ca. 1448), que contiene, entre otras obras, cinco preámbulos. Su importancia radica en que Ileborgh utiliza por primera vez una tablatura de órgano para tres voces y, además, da la primera indicación conocida sobre el uso del pedal. Sus cinco preámbulos están formados principalmente por una voz o dos voces inferiores mantenidas en oposición a otra voz superior de figuraciones elaboradas, en un estilo parecido a las secciones de misas de los MSS Sagan y Winsem comentados.

La siguiente fuente, en orden cronológico y de importancia, es el *Fundamentum organiscandi* de Conrad Paumann, una obra organizada en dos partes, teórica y práctica, recogida en un manuscrito de la biblioteca estatal de Berlín (MS 40613) que contiene, asimismo, otra fuente importante para la música alemana del momento, el cancionero conocido como *Lochamer Liederbuch*. La obra teórica de Paumann es un manual de composición para órgano en el que muestra la manera de escribir un animado contrapunto a un tenor que avanza hacia arriba o hacia abajo en progresión conjunta (*simplex*) o mediante terceras, cuartas, quintas o sextas. A la parte teórica siguen varias piezas en las que se utiliza un *lied* alemán como tenor, así como otras de carácter misceláneo. Paumann ilustra dos métodos de tratamiento de la melodía del *lied*: en el primero (el más frecuente) la melodía se coloca, de manera más o menos intacta, en el tenor tocado en el pedal, mientras la voz superior teje un contrapunto libre sobre ella; en la segunda posibilidad se permutan las voces y, entonces, la melodía se sitúa en el teclado manual (*manualiter*).



La antología alemana más completa de música de órgano del siglo XV es el *Libro de órgano de Buxheim* (*Buxheimer Orgelbuch*, MS 352b, Staatsbibl. Cim., Múnich), que datado hacia 1460/70 comprende unas 250 piezas, de las cuales, unas 15 son preámbulos, siendo el resto arreglos de composiciones vocales. Al igual que en Ileborgh, se indica el uso del pedal, lo que coloca a esta música alemana en la categoría de la verdaderamente concebida para órgano, en oposición a la de teclado de la misma época cultivada en Inglaterra, Italia y Francia, que se podía tocar en cualquier tipo de instrumento de esta clase.

Tras el *Buxheimer Orgelbuch*, hay que esperar casi medio siglo para encontrar otra fuente de música para órgano, la *Tabulaturen etlicher Lobgesang...* de Arnolt Schlick, que es la primera obra impresa dedicada a instrumentos de tecla (también laúd, como acabamos de comentar). Schlick, que fue ciego como Paumann, al menos al final de su vida, es asimismo autor de la primera obra impresa en alemán relativa a la construcción de órganos, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511). En las 14 piezas para órgano contenidas en su tablatura, encontramos un elemento nuevo de la música para órgano, que es la aparición de pasajes en imitación. La imitación también aparece de forma profusa en la única composición auténtica para órgano conservada de Heinrich Isaac, un *Ricercar a 4* compuesto, según consta en una anotación, para un organista de Constanza.

Varios manuscritos de la primera mitad del siglo XVI nos revelan que los principales organistas y clavecinistas alemanes se inspiraban para componer en la obra del compositor más influyente de la época, el austríaco Paul Hofhaimer, de ahí que hayan sido llamados “Paulomimos”. Entre los alumnos, seguidores o simples imitadores de Hofhaimer están Johannes Buchner (también llamado Hans de Constanza), Hans Kotter y Leonhard Kleber. Buchner es autor de un manuscrito titulado *Fundamentum* (ca. 1520) que comprende un tratado sobre la forma de tocar el órgano y de componer para él, y 35 piezas. Además fue el primer alemán que dio reglas de cara a la digitación, designando al pulgar con el número 5 y al índice con el 1; así, tenemos en la mano izquierda: 4, 3, 2, 1, 5; en la derecha: 5, 1, 2, 3, 4. Desde nuestra perspectiva actual, la digitación del siglo XVI nos parece incómoda y difícil, ya que son varios los ejemplos en los que las escalas se adjudican únicamente a dos dedos (índice y corazón). Atlas apunta la posibilidad de que la información sobre digitación que ha llegado hasta nosotros en manuales, métodos, manuscritos notados y publicaciones impresas estuviera destinada principalmente a principiantes y que, tal vez, los profesionales tocasen de una manera totalmente distinta. Por otro lado, si, como hemos visto, la práctica de la imitación aparecía ejemplificada en la antología de Schlick, en el tratado de Buchner recibe reconocimiento teórico. Buchner habla de diferentes formas o “especies” de hacer contrapunto. La primera clase –la más común– es aquella en la que la melodía ajena aparece en una sola voz –que puede ser cualquiera, menos en el *alto*– mientras las demás entonan un contrapunto más o menos animado. En otra clase llamada *permutation* por Buchner, el *cantus firmus* se inicia en una voz y se continúa en otra. En una tercera especie, el *cantus firmus* se introduce en exposición fugada y diversas voces entonan la melodía a intervalos de tiempo muy cercanos entre sí. Herederos de las obras tempranas comentadas, los preámbulos escritos por los “Paulomimos” tienen una invención aparentemente libre y su recurso favorito es la alternancia de pasajes de acordes con carrerillas, siendo el embrión primero de la *toccata*. Por otro lado, en una antología recopilada por Kotter, encontramos por primera vez danzas en una tablatura alemana, algunas de ellas con su post-danza o *Nachtanz* en ritmo diferente. El estilo de todos estos bailes parece indicar el empleo de un instrumento de teclado con cuerdas, más que de órgano y serían, por consiguiente, un primer indicio de una dicotomía entre las escrituras de órgano y los instrumentos de teclado de cuerda.

En las tablaturas alemanas para órgano de la segunda mitad del siglo XVI, la coloración se aplicó con tanta abundancia que los autores de este período han sido conocidos con el nombre de “Coloristas”. Compositores como Elias Nicolaus Ammerbach, Jakob Paix y otros, ornamen-



taron sus trabajos densamente con escalas, transiciones y pasajes muy rápidos, lo cual explica que Paix, por ejemplo, aconseje a los compradores de su tablatura (1583) el uso habitual del pulgar. En sus tablaturas predominan las transcripciones de obras vocales, pero lo más interesante son las danzas, que a menudo están en estilo homofónico con ritmos muy marcados, un indicio de que estas piezas fueron concebidas para instrumentos de teclado aparte del órgano. Entre estas danzas aparece la titulada *Die kleine Schlacht* (“La pequeña batalla”) que es probablemente el ejemplo alemán más temprano de música programática para teclado.

3.3.3. Conjunto instrumental

La relativamente poca música para conjunto instrumental alemana no fue publicada hasta la penúltima o última década del siglo XVI. Para la mayoría de los investigadores el *Trium vocum carmina* (1538) de Hieronymus Formschneider, que son piezas instrumentales (*carmina*) para tres voces, contiene música vocal a la que se ha omitido el texto. Asimismo, la vasta colección de danzas para conjunto instrumental publicada por Paul y Bartholomeus Hessen en 1555 se ha preservado incompleta desafortunadamente. Así pues, hasta muy finales del siglo no se publican piezas abstractas y danzas para conjunto instrumental, impresas por Gregor Aichinger, Adam Gumpelzhaimer (ca. 1559-1625) y Valentin Haussmann (ca. 1560-1614), entre otros. Las danzas solían publicarse, de acuerdo con sus títulos, “para toda clase de instrumentos”, aunque a alguno de estos epígrafes también se añaden las palabras “en especial para violas”. No obstante, hay indicios para pensar que las *Intradas* compuestas por Hans Leo Hassler (ca. 1601) y Alexander Orologio (1597) estuvieran concebidas para *cornetto* y sacabuches, ya que estaban destinadas a ser tocadas en espacios al aire libre, inaugurando la que será una importante tradición a comienzos del XVII.

3.4. Inglaterra

La música instrumental inglesa se limita, casi con exclusividad a la gran Edad de oro, que comenzó en las últimas décadas del siglo XVI. Un puñado de fuentes manuscritas, principalmente el *Libro Mulliner* (recopilado por Thomas Mulliner entre 1545 y 1585 aproximadamente y que contiene canciones, danzas y arreglos de repertorio vocal), revelan que John Redford (ca. 1485-1547), Thomas Tallis y John Blitheman (ca. 1525-1591) eran compositores destacados de música de teclado antes de William Byrd. Sin embargo, solo hacia el final del siglo XVI y principios del XVII circularon grandes cantidades de música instrumental en Inglaterra. Es durante el dilatado reinado (1558-1603) de Isabel I (1533-1603) cuando se produce un destacado repertorio instrumental en consonancia con esa Edad de oro. Con Dowland, la música para laúd dejó atrás lo que había sido principalmente una tradición de aficionados y alcanzó un nivel de sofisticación y virtuosismo comparable a cualquier producción del continente. Asimismo, la música para conjunto de violas de Byrd o el repertorio para tecla recogido en el *Fitzwilliam Virginal Book* (desligado en su mayor parte y casi por completo de su antigua función litúrgica) alcanzarán cotas artísticas desconocidas hasta entonces en la isla.

3.4.1. Cuerda pulsada

De las obras inglesas para laúd conservadas, ninguna es fechable con seguridad antes de mediados de siglo y, asimismo, los grandes virtuosos del instrumento no empezaron a aparecer en la isla hasta los años centrales del reinado de Isabel I. Antes de esta época



fue común la interpretación *amateur*, que fue practicada por Enrique VIII y sus tres hijos (en la colección de instrumentos del rey, que era él mismo un hábil instrumentista, había 26 laúdes y, además, en su corte se contaba con un buen número de intérpretes, entre los que el monarca prefería a los italianos). Además, el repertorio conservado de la primera mitad de siglo es anónimo en su mayor parte y se conserva sin excepción en fuentes manuscritas. Hay que esperar a 1563 para encontrar la primera tablatura para laúd impresa en Inglaterra, año en que se publica la primera de tres traducciones inglesas realizadas sobre *Instruction de partir toute musique facilement en tabulature de luth*, de Le Roy. En 1596, William Barley imprimió *A new Booke of Tabliture* para laúd, *orpharion* y *bandora* en el que aparecen ejemplos de Francis Thomas Cutting (ca. 1550-1595/96), John Dowland y Philip Rosseter (ca. 1568-1623). Ya iniciado el siglo XVII se publica una nueva antología, la *Schoole of Musicke*, de Thomas Robinson (1603), en la que se emplea el conocido recurso del diálogo, en este caso entre un caballero (que tiene hijos que enseñar) y *Timotheus*, el que debe enseñarles. Robinson da reglas para el cuidado del instrumento, para la posición del cuerpo a la hora de tocar, para los dedos de cada mano, para la tablatura, para los ornamentos y, tras el texto, recoge 34 solos y dúos para laúd, casi todos de su propia composición. Por último, en 1610 Robert Dowland, junto a su padre John, publicó *Varietie of Lute Lesons*, una antología de piezas para laúd de varios autores precedidas por unas observaciones de John Dowland, que son su único escrito teórico original. En ellas, el más importante compositor inglés para laúd trata asuntos como la elección de buenas cuerdas para el instrumento, su colocación en el mismo, etc. Aparte de estas fuentes, se conserva música para laúd inglesa en algunos cancioneros impresos en la isla, en otros libros impresos en el continente y en numerosos manuscritos.

