

LOS ESTILOS NACIONALES Y LA MÚSICA INSTRUMENTAL

La fuerza alcanzada por la escuela franco-flamenca condujo a que se comenzara a hablar de un estilo internacional, ya que su forma de componer se extendió rápidamente por toda Europa. No obstante puede hacerse una diferenciación entre cada una de las músicas autóctonas.

Centros musicales italianos

La cultura musical de los maestros nórdicos se adapta en Italia a las normas del gusto y del arte locales y de aquí que surja de forma ejemplar como una nueva alternativa en el escenario europeo. La actividad en Italia es prolija y de alto nivel, repartiéndose en más centros. Resulta fuertemente caracterizada la polaridad estilística de la escuela de Roma y Venecia, pero otras ciudades se encargan de manifestar de forma notoria una vida musical bastante fervorosa (silenciándose el frecuentísimo cultivo musical privado y familiar): Milán, Florencia, Ferrara, Mantua, Nápoles, Módena, Bolonia, Palermo, cada cual con compositores y caracteres propios. Crecen con ímpetu la calidad estilística y la capacidad comunicativa hasta llegar a ser excelentes.

En Florencia, los Médicis contratan a gran cantidad de músicos entre los que cabría destacar la figura de Isaak, el cual es encargado de musicar los Cantos de Carnaval. Este hecho convierte a Florencia en la más rica promotora de música profana hasta que va imponiéndose poco a poco la escuela Veneciana, que llegará a su máximo esplendor en la primera fase del Barroco.

En todas estas Cortes se busca el valor sensitivo de la música con un uso cada vez mayor de los instrumentos.

La música franco-flamenca no resultaba apropiada para el espíritu italiano. Ya en 1504 aparece un tipo de música con unas características totalmente diferentes de la música franco-flamenca que se conoce con el nombre de *Frottola*. Parece que en un principio estas formas eran cantos a una sola voz, a la que poco después se acompañaría con otras tres. El cantor solía improvisar en las cadencias.

Aunque el origen de estos cantos no sea estrictamente folklórico puede rastrearse en ellos algunos elementos de esta procedencia.

La *Frottola* y la *Vittella* son los frutos musicales más perfectos del pensamiento humanista italiano. En ambas formas participa conjuntamente el pueblo y la aristocracia., siendo por ello, aunque indirectamente, el precedente del Madrigal. Con la *Frottola* se consigue el proceso de clarificación del contrapunto. Su estructura consta de tres periodos que se repiten a voluntad, mas un cuarto periodo con el que termina cada estrofa.

Los elementos más determinantes de la *Frottola* serían el sentimentalismo, el realismo, el sensualismo y, desde el punto de vista formal, una gran claridad y una huida absoluta del academicismo, con un verticalismo casi absoluto.

Otra forma, la *Vittella*, surge en Venecia y deriva de una antigua canción popular. Suele estar escrita a cuatro voces siendo un tipo de música que surge por el deseo lírico de imitar a la naturaleza. Sus características básicas se podrían resumir de la siguiente manera:

- Hay una búsqueda de la verticalidad de las voces
- En ocasiones se emplea una especie de diálogo entre partes absolutamente homofónicas y otras de claro predominio contrapuntístico
- Es un documento vivo de una concepción polifónica liberada de la influencia flamenca
- La voz principal la lleva casi siempre el tenor
- Su estructura responde a dos tipos básicos: el 1º de ellos consta de varios versos de tipos y metros

diferentes y el 2º tipo estaría formado por varios versos uno de los cuales es más largo y se utiliza para terminar como una especie de estribillo

El aspecto más importante de estas formas es que son el antecedente directo del madrigal.

Dentro del contexto de la música italiana de comienzos del Renacimiento tienen gran importancia los Cantos de carnaval, cantos en los que están implicados los intelectuales del momento unidos de algún modo a la ciudad de Venecia y Florencia. En ellos participa tanto la nobleza como el pueblo llano, consiste en una especie de teatro en el que también participan las artes plásticas. En estas fiestas el pueblo participaba disfrazándose y ridiculizaban los actos sociales y políticos, llegando incluso a la utilización de chistes de carácter obsceno.

En este género de obras se encuentra representada la base polifónica del Renacimiento italiano. Utilizaban con frecuencia los mitos que plantean la negación del pensamiento religioso, haciendo una especie de apología del vicio. Este hedonismo es una de las fuerzas que actúan en el Renacimiento contra el cristianismo.

Francia

En Francia ocurre algo similar; los compositores propiamente franceses escriben la música religiosa en el estilo internacional, desarrollándose el estilo propiamente francés en un tipo de obras llamadas *chansons*.

