Parte III

La polifonía

Tema 10

Orígenes de la polifonía

10.1. El *organum* primitivo

La polifonía fue una técnica de amplificación y recreación del repertorio gregoriano, del mismo modo que los tropos. Su origen no puede fecharse con claridad: las primeras noticias que tenemos nos las dan los teóricos del siglo IX, pero el uso de la técnica venía de atrás. Entre los siglos IX y XI numerosos tratados hacen referencia al *organum* (nombre habitual de la técnica polifónica), pero apenas se conservan libros de canto que lo incluyan, lo que hace pensar que se trataba de una práctica de improvisación. Entre esos tratados se encuentran *Musica enchiriadis* (Manual de música) y *Scholia enchiriadis* (Comentarios al manual), anónimos, del siglo IX. Guido d'Arezzo estudia algunas características del *organum* en su *Micrologus*, de hacia 1030; en el límite entre los siglos XI y XII hay dos tratados importantes, el *De Musica* de John Cotton y el anónimo *Ad organum faciendum* (Cómo hacer polifonía). En estos tratados se diferencian varias técnicas de *organum*:

***Organum* paralelo.** Es la forma más antigua; consiste simplemente en que una voz, llamada voz organal, dobla la melodía gregoriana a distancia de quinta o cuarta, habitualmente inferior. Si alguna de las voces, o ambas, se doblaban a la octava, se formaba el *organum* compuesto.

***Organum* paralelo modificado.** Similar al anterior, pero finalizando (y generalmente también comenzando) al unísono. Esto obligaba a tener en cuenta el movimiento oblicuo, directo y contrario, además del paralelo; también a considerar el uso de las disonancias (terceras y sextas) y su función, especialmente en las cadencias. Era la forma habitual a comienzos del XI.

***Organum* libre.** La voz organal no dobla la melodía original, sino que avanza a la par que ella en distintos intervalos, con predominio de octavas, quintas y cuartas, y con diversidad de movimiento. Se desarrolla en la segunda mitad del XI. Habitualmente se le llama *discantus*, tanto a la voz organal como a la técnica en sí misma.

10.2. La polifonía aquitana

Durante el siglo XII se desarrolla una importante escuela polifónica en Aquitania (sur de Francia), con prolongaciones hacia el sur, especialmente en la península Ibérica. La polifonía aquitana utiliza dos nuevas técnicas:

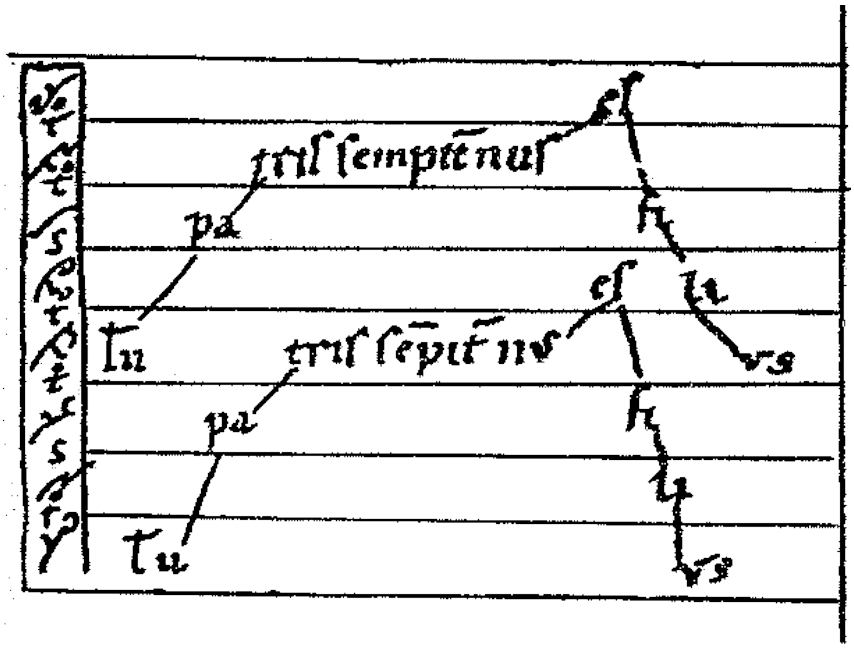


Figura 10.1: *Organum* paralelo en el *Musica enchiriadis*.

***Organum* melismático o florido.** La voz principal canta la melodía original, alargando las notas, mientras la voz organal desarrolla melismas sobre ella. Frente al *organum* primitivo, «nota contra nota», el florido utiliza la técnica de «nota contra melisma».

Discanto desarrollado. Similar al discanto del *organum* libre, pero con mayor libertad en ambas voces, presentando una técnica de «neuma contra neuma» en lugar de «nota contra nota».

Las composiciones polifónicas aquitanas no se realizan solamente sobre melodías gregorianas, sino también sobre melodías de composición reciente. Un género importante es el *versus*, que consiste en una composición completamente original en todas sus voces, habitualmente en estilo de discanto desarrollado. El texto suele estar en verso medido y en forma estrófica, como las canciones trovadorescas de la misma época y lugar, pero en latín.

Entre los códices manuscritos que conservan piezas polifónicas de esta escuela destaca el *Libro de Santiago*, conocido también como *Códice Calixtino*, compilado en la catedral de Santiago de Compostela en el siglo XII.

10.3. La escuela de Notre Dame

A finales del XII y comienzos del XIII el centro de la actividad musical vuelve al norte de Francia, concretamente a París; son los años de la edificación de la nueva catedral gótica de Notre Dame y del desarrollo de las escuelas y la creación de la universidad. En este ambiente de «modernidad» artística y científica aparece una escuela de músicos, relacionados con la nueva catedral, que desarrollan un estilo polifónico mucho más grandioso que los anteriores.

Las noticias que tenemos sobre esta escuela se deben principalmente al relato anónimo de un estudiante inglés de finales del XIII que se conoce como «Anónimo IV». Este estudiante cita dos compositores, el *Magister Leoninus* y el *Magister Perotinus*, de dos generaciones sucesivas, a los que conocemos actualmente con los nombres franceses de Léonin y Pérotin, y de los cuales

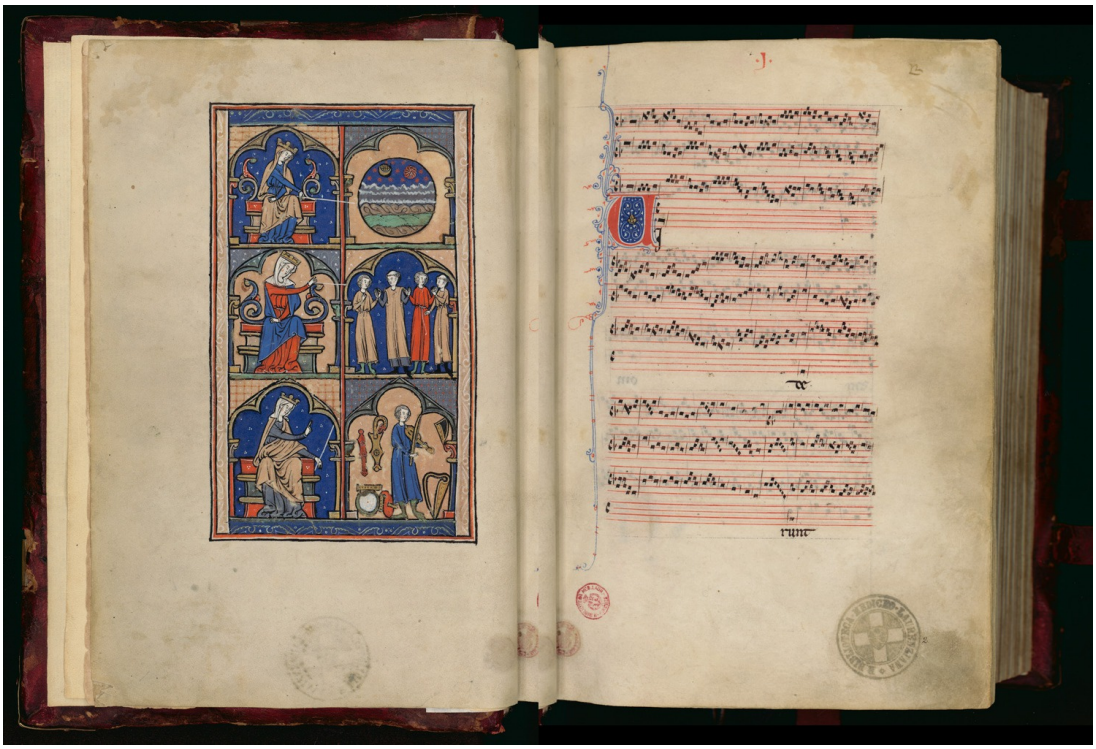


Figura 10.2: *Magnus liber organi* (códice de Florencia).

no tenemos más noticia que su cita en este relato. El estudiante inglés comenta sus técnicas y cita varias de sus obras; hace referencia también a un libro, el *Magnus liber organi* (Gran libro de polifonía), de Léonin, aumentado y mejorado por Pérotin. Las afirmaciones del Anónimo IV se ven ratificadas por la existencia de cuatro manuscritos que contienen el repertorio al que hace referencia el inglés: uno de ellos procede de París, otro de algún otro lugar de Francia, un tercero de Escocia y el cuarto de Toledo, lo que demuestra la enorme difusión del repertorio de Notre Dame. Actualmente se conservan en Florencia, Wolfenbüttel (Alemania) y Madrid.

