

## 12. *El surgimiento de la música instrumental*

Nuestra exposición se ha concentrado hasta ahora en la música vocal, pues la gran mayoría de las piezas anteriores al siglo XVI que se han conservado estaban escritas para la voz humana, sola o acompañada por instrumentos. Es evidente que, durante toda la Edad Media y el Renacimiento, se interpretaron danzas, fanfarrias y otras piezas instrumentales. Pero, dado que los intérpretes tocaban de memoria o improvisaban, poca de esta música se ha conservado en notación escrita. La música instrumental era funcional: la gente disfrutaba esta música como acompañamiento de una danza o de un ágape, pero rara vez la escuchaba o interpretaba por sí misma, y por ello estaba menos valorada que la música vocal.

Esta limitación comenzó a desvanecerse después de 1450 y especialmente durante el siglo XVI, cuando iglesias, mecenas y aficionados a la música se dedicaron con una intensidad cada vez mayor a la música instrumental. El crecimiento de la música para instrumentos es en parte una ilusión: significa únicamente que una gran parte de esta música se reflejaba ahora en fuentes escritas. Pero este cambio demuestra que la música no vocal iba a considerarse digna de conservarse y difundirse por escrito. También nos sugiere que los intérpretes de instrumentos disponían en ese momento de una mayor cultura musical que en épocas anteriores.

El surgimiento de la música instrumental durante el Renacimiento es evidente en la proliferación de nuevos instrumentos, nuevas funciones de la música instrumental, nuevos géneros y estilos, así como por el creciente suministro de música escrita para instrumentos solos, incluida la publicación de numerosas colecciones. Como en los tiempos precedentes, los músicos interpretaron, improvisaron y compusieron música de danza, versiones instrumentales de obras vocales y composiciones sobre melodías preexistentes. Y sin embargo, desarrollaron géneros nuevos e importantes, independientes de la danza o del canto, como por ejemplo las *variaciones*, el *prelu-*

dio, la *fantasía*, la *toccata*, el *ricercare*, la *canzona* y la *sonata*. Por primera vez, los compositores empezaron a concebir una música instrumental tan interesante e inquietante como la música vocal. Esta evolución creó el escenario de los periodos posteriores, en los que la música instrumental creció aún más en importancia.

### Instrumentos

La aparición de libros que describen instrumentos y ofrecen instrucciones para tocarlos es testimonio de la mencionada consideración de la música instrumental en el siglo XVI. Los autores de estos libros se dirigían al músico práctico, fuese profesional o amateur, de manera que escribían en las lenguas vernáculas en lugar de en latín. Gracias a estos libros disponemos de datos acerca de la altura tonal, la afinación y el arte de la ornamentación de una frase melódica, así como sobre los instrumentos mismos.

El primer libro de estas características fue *Musica getutscht* (Música explicada, 1511), de Sebastian Virdung. Le sucedieron otros en un número cada vez mayor. Uno de los más densos, el segundo volumen de *Sintagma musicum* (Tratado sistemático de música, 1618), de Michael Praetorius, contiene descripciones de instrumen-