La forma *chansons* es antiquísima, cambiando su técnica con la práctica del contrapunto durante los siglos XV–XVI. Los factores que más influyen en esta modificación serían, por una parte, la influencia de la música inglesa, concretada principalmente en la forma conocida como *fauxbordón* inglés, por otra parte, la paulatina caída del contrapunto y la entrada triunfante de la homofonía.

Dentro de la *chansons* francesa se pueden distinguir tres periodos:

- La *chansons* más primitiva con compositores como Binchois y Dufay. Las obras no suelen ser de un único autor, sino que música y letra son compuestas por distintos autores. Los textos no suelen tener demasiado valor y generalmente son a tres voces con un claro predominio de la voz superior.
- Este periodo se inicia con Omeghem, siguiéndose el nuevo impulso contrapuntístico pero utilizando temas sacados del folk.
- El tercer periodo se corresponde con el tercer periodo o generación franco-flamenca. Yannezun es el más típico autor de la *chansons* descriptiva presentando sobre todo escenas de batallas y cuadros de la naturaleza.

Luis de Victoria y la escuela Española

En España el arte musical es principalmente sacro. Surge en el siglo XV del constante estudio de la técnica franco-flamenca, amoldado a una fantasía nativa, en la cual la profundización interior y los arrebatos místicos de una ferviente y dogmática religiosidad conviven con el gusto por la expresión de intensas tonalidades claroscuros, por la exageración de los contrastes afectivos. Carlos V (1519–1556, abdicación) ejercería un mecenazgo a favor del arte polifónico, organizando una *capilla flamenca* y a continuación una capilla española, y Felipe II (1556–1598), que continuó con la protección a los extranjeros y tuvo como pedagogo en su propia casa al insigne organista y compositor ciego Antonio de cabezón (m.1566). Pero los maestros eminentes no estuvieron al servicio del rey y sí designados al servicio eclesiástico. Cristóbal de Morales (1500ca–1553) está al frente de la escuela andaluza. Su obra, casi en su totalidad sacra, lo confirma como el primer polifonista español de talla internacional; contemporáneo y equivalente a los artistas de tendencia flamenca, sucesores de Josquin, y entre ellos de Gombert en particular, con el cual comparte el interés por la densa trama de elementos contrapuntísticos. Pero la pureza de su expresión se adelanta a las disposiciones del Concilio de Trento y al clasicismo palestriniano. Compone veintidós misas y más de ochenta motetes.

Discípulos suyos son: Francisco Guerrero (1527/28–1599), que llegó a ser maestro de capilla en la catedral de Sevilla, músico religioso de intensa espiritualidad, y Jaun Navarro (1528–1580).

El más importante de la escuela castellana es Tomás Luis de Victoria (1548ca–1611). Fue un artista de formación romana católica. No compone nunca música mundana, ni tampoco polifonía sacra sobre melodías propuestas de origen profano, y también elude, con una tenaz ortodoxia ideológica y estilística, toda influencia indirecta del arte profano y en especial de la muy profunda influencia del madrigal. Parte de sus obras están dedicadas a *Deo optimo maximo*. Pero toda la producción tiene el mismo respeto de inspiración sagrada, con impulsos que le llevan a elevadas visiones religiosas o a abandonarse al misticismo contemplativo.

No tiene muchas obras: todas son sacras, pero con precisa y concisa funcionalidad litúrgica y nunca como un puro objeto ornamental del rito. Hay veinte misas, entre las cuales, las tres marianas a ocho voces, repartidas en dos coros con órgano; algunas sobre cantus firmus gregoriano, pero la mayoría son parodias y más de la mitad parodias de motetes propios. La elaboración llevada a cabo con una utilización flexible de los métodos de recomposición. Tiene cincuenta motetes, entre cuatro y ocho voces. Es vibrante la comunión entre la creación musical y las palabras.

El lenguaje musical de Victoria llega a ser a lo largo de los años, y entrando en el nuevo siglo, el lenguaje propio de las posturas conservadoras: símbolo de una condición general de la cultura musical nacional española no sólo implicada en los efectos de la Contrarreforma, sino también propensa a detener y a conservar aquel tipo de arte que el resto de Europa estaba abandonando. A la misma escuela castellana pertenecen Juan Escrivano (m.1557), Bartolomé Escobedo (m.1563), Diego Ortiz (1525–post.1570), autor del famoso manual *Tratado de glosas* (1553) para viola y violón y representante de aquel fértil filón de instrumentistas que contaba con excelentes maestros (cabezón, Francisco de Salinas y más tarde Francisco Correa de Aruxo) y sagaces teóricos (Juan Bermudo y Tomás de Santa María). Juan Pablo Pujol es el representante de una escuela catalana posterior.