La generación de Léonin (finales del XII) asimiló las técnicas aquitanas y creó un nuevo modelo de ***organum***. En este se distinguían tres tipos de secciones: secciones de canto llano, secciones en estilo florido y secciones en estilo discanto. Las primeras correspondían a los pasajes destinados al coro, las dos últimas a los solistas; la técnica florida se aplicaba cuando la voz principal (a la que se denomina *tenor*) avanzaba de forma silábica o neumática; el discanto se aplicaba sobre los melismas del tenor.

Dado que la polifonía era principalmente asunto de solistas, los cantos tratados de esa manera eran principalmente los cantos responsoriales de la misa: graduales y aleluyas.

Los pasajes de discanto se denominaban *clausulae* (cláusulas) y se componían varias diferentes sobre un mismo tenor, de manera que los intérpretes podían elegir entre ellas. La generación de Pérotin desarrolló la composición de cláusulas, aplicando nuevos criterios rítmicos; se añadieron también más voces al *organum*, que podía tener dos, tres o cuatro voces, incluido el tenor.

Las cláusulas podían también interpretarse como composiciones independientes. Esto se vio facilitado por la costumbre de tropar textualmente los melismas de la voz superior de modo que esta adquiría un texto completo con su propia melodía; a este texto se denominó en francés *motet* (texto), nombre que se aplicó después a la melodía y por último a la forma musical, que, independizada del *organum*, pasó a denominarse **motete**.

Modo	Combinación	Ejemplo	Transcripción
I	3 2 2 2 ...		
II	2 2 2 ... 3		
III	1 3 3 3 ...		
IV	3 3 3 ... 1		
V	1 1 1 ...		
VI	4 3 3 3 ...		

Figura 10.3: Las diferentes combinaciones de la notación modal

Un tercer género importante de la escuela de Notre Dame fue el ***conductus***, similar al *versus* aquitano, en estilo discanto y con todas sus melodías originales. La falta de conexión directa con la liturgia posibilitó que el *conductus* se convirtiera en vehículo de la expresión musical no religiosa (política, moral, filosófica...) y de este modo en la primera forma polifónica profana.

Las innovaciones de la escuela de Notre Dame, especialmente la adición de más voces polifónicas, llevó a la necesidad de reflexionar sobre el ritmo. Surgió así la primera teoría importante sobre el ritmo musical en occidente, la teoría de los *modos rítmicos*. Del mismo modo que en poesía se formaban los versos por combinación de pies métricos compuestos de sílabas largas y breves, en música se formaban *ordines* (órdenes) combinando modos compuestos de dos tipos de notas: *longa* (larga) y *brevis* (breve). La teoría de los modos rítmicos llevó también a un uso especial de la notación, conocida como *notación modal,* que constituye un primer intento organizado de reflejar el ritmo en la escritura musical. En este tipo de notación, el número de notas de cada neuma era significativo en cuanto a la duración de esas notas: diferentes combinaciones daban lugar a diferentes tipos de ritmos, es decir, un mismo signo tenía distinta significación según el contexto en que aparecía (figura 10.3).

Tema 11

Ars Antiqua y Ars Nova

11.1. *Ars Antiqua*

La influencia de la escuela de Notre Dame dio lugar a un estilo polifónico, desarrollado principalmente en Francia, pero extendido a toda la Europa occidental a lo largo del siglo XIII, que posteriormente se conocerá con el nombre latino de *Ars Antiqua* (arte antigua). Las formas utilizadas serán el **conductus** y sobre todo el **motete**.

El origen del motete está en las cláusulas de discanto de los *organa* polifónicos de la generación de Pérotin. Estas cláusulas, en estilo discanto desarrollado, se utilizaban para «abreviar» los melismas que aparecían en los tenores gregorianos de graduales y aleluyas y que, realizados en estilo *organum* florido, resultaban excesivamente largos.

Siguiendo la costumbre de tropar los cantos melismáticos, comenzó a añadirse un texto independiente al *duplum* (voz añadida) de estas cláusulas, texto al que se denominó en francés *motet*, diminutivo de *mot*, que significa 'palabra' o 'texto'. Al estar dotadas de un texto propio, las cláusulas empezaron a cantarse como cantos independientes, desgajándose así del *organum* y convirtiéndose en un género musical nuevo, nacido de la música religiosa pero sin lugar específico en la liturgia. El término *motete* pasó de designar el texto a designar la voz que lo cantaba, convirtiéndose en sinónimo de *duplum*, y posteriormente designó el género musical mismo.

Su falta de ubicación litúrgica permitió que el motete se convirtiera pronto en el vehículo musical para la expresión de temas profanos, tanto de tipo moral y filosófico como de tipo amoroso o festivo. Durante la segunda mitad del siglo XIII el motete es la única forma musical polifónica profana.

La forma más difundida de motete durante el *Ars Antiqua* fue el llamado **motete politextual**, en el que las voces superiores cantan textos diferentes, con fraseo diferenciado, de modo que nunca haya una cadencia simultánea en todas las voces hasta el final del motete. Los textos de los motetes podían estar en latín o en francés, o incluso cada texto en una lengua distinta. Los textos latinos se usaban con preferencia para temas políticos, morales o filosóficos; los franceses para temas amorosos o festivos. El tenor podía ser, como en el origen, un melisma sacado de un canto del repertorio gregoriano; podía también tratarse de otras melodías, religiosas o no, o incluso estar compuesto directamente por el autor del motete.

11.2. *Ars Nova*

A comienzos del siglo XIV aparecen varias técnicas musicales nuevas, especialmente en el ritmo, que dan lugar a un importante cambio de estilo. Este estilo aparece teorizado en textos como *Ars Nova* (Arte nueva), de Philippe de Vitry, o *Ars Novae Musicae* (Arte de la nueva música), de Juan de Muris, en cuyos títulos se insiste en el carácter de novedad; a este nuevo estilo se le denomina también *Ars Nova*.

11.2.1. El motete isorrítmico

Dentro de este movimiento musical aparece una técnica que dominará el motete durante un siglo y medio: la **isorritmia**. Consiste en la repetición de un patrón rítmico denominado *talea* como elemento estructural de la composición. Una vez seleccionada la melodía del tenor (habitualmente gregoriana), a la que se denomina *color*, el compositor le aplicaba el patrón rítmico elegido. Habitualmente el color era más extenso (es decir, tenía más notas) que la talea, que debía repetirse dos o tres veces (o más) para completar el color; éste se repetía a su vez varias veces.

Compositores importantes de motetes durante el *Ars Nova* son **Philippe de Vitry** y **Guillaume de Machaut**.

11.2.2. La canción

Desde finales del siglo XIII habían empezado los intentos de aplicar las técnicas polifónicas a la canción profana. Adam de la Halle, considerado el último trovero, había compuesto algunas canciones (formas fijas) en forma polifónica. Los compositores del *Ars Nova*, en el siguiente siglo, conseguirían dar forma definitiva a un modelo de canción profana polifónica que perduraría hasta finales del XV, ya en pleno Renacimiento musical.

La incorporación de la polifonía a la canción profana supuso un cambio radical en la composición y consumo de estas canciones. En la etapa anterior, la de la canción trovadoresca, los autores de canciones (trovadores, troveros o *Minnesinger*) componían texto y música; eran con frecuencia aficionados de alto nivel, en muchos casos aristócratas, aunque también había trovadores profesionales que aprendían su oficio con otros trovadores. Esto era suficiente para componer aquel estilo de canción; pero para utilizar las técnicas polifónicas era necesario contar con una sólida formación musical: había que ser músico profesional. El desarrollo de la canción polifónica acabó, pues, con los últimos restos del movimiento trovadoresco, y solo los maestros cantores alemanes continuaron trabajando del mismo modo lejos del ambiente cortesano. Por otra parte, la especialización necesaria hacía difícil la identificación de músico y poeta: salvo excepciones, a partir de entonces los músicos compondrían sus canciones sobre textos ajenos.

