

ración y ornamentación, sino también por una libertad de textura que rompe con lo estricto de las partes en la escritura de la música concebida para conjunto vocal.

LAS VARIACIONES

La idea de la técnica de variación no era algo nuevo en el siglo xvi. Recuérdense, por ejemplo, las relaciones melódicas que unifican las voces superiores de una talea a la siguiente en *Nuper rosarum flores* de Dufay (capítulo 7). Lo que sí era nuevo —y que era el corolario de la creciente independencia de la música instrumental— era la formalización de la técnica de variación: la idea de la variación como principio compositivo definidor de la forma o la estructura. Aunque el principio de variación no produjo sus primeras obras maestras hasta la llegada de las obras de los virginalistas de en torno a 1600, acabó despegando en España e Italia en el segundo cuarto de siglo.

DOS SERIES DE VARIACIONES ESPAÑOLAS

Las variaciones del siglo xvi siguieron dos procedimientos principales: o bien cada variación era una entidad cerrada en sí misma, o bien se sucedían las variaciones con cierta continuidad. Podemos ver los dos tipos en obras para vihuela y tecla de Luys de Narváez y Antonio de Cabezón, respectivamente.

La vihuela fue la hermana española del laúd. Como éste, tenía seis órdenes, afinados a intervalos de $4^{\text{a}}-4^{\text{a}}-3^{\text{a}}-4^{\text{a}}-4^{\text{a}}$, y su música se escribía mediante un sistema de tablatura. En lo que difería del laúd era en la forma (Il. 31-2), sobre todo por su tapa trasera plana, la forma de su cuerpo (el centro de sus laterales ligeramente curvado hacia adentro) y el clavijero levemente en ángulo hacia atrás. De hecho se parecía más a una guitarra.

Desde 1536, con la publicación del *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro* (Valencia, 1536) de Luis de Milán, los vihuelistas españoles sacaron seis grandes colecciones de música para este instrumento. Entre sus características propias más destacadas se encuentran algunos de los primeros ejemplos de indicaciones de tempo: «apriessa», «espacio». La vihuela fue el instrumento preferido de la cultura cortesana española durante varias décadas, pero su popularidad empezó a declinar a finales de siglo, cuando la guitarra empezó a hacerle sombra. Su desaparición fue lamentada por el lexicógrafo español Sebastián de Covarrubias y Orozco:

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay moço de caballos que no sea músico de guitarra².

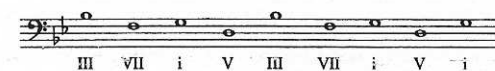
² En su *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611); cita tomada de Griffiths, «*At Court and at Home with the Vihuela de mano*», p. 26.



ILUSTRACIÓN 31-2. Vihuela de ca. 1500 (Musée Jacquemart, París).

UNAS VARIACIONES AUTÓNOMAS DE NARVÁEZ. Las variaciones —o *diferencias*, como se llamaban en España— hacen su primera aparición como variaciones propiamente dichas en *Los seys libros del Delphin de musica* (1538) de Luys de Narváez. Una conocida serie de variaciones recogida en esta colección es la basada en el *ground* o *basso ostinato* conocido en España como *Guárdame las vacas* o, como luego acabaría llamándose (en España y fuera de ella también), *romanesca* (*Antología*, n.º 71). El ejemplo 31-4 ilustra la *romanesca*.

EJEMPLO 31-4. Patrón de la *romanesca*.



En *Guárdame*, Narváez escribió cuatro variaciones autónomas sobre el «tema», el modelo de *romanesca* subyacente. Aunque el carácter cerrado de cada variación le confiere una cualidad un tanto estática a la obra, la intensidad crece de una variación a la siguiente: aumenta la actividad rítmica; el ámbito se expande; la textura se

hace más complicada; las variaciones tercera y cuarta son variaciones dobles, variando cada una la mitad del *ostinato*, y la coda de la variación final tiene mucho vigor.