Otros focos de agrupación son la escuela valenciana y la aragonesa.

Byrd y la cultura musical inglesa

William Byrd resume la música inglesa de la edad de oro de aquella cultura que florece durante los reinados de Isabel I (1558–1603) y de Jacobo I (1603–1625). Ocupó una posición crucial como supremo músico de religión y formación católicas, y también como supremo representante de la cultura isabelina. Así, siendo católico practicante, alcanza un altísimo nivel jerárquico en una sociedad anglicana, y aquí se valora no tanto un criterio general de tolerancia recíproca, admirable en sí, como la capacidad de apreciación de los valores reales, más allá de las barreras ideológicas, y el pragmatismo, que es una de las fuerzas positivas de una sociedad en expansión. En las aptitudes profesionales de Byrd se reconoce, además, la de saber desempeñar el papel de un hombre del Renacimiento, así como su ágil productividad sin prejuicios: misas (ordinario y propio), motetes latinos, anthems (literalmente antífonas o genéricamente himnos religiosos) y servicios litúrgicos anglicanos completos, songs y otras composiciones polifónicas o concertadas religiosas y profanas y música para concierto de instrumentos y para teclado. El estilo de Byrd nace fundamentalmente del tronco flamenco, con vetas de gusto italiano, pero no pareció seguir la moda del madrigal italiano, que florece en Inglaterra a partir de 1588.

La anécdota fundamental de la vida de Byrd (1543–1623) es la de su producción musical.

La publicación de las *Cantiones sacrae* comienza a partir del año 1525 (la primera recopilación incluye también obras de Tallis) y continúa en los años 1589 y 1591. Se trata de motetes a varias voces, entre cinco y ocho, sobre textos latinos de moderada inspiración católica. La sucesión de las obras confirma una rápida y sustancial evolución positiva del estilo y, todavía más, de la calidad: hacia una polifonía fluida, con estructuras flexibles y haciendo una comunicación breve, con una justa economía de medios.

Obras maestras musicales son la *Gradualia* (I, 1605; II, 1607): colección de entonaciones para tres y seis voces de las partes variables de la misa y del oficio católicos: introitos, graduales, aleluyas, ofertorios, comunión, de las fiestas principales del año (los antecedentes en perotinus y en Isaac). Parece extraño que tenga tal amplitud el desarrollo de la composición que Byrd lleva a cabo con una rebuscada variedad en las técnicas, consiguiendo trabajos de viva eficacia sonora, en una época en que la composición para el servicio litúrgico está en decadencia en los países católicos y en un país cuya religión oficial es la anglicana, donde la celebración pública del rito, a pesar de la presencia de grupos católicos, está definitivamente prohibida.

El repertorio religioso de Byrd sobre texto inglés consta de dos a cuatro *Services* completos. Estos constituyen el equivalente anglicano de la misa. Tienen siete partes: Venite, Te Deum, Benedictus, kyrie, Credo, magnificat y Nunc Dimittis. Se distingue en ellos el *Short Service* (breve) a cuatro o cinco voces, interpretado con sílabas elementales declamadas, con una polifonía de nota contra nota, y ejecutado por el coro, que está dividido en dos sesiones, *decany* y *cantoris*, que se alternan o cantan juntas, y el *Great Service*, obra maestra de la liturgia anglicana de Byrd, en dos coros, con expresión silábica del texto otra vez, pero con una movilidad tanteada de los ritmos y fluida articulación polifónica. Byrd fue uno de los primeros en componer *Anthems* en los dos tipos (funcionales), *full anthem* y *verse anthem*. Se encuentran en manuscritos de la época y en las tres grandes antologías *Psalmes, Sonets and Songs* y *Sadnes and Pietie* (de tristeza y de piedad, 1588), *Songs of Sundrie Natures* (de distinta naturaleza, 1589), *Psalmes y Songs and Sonets* (1611)

Estos llevan salmos a varias voces, *full* y *verse anthems*, para ser exactos, cantos religiosos y profanos para una sola voz o a dos voces con conciertos de violas, canciones polifónicas, fantasías para varios instrumentos y la entonación a cinco voces de la octava real de Ariosto que inicia la *virginella*. Es ésta la única obra italiana de Byrd, que tampoco sigue la moda del madrigal, difundido en Inglaterra a partir de 1588. Sobresalen en los tres libros los fragmentos del cantar concertado: no se trata de una monodia acompañada, estilo que a Byrd ya no le incumbe, se trata de conjuntos compuestos polifónicamente, en los cuales una vez canta y las otras suenan, es decir, son instrumentales.

