

EJEMPLO 12.2 Cavazzoni, inicio del Kyrie I de la Missa Apostolorum



En las iglesias luteranas, los versículos de los corales podían alternar entre la feligrésía cantando al unísono y una composición polifónica para coro o para órgano. Por regla general, los organistas improvisaban las composiciones sobre los versículos aunque, desde 1570 en adelante, aparecieron colecciones de composiciones para órgano a partir de corales. Estas piezas eran diversas en su estilo, desde armonizaciones hasta composiciones más elaboradas o paráfrasis ornamentadas sobre cantus firmus.

La evolución de los géneros musicales en virtud de las imitaciones que los compositores se hacían entre ellos está ejemplificado en *In Nomine*. Los compositores ingleses de los siglos XVI y XVII escribieron más de doscientas piezas para consort o teclado, tituladas *In Nomine*, siendo la mayor parte composiciones sobre el mismo cantus firmus. La fuente de tal tradición fue la sección sobre las palabras «in nomine Domini», procedente del Sanctus de la misa de John Taverner *Gloria tibi trinitas*, que Taverner transcribió para instrumentos y tituló *In Nomine*. Según parece, estaba buscando un uso profano de la música en una época en la que Inglaterra ya no era católica y no se interpretaban misas. Otros compositores escribieron después composiciones sobre la misma melodía (el canto llano *Gloria tibi trinitas*) y, hasta que, con el tiempo, *In Nomine* se convirtió en uno de los géneros más populares de la música inglesa para consort de violas y se mantuvo vigente hasta la composición de Henry Purcell a finales del siglo XVII. Para entonces, los orígenes de la melodía y su nombre se habían olvidado mucho tiempo atrás.

Variaciones

El hecho de improvisar sobre una melodía para acompañar una danza posee raíces antiguas, aunque la forma conocida como *variaciones* o *forma de variación* es una invención del siglo XVI, utilizada más para piezas instrumentales independientes que como acompañamiento de la danza. Las variaciones combinaban el cambio con la repetición, adoptaban un *tema* dado —una tonada existente o de nueva composición, una frase melódica en el bajo, un plan armónico, una melodía con acompañamiento u otro objeto musical— y presentaban una serie ininterrumpida de variantes

sobre ese mismo tema. El objetivo consistía en exhibir el grado de variedad que podía alcanzarse a la hora de embellecer una idea básica. Las variaciones servían tanto para entretener al oyente o al intérprete amateur con ideas frescas e interesantes como para demostrar la habilidad del intérprete y del compositor. De todos estos modos, la ejecución de variaciones se asemejaba a un orador elaborando un tema, lo cual sugiere un vínculo con el interés del Renacimiento por el antiguo arte de la retórica o de la persuasión mediante la oratoria (véase capítulo 7).

Las variaciones escritas sobre melodías de pavana aparecieron por primera vez en 1508, en las tablaturas para laúd de Joan Ambrosio Dalza, publicadas por Petrucci, que hacían de una repetición variada de cada tema (AA'BB'CC') o bien de diversas variantes de un solo tema. Compositores e intérpretes escribieron e improvisaron variaciones sobre *ostinatos*, frases melódicas breves en el bajo repetidas una y otra vez. En la danza se utilizaron distintos bajos, como por ejemplo el *passamezzo antico* y el *passamezzo moderno*, ambos derivados de la pavana. Los compositores crearon también conjuntos de variaciones sobre *airs* estándar para el canto de versos, como el español *Guárdame las vacas* y los italianos *romanesca* y *ruggiero*, que muestran un contorno melódico austero sobre una progresión estándar del bajo.

El ejemplo 12.3 muestra la melodía principal y el bajo de *Guárdame las vacas*, así como el inicio de cada variación a partir de un conjunto de cuatro variaciones (llamadas *diferencias* en español) de Narváez. Su colección de obras para vihuela de 1538, *Los seys libros del Delphin*, contiene los primeros conjuntos de variaciones publicados, incluido éste. En estos primeros ejemplos del género son evidentes ya las ideas que caracterizarán la forma de variación en los cinco siglos siguientes: cada una de las variaciones preserva la estructura de la frase, el plan armónico y las cadencias del tema, mientras reelabora la melodía con nuevas figuraciones que la distinguen de otras variaciones.

Otros compositores españoles de variaciones destacados son el organista Antonio de Cabezón (ca. 1510-1566) y el laudista Enríquez de Valderrábano (activo a mediados de 1500). Comparar sus variaciones sobre *Guárdame las vacas* con las de Narváez nos ayuda a comprender las diferencias incipientes en los idiomas respectivos de los intérpretes de vihuela, laúd o teclado.