El repertorio de laúd inglés se puede clasificar en géneros propiamente instrumentales (danzas estilizadas y fantasías) y aquéllos basados en un material vocal anterior (*Browning*, *In nomine*, *Miserere* y polifonía vocal en tablatura):

- **Danzas estilizadas:** en su mayor parte, las composiciones para laúd están formadas por danzas (pavanas, gallardas, *courantes*, *allemandes*) que bien se estructuraban siguiendo la pauta AA' BB' (o similares) o bien estaban escritas sobre un *ground* (*ostinato*), entre los que predominan las versiones de *passamezzo*. Con bastante frecuencia se usan tonadas populares como base de variaciones o las melodías que aparecen en las canciones para laúd pueden también reaparecer con ritmos de danza.
- Las **fantasías** o **fancias**, al igual que en otros países, cuentan con un contrapunto imitativo libre y casi siempre sirven de vehículos para el despliegue de la destreza contrapuntística.
- El **Browning** es un género especial de la música inglesa instrumental derivado de una tonada conocida.
- Se conservan, asimismo, algunas versiones para laúd del **In nomine**, una tradición basada en el "Benedictus" de una misa de Taverner que, no obstante, es mucho más común para conjunto instrumental (nos detenemos en ella un poco más adelante).
- Frecuentes para teclado, son escasas las piezas para laúd tituladas **Miserere** y están basadas en la melodía gregoriana recogida en el *Liber usualis* (p. 266).
- La **polifonía vocal transcrita a tablatura**, que constituye una parte importante del repertorio de la Europa continental, es mucho menos notable en el inglés.

Además de las publicaciones para laúd, se conservan libros didácticos y piezas para *cittern*, *bandora* y *orpharion*. La *cittern* (cistro), de parte posterior plana y cuerdas de alambre, se podía tocar tanto con plectro como con los dedos y formaba parte del mobiliario

normal de una barbería de Londres en el siglo XVI (era un juguete con el que podía divertirse el que esperaba para ser atendido). Tras algunos tempranos ejemplos de tablatura para *cittern* aparecidos en el *Mulliner Book*, a finales de siglo, Anthony Holborne publicó un *Cittharn Schoole* (1597), en el que se incluyen 33 composiciones para *cittern* sola y otras 25 piezas; ya en el siglo XVII, T. Robinson dio a conocer su *New Citharen Lesson* (1609). La música para *cittern* está compuesta, en gran medida, por bloques de acordes, debido a que se utilizaba con preferencia en la música para conjuntos, en los que su función normal es la de instrumento de *bajo continuo*. También encontramos música inglesa dedicada al *orphanion* y a la *bandora*, un instrumento de seis cuerdas dobles de alambre relacionado también con la *cittern* y un poco mayor que el *orphanion*. Los tres (*cittern*, *orphanion* y *bandora*) son reproducidos por Michael Praetorius en su *Syntagma Musicum*.

3.4.2. Tecla

Aunque el término virginal se aplica en la actualidad a un pequeño instrumento de un solo teclado y un único juego de cuerdas pulsadas que están colocadas en ángulo respecto a las teclas, en la época isabelina el término era genérico y se aplicaba a todo tipo de instrumentos de tecla de cuerda pulsada, incluido el clave. La música de los virginalistas abarca un amplio abanico de géneros y estilos que podemos agrupar en cuatro tipologías: 1) composiciones destinadas a exhibir el dominio del contrapunto (preludios, composiciones sobre *cantus firmus* y fantasías), 2) movimientos de danzas (aislados y emparejados), 3) composiciones “de carácter” y “descriptivas” (incluyendo algunas programáticas) y 4) series de variaciones que pueden ser sobre melodías populares (*John come kisse me now*, *All in a Garden green*, etc.), sobre fórmulas armónicas o sobre *basso ostinato*, denominados en Inglaterra *ground basse* (el *passamezzo* es el más utilizado).

El *Fitzwilliam Virginal Book* es la colección de música para tecla de mayor tamaño y más completa de la época, ya que contiene 297 piezas que representan casi medio siglo de música. Fue copiado por Francis Tregian (1574-1619) a partir de 1609, mientras languidecía en la prisión de la Armada de Londres, a la que había sido sentenciado por desacato. El repertorio de la colección aparece salpicado de signos de ornamentación, de los cuales los dos más utilizados son la raya simple y la raya doble (ambas atraviesan la plica de las notas), signos sobre los que se han propuesto varias interpretaciones. La raya simple podría significar, o bien una especie de *portamento* (*slide*) ascendente que parte desde la nota situada una tercera por debajo de la nota real (es decir, algo similar a lo que los franceses llamarán en el XVII *port de voix*), o bien una doble apoyatura o, por último –y ocasionalmente– un mordente. La raya doble parece utilizarse para señalar un trino más o menos prolongado o para un *pralltriller* o mordente. Aunque en *Fitzwilliam Virginal Book* encontramos todas las tipologías antes descritas, la colección muestra la predilección de los virginalistas por la variación, una técnica que invade y se utiliza en otros géneros. No es casualidad, por tanto, que la recopilación comience con *Walsingham* de John Bull, unas variaciones de exigencias técnicas notables hasta hoy día y basadas en la melodía popular “As I was going to Walsingham”, un famoso santuario mariano situado al norte de Londres. El virtuosismo desplegado por Bull en las 30 variaciones es idiomático y apropiado para el teclado, pero no se limita a la utilización de los conocidos pasajes de escalas o a la profusa ornamentación, sino que crea texturas y técnicas completamente nuevas que son, al mismo tiempo, acrobáticas y originales: texturas refinadas próximas a las de un *étude* del siglo XIX, cruce de manos similar al practicado por D. Scarlatti un siglo después o tocar la misma nota repetida y consecutivamente a gran velocidad (a modo de ametralladora) son algunas de sus innovaciones.



3.4.3. Conjunto instrumental

Tres eran las agrupaciones principales de instrumentistas que existían en Londres durante la época isabelina: la *Queen's Musick*, la *Company of Waits* y una corporación o gremio de instrumentistas independientes. Contrariamente a los miembros de la Capilla Real, que eran ingleses de rancia alcurnia, la lista de instrumentistas de la corte era llamativamente internacional, siguiendo la tradición iniciada por Enrique VIII hacia 1540. De esta forma, entre la mitad y dos tercios de los músicos que componían la *Queen's Musick* ("Música de la reina") eran extranjeros y muchos de ellos judíos provenientes de Italia, particularmente de Venecia y alrededores, donde había establecida una numerosa comunidad judía que estaba segregada del resto de la ciudad desde 1516 en la isla veneciana llamada *Ghetto Nuovo*. Estos instrumentistas establecieron algunas dinastías musicales que se prolongaron durante generaciones, como las familias Lupo y Bassano. Londres se presentaba para ellos como un lugar atractivo, no solo por los altos salarios cobrados, sino porque era una corte real anti-papal y anti-luterana, lo que suponía para ellos un alivio de estas dos fuentes de antisemitismo del siglo XVI.

Además de la *Queen's Musick*, la ciudad de Londres costeaba su propia banda municipal, la *Company of Waits* ("Compañía de murgas"), que estaba compuesta por doce músicos y sus aprendices. La banda, que se encargaba de la parte musical de los actos oficiales civiles, había comenzado como banda de chirimías, pero se le fueron añadiendo sacabuches, violas, flautas de pico y cornetas, hasta que en tiempos de Isabel I llegaron a estar igual de bien equipados que la propia "Música de la reina". A partir de 1571, uno de los deberes de los músicos de la ciudad era tocar por la tarde en la torre de Cambio todos los domingos y fiestas de primavera y verano, con lo que, de facto, podemos considerarlos como los primeros conciertos públicos organizados en Londres con regularidad. Tanto los músicos de *Queen's Musick* como los *Company of Waits* podían trabajar de forma independiente para completar sus ya sustanciosos ingresos.

Por último, existía otro grupo de músicos agrupados en torno a un gremio, que eran los *Wardens and Commonality of the Fellowship of Minstrels Freeman 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 comentadas. Además, tenían que luchar contra la competencia desleal de otros músicos sin vinculación a gremio alguno y de otras personas que se dedicaban a la música como complemento para subsistir. Entre sus actividades se encontraba la de dar serenatas matutinas para despertar a gente adinerada (nobles, caballeros, señores, etc.), aunque esta costumbre fue prohibida a principios del siglo XVII.

En lo que se refiere al tipo de agrupaciones existían dos tipos de conjuntos o consorts: el *whole consort* ("conjunto completo") y el *broken consort* o *mixed consort* ("conjunto mixto, quebrado, dividido o mezclado"). El *whole consort* estaba formado por diferentes tamaños de un mismo instrumento 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 (en la propia corte de Enrique VIII se había formado en la década de 1540 un conjunto estable de violas compuesto por judíos sefardíes exiliados en Italia). 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*.



Uno de los ejemplos más destacados para conjunto de violas lo constituye la colección de pavanas, gallardas y alemandas recogidas por J. Dowland en sus *Lachrimae, or Seaven Teares* (1604), donde el compositor añade un laúd a las cinco violas habituales del consort (dos sopranos, dos tenores y un bajo), creando una obra de sonoridades veladas y de tono deliberadamente melancólico y emocionadamente triste que ejemplifica, además, cómo una obra puede pasar de un género a otro. Las *Lachrimae* están formadas por 21 piezas, pero su núcleo lo constituyen las siete primeras, que están muy estrechamente relacionadas entre sí y representan las “siete lágrimas” del título (quizás aludan a los siete días de la semana, los siete planetas o los siete brazos de la *menorá*, es decir, el candelabro judío). El título de cada una de las siete piezas comienza con la palabra *lachrimae* (“lágrimas”) y prosigue describiendo las lágrimas: viejas, nuevas, suspirantes, tristes, forzadas, del amado o amada, y verdaderas. Sin embargo, estas piezas no eran de nueva composición, ya que Dowland había escrito a mediados de la década de 1590 una obra para laúd llamada *Lachrimae pavan* que, debido a su enorme éxito, había sido arreglada por Byrd y otros compositores para tecla y, asimismo, sería citada largamente en obras de nueva composición incluso fuera de Inglaterra. Sacando provecho de su éxito, Dowland adaptó la pieza realizando una canción con acompañamiento de laúd titulada *Flow, my tears* que apareció en su *Segundo libro de Canciones* (1600) y que siguió imprimiéndose hasta los años ochenta del siglo XVII. Arregló la pieza una vez más como primer número de la versión para *consort* y le añadió otras seis “lágrimas” que están basadas melódica, armónica y rítmicamente en la primera.

En lo que respecta a las variaciones compuestas para *consort* de violas basadas en un tema popular, destacamos las realizadas por W. Byrd sobre la famosa *ballad* titulada *Browning my dear*. En ellas Byrd se presenta como un maestro en su capacidad para manejar una arquitectura musical abstracta a gran escala, en una época en la que lo habitual era que el compositor utilizase un texto, un *cantus firmus* o incluso una pieza polifónica preexistente completa como molde o guía para trazar la estructura de su obra instrumental. En opinión de Atlas, es posiblemente el primer y único compositor –antes de Bach y Haendel– capaz de construir estructuras a gran escala dinámicas en música tanto con texto como sin él.