El repertorio instrumental constituye el tesoro del catálogo de Byrd, ante todo, un rico abanico de formas: preludios, fantasía y *fancies*, danzas y parejas de danzas (una mezcla de pavana y gallarda, en numerosos ensayos de refinado estilo en el teclado), ciclos de variaciones de arias o sobre bajo recurrente, *groun basses*, composiciones sobre *cantus firmus*, trozos descriptivos (más exactamente, trozos con títulos verídicos o evocativos). El mayor y el más variado número de entre ellos son para teclado o para conjunto musical. Los instrumentos con teclado que utiliza Byrd son el clavicémbalo, el órgano y, sobre todo, el virginal, instrumento con cuerdas pellizcadas con teclado, portátil, bastante difundido en Inglaterra y apropiado para el uso privado y familiar. Las obras están recogidas en manuscritos.

La música para conjunto instrumental, *consort*, figura en antologías de composición polifónica sin letra. En la práctica se distinguía el *wholen consort* con instrumentos de la misma familia, del *broken consort*, con instrumentos diversos (la mezcla de timbres que gustaba en Inglaterra reunía: laúd, pandora, cítara, dos violas, flauta, según T. Morley, *Consort Lessons*, 1599). Byrd prefería la primera formación por grupos homogéneos de violas o de flautas dulces u otros instrumentos adecuados.

Maestros isabelinos

Byrd aparece al frente de una pléyade de músicos ingleses muy dotados y fecundos en las postrimerías del Renacimiento. En el campo del arte sacro, los compositores Orlando Gibbons (1583–1625). Henry (1592–1662), William (1602–1645), Lawes, Morley y Weelkes.

En la cultura profana, un acontecimiento decisivo fue la publicación del libro *Música transalpina* (1588), la colección de los mejores madrigales, traducido por Nicolás Yonge. Esta colección despertó un vivo interés por ese refinado arte exótico y da lugar a una etapa productiva fructífera de madrigales ingleses que tuvo óptimos éxitos musicales originales; son protagonistas Thomas Morley (1557–1612), discípulo de Byrd y

autos del prestigioso tratado *Plaine and easie Introduction to Practical Musicke* (1597) Thomas Weelkes (1575–1623) y el delicadísimo John Wilbye (1574–1638). Otro género favorito, el de los para una sola voz, con acompañamiento de laúd o viola; a este género se dedicaron John Dowland (1562–1626), Philip Rosseter (1568–1623) y John Danyel (1565–1630).

Los compositores instrumentales se clasifican de acuerdo con su especialidad. Para virginal y otros instrumentos de teclado, John Bull (1562–1628), O. Gibbons, Giles Farnaby (1560–1620), Peter Philips (1561–1628) y Thomas Tomkins III (1572–1656). Para instrumentos de cuerda pellizcada a mano –laúd, cítara y pandora–, Anthony Holborne (¿1602?), J. Dowland, Francis Cutting, Francis Pilkington (1562–1638) y Robert Johnson (1583–antes 1633). Para consort, Alfonso Ferrabosco II (1575–1628) y otros, dentro de esa línea, son: O. Gibbons, Thomas Lupo (¿antes 1628?), Richard Deering (1580–1630), John Cooper (Giovanni Coperario, 1575–1629) y John Jenkins (1592–1678).

LA MÚSICA INSTRUMENTAL RENACENTISTA

Testimonios literarios, iconográficos y organológicos

Aunque son muy numerosos los testimonios literarios que aluden al laúd y al teclado –sobre todo al primero, verdadero símbolo de la música de este período– mencionan también toda una serie de instrumentos de los cuales las fuentes musicales impresas sólo dan cuenta de forma parcial: pífanos, sacabuches, tamboriles, oboes... Son muy abundantes los documentos iconográficos que dan testimonio de una intensa vida musical: representaciones de modelos tañendo el laúd, ángeles tocando el violín o la viola, pequeños grupos de instrumentistas con clavicordios, laúdes, flautas... la música está presente en todas las ceremonias públicas, en todos los cortejos y todos los bailes, en todos los suntuosos festejos renacentistas que, tantas veces, fueron representados por medio de la pintura, el grabado o la escultura.

Los documentos iconográficos no sólo testimonian prácticas instrumentales y adquisiciones nuevas (violines, violas), sino que también permiten observar ciertos detalles de construcción de los distintos instrumentos.