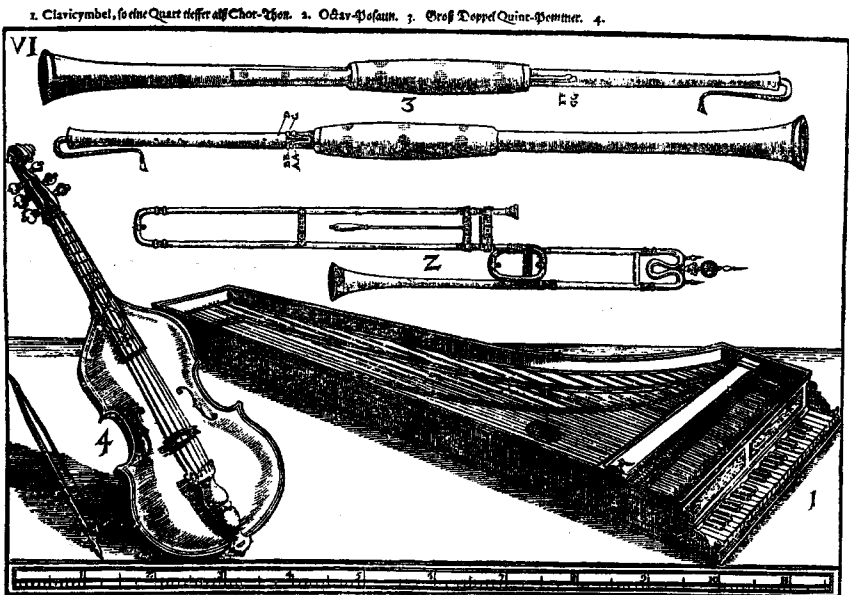


ILUSTRACIÓN 12.1 Instrumentos ilustrados en *Syntagma musicum*, vol. 2, de Michael Praetorius (*Wolfenbüttel*, 1618-1620): 1) clave, 2) trombón, 3) bombardarda, 4) viola da gamba baja.

ILUSTRACIÓN 12.2 *Hans Burgkmair*, Maximiliano I rodeado por los músicos de la corte e instrumentos. Grabado de las memorias del emperador Weisskuning (1514-1516). Se observan los siguientes instrumentos: órgano positivo, arpa, clavicordio, tambor, atabales, laúd, sacabuche, flauta, cromorno, flautas dulces, viola y trompeta marina.



tos entonces al uso e ilustraciones en grabados como el que se muestra en la ilustración 12.1.

Los músicos del Renacimiento eran capaces de tocar una sorprendente variedad de instrumentos, algunos de los cuales aparecen en las ilustraciones 12.1 y 12.2. A diferencia de los intérpretes modernos, habitualmente especializados en un único instrumento o en dos o tres estrechamente relacionados entre sí, se esperaba entonces de los músicos profesionales que fuesen diestros en varios. Los músicos del Renacimiento mantuvieron la distinción entre instrumentos *haut* (altos) y *bas* (bajos), o instrumentos de sonido relativamente fuerte o débil, introducida durante la Edad Media (véase capítulo 6).

Los instrumentos de viento y cuerda se construían a menudo en grupos o familias instrumentales, de manera que se consiguiese un timbre uniforme en toda la gama, desde el soprano hasta el bajo. Un conjunto instrumental que constase de cuatro a siete instrumentos se conocía en Inglaterra como *consort*. Los músicos y oyentes del siglo XVI disfrutaban del sonido de un conjunto homogéneo, en el que todos los instrumentos perteneciesen a la misma familia, aunque los conjuntos mixtos (llamados *broken consorts*) también eran usuales. La elección recaía sobre los intérpretes; hasta finales del siglo XVI, los compositores no acostumbraban a especificar los instrumentos.

La mayor parte de instrumentos de viento importantes del Renacimiento estaban ya en uso en la Edad Media (véanse capítulos 4 y 6): flautas dulces, flauta travesa, chirimías, cornetas y trompetas. En el Renacimiento adquirieron nueva relevancia el *sacabuche*, forma temprana del trombón, y el *cromorno*, cuya doble lengüeta estaba encerrada en una funda, de modo que los labios del intérprete no la tocaban y producía un sonido parecido al de una gaita suave (véanse ilustraciones 12.1 y 12.2). Los instrumentos de percusión también continuaron después de la Edad Media, a menudo con nuevos refinamientos, como el tamboril, el tambor con bordón, los timbales, los platillos, los triángulos y las campanas. Las voces de la percusión nunca se escribieron, pues los intérpretes improvisaban o tocaban de memoria ciertos esquemas rítmicos.

El instrumento doméstico más importante del siglo XVI era el *laúd*. En Europa, los laúdes se conocían desde quinientos años antes, cuando los árabes los introdujeron en España. El laúd estándar tenía forma de pera, una caja de resonancia convexa, mástil plano y clavijero (lugar en el que las cuerdas se unen a las clavijas de afinación) doblado hacia atrás en ángulo recto. Tenía una cuerda simple y cinco dobles, afinadas generalmente *Sol-do-fa-la-re'-sol'* y pulsadas con los dedos. Los trastes, hechos de tiras de tripa enrolladas alrededor del mástil, señalaban dónde tenía el intérprete que pulsar la cuerda con los dedos de la mano izquierda para elevar la altura tonal en uno o más semitonos. Un intérprete habilidoso podía producir una gran variedad de efectos, desde melodías, escalas y ornamentos de toda índole hasta acordes y contrapuntos. Los laudistas ejecutaban música en solitario, acompañaban los can-



ILUSTRACIÓN 12.3 Grupo de violas como aparece en la portada del manual de viola *Regola rubertina* (1542), de Siluestro Ganassi.

tos y tocaban en conjuntos instrumentales. Estrechamente emparentada con el laúd estaba la *vihuela* española, con caja de resonancia plana y forma de pequeña guitarra.