Por último, existe un importante corpus musical basado en la tradición del *In nomine*, palabras que aluden al texto de la sección del “Benedictus” de la misa: “Benedictus qui venit in nomine Domini”. A finales de la década de 1520, John Taverner había compuesto su misa *Gloria tibi trinitas*, en cuyo “Benedictus” había una sección que alcanzó tanto éxito que se convirtió en una pieza independiente sin texto, circulando bajo el título de *In nomine*. Éste es el punto de partida de una tradición de composiciones instrumentales *In nomine* (principalmente para conjunto de violas, pero también para tecla) a la que contribuyeron al menos 58 compositores con más de 150 versiones entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII aproximadamente. Todas las composiciones están basadas en el *cantus firmus* utilizado por Taverner en su misa (la antífona gregoriana *Gloria tibi trinitas*, utilizada en el rito de Sarum en la festividad de la Santísima Trinidad) y algunas aluden también al contexto polifónico general de la pieza. Christopher Tye contribuyó a la tradición del *In nomine* con 21 composiciones cuyas características resumimos así: 1) abundan las imitaciones, 2) son frecuentes los motivos angulosos y bien perfilados, 3) se utilizan frecuentemente falsas relaciones y 4) el *cantus firmus* en notas largas suele estar colocado en la segunda voz más aguda, denominada en Inglaterra *mene*.

4. DANZAS RENACENTISTAS

Hemos tratado en otro lugar varias cuestiones acerca de la danza en el Renacimiento, como por ejemplo su presencia e importancia en varios estratos sociales (sociedad cortésana y sus imitadores de clase media), los interrogantes que aún permanecen sin resolver

sobre sus autores y para qué pudieron servir las ediciones realizadas en la época, y también el origen de la suite de danzas a través del estudio de los agrupamientos de dos, tres o más danzas, su relación temática y tonal y la utilización del término “suite” por primera vez (véanse los epígrafes titulados “Formas” y “La danza en el Renacimiento” del tema 29). Hacemos ahora un repaso rápido de las danzas más utilizadas en el Renacimiento.

- **Allemande** (*alemana, allemand, almain, alman, alemana, allemanda*): danza rápida en compás binario que comenzó a ser apreciada hacia mediados del siglo XVI. Más tarde, sin embargo, sería conservada como primer número regular en las suites de danza a solo barrocas con forma estilizada, *tempo* más moderado y, frecuentemente, en compás cuaternario. La *allemande* nació a comienzos o mediados del siglo XVI como una “danza alemana” (*Teutschertanz, bal tedesco*). Se trataba de una danza rápida en compás binario que solía ir seguida de una *Nachtanz* en compás ternario. Continuó danzándose durante los siglos XVII y XVIII, pero quedó estilizada ya por parte de los virginalistas ingleses.
- **Alta**: la alta era en España (también algunas zonas de Italia) una danza rápida equivalente al *saltarello* italiano o al *pas de Brabant* francés, de la cual se conserva un famoso ejemplo (ca. 1500) en el *Cancionero de Palacio* firmado por Francisco de la Torre y escrito para tres instrumentos sobre el tenor *Il Re di Spagna* (la *Spagna*). Una alta podía bailarse con cualquiera de las melodías de las *bassedanze* y, en este sentido, la partitura citada constituye un excelente ejemplo del tipo de música que podía improvisarse sobre una melodía de *bassadanza* conocida.
- **Branle**: en el siglo XV, uno de los pasos de la *basse danse*, indicado en la notación de danza por medio de la letra *b*. En el siglo XVI, el *branle* era una danza de grupo francesa muy popular. Un movimiento característico de esta danza es un paso lateral mientras el grupo, cogido de la mano, se mueve según un amplio diseño circular. Según avanza el siglo XVI surgen gran número de variedades locales y Thoinot Arbeau (*Orchésographie*) enumera hasta 23 tipos. El *branle double* y el *branle simple* eran danzas tranquilas en compás binario, la primera con frases de cuatro compases y la segunda con frases de tres. El *branle gay* era animado y en compás ternario. Un tipo más complejo era el *branle borgoñón*, que era aún más animado y tenía compases mixtos y un número irregular de compases por frase.
- **Basse-danse** (*bassadanza* en italiano y español): el término de *basse-danse* era conocido al menos desde 1328 y la serie de sus pasos es detallada en Francia en 1445 (manuscrito de ballet de Nancy), aunque su técnica y su música son reveladas anteriormente por un manuscrito italiano del maestro de danza Dominico de Piacenza (1416). Lo que este manuscrito bautiza como *basse-danse* es en realidad una serie de danzas en la que ella, propiamente dicha, es la célula inicial y principal. Según la descripción del Piacenza, la *basse-danse* constaba de siete secciones expuestas como una suite de danzas, siguiendo el siguiente esquema: capo (*basse-danse*), sexto (*quadernaria*, un sexto más rápida que la *basse-danse*), terzo (*saltarello* o *pas de Brabant*, un sexto más rápido que la *quadernaria*), mezo (*piva*, dos veces más rápida que la *basse-danse*), terzo (*saltarello* o *pas de brabant*), sexto (*quadernaria*), capo (*basse-danse*). A lo largo del siglo XVI la estructura de la *basse-danse* tendió a simplificarse y a regularizarse, siendo la estructura de mayor éxito (*Beurre frais*) la que tiene tres secciones, cada una de ellas con dos frases repetidas, denominadas: *Basse-danse* (18 compases cuaternarios), *Recoupe* (12 compases cuaternarios) y *Tourdion* (16 compases ternarios). La *basse-danse* como tal, apodada “la reina” de las danzas por Piacenza, era una danza de pareja lenta, majestuosa, cuidadosamente coreografiada y la favorita de la sociedad cortesana



desde mediados del siglo XV hasta bien entrado el siglo XVI. La más popular de todas las melodías de *basse-danse* era *La Spagna*, de la que hay por lo menos 250 versiones hasta comienzos del siglo XVII que varían de los arreglos para laúd a solo a misas polifónicas. Conocemos una coreografía de esta danza a través de *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier* de Michel Toulouse, libro publicado en París en los años ochenta o noventa del siglo XV. Además de la reverencia, en él se recogen cuatro pasos básicos (*simple, double, reprise* y *branle*) que se agrupaban en varias secuencias o *mesures*. *La Spagna* alterna cinco *mesures* llamadas *grande* y *petite*, dos tipologías consideradas “perfectas” y que forman parte de las llamadas *mesures très parfaites*. Cada uno de los cuatro pasos básicos llevaba el mismo tiempo en ser ejecutado y coincidía con una nota de la melodía, que en *La Spagna* era tocada, probablemente, por el trombonista de la *alta cappella* y habría servido de *cantus firmus*, cada nota con el mismo valor y acompañando un paso de la coreografía. Sobre ella, una o dos chirimías improvisarían o tocarían contrapuntos preparados con más o menos detalle. Según Arbeau la *basse-danse* se organizaba en “quaternions”, una estructura –oculta en las transcripciones en compás moderno– que responde al esquema 3 + 4 + 2 + 3 medidas (en transcripción moderna habitualmente son negras). Las *basse-danse* publicadas por Claude Gervaise (ca. 1550) y Pierre Attaignant (*Danseries a 4 Parties, Second Livre*) constan de 20 *quaternions* cada una, que se corresponden con 20 pasos.

- **Gallarda** (*gailarde* en francés; *gagliarda* en italiano y *galliard* en inglés): es una danza alegre, rápida, desenfadada, saltada, en métrica ternaria y de origen italiano. Frecuentemente sucede a una pavana, con la que está temáticamente relacionada, ya que está hecha a partir de ella, de ahí que sus estructuras musicales sean casi idénticas (cf. *infra*). La gallarda posee dos secciones; la primera con tres frases que se corresponden con las tres primeras frases de la pavana, aunque la última más corta: 8 + 8 + 8 (+2) compases. La segunda sección (“disminuida”) también de 3 frases, d + e + f, deducidas de D + E + F de la pavana. También la disposición armónica suele ser la misma en los dos movimientos, es decir, un precursor más de los principios que rigen la suite. Los pasos de danza de la gallarda son similares a los del *saltarello*; ambos utilizan variaciones de los mismos pasos sencillos y los *cinque passi* (cinco pasos) distribuidos en seis pulsos. En los cuatro primeros pulsos los bailarines daban cuatro pasos llamados *grue*, que consiste en dar saltos no muy pronunciados apoyando alternativamente los pies únicamente en su parte delantera (lo que denominamos tercio anterior, antepié o punta). En el quinto pulso dan un salto más pronunciado (*saut majeur*) con ambos pies simultáneamente, para descansar sobre la pierna en la que caen en el sexto pulso (la *posture*). Siendo muy similar musicalmente al *saltarello*, ésta es su principal diferencia, ya que este salto tan pronunciado es más alto en la gallarda que en el menos bullicioso *saltarello*. Thomas Morley (*Plaine and Easie Introduction*, 1597) nos dice que es una danza más ligera y movida que la pavana pero formada por el mismo número de partes.
- **Nachtanz**: en las colecciones instrumentales alemanas de los siglos XVI y XVII, la segunda de un par de danzas que han de tocarse y bailarse sucesivamente. La *Nachtanz* está en movimiento rápido que contrasta con el movimiento lento de su predecesora y utiliza el material melódico–armónico de la primera danza, recompuesta en compás “ternario” (3/4 o 6/8). Los pasos de danza consistían en una serie ordenada de saltos y brincos, semejante probablemente a los del *saltarello* y la *gallarda*. La danza aparece con nombres muy dispares como *Hopp tancz*, *Hopper dancz*, *Hope-dantz*, *Hupfauf*, *Hupff auff*, *Auf und nieder*, *Tripla*, *Proporz*, *Sprung* y *Gassenhawer*.

- **Pavana:** la pavana pasó a ocupar el sitio de la *bassadanza* del siglo XV, apareciendo los primeros ejemplos en la colección de J. A. Dalza (1508). Es una danza cortesana, seria, moderada o lenta, solemne, deslizada (no saltada), de textura preferentemente homofónica (sin pasajes en imitación) y en tiempo binario, en el cual, se encaja un característico y predominante ritmo dáctilo (larga-breve-breve), común a otros géneros como la *chanson* francesa y la *canzona* instrumental. Arbeau dice que la pavana es “fácil de bailar”, pues los pasos utilizados son solo dos: paso simple (se adelanta un pie y el segundo “recoge” hasta la posición del primero) y paso doble (se rebasa dos veces el pie adelantado y por último se “recoge” la posición). Ambos pasos, simple y doble, se utilizan en la misma dirección en ambos sentidos: hacia delante (inicia el movimiento el pie izquierdo) y hacia atrás (comienza el pie derecho). Por último, ambos pasos se aplican también en un giro circular que permite a los bailarines “desandar” el camino recorrido bailando en sentido opuesto al que lo han hecho en la primera parte del baile. Arbeau sugiere, asimismo, que la pavana puede ser interpretada, como marcha nupcial o para encabezar la procesión de alguna asociación importante, por violas, espinetas, flautas traveseras, flautas de pico y oboes, e, incluso, apunta la posibilidad de que sea cantada. Por su parte, Thomas Morley (1597) nos dice que la pavana está estructurada en frases compuestas por ocho, doce o dieciséis semibreves, es decir, múltiplos de cuatro. Esto se debe a que el movimiento básico de la danza –sea hacia adelante, hacia atrás o en giro– está compuesto por dos pasos simples y uno doble (1+ 1 + 2 = 4). La pavana generalmente tiene dos secciones o partes, la primera de tres frases A + B + C, con repetición de cada una de ellas, según el esquema 8 + 8 + 16 (+ 2) :||, en total, 64 compases (más cuatro, aunque estos últimos compases excedentes es posible que solo se tocan en la segunda repetición). La segunda sección, disminuida, consta también de tres frases, derivadas de la primera sección: D (= A') + E (= B') + F (= C') según el esquema 8 + 8 + 8 (+ 2) :||, es decir, 48 compases (más cuatro).
- **Piva:** danza especialmente rápida, marcada por saltos y giros que aparece en la agrupación típica de danzas *alla venetiana* (*pavana-saltarello-piva*) recogida por primera vez por J. A. Dalza (1508).

5. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN ESPAÑA: LA VIHUELA Y EL ÓRGANO¹

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 mencionan 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 Pi-

¹ Reproducimos aquí el último epígrafe del tema 29, titulado “La música instrumental en España: vihuela y tecla”.



sador (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 *Ramillete 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 período 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 de 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 de 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 con que se podía hacer 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 trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discípulo principiante: 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 (40 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 priesa”), 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), es 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 6 “diferencias” sobre el himno *O gloriosa Domina*, más cinco “contrapuntos” sobre el *Sacris solemnis* español; el quinto libro contiene cinco canciones y nueve diferencias sobre villancicos o can-

ciones y, por último, el sexto libro contiene 22 diferencias sobre el romance *Conde Claros*, dos grupos de diferencias sobre *Guardame 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) contiene 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 + 3 fantasías); los restantes modos, tres piezas (tiento + 2 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 (Anrriquez) 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 composiciones: fugas –término que aparece por primera vez en los libros prácticos– contrapuntos, fantasías, diferencias, sonetos, bajas, pavanas, vacas, discantes, canciones, proverbios, romances y villancicos. Están dedicadas 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, cinco romances, unas *endechas de Canaria*, dos sonetos y tres fantasías; el segundo recoge 13 villancicos, dos himnos y tres 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 diez 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 monodia o “pseudomonodia” 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 y 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 *folía, 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 (“címbalo”), 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 “címbalo”) 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 *recercadas* 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 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 Cabeçon, 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:
 - * **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.
 - * **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.
 - * **Glosa** o transcripción y adaptación al instrumento de misas (Kyries), motetes y obras litúrgicas vocales.
 - * **Himnos, versos y fabordones** en todos los tonos para la salmodia y otros actos del culto.
 - * **Glosados** (es decir, transcripciones más o menos ornamentadas) de villancicos, canciones u otras melodías populares.
 - * **Danzas:** españoleta, pavana, moresca, gallarda, pasacalle y otras.
 - * **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”.

- * **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** sobre 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 de modo que su obra es 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 período 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), el cual está dedicado a los géneros diatónico, cromático y enarmónico.

6. TABLADURAS. COMPOSITORES

La tablatura es una notación musical que utiliza letras, números o diagramas para especificar la altura en términos de técnica de ejecución de un instrumento dado (*i. e.* qué cuerdas pisar en qué trastes, qué teclas pulsar, qué orificios tapar) en vez de manera abstracta, como en la notación convencional con pentagrama. En el Renacimiento fue muy común este sistema de anotar la música, especialmente cuando estaba destinada a un solo instrumento. Este sistema de notación se caracteriza por la disposición de la voces en “partitura general”, es decir, aparecen colocadas unas debajo de otras, todas las partes musicales que deben sonar simultáneamente. Por tanto, difiere ostensiblemente del sistema de *particellas* (propio de algunas ediciones de danza para conjunto instrumental) y, también, del encontrado en los manuscritos de polifonía vocal en “notación blanca”, en los cuales, cada una de las voces se copiaba íntegramente de principio a fin en pautas consecutivas, es decir, sin interrupción y hasta completarse totalmente (lo más habitual era anotar en una página el *Superius* y el *Tenor* –folio verso– y en el folio recto inmediatamente siguiente el *Altus* y el *Bassus*). A continuación hacemos un repaso de las tablaturas más utilizadas en los instrumentos de teclado (órgano prioritariamente) y cuerda pulsada (laúd sobre todo), señalando, a su vez, su utilización en la música escrita para instrumentos de otros tipos o familias.

6.1. Tecla

Desde el documento más antiguo, el *Codex Robertsbridge* (ca. 1320) hasta la época de Bach, una gran parte de la música para teclado se anotó en sistemas que utilizaban números, letras del alfabeto y combinaciones de letras y pentagrama. Sin embargo, el sistema varió de unas regiones a otras, pudiéndose distinguir, en general, las variantes conocidas como italiana, española y alemana. La tablatura utilizada en Italia es en realidad una notación totalmente mensural; en España fue un método que indicaba alturas mediante cifras y en Alemania se combinan (al menos al principio), dos notaciones: una mensural y otra alfabética.

- **Italia:** la tablatura italiana (también francesa, inglesa) para teclado no es una auténtica tablatura, puesto que utiliza una notación mensural en uno o dos sistemas de pautas, independientemente del número de voces o partes para las que esté escrita la obra. De ahí que numerosos impresos del siglo XVI y de comienzos del XVII de mú-

sica para teclado llevaran designaciones como *intabolatura* y *reducite en tablature*, que hacen referencia a la restricción de música a varias voces a una partitura reducida. Es, por tanto, una forma de la notación mensural corriente que está muy cercana a la clase de notación usada en la actualidad para estos instrumentos. Los italianos solían usar, o bien un único sistema de pautas (podían tener hasta 13 líneas), o bien –lo más corriente– dos sistemas de pautas, en los cuales, el sistema superior tenía cinco o seis líneas y el inferior de cinco a ocho. La “tablatura” francesa, igual que la italiana, consistía en la notación mensural corriente; sin embargo, difería de la italiana, ya que cada uno de los dos sistemas de pautas eran pentagramas, tal y como los utilizamos hoy, es decir solo cinco líneas cada uno. No obstante, esta disposición más moderna no se adoptó de modo general hasta casi un siglo después. Se usaban barras de compás; las alteraciones cromáticas se indicaban mediante bemoles y sostenidos o, con mayor frecuencia, por medio de puntillos.

- **España:** en los impresos y manuscritos españoles y del sur de Italia (Nápoles) aparecen tres sistemas de tablatura para tecla, denominados Henestrosa, Bermudo y Valente en honor a sus supuestos autores. El primero y más práctico aparece por primera vez en la colección de Luis Venegas de **Henestrosa** (Alcalá de Henares, 1557), aunque fue perfeccionado en algunos detalles por Hernando de Cabezón en la edición póstuma que hizo de las obras de su padre. A modo de tetragrama, se escribe sobre cuatro líneas, cada una de las cuales representa a cada una de las voces del cuarteto vocal (tiple, contralto, tenor y bajo) en orden descendente de tesitura. Sobre cada una de ellas se escriben números que determinan con precisión la altura de cada nota de la siguiente forma: los números del 1 al 7 (con un pequeño rasgo) se asignan a una escala diatónica que comienza en el *Fa* grave de la clave del mismo nombre ($Fa_2 = 1$; $Sol_2 = 2$; etc.). Para indicar la altura relativa de las sucesivas escalas, se añaden otros símbolos: como acabamos de decir, las siete primeras notas (“graves”) llevan un rasguillo; ningún accidente (rasgo) acompaña a las siete siguientes, llamadas “agudas” ($fa_3 - mi_4$); con un punto (1., 2., 3., etc.) se distinguen las que siguen o “sobrealgudas” ($fa_4 - mi_5$) y para anotar notas más agudas aún (de fa_5 en adelante) se añade una coma en la parte alta del número (1', 2', 3', etc.); si se baja por debajo de la primera escala, se señalarán dos rasguillos. Los bemoles, casi siempre sobre 4 y 7 (*si* y *mi*) se señalan con una “b” pequeña junto a ellos y con una especie de aspa se distinguen los sostenidos que, de ordinario, afectan a los números 1, 2 y 5, o sea, a las notas *fa*, *do* y *sol*. Los silencios se indican por medio de una rayita oblicua que atraviesa a cualquiera de las líneas del tetragrama. Cuando ocurre, la voz respectiva calla hasta tanto no aparezca una nueva cifra en la misma. Para señalar la prolongación de dos o más notas al unísono se utiliza “una media o”, es decir, una ligadura minúscula. El tetragrama va encasillado por medio de las líneas divisoras de compás, una de las utilidades más tempranas de éstas. Se considera que el compás está imaginariamente dividido en cuatro o tres espacios iguales, según los casos, sobre cada uno de los cuales se escribirá el número correspondiente de cifras hasta rellenar el compás. Por ejemplo, si fueran cuatro negras habría otros tantos números; si blancas, dos números, uno al comienzo, otro a la mitad exacta; si una redonda, un solo número al principio del compás, etc., normas aplicables a cada voz. Para precisar más la duración de los números se escribe a veces la figura correspondiente encima del tetragrama. Antes del primer compás de la pieza y al margen de las líneas se escriben el signo del tiempo, y el bemol cuando la composición lo exige. Este tipo de notación se utilizó hasta bien entrado el siglo XVII y aparece no solo en música para órgano, sino también en fuentes para arpa, guitarra y vihuela. El segundo tipo,



conocido únicamente por el tratado de Juan **Bermudo** (Osuna, 1555), asigna a cada tecla un número del 1 al 42, del grave al agudo. Por último, en el tercer tipo, utilizado por primera vez por Antonio **Valente** (Nápoles, 1576), solo se numeran las teclas blancas (del 1 al 23) y para indicar una tecla negra se coloca una “x” o aspa (sostenido) encima del número correspondiente. Valente distribuye los números por encima y por debajo de una línea que divide las notas para la mano derecha de las de la mano izquierda y, además, utiliza signos subsidiarios a continuación de los números para mostrar sin dificultad la duración de las voces intermedias (; [punto y coma] = mínima con puntillo, : [dos puntos] = semibreve, ? = breve, etc.).

- **Alemania:** se distinguen generalmente dos sistemas. Uno, denominado alemán antiguo, se utilizó desde el siglo XIV hasta que fue sustituido a finales del siglo XVI por el alemán moderno, que siguió siendo el habitual, especialmente en los países septentrionales, hasta bien entrado el siglo XVIII. La tablatura alemana antigua anota la(s) voz(es) más aguda(s) en un pentagrama y las más graves con letras. La nueva tablatura alemana utiliza únicamente letras.