Sin embargo, contamos con otros documentos más precisos a este respecto: son, por una parte, los tratados musicales y, por otra, los primeros instrumentos conservados.

En *Musica Getutsch* (1511), de Sebastian Virdung, que contiene grabados de Urs Graf, y el *Musica Instrumentalis Deudsch* (1528), de Martin Agricola, que reproduce en parte sus ilustraciones, nos ofrecen la única representación del *gemshorn* o cuerno de gamuza (especie de trompa todavía utilizada en Suiza), la del cuerno de agujeros, del cromorno, de diversas trompetas, del xilófono y de numerosos instrumentos populares como el cencerro, el cascabel, el tarro con cuchara, la trompa helicoidal, la guimbarda, las claquetas de cascabel o la cinfonia (o *rotta* en la Edad Media), que se tocaba por medio de un manubrio. Virdung menciona varios teclados, entre ellos el claveciterio. Cita también el arpa, el salterio, el tímpano, el gran bajo, las grandes vihuelas de arco o violas, las pequeñas vihuelas de arco o rabeles, la trompa marina... Documentos de todo tipo indican además que cada tipo de instrumento podía tener dimensiones diferentes. Virdung, por ejemplo, registra cuatro para los cromornos y tres para la flauta dulce.

En diversos museos se conservan instrumentos de esta época agrupados por familias: flautas dulces, cromornos, chirimías, *rauschpfeifen*, curtales, sacabuches, violas, violines, laúdes... Praetorius, en su *Syntagma Musicum* (1615), menciona nada menos que veintinueve tipos de flautas dulces.

El agrupamiento de los instrumentos en familias es un fenómeno capital en la historia de la música, no sólo porque permite entender el registro (altura propia de cada voz o instrumento) general, sino también porque puede ser considerado, por su actitud selectiva, como una primera toma de conciencia de la noción de timbre y como una transición entre el cuarteto vocal y la formación de la orquesta. A finales del siglo XVI podemos encontrar ya en Giovanni Gabrieli la explotación específica de los colores instrumentales, y más tarde, en el

Orfeo de Monteverdi (1607), aparecerá indicado cada timbre con su función correspondiente.

Del siglo XVI datan los primeros ejemplares conservados de violines (los de Andrea Amati y Gaspard Duiffoprugear), de laúdes y –con la adición de coros o cuerdas graves– de tiorbas y *chitarronni* (de Wendelin Tienffenbrucker y Mateo Sellas), de violas (de Antonio Siciliano), de clavecines, clavicordios, de virginales (de Antonio Baffo, Joes Karest, Hans Ruckers). Estos instrumentos son de gran valor para la reconstrucción de la música renacentista, muchas de cuyas obras esperan ser de nuevo interpretadas.

La notación para instrumentos, la técnica y la improvisación, las tablaturas

Existe un desfase considerable entre los testimonios indirectos y las recopilaciones musicales conservadas, que distan mucho de abordar en profundidad los instrumentos que acabamos de examinar.

Los textos impresos tratan esencialmente de dos: el laúd, sobre todo, y la familia de los teclados, difundidos en el siglo XV. Habría que añadir algunas partituras ocasionales dedicadas a la flauta, la viola, el cistro, el arpa y, más frecuentemente, a la vihuela de mano y a la guitarra. Se editan fundamentalmente textos consagrados a instrumentos polifónicos, con el mismo título –pero en proporción mucho inferior– que la música vocal a varias voces.

En los primeros cuarenta años del siglo XVI se publica un número importante de breves *Instrucciones*, especialmente para el laúd. Proceden de antologías musicales y dan algunas informaciones sobre la ejecución instrumental. En Attaignant, por ejemplo, encontramos una Brevísima y familiar introducción para entender y aprender por sí mismo a tocar todas las canciones llevadas a tablatura de laúd. Podrían citarse también otros autores como Capirola, Milán, Neusidler, Gerle, Phalèse, Da Milano y, sobre todo, Adrian Le Roy, de cuya obra sólo conservamos una versión inglesa fechada en 1575.

En general estos autores se limitan a hacer algunas observaciones, fundamentalmente de ornamentación –a veces, de digitación– insistiendo en el acorde a seis grupos de cuerdas del laúd (a principios de siglo) y en la ejecución *legato*, elemento importante que revela el deseo de respetar el desarrollo polifónico de las voces. Sin embargo, es posible aislar algunas líneas fundamentales de la evolución de la técnica del laúd en el Renacimiento. Durante el primer tercio de siglo se utilizan el pulgar y el índice de la mano derecha alternados; hacia el segundo tercio, y en parte por exigencias de la polifonía, los tres dedos de la mano derecha adquieren la misma importancia. Durante la segunda mitad del siglo el registro grave del laúd se amplía gracias a la adición de nuevos grupos de cuerdas que confirman la segunda posición.