Los tipos de canción preferidos por los polifonistas fueron las **formas fijas**: *ballade*, *rondeau* y *virelai*. La *ballade* adoptó su forma definitiva de tres estrofas (a veces dos) con forma *bar* y con el último verso de cada estrofa como estribillo. Por su temática, habitualmente amorosa, se convirtió en el sustituto musical de la *chanson* y por tanto en la forma más culta de la composición cortesana.

El *rondeau* mantuvo la forma **ABaAabAB**, normalmente con un solo verso por frase musical, lo que hacía un total de ocho versos incluidas las repeticiones. Hacia finales del XIV comenzó a alargarse, con un estribillo de tres versos, dos en la sección A y uno en la B, lo que hacía un total de trece versos en el conjunto; posteriormente se compusieron estribillos de

cuatro y cinco versos, alargando así el total hasta dieciséis o veintiún versos. Sin embargo, la estructura musical se mantuvo intacta. El *rondeau*, aunque trataba habitualmente el tema amoroso, servía también para los contenidos morales y políticos que antes había tenido el *sirventés* y acabó por sustituir también al motete en sus funciones profanas cortesanas.

El *virelai* fue la forma que más tardíamente se hizo polifónica. Su estructura fue siempre la de un conjunto de estrofas con forma *bar* que alternaban con un estribillo que tenía la melodía de la segunda sección de la estrofa (A bba A bba A...). Tanto estribillo como estrofas solían tener un número elevado de versos (6-8 en el estribillo y 12-16 en la estrofa).

El principal compositor de canciones del siglo XIV fue el francés **Guillaume de Machaut**. Las primeras canciones polifónicas de Machaut eran a dos voces, con el canto acompañado por una melodía más grave y en notas largas, llamada *tenor*, que posiblemente se interpretaba con un instrumento. Posteriormente compuso canciones a tres voces, con el canto acompañado por dos voces de soporte: el tenor y un contratenor similar a este y en la misma tesitura. Esta última forma se convirtió en el modelo para otros compositores de este siglo y el siguiente. Las voces inferiores no llevaban texto en la notación y podían interpretarse instrumentalmente o cantadas sobre melismas.

Machaut, que también era el autor de los textos de sus canciones, se ocupó personalmente de la «edición» de sus obras completas, dirigiendo la elaboración de manuscritos en los que toda su producción aparecía reunida y clasificada por géneros, ordenada probablemente en cada género por orden cronológico. Esto hace que sea el único compositor medieval del que podemos conocer la totalidad (o casi) de su obra en una notación fiable.

Ars subtilior

A finales del siglo XIV, en la corte papal de Avignon y en otras cortes de España e Italia se desarrolló un estilo enormemente complejo de canciones que se conoce como *Ars subtilior*. La complejidad se basaba normalmente en constantes cambios de ritmo y en el virtuosismo exigido a los cantantes. En este estilo destacaron músicos como **Baude Cordier** y **Jacob de Senleches**.

El *Trecento* italiano

En la primera mitad del siglo XIV se desarrolla todo un estilo de composición de canciones polifónicas en Italia que suele denominarse con el término *trecento*, denominación italiana del siglo XIV.

El primer tipo de canción que aparece es el **madrigal**; esta palabra seguirá utilizándose durante tres siglos aunque designando formas musicales diferentes. El madrigal del *Trecento* suele tener dos o tres estrofas en forma de tercetos más una estrofa final de uno o dos versos. La textura es habitualmente a dos voces de tesitura similar. Entre los primeros autores de madrigales destaca **Jacopo da Bologna**.

En la segunda mitad del siglo, el madrigal cede terreno a un nuevo género, la ***ballata***, que tiene forma similar al *virelai* francés y suele utilizar la misma textura (canto + tenor y contratenor sin texto). El más importante autor de *ballate* es **Francesco Landini**, conocido en su época más como organista que como compositor.

11.2.3. La misa polifónica

De entre todos los géneros de la música polifónica, la misa es el más tardío. Aunque la polifonía había surgido en el ámbito de la música litúrgica, y principalmente en la misa, desde

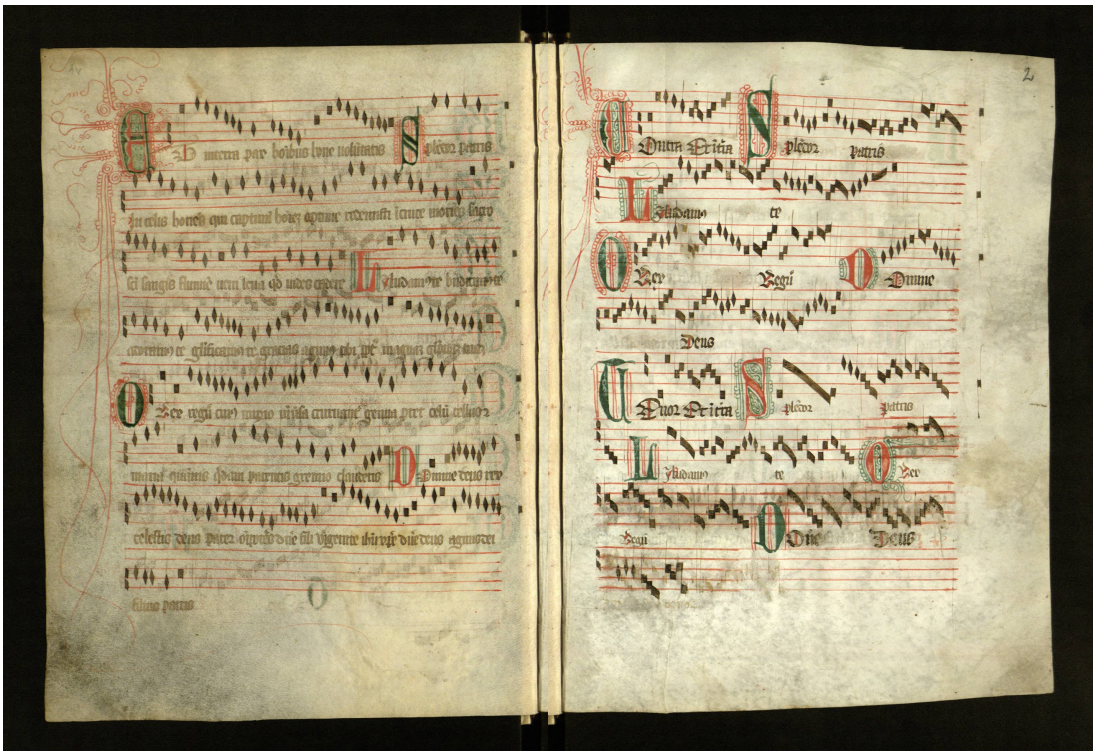


Figura 11.1: Misa de Barcelona.

el segundo tercio del siglo XIII no se había dado un interés de los compositores profesionales en aportar novedades a la liturgia; sus esfuerzos se centraron en el motete y posteriormente en la canción profana polifónica. En la misa (y el oficio) se mantuvieron las técnicas improvisatorias que habían dado lugar al *organum*; al mismo tiempo, se seguía creando música monódica, sobre todo cantos del ordinario.

Sin embargo, en la primera mitad del siglo XIV comienzan a aparecer en algunos manuscritos cantos del ordinario en forma polifónica; la mayor parte de ellos son anónimos y no forman ningún ciclo completo. Estos cantos responden a tres estilos diferentes:

Estilo motete: sobre un tenor (habitualmente gregoriano y correspondiente al canto que se pone en polifonía) dos voces, *duplum* y *triplum* cantan el texto. En general son motetes isorrítmicos en todo, salvo en el hecho de que las voces cantan el mismo texto.

Estilo canción: el texto lo canta una sola voz sobre un tenor y un contratenor que acompañan en notas tenidas, al estilo de las canciones profanas polifónicas.

Estilo simultáneo: todas las voces (tres o cuatro, habitualmente) cantan el mismo texto de forma homofónica, en una especie de discanto.

En algunos códices, los cantos aparecen agrupados por tipos (*Kyrie*, *Gloria*...), de modo que los maestros de coro podían elegir en cada misa qué canto de cada tipo era más adecuado. Sin embargo, en algunos manuscritos aparecen ciclos completos del ordinario, con los cinco cantos, aunque se trata de composiciones diversas que se han agrupado por conveniencia. Entre estos ciclos del ordinario se encuentra la llamada *Misa de Barcelona*. El primer ejemplo de ciclo completo compuesto por un solo compositor es la *Messe de Nostre Dame* de **Guillaume de Machaut**.

11.3. La polifonía medieval en los reinos hispánicos

Los reinos cristianos hispánicos desarrollan la polifonía simultáneamente al resto de Europa. Entre los muchos códices (libros manuscritos) que conservan piezas polifónicas medievales destacan los siguientes:

— *Codex Calixtinus* (siglo XII), con piezas representativas de la polifonía aquitana.