UNAS VARIACIONES CONTINUAS DE CABEZÓN. Antonio de Cabezón (1510-1566) fue el compositor de música para tecla más famoso de la España del siglo xvi. También le atrajo el tema de *Guárdame las vacas*, y sus *Obras de música para tecla, arpa y vibuela de Antonio de Cabezón*, publicadas póstumamente por su hijo Hernando en 1578, incluyen tres series de *Diferencias sobre las vacas*. La última de ellas (*Antología*, n.º 72) puede servir de ejemplo de la técnica de variación continua.

Cabezón estira la progresión armónica de la *romanesca* en veinticuatro compases, y los repite sin interrupción cuatro veces, empezando en los compases 1, 25, 49 y 73 en cada caso. Las juntas entre las variaciones están disfrazadas con mucha habilidad, al funcionar el fin de cada variación —los últimos once compases— como anacrusa de la variación siguiente. El ejemplo más claro de esto puede verse en la unión de las variaciones 3 y 4, en la que las escalas ascendentes que constituyen el material melódico principal de la primera parte de la variación 4 (desde el c. 73) ya empiezan a correr sobre la tónica final de la variación 3 (c. 70).

Estos imaginativos puentes entre una variación y otra no son lo único que nos impresiona de Cabezón. Cada aparición del *ostinato* de *Guárdame las vacas* está variada de un modo deslumbrante; no hay una sola presentación sin variar ni siquiera del patrón mismo del bajo. Asimismo, la consistencia con la que pasan los pequeños motivos de una voz a otra, a menudo en *stretto*, hace que éstos tengan el mismo protagonismo que la misma técnica de variación.

Por último, como en las variaciones de Narváez, hay un aumento gradual de la intensidad de una variación a la siguiente. Así pues, incluso en los primeros estadios de la historia de la variación, los compositores intentaron compensar el estatismo inherente a este género (la repetición constante) con una sensación de crecimiento dinámico general. Ahí está sin duda el atractivo de las series de variaciones: ofrecen al oyente una estructura dinámica y relativamente sencilla.

LA INTERPRETACIÓN

Vivimos en una época en la que domina la nota impresa, por lo menos en el reino de la música «clásica». Los músicos del siglo xvi tenían una mayor flexibilidad. Ya fuesen instrumentistas o cantantes, solistas o miembros de diversos conjuntos, solían ornamentar la música que tenían delante. Las pruebas de ello son abrumadoras.

LOS TRATADOS

Los años comprendidos entre mediados de la década 1530-1540 y finales de siglo produjeron más de una docena de tratados y métodos que proporcionan instrucciones sobre cómo improvisar ornamentación. Algunos fueron escritos por y para ins-

trumentistas, otros por y para cantantes; todos ellos dejan claro que la ornamentación era algo habitual y que había una reserva de *clichés* ornamentales común a cantantes e instrumentistas.

Veremos la ornamentación tal y como es discutida en cuatro tratados. En 1535, Silvestro di Ganassi (1492-ca. 1550), violista y flautista de pica al servicio de la República de Venecia, publicó su *Opera intitulata Fontegara*. La portada hace explícito que aunque el volumen estaba destinado principalmente a los flautistas, las tablas de ornamentos podían ser utilizadas por todos los instrumentistas y por los cantantes:

Opera intitulata Fontegara / La quale insegna a sonare il flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento / massime il diminuire il quale sara utile	Obra titulada Fontegara, la cual enseña a tocar la flauta con todo el arte disponible para ese instrumento especialmente [el arte] de la disminución, el cual será útil
ad ogni instrumento di fiato et chorde:	para cualquier instrumento de viento o cuerda,
et anchora a / chi si dileta di canto.	así como para quienes se deleitan con el canto.

«Disminución» era uno de los términos —otro era «división»— que iban a significar «ornamentación» en los dos siglos siguientes.

En 1553, el violista español Diego Ortiz (ca. 1510-ca. 1570), por aquel entonces *maestro de capilla* del virrey de Nápoles, publicó su *Tratado de glosas sobre cláusulas...* (en Roma). Además de las tablas de ornamentos al estilo de Ganassi, Ortiz daba numerosos ejemplos musicales en los que ornamentaba composiciones conocidas de la época.