La variación gozó de un apogeo extraordinario a finales del siglo XVI y principios del XVII entre un grupo de compositores ingleses para teclado conocido como virginalistas ingleses, de acuerdo al nombre de su instrumento. Las obras de su miembro más destacado, William Byrd (véase capítulo 10), así como las de John Bull (ca. 1562-1628) y de Orlando Gibbons (1583-1625), aparecen en la primera colección publicada de música para virginal, *Parthenia* (1613). Además de variaciones, esta colección contiene danzas, preludios, fantasías y otros géneros.

Por lo general, los virginalistas ingleses utilizaban danzas o canciones familiares de la época como tema de sus variaciones. Su interés por variar las melodías distingue a los compositores ingleses de los españoles e italianos que les precedieron, quienes se concentraban más en los esquemas del bajo y en los contornos melódicos pu-

ros. Las canciones empleadas eran normalmente breves, simples y regulares en su fraseo. La melodía podía presentarse intacta en toda una serie de variaciones y pasar en ocasiones de una voz a otra; con mayor frecuencia, se descompone en figuraciones decorativas, de manera que sólo se sugiere su contorno original. Cada variación suele usar un tipo de figuración; en la mayoría de los conjuntos de variaciones, el ritmo es cada vez más animado a medida que avanza la obra, si bien se interpolan de manera intermitente interludios más tranquilos y a menudo una variación final lenta.

Un ejemplo de la técnica de variación inglesa es la *Pavana Lachrymae* de Byrd, basada en la canción con acompañamiento de laúd de Dowland *Flow, my tears*. La canción tiene ya la forma típica de una pavana, con tres frases melódicas, cada una repetida (AABBCC). Byrd varió cada frase y añadió después una segunda variación más activa para la repetición, dando lugar a la forma AA'BB'CC'. Mantuvo el contorno de la melodía vocal en la mano derecha mientras añadía breves motivos de acompañamiento o giros decorativos, figuraciones y esquemas de escalas que las manos imitaban entre sí.

Las obras instrumentales abstractas

Todos los géneros instrumentales que hemos visto hasta ahora están basados en esquemas de danzas o se derivan de canciones, las dos fuentes tradicionales de la música. Pero a finales del siglo XV y principios del XVI, por primera vez en la historia, los intérpretes de instrumentos comenzaron a cultivar diversos tipos de música con total independencia de los ritmos de danza o de las melodías tomadas de otros géneros. La mayor parte de estos tipos se desarrollaron a partir de hábitos de improvisación en instrumentos polifónicos como el laúd o los instrumentos de teclado, mientras que otros se apoyaron en texturas imitativas provenientes de la música vocal. Si bien estas piezas se usaban como interludios en las iglesias o como música de fondo durante una conversación, podían también interpretarse o escucharse como un fin en sí mismo; tanto quienes improvisaban como los compositores emplearon a menudo efectos inusuales o muy expresivos para atraer la atención de los oyentes (véase *Lectura de fuentes*).

Los intérpretes de instrumentos de teclado y de laúd tenían motivos frecuentes para improvisar: para introducir una canción, para ocupar tiempo durante una ceremonia en la iglesia, para establecer el modo del canto o himno subsiguiente, para comprobar la afinación de un laúd o para entretenerse a sí mismos o a un auditorio. Composiciones que parecen ser improvisaciones aparecieron a comienzos del siglo XVI, en especial en España e Italia, y se convirtieron en puntales del repertorio de los intérpretes solistas. A dichas piezas se les dio una variedad de nombres, como *preludio*, *fantasía* o *ricercare*. Al no estar basadas en una melodía precisa, se desarrollaron libremente, con diversas texturas e ideas musicales. Desempeñaban la misma función que la introducción a un discurso, preparaban al oyente y establecían la to-

nalidad de lo que iba a seguir. Por ejemplo, las fantasías del compositor español Luis Milán (*ca.* 1500-*ca.* 1561), en su colección para vihuela titulada *El Maestro* (Valencia, 1536), están cada una en el mismo modo que la pieza vocal que le sigue y utiliza pasajes de escalas rápidas u otras figuraciones que añaden tensión y suspense antes de una fuerte cadencia sobre la final del modo.