La *viola* o *viola da gamba* (viola de pierna) se desarrolló en España a mediados del siglo XV, los músicos italianos la adoptaron una generación más tarde y se convirtió rápidamente en el instrumento de arco más significativo del siglo XVII. La ilustración 12.3, procedente de la portada de un manual de interpretación de viola, muestra un consort de tres violas en los tres tamaños más usuales, un bajo en el medio, un tenor a nuestra derecha y un tiple a la izquierda. Como se ve en la ilustración, el intérprete sostenía el instrumento sobre o entre las piernas y movía el arco sin levantar el brazo por encima del hombro. El sonido, generado sin vibrato, era más delicado y menos penetrante que el de un violín o un violonchelo modernos. Como los laúdes, las violas tenían trastes y las seis cuerdas se afinaban a distancia de cuarta con una tercera mayor en el medio; por ejemplo, el tenor tenía la afinación *Sol-do-fa-la-re'-sol'*, la afinación estándar del laúd.

Un vecino lejano de la viola era el *violín*, instrumento de arco y sin trastes, afinado en quintas en lugar de cuartas y aparente descendiente del fidel medieval. El violín apareció por primera vez a principios del siglo XVI como un instrumento de tres cuerdas usado inicialmente para acompañar la danza. Durante el siglo XVII, el violín y sus parientes, la viola y el violonchelo, fueron desplazando paulatinamente a las violas da gamba, en parte debido a su sonido más brillante.

El órgano evolucionó con el tiempo mientras los constructores de órganos añadían registros (hileras de tubos) con timbres característicos, muchos de ellos semejantes a los de los instrumentos de viento. En 1500, el gran órgano de iglesia era en esencia el instrumento que conocemos hoy, aun cuando el teclado de pedales (o «pedalero») se emplease únicamente en Alemania y en los Países Bajos y sólo mucho más tarde fue adoptado en otros países. El órgano portátil medieval había caído en desuso, pero los pequeños órganos positivos como el de la ilustración 12.2 eran habituales.

Existían dos tipos principales de cordófonos de teclado, el *clavicordio* y el *clave* o *clavicémbalo*. El clavicordio (véase ilustración 12.2) era un instrumento solista adecuado para habitaciones pequeñas, mientras que el clave (véase ilustración 12.1) servía tanto para la ejecución solista como para conjuntos en espacios de mayor tamaño. En un clavicordio, al pulsar una tecla se levanta una laminilla metálica que golpea una cuerda, la hace vibrar y permanece en contacto con ella, lo que mantiene el sonido hasta que el intérprete suelta la tecla. La posición de la laminilla sobre la cuerda determina la duración del sonido de la cuerda y con ello también su altura tonal. El sonido es muy suave, aunque el intérprete puede controlar el volumen dentro de ciertos límites e incluso efectuar un vibrato al modificar la presión sobre la tecla. En los instrumentos de la familia del clave, la tecla mueve una púa que araña la cuerda. Los claves aparecieron en diversas formas y tamaños y tuvieron distintos nombres, incluido el *virginal* en Inglaterra, el *clavecín* en Francia y el *clavicémbalo* en Italia. Su sonido era más robusto que el del clavicordio aunque no podía matizar-

se alterando la presión sobre la tecla. Un constructor podía conseguir diferentes timbres y grados de volumen agregando un segundo teclado o manual, o un mecanismo de registro que permitiese el acoplamiento con otra cuerda, por lo general afinada una octava más alta.