El mismo tratamiento en profundidad descrito en la portada del tratado de Ganassi se anuncia también en la de *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti, di fiato, & corda, & di voce humana* (Venecia, 1583) de Girolamo Dalla Casa (1601⁴), quien, junto con sus dos hermanos, era miembro del primer conjunto instrumental permanente de San Marcos de Venecia, formado en 1568. Nuestro cuarto tratado, *Il transilvano* (1594), para organistas y demás músicos de tecla, fue escrito por Girolamo Diruta (ca. 1554-después de 1610), organista de la catedral de Chioggia, una pequeña ciudad situada en la otra orilla de la laguna de Venecia.

LOS ESTILOS DE ORNAMENTACIÓN

Los tratados proporcionan tres categorías diferentes de ornamentos: (1) ornamentos para una nota sola, (2) ornamentos que rellenan los intervalos entre notas, y (3) versiones ornamentadas de la voz superior de una composición entera.

El ejemplo 31-5, tomado de Diruta, ilustra las dos formas más habituales de ornamentar una sola nota. El *tremolo* (o *mordant*, como lo llamaban los alemanes) no es más que un trino entre la nota principal y una nota superior o inferior a ella, a distancia de semitono, de tono, o incluso de tercera. El *groppo* es un ornamento cadencial de la nota sensible.

EJEMPLO 31-5. Diruta, *Il transilvano*: (a) *tremoli* y (b) *groppi*.

(a)

(b)

Aunque los ornamentos de una nota sola debieron de ser el tipo empleado con mayor frecuencia (eran los que requerían el mínimo de habilidad), los tratados dedican mucha mayor atención a los llamados *passagi*: fórmulas melódicas que rompían las notas largas, sostenidas, y las dividían en otras más cortas, rápidas y que conectaban una nota con otra. El ejemplo 31-6 muestra algunas de las maneras de ornamentar dos semibreves situadas a distancia de tono sugeridas por Ortiz y Ganassi:

EJEMPLO 31-6. *Passagi* sobre semibreves a distancia de un tono entero: (a) Ortiz y (b) Ganassi.

(a)

(b)

Algunos tratados aplicaban los ornamentos a obras reales. Dalla Casa, por ejemplo, muestra cómo convertir el *superius* de un madrigal de Alessandro Striggio, *Anchor ch'io possa dire* (1566), en una verdadera demostración de virtuosismo (Ej. 31-7):

EJEMPLO 31-7. *Anchor ch'io possa dire, superius*, cc. 1-8: (a) versión original de Striggio; (b) versión ornamentada de Dalla Casa.

(a)

(b)

Presumiblemente, la adición de esta ornamentación significaría que el madrigal era interpretado por una voz solista y acompañamiento de tecla: convierte, pues, una pieza concebida para conjunto exclusivamente vocal en una canción con acompañamiento.

Los arreglos para tecla —profusamente decorados— de modelos vocales salieron sin lugar a dudas de esta tradición de ornamentación improvisada. Así como los tratados son ciertamente útiles, podemos obtener esta información también de obras como el

arreglo que hizo Merulo de *Susanne un jour* de Lasso (Ej. 31-2). Como se ve, la línea entre «improvisación» y «composición» ha sido siempre difícil de trazar.

EL ORGANISTA DE IGLESIA Y EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN

Si el arte de la ornamentación y de la improvisación era parte integrante de la «caja de trucos» de todo músico, en el caso del organista de iglesia, el alma de su oficio. Puede apreciarse lo importante que era la habilidad de improvisar por los requisitos del examen para el puesto de segundo organista de San Marcos en 1541:

1. Se abre un libro de coro y se escoge al azar el comienzo de un Kyrie o de un motete, se copia y se le da al organista candidato. Éste ha de improvisar al órgano una pieza al modo habitual, sin mezclar ni confundir las distintas voces, como si la estuviesen interpretando cuatro cantantes.
2. Se abre un libro de canto gregoriano, también al azar, se copia un *cantus firmus* de un introito o de otro canto y se le da al mencionado organista. Éste tiene que improvisar sobre él, derivando [de él] las otras tres voces; ha de colocar el *cantus firmus* ora en el bajo, ora en el tenor, ora en el alto, ora en el soprano, derivando de él un contrapunto imitativo, no simple acompañamiento³.