* **Tablatura antigua:** la notación de todas las tablaturas alemanas del siglo XV (manuscritos Sagan, Winsen, lleborgh, *Fundamentum organisandi* de C. Paumann y el *Buxheimer Orgelbuch*) es, en principio, la misma que la utilizada en el más temprano MS Robertsbridge, de origen inglés. La voz superior aparece escrita en notación mensural en un sistema de siete pautas, mientras la voz o voces inferiores aparecen indicadas por letras (de la “a” a la “h”, con el mismo significado que en la actualidad). Con la excepción del manuscrito Robertsbridge, este sistema solo se usó con la música de teclado en Alemania, donde se empleó durante todo el siglo XV y la mayor parte del XVI. A través del *Orgelbuch* de Buxheim (copiado ca. 1470), ilustramos este tipo de notación de *tablatura* o *cifra* usado por los organistas alemanes desde hacía, al menos, un siglo. Este sistema de notación se caracteriza por la utilización de la barra de compás y la disposición de las voces en “partitura general”. En *Orgelbuch* de Buxheim la mano derecha está anotada en notación mensural convencional (semibreves, mínimas, semínimas, etc.), salvo por algunos rasgos que indican características idiomáticas del teclado. En este sentido, una plica inferior con rabillo indica un trino o un mordente, mientras que el mismo signo sin rabillo significa la alteración cromática descendente (notas *si* o *mi*) o ascendente (notas *fa* o *do*). La mano izquierda, por el contrario, aparece escrita en dos hileras separadas de notación alfabética (indica la octava a través de un pequeño trazo o guión en las letras), notación que, aunque parece un poco primitiva, era un modo eficaz de ahorrar espacio y fue utilizado todavía en época de Bach. Otras características de la mano izquierda son: 1) la duración se indica por medio de puntos (un punto = una semibreve) y barras verticales (una barra = una mínima); 2) una línea horizontal por encima de una nota indica que ésta suena en la octava superior, es decir, la que comienza en *do*’; 3) se diferencian las letras “b” y “h” para referirse respectivamente a *si* bemol y natural, tal y como se sigue haciendo en los países germánicos y 4) las alteraciones se señalan por medio de un pequeño bucle o lazo que se extiende hacia la derecha de la letra. Dicho bucle representa la abreviatura latina del genitivo de la tercera declinación *-is*, literalmente “de la”, aludiendo a la “tecla negra ‘de la’ tecla blanca inferior”; de esta forma una C con bucle = *Cis* (*Do*#); una D con bucle = *Dis* (*Mi* bemol, raramente *Re*#), una F con bucle = *Fis* (*Fa* #) y así sucesivamente. El sistema de tablatura utilizado por los seguidores de Paul Hofhaimer en la primera mitad del siglo XVI, los “Paulomimos”, es en esencia la misma que la comentada

hasta el momento, con la excepción de que en lugar de siete, reducen a seis o cinco el número de pautas utilizado para escribir la voz superior. En las obras a cuatro, además, algunos de ellos escriben la parte más grave como la fila más alta de letras, con lo cual resulta el siguiente orden: discanto, bajo, alto y tenor, orden que Buchner, además, recomienda.

- * **Nueva tablatura alemana:** quizás la característica más notable de la escuela de “coloristas” alemanes en la segunda mitad del siglo sea, precisamente, el cambio de notación, en la cual las notas mensurales desaparecen totalmente y todas las partes están escritas con letras. Este tipo de notación, llamada “la nueva tablatura alemana para órgano”, perduró en Alemania hasta la mitad del siglo XVIII. Por otro lado, en este tipo de tablatura (como en todas las demás), se indica la aplicación de sostenidos y bemoles con claridad, lo cual ha ayudado a deducir las normas relativas al uso de la *musica ficta*.

6.2. Laúd

Desde finales del siglo XV hasta el XVIII, la música para laúd se anotaba en diversos sistemas de tablatura que se aplicaban también a otros instrumentos de cuerda frotada o pulsada, como la vihuela, la guitarra, el orfeoreón, la tiorba, el cistro, la *bandora*, la mandora, la *viola da gamba*, la Lyra-viol, el baryton y el violín. Todos los sistemas implican algún método de especificar la cuerda en la que ha de tocarse una nota y el traste (de haber alguno) en el que ha de pisarse la cuerda, partiendo de que el instrumento cuenta con una afinación determinada.

Con la transformación del laúd en un instrumento polifónico, utilizando la pulsación de los dedos y abandonando el plectro en el tercer cuarto del siglo XV, se hizo necesario encontrar una notación apropiada para su repertorio. La solución fue un sistema taquigráfico llamado cifra o *tablatura*, de la que existieron tres tipos nacionales: el italiano (el más lógico y sencillo, empleado también en España), el francés y el alemán (inventado por el organista Conrad Paumann, según Sebastian Virdung). Durante el siglo XVI la tablatura italiana se utilizó también en España, el sur de Francia y Baviera; la francesa en Inglaterra, los Países Bajos y en un manuscrito italiano de finales del siglo XV. La tablatura alemana se utilizó también en Europa oriental, Austria y Escandinavia, pero aunque fue la más antigua no sobrevivió más allá de 1620. A partir de aproximadamente 1600, la tablatura francesa se impuso internacionalmente, a excepción de Italia y de España.

El **italiano** combina un sistema de pautas y números con indicaciones rítmicas. En primer lugar, presenta un sistema de seis líneas que representan los seis órdenes de cuerdas del laúd, vistos como si el laudista estuviese enfrente de nosotros y con las cuerdas “al aire”, es decir, la línea o pauta superior se corresponde con el orden más grave del laúd, de manera que, en un laúd tenor y de arriba abajo, se representan las afinaciones *Sol-do-fa-la-re'-sol'* ($sol_2, do_3, fa_3, la_3, re_4, sol_4$). Sobre estas pautas o líneas se colocan una serie de cifras o números que representan el traste del mástil donde se debe “pisar” la cuerda correspondiente. Los trastes se numeran empezando por el final del mango y en dirección hacia el centro de la caja de resonancia: 0 = cuerda al aire; 1 = primer traste; 2 = segundo traste... y así hasta el traste 9, ya que los trastes 10-12 están indicados mediante la letra “x”, que lleva encima uno, dos y tres puntos respectivamente para evitar confusiones del tipo 11 (once) en lugar de 1 1 (dos unos). Puesto que los trastes dividían el mástil en semitonos, la tablatura *ipso facto* indicaba todas las inflexiones cromáticas y no había problemas relativos a la aplicación de la *musica ficta*. El sistema de seis pautas que representan las cuerdas del laúd aparece



atravesado por barras de compás y el ritmo está indicado mediante plicas y banderillas (o vástagos) situadas inmediatamente encima del sistema de cifra descrito; su ausencia implicaba la repetición de la última figura rítmica indicada gráficamente. Este sistema se aplicaba principalmente a la parte o voz que estaba en movimiento, indicando con claridad dónde entra cada nota, pero no señala la duración exacta de aquellas notas largas, más o menos prolongadas, que se mantenían, así que lo que habría que hacer, desde el punto de vista rítmico con estas partes que permanecen “quietas”, ha dado pie a dos escuelas de opinión entre los transcritores de notación moderna: unos hacen transcripciones literales, otros intentan “restaurar” la escritura de las partes. El sistema de tablatura italiana para laúd es exactamente el mismo que el utilizado en la cifra para vihuela en España. Por último, hay que señalar que la tablatura de viola italiana era tan similar a la tablatura de laúd del mismo origen que, en esencia, ambos instrumentos se podían tocar con cualquiera de ellas. Ello era posible gracias a que sus afinaciones eran idénticas (la viola tenor-alto se afina como el laúd), con la única diferencia de que en la viola las cuerdas son sueltas, mientras que en el laúd hay órdenes de cuerdas dobles, salvo para la más aguda. Además, en todos los tamaños del instrumento, tanto en la viola discanto (una cuarta más arriba) como en la viola baja (una cuarta o una quinta más abajo) la relación interválica de las seis cuerdas era la misma. En uno de los capítulos de *Regola Rubertina*, Silvestro Ganassi enseña cómo transferir la música mensural a tablatura de viola. Los *ricercari* incluidos por Ganassi en *Regola Rubertina*, junto con otros cuantos ejemplos incluidos por Scipione Ceretto en un tratado de 1601, son las únicas evidencias conservadas de tablatura para viola italiana.

En la tablatura **francesa** para laúd, a diferencia de la italiana, suele emplearse un sistema de cinco pautas (como si fuera un pentagrama) y, además, presenta otra diferencia notable: el orden de las pautas está invertido, de forma que la línea más alta representa la cuerda de sonido más agudo. Cuando era necesario, se representaba el orden más grave con una línea adicional. Los ocho trastes del mango se designaban en la tablatura con las letras *b, c, d, e, f, g, h, i*; una “a” indicaba una cuerda al aire (Attaignant utiliza letras mayúsculas en su manual de 1529, pero esta práctica no se siguió en otras publicaciones). Los valores de las notas se indicaban según el sistema italiano.

La mayoría de las antologías para laúd publicadas en **Alemania** en el siglo XVI emplea un sistema de tablatura cuya invención atribuyen Virdung y Agricola a Conrad Paumann, mientras que Judenkünig a un autor contemporáneo desconocido. Es un sistema concebido para el laúd de cinco órdenes del siglo XV, aunque después se aumentó a seis (todas menos una –la más aguda– son dobles, en ambos casos). La tablatura alemana anota las cuerdas al aire con números, del 1 al 5 a partir de la más grave, y los trastes con letras en una sucesión correlativa (a = cuerda al aire; b = primer traste; etc.). El ritmo se indica mediante rayas que agrupan las plicas de las figuras de manera similar a como se hace hoy: grupos de dos corcheas, cuatro semicorcheas o fusas, etc. En algunos casos se coloca la medida del compás, al igual que los italianos, delante de cada pieza, pero otros la omiten en todo momento o solo la insertan cuando cambian de metro.

6.3. Compositores

Hacemos en este epígrafe un repaso por orden alfabético de los compositores citados en el tema 29 y el presente, contextualizándolos desde el punto de vista temporal y espacial y recordando aspectos tratados anteriormente. Se han omitido algunos por diversos motivos: 1) cuando se trata de músicos nombrados que no pertenecen al Renacimiento (e. g. Frescobaldi o Bach); 2) cuando aun siendo del Renacimiento, no son autores de

música instrumental (e. g. Josquin); 3) cuando a pesar de ser compositores instrumentales del Renacimiento no se dispone de otra información relevante más que la ya indicada en el lugar correspondiente, en cuyo caso hemos optado por señalar inmediatamente después, y entre paréntesis, sus fechas de nacimiento y muerte.