— *Códice de las Huelgas* (ss. XIII-XIV), que contiene principalmente motetes de estilo *Ars Antiqua*. Se conserva en el monasterio femenino burgalés de las Huelgas, donde se copió y probablemente se compuso gran parte de su contenido, que se utilizaba en las ceremonias religiosas del monasterio.

— *Llibre Vermell de Montserrat* (s. XIV); contiene piezas que se interpretaban en el monasterio de Montserrat, que era un importante centro de peregrinación. Hay piezas tanto monódicas como polifónicas y entre estas últimas hay *conductus* y *virelais*.

11.4. La notación musical

Durante los siglos XIII y XIV se producen importantes cambios en la notación musical, provocados por las nuevas necesidades rítmicas que presenta la polifonía. La notación modal de la escuela de Notre Dame resulta insuficiente para los motetes del Ars Antiqua o las canciones del Ars Nova. Era necesario, pues, ampliar los recursos de la notación.

11.4.1. La notación del Ars Antiqua

A lo largo del siglo XIII diversos teóricos, entre los que destacan **Franco de Colonia** y **Petrus de Cruce**, plantean innovaciones importantes en la escritura musical. Estas innovaciones se pueden resumir en lo siguiente:

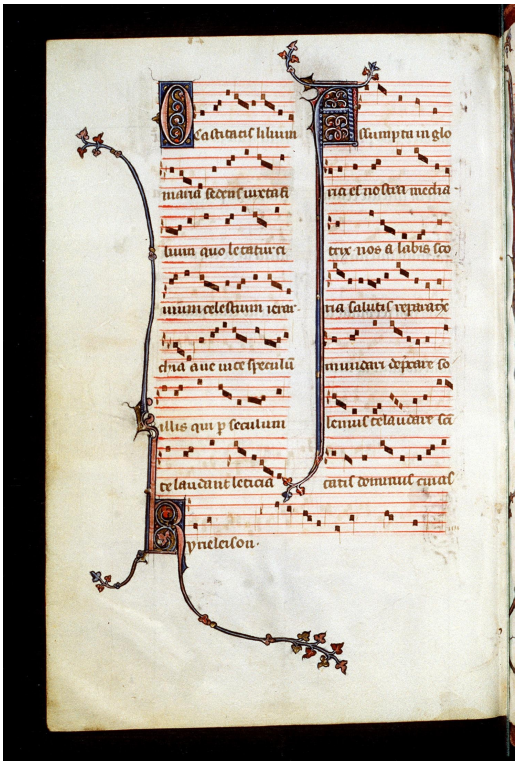
— **Diferenciación entre *longa* y *brevis***: es la novedad más importante del Ars Antiqua; se utilizan signos diferentes para duraciones diferentes. Los antiguos neumas de una sola nota, la *virga* (▀) y el *punctum* (▪) se utilizan para indicar nota larga y nota breve, respectivamente. La *longa* podía durar dos o tres *breves*, según el contexto.

— Se añade **una nueva duración, la *semibrevis***, permitiendo así una mayor diversidad de ritmos. Para esta duración se utiliza el signo de forma romboidal (♦) que formaba parte del antiguo *climacus*. Una *brevis* podía durar como dos o tres *semibreves*, también según el contexto.

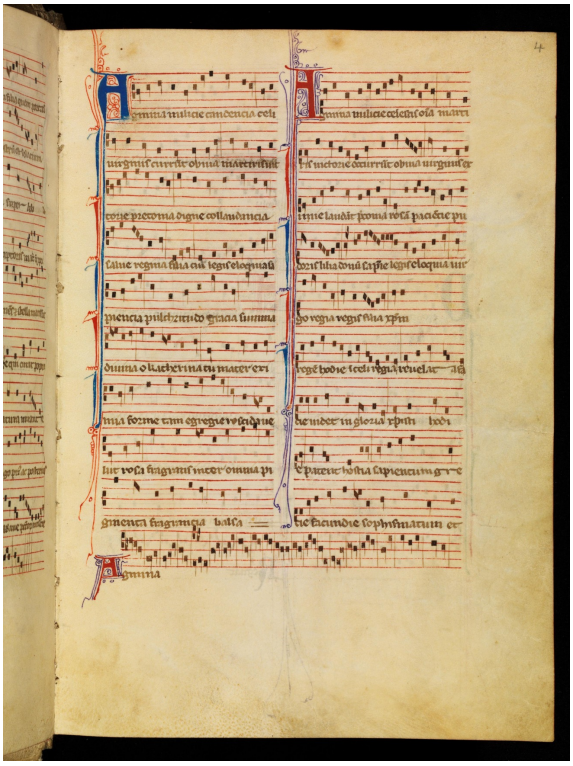
— Se utilizan **signos para los silencios**: líneas verticales de diferente longitud según la duración del silencio.

— Se continúan utilizando signos que indican varias notas, que se denominan ahora **ligaduras**. La forma de la ligadura indica la duración de cada una de las notas que la componen.

En cuanto a la disposición en la página, se prefieren las partes separadas; en los motetes a tres voces las dos voces de canto aparecen en dos columnas verticales paralelas y el tenor en la parte inferior abarcando todo el ancho de la página. En la figura 11.2 se pueden ver ejemplos de manuscritos en notación del Ars Antiqua.



(a) Códice de Montpellier



(b) Códice de Bamberg

Figura 11.2: Dos ejemplos de notación del Ars Antiqua

11.4.2. La notación del Ars Nova

A partir de 1320 aparecen innovaciones en la notación musical, como reflejo del nuevo estilo. El principal teórico —y compositor también— del momento es **Philippe de Vitry**. Entre estas innovaciones están las siguientes:

- Se utiliza un nuevo signo para una nueva duración, la **mínima**, que puede ser la mitad o un tercio de la *semibrevis*. Para ello se añade una plica vertical al signo de esta última.
- Se utiliza el **cambio de color** (normalmente en rojo) para indicar un cambio de proporción, y así indicar con claridad cuándo una figura vale dos o tres veces la inmediatamente inferior.
- Se comienza a utilizar un **punto de prolongación** para indicar que la figura anterior se incrementa en la mitad de su valor (como el puntillo actual).
- Se proponen signos que indiquen con claridad la división y subdivisión de las figuras (antecedentes de las indicaciones de compás). Los principales son los que aparecen en la figura 11.3.

Como ejemplo de notación del Ars Nova puede verse el *rondeau* de Baude Cordier de la figura 11.4.

Signo	Duraciones	Equivalencia
⊙	■ = ◆◆◆ = ↓◆↓◆↓◆ ↓◆↓◆↓◆ ↓◆↓◆↓◆	9/4
○	■ = ◆◆◆ = ↓◆↓◆↓◆	3/2
⊙	■ = ◆◆ = ↓◆↓◆↓◆↓◆	6/4
C	■ = ◆◆ = ↓◆↓◆	2/2