Lo que llama la atención es el sofisticado nivel de improvisación que se requería: una pieza imitativa a cuatro voces completa, que en los años cuarenta del siglo ya se conocía como *ricercar*. Además, la obra tenía que improvisarse de dos formas: manteniendo una melodía gregoriana como *cantus firmus* en una u otra voz desde el principio hasta el final, o bien esencialmente completando una composición empezada por otra persona. En suma, que el candidato que superase la prueba —en este caso, el compositor y organista flamenco Jacques Buus— tenía que saber hacer bastante más que garabatos en el papel.

EL RICERCAR

En sentido amplio, el desarrollo del *ricercar* (también llamado *fantasia* y, en España, *tiento*) siguió tres fases. Como vimos en el capítulo 25, el *ricercar* comenzó a emerger en los libros para laúd publicados por Petrucci durante la primera década del siglo xvi. El ejemplo 31-8 muestra —completo— uno de los *ricercares* de la colección de 1509 de Franciscus Bossinensis.

El *ricercar* temprano, pues, era una pieza bastante insignificante, de efecto improvisatorio y que consistía mayormente en pasajes de escalas puntuados mediante acordes. Su función incluso no tenía tampoco mayores pretensiones, pues a menudo no hacía más que introducir —sobre todo establecer el modo— o seguir a una composición de mayor sustancia. Esta tradición siguió vigente en la década 1520-1530.

³ Cita tomada de Haar, «The *Fantasia et ricercari* of Giuliano Tiburtino», p.235.

EJEMPLO 31-8. Franciscus Bossinensis, *Ricercar* n.º 6, de *Tenori e contrabassi... libro I* (1508).



FRANCESCO CANOVA DA MILANO

El *ricercar* empezó a cambiar entre 1530 y 1540. Entre aquellos que llevaron a cabo este cambio, el más prominente fue Francesco Canova da Milano (1497-1543), el laudista más famoso y prolífico de la primera mitad del siglo xvi y uno de los primeros músicos nativos italianos que gozaron de una fama verdaderamente internacional. Nacido en Monza (cerca de Milán) y formado en la corte de Isabel de Este en Mantua, da Milano pasó la mayor parte de su carrera en Roma, al servicio de los más altos dignatarios de la Iglesia.

Podemos observar el cambio de estilo en una *Fantasia* de da Milano (*Antología*, n.º 73) publicada póstumamente (1548). Lo más llamativo son los motivos, tan bien definidos y trabajados imitativamente (cc. 1-3, 9-10, 12, 13-15 y 16-17). La imitación no es ni sistemática ni estructural, pero se ha establecido como una de las características definitorias del estilo del *ricercar*.

EL RICERCAR IMITATIVO

El *ricercar* se convirtió en una pieza profundamente imitativa —y, con ello, en el primer género instrumental basado en un uso sistemático de la imitación— con los *ricercares* para conjunto instrumental publicados en la colección titulada *Musica nova* de 1540 (que no ha de confundirse con la *Musica nova* de Willaert de 1559). El n.º 74 de la *Antología* presenta uno de los trece *ricercares* del compositor que mejor está representado en esta colección: Julio Segni da Modena (1498-1561). En este caso, la imitación es el fundamento subyacente; constituye la esencia de la pieza y define su forma. Es igual de constante y continua que la imitación en los motetes de Gombert, Clemens y Willaert, y no cabe casi duda de que el impulso del *ricercar* imitativo vino de un intento de transferir el estilo contrapuntístico del motete a un lenguaje («idioma», como se suele decir) instrumental.

No obstante, hay diferencias importantes en la manera de tratar la imitación en el *ricercar* y en el motete. En un motete, cada fragmento imitativo está basado en un motivo nuevo y, en general, tiene tantas entradas como número de voces; la escritura no imitativa suele seguir a estos fragmentos y conducir hacia una cadencia, que es donde comienza otro fragmento imitativo. En el *ricercar* de Segni los fragmentos imitativos están elaborados con mucha mayor insistencia; por ejemplo, el motivo que abre la pieza a cuatro voces aparece catorce veces entre los compases 1 y 18. Así pues, el *ricercar* instrumental imitativo funciona siguiendo sus propios procedimientos, totalmente independientes de los basados en un texto que caracterizan a otros géneros.