- **Abondante, Giulio** (ca. 1546-1587): laudista y compositor italiano que debió de haber trabajado en Venecia. Sus tres extensos libros para laúd solo (dos más están perdidos) incluyen movimientos de danza, fantasías y arreglos de música vocal.
- **Aichinger, Gregor** (Ratisbona, 1564-Augsburgo, 1628): organista y compositor alemán discípulo de O. Lasso en Múnich y de A. Gabrieli en Venecia. Autor de algunas colecciones de música instrumental de finales de siglo, en su estilo se percibe la influencia de la escuela veneciana, y es, además, el introductor en Alemania del nuevo estilo del bajo cifrado.
- **Ammerbach, Elias Nicolaus** (Naumburg, ca. 1530-Leipzig, 1597): perteneciente a la escuela de “coloristas”, fue organista en Santo Tomás de Leipzig, publicando dos antologías de obras en tablatura para órgano (1571, 1575) que constituyen una importante fuente para el estudio de la técnica y escritura del órgano del siglo XVI.
- **Antico Da Montona, Andrea** (Montona, Istria, ca. 1480-?, después de 1539): editor y compositor que publicó la primera edición italiana de música impresa para tecla (1517).
- **Aquila, Marco d'** (Venecia?, ca. 1480-1544): laudista y compositor que hace un uso temprano del término fantasía aplicado a la música de laúd en la antología de F. da Milano (1536).
- **Attaignant, Pierre** (Douai, ca. 1494-París, ca. 1552): el más antiguo impresor musical francés, radicado en París desde 1514. A partir de 1525 editó numerosas colecciones.
- **Banchieri, Adriano** (Bologna, 1568-1634): compositor de obras para conjunto instrumental “a cuatro”, aunque destaca sobre todo como autor de conciertos y obras sacras para órgano como la *Moderna Armonia di canzoni alla francese* (1619). Escribió también algunas obras teóricas sobre el bajo continuo, como *L'Organo suonarino* (1605).
- **Bassano, Giovanni** (ca. 1558-ca. 1617): compositor de la Escuela Veneciana y reconocido intérprete de *cornetto* en la transición al Barroco, fue figura clave en el desarrollo del conjunto instrumental en la Basílica de San Marcos, siendo autor, además, de un tratado que trata con detalle la ornamentación: *Ricercate passaggi et cadentie* (1585).
- **Bendusi, Francesco** (m. Venecia, ca. 1553): compositor italiano, activo en Venecia donde Antonio Gardano publicó su notable *Opera nova de Balli di Francesco Bendusi a quatro accomodati da cantare e sonare d'ogni sorte de stromenti* (1553).
- **Besard, Jean Baptiste** (Besançon, ca. 1567-Augsburgo, después de 1617): laudista francés establecido en Alemania, donde publicó obras capitales para el laúd, como *Thesaurus harmonicus* (1603), *Novus partus...* (1617) e *Isagoge in Arthem Testudinariam* (1617).
- **Bianchini, Domenico** (Udine, 1510-Venecia, 1576): también conocido como *Bianchini veneziano*, *il Rossetto* o *il Rosso* (el pelirrojo), fue un laudista activo en Venecia, donde su familia había trabajado en los mosaicos de la basílica de San



Marcos. En 1546 publica un libro con música para laúd (reeditado en 1554 y 1563). Es uno de los primeros en componer *ricercars* de tipo imitativo, tras los iniciales ejemplos de Francesco Canova da Milano.

- **Borrone, Pietro Paolo** (Milán, 1490-1563): laudista autor de fantasías, tocatas, danzas y arreglos de música vocal para uno y dos laúdes, publicadas en tres colecciones (1536, 1546, 1548), la primera de las cuales fue el primer volumen de la antología publicada por F. da Milano (1536).
- **Buchner, Johannes** (Hans de Constanza) (Ravensburg, 1483-Constanza?, 1538): compositor y organista en Constanza y más tarde refugiado en Zúrich a causa de las guerras protestantes. Es uno de los principales seguidores o imitadores de Paul Hofhaimer, conocidos como Paulomimos, y autor de un manuscrito titulado *Fundamentum* (ca. 1520) en el que da reglas sobre la digitación y habla de las diferentes formas o “especies” de hacer contrapunto.
- **Buus, Jacob** (Gante?, ca. 1500-Viena, 1565): contrapuntista flamenco, organista segundo en San Marcos de Venecia, publicó en la ciudad dos libros de *canzoni francese* (1543-1550) y dos de *ricercari* (1547-1549). En su antología de 1547 se halla el primer *ricercar* monotemático que presenta, respecto al motete, mayor ámbito de las partes por separado, un perfil más anguloso de sus melodías y un uso considerable de la ornamentación.
- **Byrd, William** (Lincolnshire, ca. 1542-Stondon Massey, Essex, 1623): discípulo de Tallis en Londres, fue organista y maestro de coro de la catedral de Lincoln desde 1563, donde, a lo largo de una década, escribirá buena parte de su música religiosa para la Iglesia anglicana, con el propósito de facilitar su posible traslado a Londres. No obstante, a raíz de la ejecución de San Edmund Campion y otros dos jesuitas en 1581, Byrd acentuó su compromiso con la comunidad católica. Como compositor de música instrumental es autor de 14 fantasías y 8 *In Nomine* para consort de violas (un repertorio que elevó hasta un nivel artístico desconocido hasta entonces) y de más de 120 piezas para virginal dispersas en varias colecciones, siendo, además, uno de los primeros cultivadores de polifonía con acompañamiento instrumental obligado.
- **Cabezón, Antonio de** (Castrillo de Matajudíos, Burgos, 1510-Madrid, 1566): organista y compositor ciego de nacimiento, educado en Palencia (1521-25) por el maestro García de Baeza. En 1526 ya es organista de la emperatriz Isabel de Portugal y en 1539, al morir la emperatriz, Carlos V lo pone al servicio de las infantas y del príncipe heredero, el futuro Felipe II, como organista y clavecinista. Acompaña a éste por Alemania, Italia y Países Bajos (1548-51) y por Inglaterra (1554), donde causó gran admiración. Es sin duda el más ilustre representante de la música orgánica española del XVI. Tientos y diferencias son los géneros más destacados de su obra, recopilada por su hijo Hernando en 1578.
- **Canova Da Milano, Francesco** (1497-1543): a veces llamado *il divino* fue el laudista más famoso y prolífico de la primera mitad del siglo XVI y uno de los primeros músicos italianos que gozaron de una fama verdaderamente internacional. Nacido cerca de Milán y formado en la corte de Isabel de Este en Mantua, da Milano pasó la mayor parte de su carrera en Roma, al servicio de Pablo III y otros altos dignatarios de la Iglesia. En Roma le oyó improvisar Salinas una tonada de *gagliarda* y en 1538 acompañó al papa al concilio de Niza de 1538, donde cautivó a Francisco I de Francia por su forma de interpretar. En sus fantasías para laúd empiezan a vislumbrarse cambios que afectarán a la evolución del *ricercar*.

- **Cavazzoni, Girolamo** (Urbino?, ca. 1525-Venecia, después de 1577): hijo de Marco Antonio, fue organista en Venecia, donde publicó en 1542 su *Intavolatura cioè recercari, Canzoni, Himni, Magnificats*, donde encontramos el inicio del proceso de emancipación de la *canzona* instrumental de la *chanson* vocal. En esta misma colección aparecen también los primeros *ricercares* escritos para teclado en el que se adopta 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.
- **Cavazzoni, Marco Antonio** (ca. 1490-ca. 1560): es el primero en utilizar los términos *ricercar* y *canzona* referidos a la música para tecla (*Recerchari, canzoni, motetti... libro primo* de 1523). *Ricercar* significa todavía una composición libre que actúa como preludio de otra (primera etapa) y sus *canzoni* son, simplemente, el arreglo para tecla de una canción profana.
- **Crema, Giovanni Maria da**: laudista italiano, probablemente perteneciente al círculo de F. Canova da Milano. Su libro de laúd de 1546 contiene *ricercares* en estilos imitativos e improvisatorios, danzas y transcripciones de piezas vocales. Otra antología de 1548 transcribe a tablatura motetes, *canzoni, chansons françaises*, madrigales, pavanas y *saltarelli*. Fue uno de los primeros en escribir *ricercares* de tipo imitativo para laúd, tras F. Canova da Milano.
- **Daza (Daça), Esteban** (Valladolid, ca. 1537-Valladolid, ca. 1591): vihuelista, autor del último libro publicado para vihuela, *El Parnasso* (1576), que comprende una colección en tablatura de fantasías originales y una antología de arreglos instrumentales sobre obras vocales religiosas y profanas para canto y vihuela. Músico aficionado, su música tiene, no obstante, una alta calidad y constituye una muestra única de la música compuesta por la última generación de músicos que se dedicaron al instrumento.
- **Dalza, Joan Ambrosio** (Milán, ca. 1450-1508): compositor y laudista italiano, conocido sobre todo por la *Intabolatura de lauto libro quarto* (1508), colección publicada por Ottaviano Petrucci que recoge *ricercares* y danzas. Dalza aplica el término *ricercar* a obras independientes y a otras que deben actuar como preludio o postludio de otra, según los casos diferenciados por el propio Dalza. Sean *ricercares* independientes o relacionados con otras obras, tienen una gran libertad de textura, alternando las homofónicas con pasajes de escalas rápidas. En lo que se refiere a las danzas, la antología de Dalza es importante porque: 1) aparecen los primeros ejemplos conocidos de *pavana*; 2) combinó tres bailes dando pie a una pequeña suite formada por *pavana-saltarello-piva* (agrupación típica de danzas *alla venetiana*), en la que emplea a veces la técnica de la variación al hacer que las danzas dos y tres deriven de la primera; 3) por tanto, nos proporciona probablemente el primer ejemplo publicado de variaciones al someter un material melódico y armónico a una sucesión de ritmos marcadamente distintos: *pavana, saltarello* y *piva*.
- **Dowland, John** (Londres?, 1563-Londres, 1626): compositor inglés con el que la música para laúd dejó atrás lo que había sido principalmente una tradición de aficionados, alcanzando un nivel de sofisticación y virtuosismo comparable a cualquier producción del continente. Junto a su hijo Robert, es autor de *Varietie of Lute Lesons* (1610), una antología que viene precedida por unas observaciones de Dowland sobre el instrumento. Su colección de pavanas, gallardas y alemandas *Lachrimae, or Seaven Teares* (1604), para consort de violas y laúd, ejemplifica las interacciones entre distintos géneros musicales renacentistas, ya que Dowland se basa en una

obra para laúd que había escrito con anterioridad (*Lachrimae pavan*) y que sería arreglada posteriormente como una canción para voz con acompañamiento de laúd (*Flow, my tears*), publicada en su *Segundo libro de Canciones* (1600). Precisamente, sus cuatro libros de ayres o canciones (*Book of songs or ayres*), hacen que sea considerado uno de los precursores de la melodía acompañada.