A partir de 1550, aproximadamente, las *Instrucciones* empiezan a ser menos frecuentes. Los únicos *Métodos* dignos de este nombre son los que Silvestro Ganassi consagró a la flauta (*Fontegara*, 1535) y, sobre todo, a la viola, (*Regola Rubertina*, 1542), en los que trata con precisión las características de cada instrumento, el acorde de las cuerdas, los golpes de arco –para la viola– o de lengua –para la flauta–, las digitaciones, los ataques, la lectura de las notas y de la tablatura, las gamas, las cadencias y las improvisaciones de *ricercari*.

Es preciso mencionar también el *Tratado de Glosas* (1553), de Diego Ortiz. Esta obra, dividida en dos libros, enseña a adornar las líneas polifónicas con cadencias, a improvisar a la viola con acompañamiento de teclado y a tocar partes construidas sobre un *ostinato* (bajo repetido invariablemente), lo que parece indicar con suficientemente claridad que la práctica improvisada era quizá la parte esencial de la actividad de los instrumentistas.

Por último, en lo que respecta al órgano y a los teclados, debe mencionarse el importante manuscrito titulado *Fundamentum*, de Hans Buchner (conservado en una copia tardía de 1551), cuya descripción incluye aspectos como la digitación, la notación y técnica de transcripción, y también, aunque más tardío, *Il transilvano* (1593), de Girolamo Diruta, lleno de detalles precisos sobre técnica, posición del cuerpo, de las manos, de los dedos, etc.

En cualquier caso, este sistema de notación presenta una enorme ventaja: nos indica con precisión las alteraciones utilizadas en esta época –lo que no siempre hace la notación medida– y nos muestra en qué punto se halla el compositor en el camino que conduce de la modalidad a la tonalidad.

Las escuelas y los compositores

El laúd. – El laúd está representado en toda Europa: Italia, Francia, Alemania, Flandes, España, Inglaterra (a finales de siglo) y también Hungría y Polonia, presididas ambas por la personalidad de Valentín Bakfark.

Italia. Este país parece ser, desde los albores del siglo XVI, una fuente inagotable de inspiración para el arte instrumental. Efectivamente, a partir de 1507 aparecen diversas recopilaciones venecianas.

Las tres modalidades de música instrumental que ya se observaban en el siglo XV aparecen en el laúd: transcripciones, piezas libres y danzas.

Aunque la voz acompañada por instrumento es una práctica inmemorial, en estas recopilaciones aparece por primera vez escrita con la *frottola*, en la que una sola voz es sostenida por el instrumento, quedando reducidas todas las demás: se trata, por tanto, de un esbozo del acompañamiento.

Después de estas primeras recopilaciones no aparecen nuevas fuentes italianas hasta 1536, momento en que se registran nuevas tablaturas de corte parecido pero más acabadas.

Entre los años 1546 y 1549 se produce una nueva floración de obras. La inspiración y las formas son las mismas que en las obras anteriores, pero ahora el madrigal queda totalmente reducido al laúd, lo que confiere a este instrumento un estilo nuevo. Este período supone el apogeo del repertorio italiano.

Los volúmenes que aparecen en la segunda mitad del siglo XVI se presentan a menudo en forma de antologías que abarcan todo el repertorio de la época. Las últimas obras muestran ya una clara proximidad con la estética siguiente por sus contrastes, sus cambios de dinámica, sus pasajes cromáticos y su técnica, a veces muy virtuosística.

Francia. Las primeras obras para laúd francesa ven la luz mucho después que en Italia, entre 1529 y 1530. El repertorio de 1529 está constituido por las famosas canciones francesas de dinámica precisa. La mayoría de éstas son contemporáneas y están escritas a tablatura de dos formas: bien a dos voces y una voz, o a tres partes sin la voz. En este último caso, el superius aparece adornado, mientras que en el primero el cantor debía improvisar en la línea simple. Estos dos tipos de transcripción permiten imaginar cómo era la ornamentación improvisada habitual.

La recopilación de 1530 está consagrada exclusivamente a las danzas, siendo la primera obra de este género. El estilo muestra la influencia directa de las tradiciones orales de los tañedores de laúd juglarescos: predomina la línea superior, muy adornada, mientras una sola nota subraya los acentos en el bajo. Prevalece la espontaneidad del ritmo sobre las combinaciones contrapuntísticas.