Aunque los *ricercares* de *Musica nova* estaban concebidos para conjunto instrumental y aunque la colección estaba impresa en *particellas* (una para cada intérprete), el título completo del volumen nos recuerda que instrumentos y voces, conjuntos y solistas, reuniones sociales y actos litúrgicos, todos ellos podían compartir el mismo repertorio: «Musica nova accomodata per cantar e sonar sopra organi; et altri strumenti». Los *ricercares* se consideraban pues aptos para cantantes, los cuales debieron de cantar la música bien con sílabas de solmisación, o bien mediante algo parecido a «la, la, la». Asimismo, los *ricercares* eran apropiados para organistas, quienes debieron de juntar las voces en una misma partitura (o bien escribirlos en tablatura, o leerlos a partir de las cuatro *particellas*, o tocarlos de oído) y utilizarlos en la iglesia como acompañamiento de la liturgia.

Con *Musica nova*, el *ricercar* imitativo se convirtió en el modelo estándar del género; y el empleo de la imitación se propagó rápidamente a los *ricercares* compuestos para tecla y para laúd. Un buen ejemplo de *ricercar* para laúd puede encontrarse en *Intabulatura... transilvani coronensis*, del laudista rumano Valentin Bakfark (1507-1576), publicado por Jacques Moderne en 1553 (Ej. 31-9):

EJEMPLO 31-9. Bakfark, *Ricercar*, cc. 1-27.

Esta música es de la más elegante escrita para laúd de su época.

UN DETALLE SOBRE TERMINOLOGÍA

El verbo italiano *ricercare* significa «buscar» o «descubrir». ¿Qué es lo que estaba buscando el *ricercar*? Solemos asociar esta búsqueda con la elaboración de las posibilidades imitativas inherentes al sujeto o, teniendo en cuenta la función de preludeo que a menudo posee el *ricercar*, a los lazos modales o temáticos de la pieza a la que sirve de introducción. Los músicos del siglo XVI habrían respondido, sin embargo, en términos de recursos retóricos. Por ejemplo, cuando Felice Figliucci tradujo la *Retórica* de Aristóteles (ca. 336 a. C.) al italiano en 1548, redactó el pasaje relativo al *proemio* —el comienzo de un discurso— de esta manera:

El proemio es el comienzo del discurso... como ese templar de las cuerdas antes de tocar la lira. Y especialmente los poemas de los discursos epidícticos son similares a los *ricercares* de los instrumentistas antes de empezar a tocar, ya que, cuando tienen que tocar alguna danza de alto valor, recorren primero los trastes de las cuerdas que predominan en la danza que van a tocar⁴.

El *ricercar* era, así pues, como un *proemio* (o *exordio*, como llamó Cicerón a este recurso en el año 90 a. C.): establecía la tonalidad de la obra que le seguía. Para unos oídos del siglo XVI, analizar la música —aunque no tuviese texto— era algo más que seguir de cerca el tratamiento de la disonancia, las fórmulas cadenciales y cosas por el estilo. Para algunos de los que la escuchaban, la música —incluso un *ricercar*— no era menos que una forma de discurso, una manifestación diferente del habla.

LA CANZONA

Al igual que el *ricercar*, la *canzona* pasó por tres fases de desarrollo. Sin embargo, así como cada fase estilística del *ricercar* fue suplantando a la anterior, las distintas fases

⁴ Kirkendale, «Ciceronians versus Aristotelians», en el que se basa esta discusión.

de la *canzona* se fueron incorporando y fueron coexistiendo, de forma que en el último cuarto de siglo el término «canzona» podía aplicarse a tres tipos distintos de piezas.

LA TRANSCRIPCIÓN FIEL

Si la versión para tecla de *Jatens secours* (Ej. 31-1) de Claudin se hubiese publicado en Italia, probablemente hubiese llevado el título de *canzona* (como el arreglo de Merulo de la *chanson* de Lasso) o, más específicamente, ya que el modelo era una *chanson* francesa, el de *canzone alla francese*. En su forma más elemental, pues, la *canzona* era sencillamente un arreglo de una canción profana, principalmente para tecla (y en ocasiones también para conjunto instrumental). Estas *canzonas* siguieron componiéndose hasta los últimos años del siglo XVI.