- **Fuenllana, Miguel de** (Navalcarnero, ca. 1525-entre 1585 y 1605): vihuelista ciego que sirvió en la corte del príncipe Felipe II, a quien dedicó en 1554 su famosa *Orphenica lyra*, una colección de 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.
- **Gabrieli, Andrea** (Venecia, ca. 1510-1586): organista de San Marcos desde 1564 hasta su muerte, fue uno de los responsables de convertir a Venecia en uno de los centros de composición de música vocal e instrumental más destacados e innovadores de Europa. Buen amigo de Lasso, a quien conoció en Alemania a comienzos de la década de 1560 y cuyo dramático estilo de motete tuvo una influencia directa en su propia obra religiosa, fue maestro de importantes figuras, entre ellos de su sobrino Giovanni y el teórico italiano Ludovico Zacconi. Entre sus alumnos también se encuentran los organistas alemanes Gregor Aichinger y Hans Leo Hassler, inaugurando, de esta forma, las fructíferas relaciones establecidas a lo largo de varias centurias entre Venecia y otras zonas centroeuropeas de habla alemana. Andrea es uno de los lazos de unión entre el Renacimiento y el nuevo estilo instrumental del siglo XVII, como puede apreciarse en sus tres libros de *Ricercari* y *Fantasia* (1595-1596), así como en sus *Canzoni alla francese per l'organo* (1571-1605) y en sus *Sonate a cinque instrumenti* (1586). En ellas parecen representados los principales géneros de la música de órgano, llegándose a confundir *ricercares* y *canzoni*. Sus tocatas suelen incluir cuatro secciones: improvisatoria, polifónica imitativa, improvisatoria y polifónica.
- **Gabrieli, Giovanni** (Venecia, 1563 o 1566-1612): compositor y organista en San Marcos, su influencia en toda Europa se dejó sentir a través de sus discípulos, sobre todo de Heinrich Schütz. En su obra para tecla 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. Por otro lado –y a diferencia de otros autores– sus *toccate* están formadas habitualmente en su totalidad por brillantes pasajes de escalas de relleno, aunque algunas veces incluyen una sección media contrapuntística. Como compositor de obras para conjunto instrumental, Giovanni se presenta como el más fecundo de finales de siglo, representando la transición del Renacimiento tardío al Barroco. En sus dos libros de *Sacrae Symphoniae* (1597-1615), sus *Concerti... a 6-16 voci* con instrumentos (1587) y sus *Canzoni e Sonate* (de 3 a 22 voces, 1615) encontramos algunas de las primeras indicaciones sobre contrastes dinámicos e instrumentación.
- **Galilei, Vincenzo** (Florencia, 1520-1591): padre del célebre astrónomo, fue un teórico, laudista, violinista italiano que perteneció al círculo florentino del conde Bardi. Sus ideas de retorno al pasado grecorromano, vertidas en *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), ejercieron gran influencia en la creación del estilo monódico recitativo. Es autor de un tratado de laúd publicado en dos partes (1568-1584) titulado *Il Fronimo*, en donde encontramos transcripciones de música vocal para laúd y *ricercares* tanto en el estilo antiguo de preludio o postludio, como en el de imitación.

- **Gerle, Hans** (Núremberg, ca. 1500-1570): miembro de una familia alemana de laudistas y constructores de laúdes, es autor de tres colecciones para tablatura de laúd, las dos primeras publicadas entre 1532-1533 y la última en 1552.
- **Gervaise, Claude** (París, ca. 1525-ca. 1560): músico de cámara francés al servicio de Francisco I y Enrique II, autor de numerosas danzas y canciones. Se conservan de él 3 libros de *Dancerires* (1545-1556) de los 6 que parece que existieron, publicados por Attaignant.
- **Hassler, Hans Leo** (Núremberg, 1562-Francfurt am Main, 1612): organista y compositor de transición entre el Renacimiento al Barroco, fue discípulo de Andrea Gabrielli en Venecia y uno de los primeros músicos alemanes que estudiaron en Italia. Dentro su obra instrumental destacan sus *Intradas*, compuestas casi con toda seguridad para *cornetto* y sacabuches, ya que estaban destinadas a ser tocadas en espacios al aire libre.
- **Hofhaimer, Paul** (Radstadt, 1459-Salzburgo, 1537): compositor austríaco, organista en la catedral de Salzburgo y autor de un puñado de obras conservadas, que influyó ostensiblemente en un grupo de organistas del ámbito germánico, denominados por la historiografía Paulomimos.
- **Holborne, Anthony** (ca. 1545-Londres, 1602): compositor y laudista inglés cuya obra está presente en varias antologías de la época y que publicó la colección *Citharn Schoole* (1597), en el que se incluyen 33 composiciones para *cittern* sola en tablatura y otras 25 piezas.
- **Ileborgh (von Stendhal), Adam** (siglo XV): monje alemán autor de un manuscrito en tablatura (1448), con cinco preludios y otras composiciones. Su importancia radica en que utiliza por primera vez una tablatura de órgano para tres voces y, además, da la primera indicación conocida sobre el uso del pedal. Sus cinco preámbulos están formados principalmente por una voz o dos voces inferiores mantenidas en oposición a otra voz superior de figuraciones elaboradas.
- **Ingegneri, Marc'Antonio** (Verona, ca. 1545-Cremona, 1592): compositor y maestro de capilla de la catedral de Cremona, donde tuvo como alumno a Monteverdi. Su obra es sobre todo vocal y polifónica, pero también escribió para conjunto instrumental, entre otras *canzoni* que responden al tipo de “composición continua” (abcd).
- **Isaac, Heinrich** (Brabante, ca. 1450-Floencia, 1517): prolífico compositor flamenco de obra vocal religiosa y profana, es autor asimismo de unas 60 piezas instrumentales, entre las que destacamos un *ricercar* a cuatro para órgano en el que aparece de forma profusa la imitación, un elemento novedoso entonces en el ámbito germánico.
- **Judenkünig, Hans** (Schwäbisch Gmund, ca. 1450-Viena, 1526): laudista alemán, autor de dos colecciones en tablatura tituladas *Utilis et compendiaria introductio* (ca. 1515) y *Ain schone...* (ca. 1523), que son de las primeras para el instrumento en Alemania, tras las de Schlick (1512).
- **Kleber, Leonhard** (Göppingen, Württemberg, 1495-Pforzheim, 1556): organista y compositor alemán, imitador del austríaco Paul Hofhaimer (Paulomimos). Kleber compila entre 1515 y 1524 una vasta colección de 112 obras para órgano en tablatura, 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.



- **Kotter, Hans** (Estrasburgo, ca. 1485-Berna, 1541): organista y compositor calvinista, discípulo de Hofhaimer. Es autor de varias colecciones para órgano en tablatura, en una de las cuales encontramos danzas, por primera vez, algunas de ellas con su post-danza o *Nachtanz* en ritmo diferente. El estilo de estos bailes parece indicar el empleo de un instrumento de teclado con cuerdas, más que de órgano y serían, por consiguiente, un primer indicio de una dicotomía entre las escrituras de órgano y los instrumentos de teclado de cuerda.
- **Le Jeune, Claude** (Valenciennes, 1528-París, 1600): compositor que intentó poner en práctica los principios de Baif de unión de métrica grecolatina a versos modernos. En el terreno instrumental destaca porque es uno de los pocos autores de música francesa para conjuntos al margen de la danza, concretamente, se conservan 3 fantasías en las que hace uso profuso de la imitación.
- **Le Roy, Adrian** (Montreuil-sur-mer, ca. 1520-París, 1598): laudista, editor, compositor y cantor francés de la Capilla Real. Publicó numerosas obras en tablatura para laúd y guitarra junto a su primo, Robert Ballard, con quien formaría la imprenta Le Roy & Ballard, que desde 1553 ostentó el título de “Impresor de música del rey”. Le Roy escribió un método de laúd, *Instruction de partir toute musique facilement en tabulature de luth* (1557), que continuaba a la anterior *Très brève et familière introduction* de Attaignant, siendo además autor de al menos seis libros de tablatura de laúd, cinco volúmenes para guitarra (de cuatro órdenes) y arreglos para *cittern*.
- **Macque, Giovanni de** (Valenciennes?, ca. 1548-Nápoles, 1614): compositor y organista residente en Italia, autor de 13 libros de madrigales y de abundante música para tecla que empezó a utilizar términos poco utilizados en la música para tecla, como *partita* y *capriccio*, este último término aplicado 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.
- **Mainerio, Giorgio** (Parma, ca. 1530/40-1582): compositor de música sacra y maestro de capilla en Aquilegia (1578), es autor de una colección de canciones y danzas populares, *Il primo libro de balli accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte de istromenti...* que, publicado por Gardano (Venecia, 1578), constituye uno de los pocos volúmenes de danzas para conjunto instrumental editados en Italia en el siglo XVI.
- **Maschera, Fiorenzo** (Brescia, ca. 1540-ca. 1584): organista italiano sucesor de Merulo en la catedral de Brescia y uno de los primeros compositores de *canzoni da sonare* para conjunto instrumental, donde muestra su ingenio para organizar secciones de contraste y repetición en un todo unificado siguiendo variadas combinaciones estructurales: abac, abbc, ababc y abc... x.
- **Merulo, Claudio** (Correggio, 1533-Parma, 1604): organista que ejerció gran influencia en Frescobaldi, su repertorio más destacado son sus *ricercas*, *canzoni* y *toccate*. Sus *canzoni*, escritas tanto para conjunto instrumental como para teclado, responden a la última fase o etapa de la *canzona* (a partir de 1570/80 aproximadamente), en la que el género aparece completamente emancipado del modelo vocal (véase el epígrafe “formas” del tema 29). No obstante, su contribución más importante fue en la *toccata*, donde Merulo construye normalmente una sección central, básicamente polifónica y parecida a un *ricercar*, rodeada por otras dos brillantes en estilo *toccata* (estructura ABA'); a veces amplía este esquema para incluir una cuarta sección en estilo *ricercar*, y una quinta, según la pauta de la *toccata*.

- **Milán, Luis de** (Valencia, ca. 1500-1561): vihuelista autor de *El Maestro* (1535), el primero y el más original de los libros de vihuela, ya que no contiene ninguna adaptación de obras vocales polifónicas. Se trata de una obra eminentemente didáctica, que progresa en orden de dificultad creciente, dividida en dos libros que contienen, entre otras composiciones, algunas pavanas relacionadas temáticamente (lo que las emparenta tempranamente con la variación), los primeros tientos conocidos (4), las primeras indicaciones de tiempo y carácter y, también, uno de los más antiguos ejemplos de “pseudomonodia” acompañada.
- **Molinaro, Simone** (Génova, ca. 1565-1615): laudista, es autor de *Intavolatura di lauto* (1599), que contiene danzas agrupadas en pequeñas suites formadas por un *passamezzo* y una *gagliarda*. Ambas están basadas en la técnica de la variación, ya que las tres secciones de cada una de las dos danzas, están construidas sobre la misma sucesión de acordes fundamentales. Es autor, asimismo, de 16 fantasías, 15 de las cuales empiezan con imitación, como si fuera un *ricercar*.
- **Mudarra, Alonso de** (diócesis de Palencia, ca. 1510-Sevilla, 1580): autor de *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546), es uno de los vihuelistas más innovadores, distinguiéndose estilísticamente de los anteriores por un empleo más libre de la disonancia. También es el primer compositor europeo que publica música para guitarra de cuatro órdenes y el inventor de una notación en tablatura para arpa y órgano.
- **Narváez, Luis de** (Granada, ca. 1505-ca. 1560): autor del libro para vihuela *Los seys libros del Delphín* (Valladolid, 1538), es el vihuelista que logró mayor fama internacional en vida y el primer compositor en Occidente en publicar variaciones instrumentales.
- **Ortiz, Diego** (Toledo, ca. 1510-Nápoles, ca. 1570): compositor y ejecutante español de *viola da gamba*, es autor del *Tratado de glosas* (Roma, 1553), que contiene ejemplos de ornamentación en las cadencias (cláusulas), variaciones instrumentales y música concertada para *viola da gamba* y clave.
- **Padovano, Annibale** (Padua, 1527-Graz, 1575): organista en San Marcos de Venecia, es probablemente el primer autor de tocatas en el moderno sentido del término, es decir, una obra rapsódica con sentido improvisatorio y altamente adornada. Éstas 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.
- **Paix, Jakob** (Augsburgo, ca. 1556-Hipolstein, Baviera, ca. 1623): organista, organero, maestro de capilla y compositor alemán de la escuela de “Coloristas”. Aplicó con abundancia la coloración (escalas, transiciones y pasajes muy rápidos) y en su tablatura (*Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch*, 1583) recomienda el uso habitual del pulgar.
- **Paumann, Conrad** (Núremberg, ca. 1410-Múnich, 1473): organista, laudista y compositor ciego de nacimiento, es la figura más importante de la música para tecla del siglo XV en Alemania. Después de asumir el puesto de organista en la iglesia de San Sebald de Núremberg (ca. 1446), rompió su contrato con los oficiales de la ciudad y accedió a su designación como organista de la corte de los duques de Baviera en Múnich en 1450, puesto en el que se mantuvo –sin perderse algún viaje que otro– el resto de su vida. En cierto modo, su traslado de la iglesia a la corte fue un signo de lo que estaba por venir, al ir ganando terreno en todo el imperio el mecenazgo cortesano frente al de sus rivales eclesiásticos y civiles en todo el imperio.