Cada uno de los instrumentos descritos aquí poseen cualidades particulares y adecuadas a la música ejecutada en ellos. Los instrumentos del Renacimiento no son versiones imperfectas de los instrumentos modernos, sino medios ideales de expresión artística de la música de su tiempo. Esto no significa que no debamos interpretar música para laúd con la guitarra o música para conjunto renacentista con modernos instrumentos de viento-metal, porque ello privaría a los intérpretes de un buen número de piezas fabulosas —e incluso entonces, en su época, los músicos substitúan libremente unos instrumentos por otros. Pero saber algo del sonido, de las técnicas de interpretación y de otras propiedades de los instrumentos a los que estaba destinada una pieza musical, puede arrojar luz sobre las cualidades especiales de la propia música y de cómo interpretarla.

### Cronología: El surgimiento de la música instrumental

- 1504 *David*, de Miguel Ángel Buonarroti
- 1507 Primera publicación de música instrumental: tablatura de laúd editada por Ottaviano Petrucci
- 1511 *Musica getutscht*, de Sebastian Virdung
- 1517 Inicio de la Reforma
- 1519-1521 Hernán Cortes comienza la conquista de México
- 1529 Primera publicación instrumental de Pierre Attaignant, para laúd
- 1536 *El Maestro*, de Luis Milán
- 1538 *Los seys libros del Delphin*, de Luys de Narváez
- 1545-1563 Concilio de Trento
- 1558-1603 Reinado de Isabel I de Inglaterra
- 1585-1612 Giovanni Gabrieli en San Marcos de Venecia
- 1589 *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau
- 1597 *Symphoniae sacrae*, de Gabrieli
- 1601 *Hamlet*, de Shakespeare
- 1604 *Toccatas*, libro 2, de Claudio Merulo
- 1607 Primer asentamiento inglés en Norteamérica, en Jamestown, Virginia
- 1613 Publicación de *Parthenia*, colección de obras para virginal
- 1618 *Syntagma musicum*, de Michael Praetorius

### *Tipos de música instrumental*

La música instrumental tuvo diversas funciones durante el Renacimiento: como acompañamiento de la danza, como parte de una ceremonia pública o de un ritual religioso, como telón de fondo para otras actividades o como música de entretenimiento de un pequeño grupo de oyentes o de los mismos intérpretes. Así como la música impresa generó un mercado de música para los cantantes amateurs, de igual modo impulsó la composición y difusión de música instrumental para que los aficionados la interpretasen. Los profesionales también usaron música impresa para su trabajo, desde la interpretación de danzas hasta la ejecución en las iglesias.

Podemos dividir la música instrumental del Renacimiento en cinco amplias categorías:

- Música de danza.
- Arreglos de música vocal.
- Composición sobre melodías preexistentes.
- Variaciones.
- Obras instrumentales abstractas.

### *Música de danza*

El baile social estuvo muy extendido y fue muy valorado durante el Renacimiento; de la gente de buena cuna se esperaba que fuesen expertos bailarines. La danza era una forma de reunión social, de interacción entre la gente en un entorno formal, una manera de juzgar sus aptitudes y destrezas sociales, y de lucir las propias habilidades (véase texto del recuadro). Siendo la danza parte central de la vida social, no debe sorprendernos que los músicos interpretasen y compusiesen una enorme cantidad de música de danza. Al escribir piezas bailables que poco tenían que ver con los modelos vocales, los compositores del siglo XVI empezaron a desarrollar un estilo instrumental característico.

Los intérpretes improvisaban con frecuencia la música de danza o interpretaban de memoria melodías de danza, como en las épocas pasadas. Pero en el siglo XVI, muchas piezas bailables se imprimieron en colecciones editadas por Petrucci, Attaignant y otros editores, por ejemplo, de música para laúd o teclado. Estas obras escritas nos revelan muchos datos acerca de la práctica de la improvisación y demuestran que los intérpretes del siglo XVI improvisaban a menudo mediante la ornamentación de una frase melódica dada o la adición de una o más voces contrapuntísticas a una melodía preexistente o a una voz en el bajo.





música de danza, pero estas danzas de Attaignant sugieren que los danzantes esperaban también cierta variedad tanto en la melodía como en el ritmo.