La generación de compositores del periodo 1550–1570 está profundamente marcada por la influencia italiana a través de Albert de Rippe. En estos nuevos repertorios se recogen, junto a canciones, madrigales y piezas religiosas, fantasías muy desarrolladas y también danzas. Estos repertorios documentan asimismo la aparición de las nouvelles alemanas y de las voltas, la desaparición de las bajasdanzas y el desarrollo de los bajos obligados.

En general, durante este periodo la música francesa para laúd muestra un incremento de la densidad polifónica y de las disminuciones con pasajes virtuosísticos, el empleo de acordes complejos encadenados entre sí y un desarrollo evidente del género de la variación. En las piezas libres se observa una clara inspiración en el

lenguaje y en las estructuras de la música vocal, lo que traduce una voluntad de apartarse del estilo más instrumental del primer periodo.

A partir de ahora nace la exigencia de que el texto sea inteligible para todos y no quede sometida a los sonidos o velado por ellos. Esta nueva estética se plasmará en géneros nuevos: las voix de ville o vaudeville y el air de cour. La escritura es más homofónica, sigue a las palabras, apartándose de nuevo del contrapunto vocal.

Alemania. Italia y Francia, como hemos visto, ejercieron entre sí una mutua influencia, pero ésta se extenderá también al resto de Europa y afectará muy especialmente a países como Alemania.

Hasta 1520, Hans Judenküring publica una serie de recopilaciones prácticas donde se recogen canciones alemanas, preludios en estilo imitativo y danzas. Este autor, excepcionalmente, transcribe las piezas vocales en el estilo homofónico que tanto apreciarán más tarde franceses e italianos.

El peso creciente de la influencia extranjera, francesa e italiana, se puede observar sobre todo en las obras de Hans Gerle y Hans Newsidler, y en las recopilaciones de Rudolph Wyssensbach y Wolff Heckel.

El gran mérito de los compositores de laúd alemanes de finales del siglo XVI es haber transcrito sus piezas en la nueva escritura utilizada por músicos como Orlando de Lassus, Palestrina y Ciprien de Rore, contribuyendo así a su difusión.

Flandes. En el siglo XVI Lovaina es una encrucijada de influencias y un centro de propagación de la música europea para laúd. El editor Pierre Phalèse publica allí sus famosos volúmenes consagrados a las tablaturas de piezas vocales de los principales compositores de laúd, contribuyendo así a conservar una gran parte del repertorio de la época.

Los dos primeros libros publicados por Phalèse en 1545 y 1546 están claramente relacionados con la producción francesa, mientras que los tres últimos lo están con la italiana.

España. España permanece ligeramente al margen de estas influencias. Este país cuenta con la vihuela de mano, un instrumento que le es propio y que puede ser considerado como un equivalente del laúd. También se encuentra en Italia, aunque su uso es más restringido.

Los principales libros para vihuela que se han conservado aparecieron entre 1536 y 1593. En estas obras se observa una clara influencia de Italia y de los polifonistas flamencos. Pero de la escuela española surge un deseo expresivo mucho más desarrollado, una profundidad de pensamiento hecha de ansiedad y tensión, que revelan una estética original comparable a la que se encuentra poco después en los lienzos dolorosos de El Greco. La obra de estos vihuelistas representa una cima de la inspiración musical, no sólo del arte renacentista español, sino del humanismo en general.

La escritura para vihuela comprende dos corrientes distintas: una continúa una polifonía muy desarrollada, la otra desarrolla una música acompañada que se libera de la concepción contrapuntística.

En las obras para canto acompañado los compositores prestan una especial atención a la expresión de las palabras, lo que les hace optar por una gran economía de medios.

En los romances aparece otro elemento importante del estilo nacional: la diferencia. Ésta es una derivación de la técnica de la ornamentación.

La pieza instrumental aparece transitoriamente, como una evocación de la voz y del texto. Al huir de la transcripción se irá convirtiendo progresivamente en creación pura.

Inglaterra. Si el repertorio español abarcaba la primera mitad del siglo XVI, el inglés alcanza su plenitud a finales de siglo.

Aunque en él se observa un predominio de la influencia extranjera, ésta se deja sentir tardíamente. Entre 1530 y 1560, durante la Reforma, la música se extiende a todas las clases sociales.

Durante la edad de oro isabelina (1558–1603) la actividad instrumental se desarrollará considerablemente, dando lugar a un estilo muy original que llegará a su apogeo con la escuela de laúd (1590–1610).