- **Pifaro, Marcantonio del** (Bologna?, ca. 1500): laudista y compositor italiano, autor de *Intabolutura de lauto... Libro I* (Venecia, 1546), que contiene repertorio de danzas (pavanas emparejadas con saltarelos que están en el mismo tono y en metro triple) y tres obras vocales con acompañamiento de laúd basadas en obras de Janequin, Passereau y, la tercera, de un desconocido.
- **Pisador, Diego** (Salamanca, ca. 1508, después de 1557): vihuelista *amateur* que publicó en Salamanca en 1552 el *Libro de Música para vihuela*, una amplia colección de villancicos, diferencias, fantasías, motetes, misas, canciones, romances, endechas, etc.
- **Robinson, Thomas** (ca. 1560-1610): compositor inglés que enseñó y escribió música para laúd, *cittern*, *orpharion*, *bandora*, viola y canto. En 1603 publica su primer libro (*Medula Musicke*, del cual no ha sobrevivido ninguna copia) y también *The Schoole of Musicke*, un método para instrumentos de cuerda pulsada en el que emplea el conocido recurso del diálogo y en el que recoge 34 solos y dúos para laúd, casi todos de su propia composición. En 1609 aparece su tercer libro, *New Citharen Lessons*, un método de *cittern* para estudiantes principiantes y avanzados.
- **Rore, Cipriano de** (Amberes?, ca. 1516-Parma, 1565): compositor flamenco, discípulo de Willaert en Venecia y luego maestro de capilla en las cortes de Ferrara, Parma y en San Marcos de Venecia (1563). Importante representante del madrigal renacentista italiano, género en el que se muestra como un innovador por sus inclinaciones descriptivas y cromáticas con fines expresivos, en medio de atrevidas modulaciones, que siguen la línea de Vicentino y preanuncian a Marenzio, Gesualdo y Monteverdi. Es autor, asimismo, de fantasías y ricas para conjunto instrumental.
- **Ruffo, Vincenzo** (Verona, ca. 1508-Sacile, Pordenone, 1587): maestro de capilla en las catedrales de Verona, Milán y Pistoia, publicó misas, motetes, madrigales, etc. En sus *Capricci* para teclado (1564) incorpora música profana de madrigales y *chansons*.
- **Schlick, Arnolt** (Bohemia, ca. 1460-después de 1517): organista y compositor bohemio, ciego, que sirvió en la corte de Heidelberg. Es autor de las primeras piezas alemanas para laúd conservadas y, asimismo, de la primera obra impresa dedicada a instrumentos de tecla; ambas aparecen en su *Tabulaturen etlicher Lobgesang...* (1512). En las 14 piezas para órgano contenidas en su tablatura, encontramos un elemento nuevo de la música para órgano alemana: los pasajes en imitación. Es, asimismo, autor de la primera obra impresa en alemán relativa a la construcción de órganos, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511).
- **Senfl, Ludwig** (Basilea?, ca. 1486-Múnich, ca. 1543): compositor suizo, discípulo de H. Isaac y su sucesor en la capilla de Maximiliano I de Austria hasta su muerte en 1519. A pesar de ser católico, compuso música protestante a petición de Lutero. Es autor, asimismo, de música para conjunto instrumental, cuyos sujetos están tomados de las sílabas de solmisación, que son transformados con inventiva y elaborados contrapuntísticamente.
- **Spinacino, Francesco** (Fossombrone, fines del siglo XV-principios del XVI): laudista italiano, autor de las dos primeras colecciones editadas con música de laúd (*Intabolutura de lauto, libro...* Petrucci, 1507) que son, al mismo tiempo, los primeros libros con música instrumental impresos con el sistema de tipos móviles. Fue un autor altamente apreciado por sus contemporáneos y su música fue copiada en



gran cantidad de manuscritos incluso en las islas británicas. Han sobrevivido 81 piezas, siendo particularmente notables sus *ricercari*, que ejemplifican el *ricercar* temprano, es decir, una composición libre de tipo rapsódico (pasajes de escalas puntuados mediante acordes) que actúa como preludio o postludio de otra y sin grandes pretensiones. Cuando actuaban como preludio de otra obra, los *ricercars* servían no solo para establecer el clima tonal de la pieza que iba a seguir, sino para que el intérprete pudiera “calentar”.

- **Sweelinck, Jan Pieterszoon** (Deventer, ca. 1562-Ámsterdam, 1621): compositor y organista neerlandés del que fueron alumnos la mayoría de los organistas del norte de Alemania (Praetorius, Scheidt, Scheidemann, etc.). En su obra para tecla, que permaneció manuscrita en vida, destacan 19 fantasías, caracterizadas por su erudición y por el empleo de un amplio espectro armónico. Se le considera como el verdadero fijador de la fuga orgánica sobre un tema con desarrollos contrapuntísticos y con pedal, siendo así el gran precursor de Bach en el arte de la fuga.
- **Tallis, Thomas** (ca. 1505-Greenwich, 1585): organista y compositor inglés que en 1575 obtuvo con Byrd el privilegio de toda impresión musical en Inglaterra. Conocido sobre todo como compositor vocal, es autor también de música para teclado que utilizan las técnicas de *cantus firmus* estricto, paráfrasis, imitación y transformación.
- **Tertre, Étienne du** (siglo XVI): compositor activo en París, autor de uno de los libros de *danceries* publicados por Attaingnant (1557) en el que por primera vez se utiliza el término “suite” para referirse a un conjunto de danzas, en este caso una secuencia de *branles* organizados siguiendo una progresión que va de lo tranquilo a lo animado.
- **Terzi, Giovanni Antonio** (ca. 1580-1620): laudista, cantante y compositor activo en Bergamo, conocido por dos libros en tablatura de laúd impresos en Venecia en 1593 y 1599 en los que aparecen agrupados un *passamezzo* y una *gagliarda*. Como en las de Molinaro, estas pequeñas suites están basadas en la técnica de la variación, ya que las tres secciones de cada una de las dos danzas están construidas sobre la misma sucesión de acordes fundamentales.
- **Torre, Francisco de la** (Sevilla, 1460-1504): compositor español, cantor en la capilla de Fernando el Católico (1483) y maestro de “canto de órgano” en la catedral de Sevilla (1498-1507). El *Cancionero de Palacio* conserva una *alta* atribuida a él escrita sobre el tenor *Il Re di Spagna*.
- **Tye, Christopher** (ca. 1505-Doddington?, ca. 1572): compositor y organista responsable, en gran parte, del resurgimiento musical anglicano después de la época puritana. Contribuyó a la tradición del *In nomine* con 21 composiciones en las que abundan la imitación, los motivos angulosos y bien perfilados, las falsas relaciones y el *cantus firmus* colocado en el contralto.
- **Valderrábano, Enríquez de** (provincia de Palencia, ca. 1500-ca. 1557): autor de *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), una magna antología en la que, por primera vez, aparecen dúos para dos vihuelas y el término fuga aplicado de forma práctica.
- **Valente, Antonio** (Nápoles, ca. 1520-ca. 1580): organista y compositor napolitano, llamado “Il cieco”, autor de la *Intavolatura de cimbalo* (1576), donde encontramos el primer ejemplo totalmente escrito de una fantasía para un instrumento de teclado y uno de los tres tipos de tablatura utilizados en España.



- **Venegas de Henestrosa, Luis** (Écija, Sevilla, ca. 1510-Taracena, Guadalajara, 1570): autor de *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557), en donde 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.
- **Vicentino, Nicola** (Vicenza, 1511-Milán, ca. 1576): compositor y teórico, discípulo de Willaert que entabló en Roma una polémica con el portugués Vicente Lusitano, al querer liberarse de los modos eclesiásticos medievales (diatónicos) y resucitar los géneros griegos cromático y enarmónico, pensamiento desarrollado en *L'antica musica ridotta alla musica moderna* (1555). Para demostrar empíricamente sus teorías, Vicentino construyó el llamado *arcicembalo*, un clave en el que era posible tocar siguiendo los tres géneros (diatónico, cromático y enarmónico) adjudicando teclas diferentes para los sostenidos y los bemoles. Además de un libro de *Madrigales a cinque voci*, también escribió para conjunto instrumental algunas *canzoni* que responden a la estructura “aba”.
- **Waisel, Mathäus** (Bartenstein, Prusia, ca. 1535-Königsberg?, 1602): laudista y compositor alemán, autor de varios libros de música en tablatura para laúd (*Lautenbuch*, 1573, 1591 y 1592) en las que Waisel llega a hacer agrupaciones de hasta cuatro movimientos de danza relacionados por la tonalidad, aunque sin conexiones temáticas explícitas.
- **Willaert, Adrian** (Brujas, ca. 1490-Venecia, 1562): compositor, discípulo en París de Mouton (1514). Estuvo al servicio de la familia Este en Ferrara y Milán, convirtiéndose finalmente en maestro de capilla de San Marcos de Venecia en 1527. Fueron discípulos suyos Zarlino, A. Gabrieli y Vicentino, considerándosele como el fundador de la Escuela Veneciana. Además de numerosa música vocal, es autor de música instrumental independiente (fantasías y ribercares).





BIBLIOGRAFÍA

- ATLAS, Allan W. (2002): *La música del Renacimiento*, Madrid: Akal.
- (2002): *Antología de la música del Renacimiento* (AMR). Madrid: Akal.
- BROWN, Howard Mayer (1976): *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.) (1999-2002): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid: SGAE.
- EINSTEIN, Alfred (1971): *The italian madrigal*, vol. II, Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- GALLICO, Claudio (1986): *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Madrid: Turner.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. (1992): *Historia de la música occidental*, vol. 1, Madrid: Alianza (4.ª ed. revisada y ampliada).
- JAMBOU, Louis (1988): *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, vol.1, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- MACHABEY, Armand (1966): *La musique de danse*, París: Presses Universitaires de France.
- MAITLAND, J. A. Fuller y SQUIRE, W. Barclay (eds.) (1963): *The Fitzwilliam Virginal Book*, 2 vols., Nueva York, Dover Publications.
- PÉREZ, Mariano (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, 3 vols., Madrid: Istmo.
- PRAETORIUS, Michael (1986): *Syntagma musicum II. The Organographia. Parts I and II*, Oxford: Clarendon Press.
- RANDEL, Don Michael (ed.) (1997): *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza.
- REESE, Gustave (2006): *La música en el Renacimiento*, 2 vols, Madrid: Alianza.
- RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta el 1600*, Madrid: Alianza.