Figura 11.3: Las indicaciones «de compás» del Ars Nova

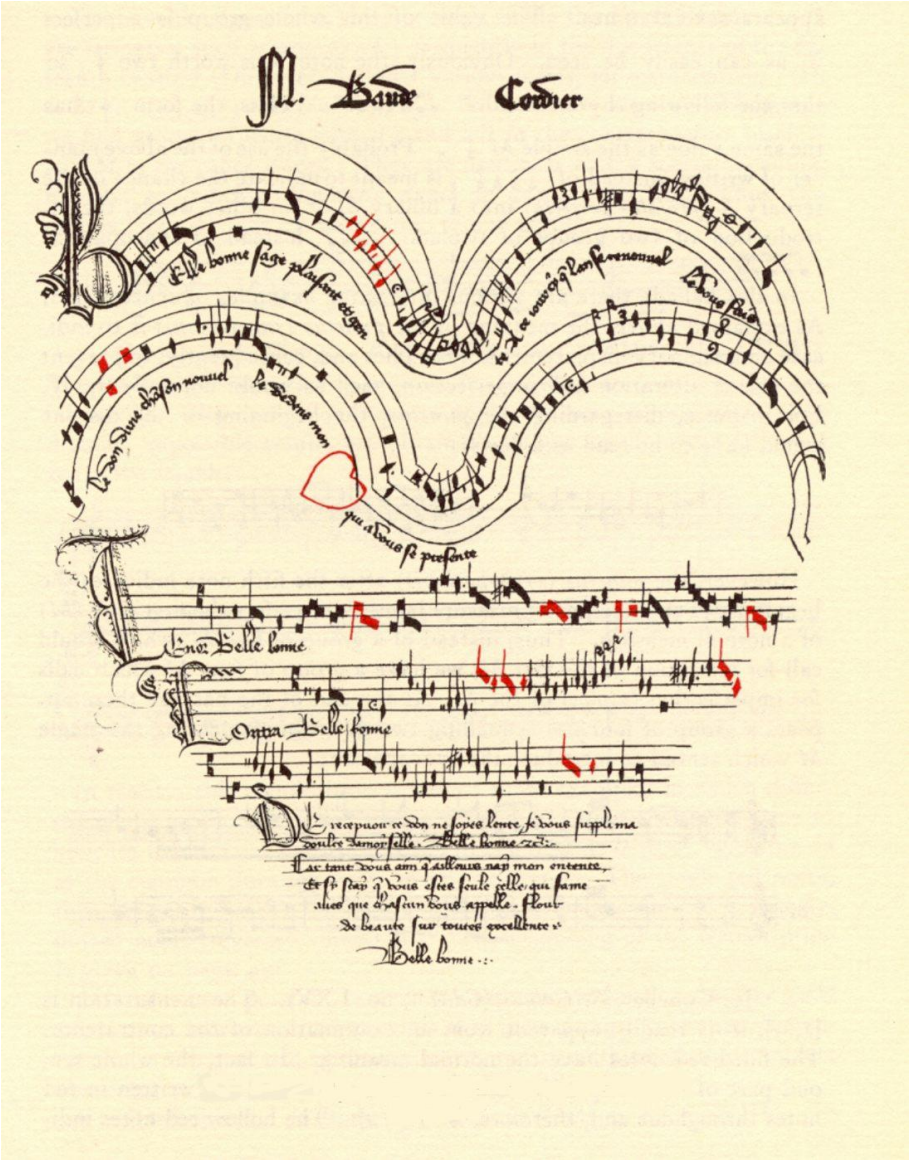


Figura 11.4: *Rondeau* de Baude Cordier.

Tema 12

La música en el Renacimiento

El paso de la Edad Media al Renacimiento no es tan evidente en la música como en las artes plásticas; no obstante, se suele situar el comienzo del Renacimiento musical hacia 1420, con los primeros compositores de la llamada **escuela franco-flamenca**, por ser principalmente el norte de Francia y Flandes (actualmente Bélgica y Países Bajos) los lugares de procedencia de la mayor parte de los compositores. Esta escuela domina la composición musical europea hasta finales del XVI, junto a otros grandes compositores italianos, alemanes y españoles.

El acontecimiento más significativo de la música en el siglo XV es el predominio que adquieren los músicos flamencos: desde 1420 hasta finales del XVI los compositores nacidos o formados en Flandes dominarán el panorama musical europeo. La mayor parte de ellos viajaron a Italia y se instalaron allí o en otras cortes de Europa, difundiendo un estilo que se convirtió en internacional. Estos compositores supieron también asimilar las características musicales de los lugares por donde pasaban o cuya música conocían, principalmente Italia; un influjo importante fue también el de los músicos ingleses de comienzos del XV, que aportaron entre otras cosas el gusto por la homofonía y las nuevas armonías de terceras y sextas que revolucionarían la polifonía europea y llevarían finalmente al establecimiento del sistema tonal.

12.1. El motete

El motete isorrítmico continúa cultivándose en el siglo XV por parte de las dos primeras generaciones de compositores franco-flamencos, hasta aproximadamente 1470. El motete de esta época presenta algunas diferencias con el del siglo anterior:

- Se aumenta el número de voces, añadiendo habitualmente un **contratenor**, similar al tenor y en la misma tesitura.
- Las voces superiores cantan el mismo texto, normalmente un texto latino de tema religioso o conmemorativo.
- Las sucesivas repeticiones de la *talea* utilizan diferentes proporciones aplicando el principio de la **disminución**: la misma serie de valores pero con duraciones cada vez menores.

Son importantes compositores de este tipo de motete **Guillaume Dufay**, **Johannes Ockeghem** y **Antoine Busnois**.

Por entonces, el motete se reconvierte de nuevo en forma asociada al repertorio religioso, aunque sin ubicación litúrgica. Poco a poco va encontrando espacio en algunas ceremonias

religiosas, especialmente en la misa, en aquellos momentos en que no había un canto asignado (por ejemplo, en la elevación); también comienza a ocupar el espacio de algunos recitados (oraciones) e incluso a sustituir a los cantos del propio.

Junto a la isorritmia, los compositores del siglo XV utilizaron otras técnicas novedosas en el motete, entre ellas la homofonía, la homorritmia y un concepto nuevo de armonía que incluía intervalos de tercera y sexta. Paralelamente, se va desarrollando un carácter de igualdad estructural de las voces, perdiéndose así la distinción entre voces que soportan la estructura (tenor y contratenor) y otras que aportan la melodía (voces de canto).

Todas estas innovaciones cristalizan en el tránsito del siglo XV al XVI, en la generación de **Josquin des Prez**. Junto a ellas, se añade el recurso que se convertirá en emblema de la polifonía renacentista: la **imitación**. Ésta consistía en la entrada sucesiva de las voces en cada sección del motete o en cada verso, repitiendo todas un mismo motivo. El recurso de la imitación se hizo tan importante en la polifonía del XVI que habitualmente denominamos a esa polifonía **contrapunto imitativo**. Además de la imitación, el nuevo modelo de motete incluía otras características: contraste entre pasajes homofónicos y otros de contrapunto complejo; contraste entre diferentes texturas con agrupaciones diversas de las voces (por ejemplo, dúo de voces agudas frente al grupo o a un dúo de voces graves); incremento del número de voces, que a finales del siglo XVI oscilan entre cinco y ocho; a veces, utilización de varios coros.

En esta generación del cambio de siglo, además de Josquin, destacan como compositores de motetes **Heinrich Isaac** y **Jean Mouton**. En la generación siguiente, **Nicolás Gombert**, **Clemens non Papa** y **Adrian Willaert**. Por último, en el renacimiento tardío (segunda mitad del XVI), **Giovanni Palestrina** y **Orlando di Lasso**.

El siglo XVI es también el siglo de la polifonía española: una primera generación incluye a **Juan de Anchieta** y **Francisco de Peñalosa**. A mediados del siglo destaca especialmente el sevillano **Cristóbal de Morales**, que trabajó varios años en Roma, donde fue el principal compositor de música religiosa de su generación. En la segunda mitad del siglo, el también sevillano **Francisco Guerrero**, maestro de capilla de la catedral de Sevilla, y el cordobés **Fernando de las Infantas**. Cerrando el siglo, otro sevillano más, **Alonso Lobo**, y el abulense **Tomás Luis de Victoria**, que también trabajó en Roma y posteriormente en Madrid, y que forma junto a Palestrina y Lasso la tríada principal de compositores del renacimiento tardío.

12.2. La canción

12.2.1. Renacimiento temprano

Durante los dos primeros tercios del siglo XV la canción profana polifónica presenta características similares a la del siglo anterior: predominan las formas fijas, habitualmente en la textura de canto, tenor y contratenor. En una primera generación, con un dominio claro de la *ballade*, destacan como autores **Guillaume Dufay** y **Gilles Binchois**. La generación siguiente abandona poco a poco la *ballade* y prefiere el *rondeau* y el *virelai*; los compositores fundamentales son **Johannes Ockeghem** y **Antoine Busnois**.

12.2.2. Renacimiento medio

El tránsito entre los siglos XV y XVI supone una época de cambios importantes en la canción polifónica. En primer lugar, desaparecen las formas fijas, que ya se consideraban bastante anticuadas (hay que recordar que provenían de la monodia trovera y estaban en uso desde mediados del siglo XIII). En segundo lugar, se percibe una doble influencia en las técnicas de

composición: de un lado, la del motete —la forma polifónica más importante—, con una textura densa que evitaba las cadencias simultáneas y planteaba una gran libertad entre las voces; de otro lado, la influencia de la canción popular, con sus melodías sencillas, sus estribillos y sus ritmos vivos. En tercer lugar, se acentúan las innovaciones que venían experimentándose desde comienzos del siglo: homofonía, homorritmia, armonía nueva, igualdad estructural entre las voces… Todo esto conduce a una pluralidad de modelos de canción, tanto entre unos compositores y otros como en la obra individual de cada uno.

Por otra parte, este momento central del renacimiento musical presenta una altísima concentración de compositores importantes en una misma generación. El personaje central es **Josquin des Prez**, uno de los grandes genios de la historia de la música occidental; entre sus contemporáneos están **Heinrich Isaac**, **Alexander Agricola**, **Jakob Obrecht** y **Pierre de la Rue**.

Al mismo tiempo, comienzan a aparecer formas autóctonas de origen popular en diversos lugares: en Italia es la época de la ***frottola***, canción de tipo tradicional con estribillo; en España comienza el desarrollo del **villancico** y del **romance** polifónicos, que tendrán una presencia importantísima en la música española de los dos siglos siguientes; la figura central de este momento es el músico-poeta **Juan del Enzina**.