La *toccata* fue la forma principal de música para teclado en estilo de improvisación durante la segunda mitad del siglo. El nombre, del italiano *toccare* («tocar»), hace referencia al toque de las teclas y recuerda más bien el cuerpo y las acciones del intérprete que una incorpórea ejecución del sonido. Las toccatas del organista Claudio Merulo (1533-1604) son ejemplos del género. Su Toccata IV en el sexto modo, de su segundo libro de toccatas (1604), de la que se ofrece un pasaje en el ejemplo 12.4, muestra una variedad de texturas y figuraciones. En la sucesión inicial de armonías lentamente cambiantes, Merulo aprovecha el poder del órgano para mantener los tonos. Los numerosos retardos y las disonancias prolongadas y repetidas forman parte del lenguaje idiomático del órgano. Las ornamentaciones de los tonos más activos y los pasajes de escalas en ritmos libremente variados animan la textura. Una sección intermedia contrastante desarrolla sucesivamente cuatro sujetos breves mediante la imitación; el primero de ellos se muestra en el ejemplo 12.4b. El último tercio de la pieza es de nuevo libre, como al principio, aunque con armonías más amplias y la ejecución de una fantasía aún mayor en brillantes pasajes de escalas. La majestuosa deceleración en la progresión de los acordes junto a la animación creciente y el empuje cada vez más amplio de las escalas conducen a un clímax impresionante. Los compases finales aparecen en el ejemplo 12.4c. Las piezas de esta clase no siempre incluyen secciones fugadas, ni tampoco se denominaban toccatas de manera uniforme; también se las designó como *fantasías*, *preludios* e *intonazioni* (entonación).

EJEMPLO 12.4 Merulo, *Toccata IV en el sexto modo, fragmentos*

a. Inicio

b. Sección imitativa central

c. Final

Un tipo de prelude, el *ricercare* o *ricercar*, evolucionó hasta convertirse en una sucesión de secciones imitativas semejante al motete. El término *ricercare* es un verbo italiano que significa tanto «buscar» como «intentar» y su aplicación a la música proviene probablemente de la jerga de los laudistas, a la hora de elegir y tocar ciertas notas del instrumento para verificar la afinación. Los más antiguos *ricercari*, para laúd, eran cortos e improvisados. Cuando se transfirieron a los instrumentos de tecla, se agregaron al género ocasionales pasajes de imitación. En 1540, el *ricercare* constaba de varios temas sucesivos, cada uno desarrollado en imitación y coincidentes con el tema siguiente en la cadencia —de hecho, un motete imitativo sin texto, pero con ornamentaciones típicamente instrumentales. Dichos *ricercari* se escribieron para conjunto, así como para teclado o laúd. A principios del siglo XVII, el *ricercare* consistía en una pieza fugada de cierta extensión sobre un único sujeto (véase capítulo 15).

La *canzona* o *canzon* italiana llegó a ser uno de los géneros más relevantes de música instrumental contrapuntística a finales del siglo XVI, junto con la fantasía y el *ricercare*, pero con un origen diferente. Las piezas más antiguas llamadas *canzona* fueron intavolaturas de chansons francesas, a partir de las cuales se les puso el nombre de *canzona*. A mediados de siglo, compositores como Girolamo Cavazzoni escribieron *canzonas* que reelaboraban por completo chansons, como el movimiento de una misa de imitación, en lugar de limitarse a ornamentarlas. *Canzonas* de nueva composición en el estilo de una chanson francesa imitativa aparecieron en 1580, primero para conjunto y después para órgano. Las *canzonas* eran ligeras, de movimiento rápido y ritmo marcado, con una estructura contrapuntística bastante simple. De

la chanson, los compositores adoptaron la típica figura rítmica inicial que aparece en la mayoría de las canciones: una única nota seguida de dos notas de la mitad del valor, como una blanca seguida de dos negras. Como en las chansons, las canciones constan con frecuencia de una serie de temas que difieren unos de otros en el contorno melódico y en el ritmo. Cada uno de ellos se desarrolla a su vez, lo que da lugar a una serie de secciones contrastantes.

La música en Venecia

Nuestra discusión de la música instrumental quedaría incompleta sin tomar en consideración a Venecia, pues allí los intérpretes y la música instrumental alcanzaron un nivel particularmente alto en el siglo XVI y a principios del XVII. La música de Venecia ejemplifica los rasgos característicos del Renacimiento tardío y también del periodo barroco temprano (véase capítulos 14 y 15), de manera que puede servirnos como momento de transición entre las dos épocas.

Venecia

Venecia, la segunda ciudad más importante de Italia después de Roma, era un Estado independiente que poseía su propio imperio. Aunque nominalmente era una república, en realidad se trataba de una oligarquía dirigida por varias familias importantes, con un jefe electo llamado el dogo («duque», en veneciano). Puesto que Venecia era una ciudad de comerciantes y el principal puerto del comercio europeo con el Este, la república acumuló enormes riquezas, poder y esplendor durante el siglo XV. Las guerras y otras desgracias redujeron su presencia en el siglo XVI, aun cuando siguió controlando extensos territorios en la península Itálica y a lo largo de la costa del Adriático, desde Croacia hasta Grecia.

El gobierno poseía grandes peculios y gastaba generosamente en espectáculos públicos, música y arte. Se trataba de propaganda cultural a gran escala: aunque el imperio había encogido, las artes podían aún proyectar la gloria persistente de Venecia, de manera que los suntuosos despliegues públicos de riqueza y seguridad en sí misma podían cohesionar al pueblo junto a su estado e intimidar a los enemigos potenciales en el interior de la república o en el extranjero.