Hungría. La música húngara de este periodo está dominada por la figura de valentin Bakfark, compositor de laúd que consigue crear una obra profundamente original reuniendo todas las influencias musicales de Europa.

La influencia de Adalbert Dlugorai, alumno de Bakfark, será esencial para la difusión de esta música nacional.

La música para guitarra

España. En 1546 aparecen varias partituras para guitarra en Mudarra y más tarde en Barbieri (1549) y en Fuenllana (1554). El repertorio de la guitarra del siglo XVI es bastante semejante al de la vihuela o el laúd. La práctica de este instrumento era esencialmente de tradición oral.

Francia. En París se publicaron varios volúmenes de música para guitarra entre 1551 y 1555. En estas recopilaciones las obras solemnes son menos frecuentes que las destinadas a la diversión.

Música para teclado. – bajo esta denominación se agrupan una serie de instrumentos que parecen ser utilizados de forma indistinta o según el contexto: el órgano, por una parte, y los clavicordios y espinetas, por otra.

Alemania. La primera obra editada para teclado en el siglo XVI es la de Arnold Schlick. Conserva el espíritu del órgano alemán del siglo XV aportando un mayor rigor.

Por otra parte aparece un estilo muy peculiar que opone acordes densos a trazos vivos y se sirve de los ornamentos y de las imitaciones con un carácter improvisado que hace pensar en ocasiones en el espíritu de la futura toccata.

A finales de siglo, sin embargo, se compondrán danzas alemanas animadas por un estilo completamente diferente.

Italia. Las obras de Andrea Antico y las de Marco Antonio Cavazzoni ilustran el primer momento de la escuela italiana. A finales del siglo XVI ha nacido ya un estilo para órgano: temas firmes, oposiciones de registros graves/agudos, intervalos amplios, silencios, cambios de ritmo. Ya no aparecen referencias al arte vocal. Italia cuenta también con repertorios de clavicémbalo.

Francia. El editor Attaingant publica en 1531 una serie de recopilaciones completas para órganos, espinetas y manicordios que ilustran perfectamente la moda musical de la época. Son recopilaciones de carácter funcional, unas concebidas para ayudar al organista en sus funciones como músico de iglesia, otras para divertir y hacer bailar a la corte. Son piezas agradables, equilibradas, sin la envergadura de las grandes obras italianas pero llenas de encanto y plenamente instrumentales.

España. Los archivos demuestran que el órgano era un instrumento cuya implantación en este país debía ser antigua y sólida. Sin embargo, los primeros textos escritos de esta práctica instrumental no aparecen hasta el segundo tercio del siglo XVI. Lo depurado y evolucionado de su técnica demuestra que, efectivamente, son depositarios de una larga tradición.

Inglterra. En la segunda mitad del siglo XVI la escuela de órgano está representada primero por Thomas Tallis y William Blitheman. Las piezas de estas obras contienen armonías modales a menudo arcaicas. Un estilo muy diferente aparece con William Byrd.

El *Dublin Virginal Book* agrupa suites de danzas para el virginal, por lo general de gran simplicidad, sobre temas populares ingleses. Esta obra se limita fundamentalmente a dos clases de danzas agrupadas en parejas, la pavana y la gallarda, construidas sobre el mismo material temático y, a menudo, con forma tripartita. Va emergiendo así una escritura específica que William Byrd llevará a su perfección.

Los conjuntos.— En el siglo XVI toda música vocal podía ser interpretada con instrumentos, pero en esta época también abundaban las recopilaciones de polifonía sin texto, seguramente destinadas específicamente a instrumentos.

Los instrumentos se asocian libremente, pero tienden progresivamente a hacerlo por familias. A partir sobre todo de 1550 y a finales de siglo aparecen obras de música de cámara para instrumentos específicos.

En Francia, las formas descubiertas son esencialmente las de las danzas publicadas por Pierre Attaignant entre 1530y 1557.

En Italia, los repertorios presentan diversos *ricercari* y piezas religiosas o *canzone da sonar*. Las danzas son muy escasas.

Por su parte, Flandes y Alemania nos han legado transcripciones y, sobre todo, danzas, recogidas en las recopilaciones de Tielman Susato (1551) y Bartholomeus Hessen (1554–55).

En la Inglaterra de finales de siglo son frecuentes los consorts de violas. Los grupos de instrumentos adquieren poco a poco un nuevo status que los libera de su papel de meros acompañantes de la danza, de doblamientos o divertimentos.