12.2.3. Renacimiento tardío

Este momento de cambios cristaliza en el florecimiento de diversos tipos de canción que dominarán los dos últimos tercios del siglo XVI. Esta diversificación es en principio de tipo nacional, pero los continuos viajes de los músicos, junto con la imprenta musical y la circulación de manuscritos hará que la mayor parte de estas canciones se hagan conocidas en todos los lugares de Europa. Entre estos tipos de canción destaca el **madrigal** italiano, que será la forma más característica de la polifonía profana de finales del Renacimiento. Los madrigales se componían sobre poemas no estróficos con versos de siete y once sílabas; el compositor ponía música a cada verso individualmente, sin apenas repeticiones; la textura habitual era a cinco o seis voces, con uso de la imitación y de otros recursos de la polifonía culta. Entre los compositores de madrigales destacan **Adrian Willaert** y **Luca Marenzio**, y finalmente **Claudio Monteverdi**, a quien se considera uno de los iniciadores del estilo barroco.

En España, continuando la línea iniciada por Enzina, se desarrolla el villancico, destacando como compositores el extremeño **Juan Vázquez** o el andaluz **Juan de Triana**.

En los decenios finales del Renacimiento se producen cambios importantes que afectan a la composición de canciones. Por un lado, la «internacionalización» de la música lleva a que algunos compositores destaquen en la creación de prácticamente todos los tipos de canción: así ocurre con **Orlando di Lasso**, músico flamenco que trabajó en Italia y Alemania.

Por otra parte, la influencia de la contrarreforma católica llevó a algunos músicos, italianos y españoles principalmente, a renunciar a la composición de canciones profanas o a «disfrazar» de religiosas formas de canción profana, como ocurre con los *Madrigali spirituali* de **Giovanni Palestrina** o las *Canciones y villanescas espirituales* de **Francisco Guerrero**.

Finalmente, la canción profana y especialmente el madrigal fueron terrenos de experimentación para técnicas nuevas como el cromatismo o las disonancias extremas, que desembocarían finalmente en un nuevo estilo hacia 1600, el estilo que actualmente denominamos **barroco**.

12.3. La misa polifónica

A partir de 1420, se hizo habitual un modelo que se puede considerar el primer tipo importante de misa como género musical: la **misa sobre cantus firmus**. Los cinco cantos —*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*— se componían, a la manera de un motete, sobre una melodía situada en el tenor y tomada habitualmente de un canto gregoriano (aunque nunca del ordinario) o de una canción profana; a veces también era de composición propia. La textura más habitual era a cuatro voces, con el tenor como voz inmediatamente superior a la más grave. Como compositores de misas de este tipo, destacan **Guillaume Dufay**, **Johannes Ockeghem** y **Jakob Obrecht**.

En el tránsito del XV al XVI aparecen nuevos modelos de composición de misas, relacionados principalmente con el uso de la imitación como recurso estructural: al igual que en el motete contemporáneo, todas las voces tienen la misma importancia y las entradas son sucesivas e imitativas; esto hace que se quede anticuada la idea de construir la misa sobre una melodía situada en una sola voz. Aparecen entonces dos nuevos modelos:

Misa de paráfrasis: la melodía que se utiliza como *cantus firmus* se reparte entre todas las voces, y de ella salen los motivos de la imitación.

Misa de parodia: el modelo no es una melodía monódica, sino una obra polifónica, normalmente un motete o una canción; se utilizan todas las voces y sus motivos se modifican de varios modos y se reparten entre todas las voces. Los modelos eran habitualmente de compositores de la misma generación o de la anterior.

Estos dos modelos comienzan a tener importancia en la generación de **Josquin des Prez** y se desarrollarán principalmente en los tres últimos cuartos del XVI, con compositores como **Palestrina** y **Lasso**. También son importantes los españoles **Morales**, **Guerrero** y **Victoria**.

En los siglos XV y XVI se desarrollan también otros tipos de misa polifónica, entre los que destaca la **Misa de difuntos**, llamada también de *Requiem*, que se basaba en las melodías gregorianas correspondientes; se incluían también los cantos del propio. La más antigua conservada es de Ockeghem, aunque se sabe que Dufay compuso una anteriormente.

También se componían misas que no utilizaban material melódico anterior, sino que eran de composición enteramente original. La más famosa es la *Misa del papa Marcelo*, de Palestrina.

12.4. La música instrumental en el Renacimiento

Durante el Renacimiento, especialmente a partir de 1470, los instrumentos musicales comienzan a tener más importancia y es más frecuente encontrar música instrumental escrita. El desarrollo de la imprenta musical contribuirá a la difusión de esta música, y son numerosos los tratados impresos que incluyen ejemplos de música instrumental, o que incluso tienen a esta como su contenido principal.

Durante esta época, la música instrumental sigue supeditada a la vocal, aunque aparecen ya numerosas muestras de una práctica instrumental autónoma. Cuando la función de los instrumentos no es acompañar a la voz o las voces, interpretan piezas de los siguientes tipos:

Adaptaciones de música vocal. Piezas polifónicas compuestas originalmente para canto se adaptan a un conjunto instrumental adecuado o bien a un solo instrumento con capacidades polifónicas. A veces estas adaptaciones incluyen la presencia de una sola voz de canto en el conjunto.

Danzas. Continúa siendo el repertorio más habitual de la música instrumental, como sucedía en la Edad Media. A lo largo del Renacimiento las modas van cambiando: a la *basse danse* (baja danza) del XV le suceden la *pavana* y la *gallarda* del XVI y finalmente la *alemana* y la *corranda* en el límite entre Renacimiento y Barroco. Sigue siendo habitual el emparejamiento de danzas lentas y rápidas, y la forma habitual es AABBCC o bien AABB.

Piezas de tipo improvisatorio. La improvisación era la práctica habitual de los instrumentistas, y muchas veces estas improvisaciones se recogían por escrito para servir de modelo. Estas piezas reciben diferentes nombres: *fantasía*, *toccata*, *tiento*... y a veces tienen carácter contrapuntístico, sobre todo en los instrumentos de tecla. Dentro de este grupo se pueden incluir las numerosas variaciones sobre melodías previas, conocidas en España como *diferencias*.

La música instrumental renacentista la podemos dividir en dos grandes grupos: música para conjunto instrumental y música para instrumentos polifónicos.

12.4.1. Conjuntos instrumentales

Los instrumentos renacentistas se clasificaban en «altos» y «bajos»: los primeros son los instrumentos aptos para tocar al aire libre, por tener una mayor sonoridad; se incluyen en este grupo, en general, los instrumentos de metal (trompetas, trompas, sacabuches) y los de lengüeta (chirimías, cromornos), junto a la percusión. Entre los instrumentos «bajos» se incluyen aquellos más apropiados para interpretar en recintos cerrados, como son los de cuerda en general (violines, violas, laúdes) y las flautas. Prácticamente todos los instrumentos se construían en varios tamaños para poder interpretar música polifónica de tesituras diversas con conjuntos instrumentales homogéneos.

Los principales conjuntos instrumentales serían los siguientes:

Ministriles. Se trataba de músicos al servicio de las ciudades y las instituciones públicas, generalmente con instrumentos de metal o instrumentos «altos» en general. Participaban en ceremonias oficiales, desfiles y procesiones. Son un remoto antecedente de las bandas de música.

Músicos de iglesia. Intérpretes de instrumentos de viento, sobre todo cornetas (de madera o hueso) y sacabuches (antepasados del trombón), estos últimos en varias tesituras. Doblaban o sustituían a los cantantes interpretando siempre repertorio polifónico religioso.

Músicos de cámara. Los instrumentos principales eran flautas de pico y violas *da gamba*, construidas en todas las tesituras. Podían formar conjuntos homogéneos (con el mismo tipo de instrumentos en todas las voces) o heterogéneos (mezclando instrumentos diferentes). Solían añadirse instrumentos polifónicos, sobre todo de cuerda pulsada. Los violines (también en todas las tesituras) se consideran en principio instrumentos populares aptos solo para la danza, pero acaban formando parte también de los conjuntos de cámara.