Los músicos del Renacimiento agrupaban con frecuencia las danzas en pares o en tríos. Una combinación predilecta consistía en una danza lenta en compás binario, seguida de una danza rápida en compás ternario con la misma melodía y donde la música de la segunda danza era una variación de la primera. El par de danzas consistente en una *pavana* (o *pavane*) y en una *gallarda* (o *gaillarde*) fue uno de los favoritos durante el siglo XVII en Francia e Inglaterra. El ejemplo 12.1 presenta la melodía de un par de pavana y gallarda de Claude Gervaise, publicado en 1555. La pavana era una danza tranquila con tres melodías repetidas (AABBCC), mientras que la más animada gallarda seguía la misma forma con una variante de la misma melodía. La ilustración 12.5 muestra a tres parejas bailando una pavana, la cual evidencia una mayor reserva y un menor vigor que la gallarda mostrada en la ilustración 12.4. Un emparejamiento similar de danzas en compás binario lento y compás ternario rápido eran el *passamezzo* y el *saltarello*, populares en Italia; en fuentes alemanas y polacas se menciona también dicho emparejamiento de danzas. Estas danzas son un nuevo ejemplo de la afición durante el Renacimiento por la reelaboración de música ya existente de manera distinta, como en el caso del *cantus firmus* o de la misa de imitación.

#### EJEMPLO 12.1 Gervaise, Pavana de Inglaterra y gallarda

Gaillarde

Si todos los aficionados a la danza del Renacimiento hubieran estado únicamente interesados en el baile, una única melodía habría sido suficiente para cada danza. No obstante, existieron cientos de piezas para cada uno de los tipos de danza. Resulta evidente que tenían en gran estima la invención y la variedad, de igual modo en la música de danza que en la música sacra o en la canción profana.

### *Los arreglos de la música vocal*

Paradójicamente, Otra fuente fundamental para la música instrumental fue la música vocal. Los instrumentos doblaban o sustituían con frecuencia las voces de las composiciones polifónicas. Los conjuntos instrumentales interpretaban a menudo obras vocales, leían las partes vocales y añadían sus propios ornamentos. De hecho, la música vocal, impresa en grandes cantidades y frecuentemente con el subtítulo «para el canto y la interpretación», representaba la mayor parte del material que los intérpretes de instrumentos ejecutaban cuando no estaban improvisando o acompañando a cantantes y bailarines.

Laudistas e intérpretes de teclado hicieron arreglos de piezas vocales, ya fuesen improvisados o puestos por escrito. Estos arreglos se escribían a menudo en tablatura, de manera que llegaron a conocerse como *intavolaturas*. Durante el siglo XVI se publicaron un gran número de intavolaturas, lo que demuestra su popularidad. Puesto que los instrumentos de cuerda pulsada no tenían la capacidad de mantener la nota de las voces, los arreglistas tenían que volver a escribir la obra original con las particularidades idiomáticas del instrumento. Las intavolaturas del compositor español Luys de Narváez (activo, 1526-1549) demuestran que dichas obras estaban mucho más cerca de las variaciones ingeniosas que de las simples transcripciones, lo cual hace de las intavolaturas un ejemplo más de la tendencia renacentista a la reelaboración de música preexistente. En su versión de *Mille regretz* de Josquin, publicada en 1538, Narváez preserva la textura a cuatro voces del original, pero introduce escalas, giros y otras figuras, llamadas «divisiones» o «disminuciones» en la terminología de la época, que dan más vida al ritmo y mantienen el interés del oyente.

### *Las composiciones sobre melodías preexistentes*

La música instrumental, como la música vocal, incorporaba en ocasiones melodías ya existentes. Los organistas de las iglesias improvisaban o componían a menudo sobre melodías de canto gregoriano u otras melodías litúrgicas para su uso en las ceremonias y sustituían partes que usualmente se cantaban.

En las iglesias católicas, los cantos tradicionalmente interpretados por dos medios coros que alternaban segmentos o versículos, como por ejemplo en Kyries o en himnos, podían sustituirse por la alternancia entre el coro que cantaba canto llano y el órgano que interpretaba una composición o una paráfrasis sobre un cantus firmus. A tales composiciones de breves fragmentos de canto llano se las llamaba *versos* o *versetti de órgano*. El ejemplo 12.2 muestra el comienzo de un Kyrie del compositor-organista Girolamo Cavazzoni, con la melodía del canto llano parafraseada en la voz superior; más tarde, otras voces exponen también frases del canto llano. Este Kyrie forma parte de una *misa para órgano*, una compilación de todas las secciones de la misa interpretadas al órgano.