12.4.2. Instrumentos polifónicos

Los instrumentos con capacidades polifónicas —cuerda pulsada y tecla— solían interpretar de forma individual (solista) piezas polifónicas de origen vocal o compuestas específicamente para el instrumento. Los instrumentos principales son los siguientes:

- **Cuerda pulsada**
  - **Laúd**: es el instrumento de cámara principal en toda Europa, tanto para interpretación solista como para acompañar a la voz. Aunque había tipos diferentes, lo más habitual era que tuviera seis *órdenes* de cuerdas dobles afinadas por cuartas justas excepto las dos centrales, separadas por una tercera mayor. Tenía forma abombada, mástil corto con trastes móviles y el clavijero casi perpendicular al mástil.
  - **Vihuela**: es el equivalente español del laúd, con mismo número de órdenes y afinación similar, pero con forma parecida a la de la guitarra.
  - **Guitarra**: considerada todavía como un instrumento popular, no apto para la interpretación en salones aristocráticos. Era mucho más pequeña que la actual y tenía solamente cuatro órdenes, con afinación similar a las cuatro primeras cuerdas de una guitarra actual.
  - **Arpa**: aunque a lo largo del Renacimiento pierde la importancia que había tenido en la Edad Media y es sustituida por el laúd, sigue siendo importante sobre todo en España e Italia. En general se trataba de arpas diatónicas, sin posibilidad de utilizar notas alteradas.
- **Tecla**
  - **Órgano**: es el instrumento más importante, tanto en la música religiosa como en la profana; había órganos estables (como los de iglesia), *positivos* (transportables para asentar sobre una mesa o una base similar) y *portativos* (que podían llevarse colgados interpretando con una mano y manejando el fuelle con la otra). Había también órganos de lengüeta libre, conocidos como *regales* o *realejos*, también portátiles.
  - **Clave**: de uso habitual en los salones nobiliarios; el teclado acciona unos *plectros* que pulsan las cuerdas, por lo que se trata de un instrumento de cuerda pulsada, aunque manejado por teclado.
  - **Clavicordio**: más reducido y más frágil que el clave, se diferencia de éste en que las teclas accionan unas láminas (*tangentes*) que golpean la cuerda ligeramente en lugar de pulsarla. Se solía utilizar principalmente como instrumento de estudio y ensayo.
  - **Espineta**: una especie de clave de tamaño menor, apropiado para la interpretación personal.

12.4.3. Las tablaturas

Los conjuntos instrumentales solían utilizar como fuente la música escrita para conjunto vocal, por lo que la notación habitual era la misma que en el canto. Pero dado que la costumbre de la época era escribir las voces en cuadernos separados y no en partitura, para los instrumentos polifónicos era necesario copiar la música a un formato que permitiera ver todas las voces simultáneamente e interpretarlas en un solo instrumento. A esta operación se le denominaba *intabulación* y las notaciones utilizadas *tablaturas*. Existían tablaturas diferentes para cada instrumento o familia instrumental y también para cada país o territorio europeo. Así, había notaciones italiana, francesa, alemana o española para laúd y vihuela; o notaciones también diversas para tecla.

Las tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada solían incluir tantas líneas paralelas como órdenes de cuerdas tuviera el instrumento; en algunas la línea superior representaba

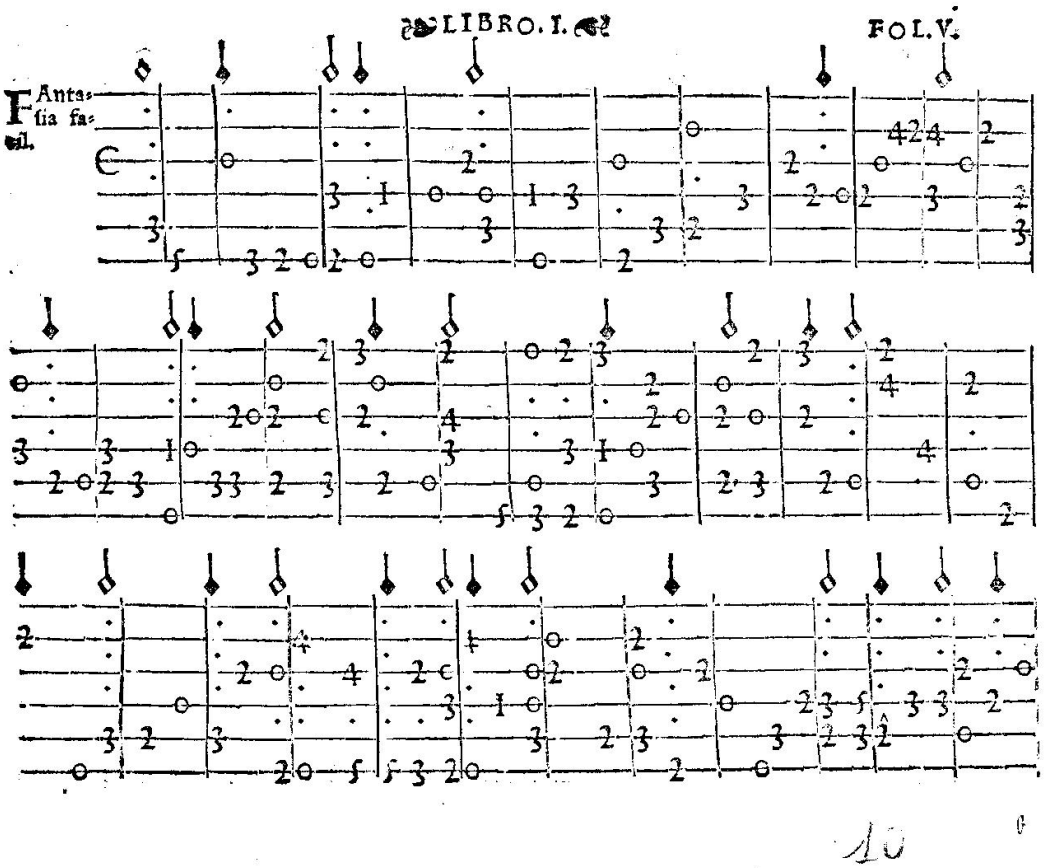


Figura 12.1: Tablatura para vihuela. Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela.* Sevilla, 1546

la cuerda más aguda y en otras la más grave. Los trastes en que debía pisarse la cuerda se indicaban con letras o cifras. Habitualmente sobre la pauta se indicaban las figuras musicales que correspondían a las duraciones de las notas, para poder reflejar adecuadamente el ritmo.

En cuanto a las tablaturas de tecla, a veces utilizaban líneas paralelas para representar las diferentes voces polifónicas, aunque otras veces se alineaban los signos sin líneas. Las notas o teclas se indicaban con cifras o letras, que a veces representaban notas de una escala y otras veces teclas concretas. Había también notaciones mixtas en que la melodía principal se escribía con notación de canto y los acordes en tablatura. En otros casos se utilizaban pautas similares a las de la música vocal pero con muchas más líneas para abarcar el ámbito total de la pieza (se podía llegar hasta las doce líneas).

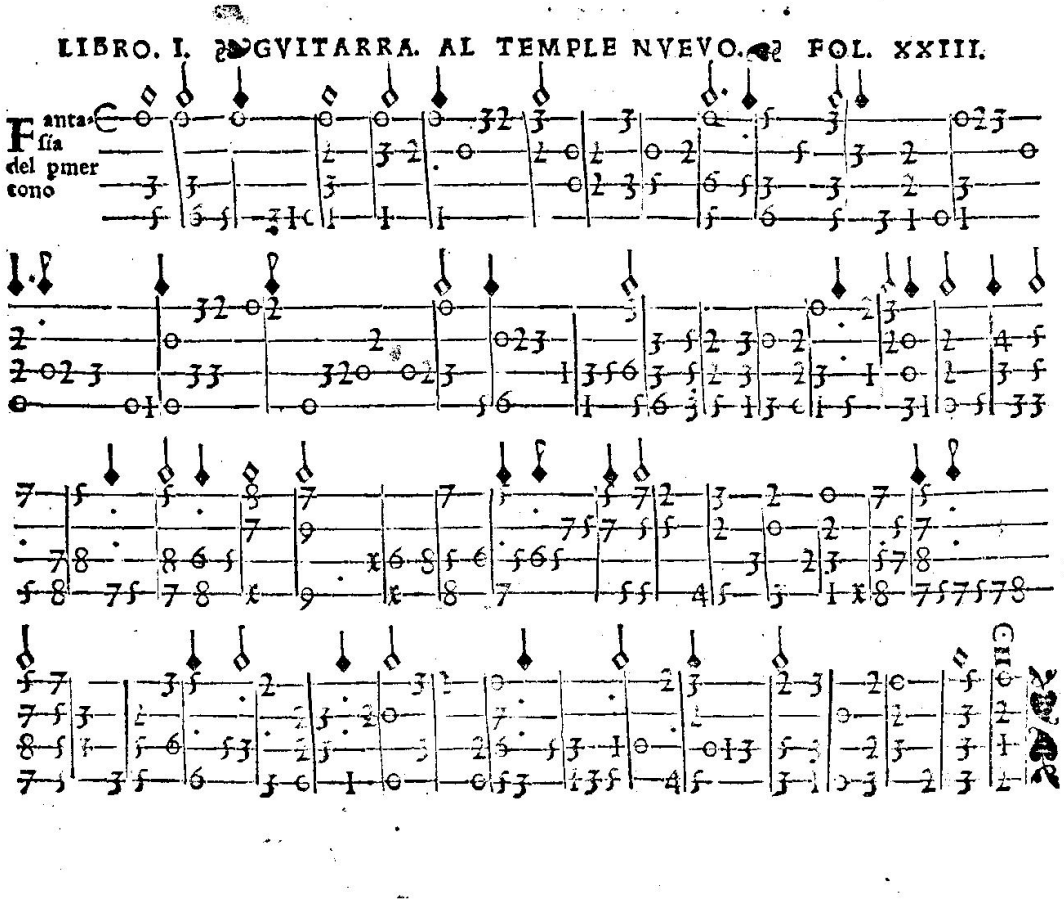


Figura 12.2: Tablatura para guitarra. Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela.* Sevilla, 1546

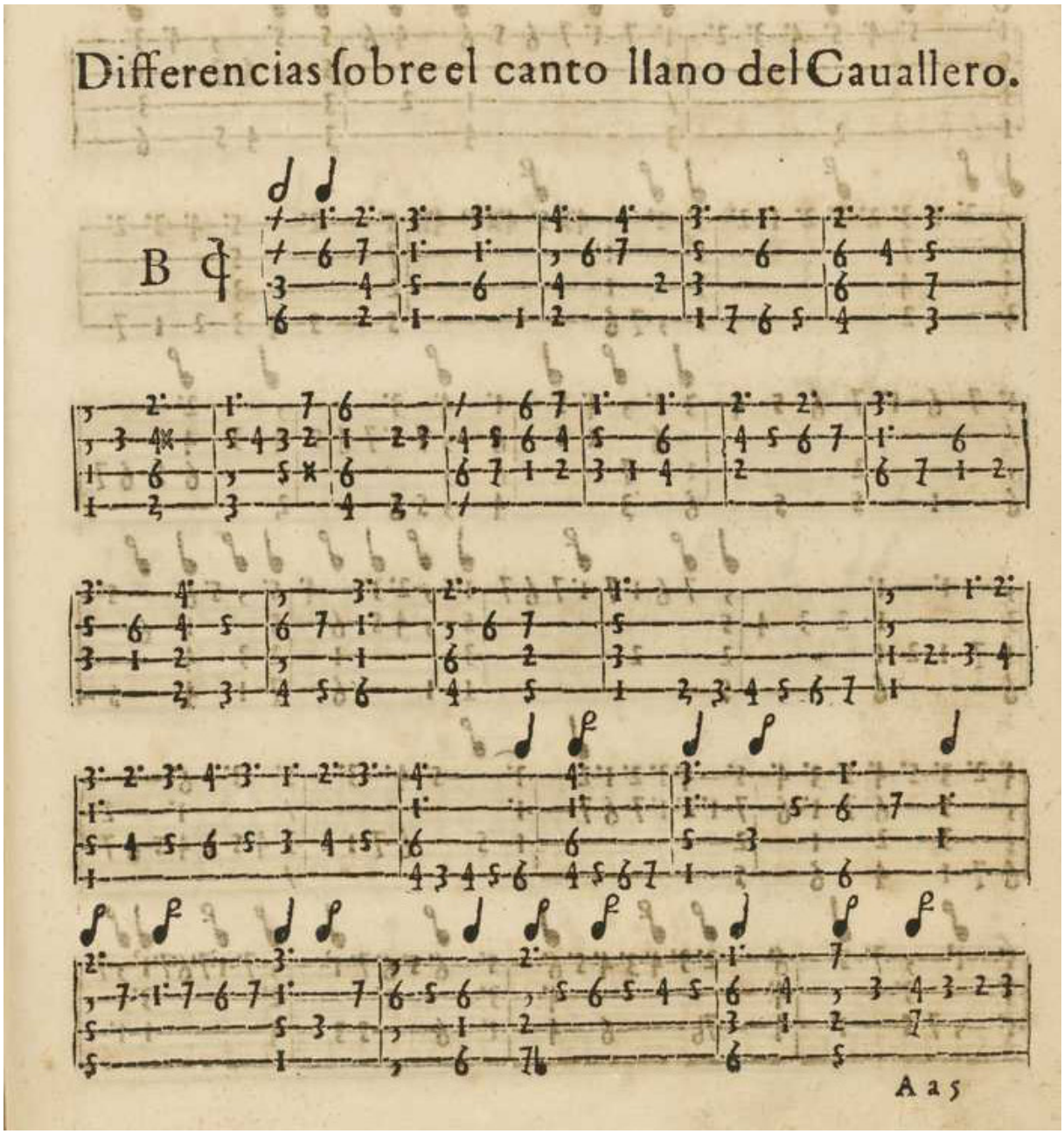


Figura 12.3: Tablatura para tecla. Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela.* Madrid, 1570

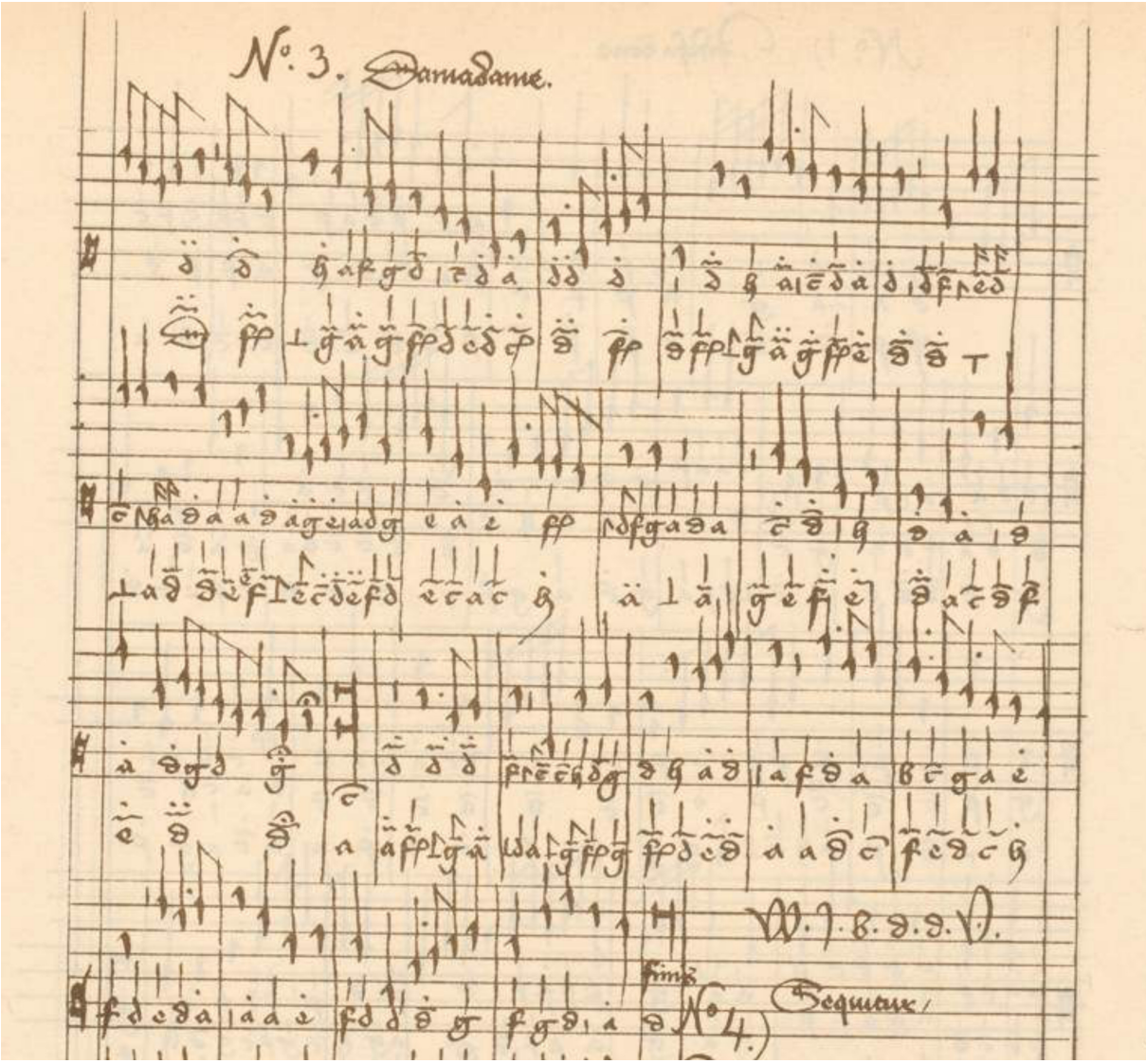


Figura 12.4: Tablatura mixta para tecla. *Buxheimer Orgelbuch*. Manuscrito alemán, hacia 1450