UNA FASE DE TRANSICIÓN

En 1543, Girolamo Cavazzoni dio el primer paso en el proceso de aflojar los lazos que existían entre la *chanson* y la *canzona* instrumental en su *Intavolatura... ricercari canzoni himni magnificati*. En esta colección se incluían arreglos para tecla de *Faulte d'argent* de Josquin (*Antología*, n.º 50) e *Il est bel et bon* de Passereau (*Antología*, n.º 64), pero no se trataba de transcripciones fieles al modelo. En ellas Cavazzoni más bien reelaboraba sus modelos hasta el punto de que el modelo y el arreglo no tenían apenas un compás en común. En realidad, Cavazzoni trataba su modelo como lo habría hecho un compositor que la hubiese utilizado como base para una misa de parodia.

COMPOSICIONES INDEPENDIENTES

En el último cuarto de siglo la *canzona* empezó a abandonar completamente sus modelos vocales: ya fuese compuesta para conjunto instrumental (en cuyo caso podría llamarse *canzone da sonar*) o para tecla, la *canzona* se convirtió en una pieza independiente.

Como ejemplo de este género podemos recurrir a un compositor poco conocido, Vincenzo Pellegrini (ca. 1560-ca. 1631/32), cuya *Canzon detta la Serpentina* (*Antología*, n.º 75) fue publicada en su *Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese* (Venecia, 1599). Aunque de composición libre, *La Serpentina* traiciona los orígenes de la *canzona* que se remontan a la *chanson* francesa con su ritmo rápido (incluido el característico motivo dactílico del comienzo) y las secciones contrastantes (en este caso: **A B C A' B' C**). Efectivamente, las secciones de la *canzona* están claramente diferenciadas, no sólo temáticamente, sino también mediante cambios de métrica y textura. *La Serpentina* tiene asimismo una buena dosis de imitación, rasgo que vuelve muchas veces borrosa la distinción entre la *canzona* y el *ricercar*.

LOS PRELUDIOS Y LAS TOCATAS

En el extremo del espectro estilístico opuesto al *ricercar* imitativo y la vivaz *canzona* había dos géneros que surgieron de la práctica improvisatoria casi rapsódica de los músicos de tecla: la *intonazione* y la *tocata*.

LA INTONAZIONE

Destinada a un uso litúrgico, la *intonazione* (entonación) se desarrolló a partir de la antigua tradición de los organistas de iglesia de improvisar un breve prelude con el fin de establecer el modo y la altura del canto que el coro iba a interpretar. Una de las colecciones más famosas de piezas de este tipo es *Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli et di Giovannil suo nepote...* (1593), que incluye entonaciones para cada modo de Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni. El ejemplo 31-10 muestra, completa, la entonación *del secondo tono* (segundo tono, sobre re) de Andrea, que transportó a sol. Las contribuciones a este género de Giovanni son todavía más cortas, normalmente de entre cinco y ocho compases.

EJEMPLO 31-10. Andrea Gabrieli, *Intonazione del secondo tono*.



ANDREA GABRIELI. A pesar de estar eclipsado en la actualidad por su brillante e innovador sobrino, Giovanni Gabrieli (ca. 1553/1556-1612), que tuvo un papel vital en el desarrollo del estilo del Barroco temprano, Andrea Gabrieli (ca. 1510-1586) fue un compositor importante por derecho propio. Organista de San Marcos desde 1566 hasta su muerte y buen amigo de Lasso, a quien conoció en Alemania a comienzos de la década 1560-70 y cuyo dramático estilo de motete tuvo una influencia directa en sus propias obras religiosas, Andrea fue uno de los músicos que convirtió Venecia en semillero de innovación, tanto en la música vocal como en la instrumental. Aparte de su sobrino, entre sus alumnos figuraban el teórico italiano Ludovico Zacconi (1555-1627) y los importantes compositores y organistas alemanes Gregor Aichinger y Hans Leo Hassler (1562-1612). El contacto de Gabrieli con estudiantes alemanes es especialmente significativo, ya que dio lugar a varias asociaciones entre músicos de Venecia (y del norte de Italia en general) y Alemania/Austria, de las cuales la más fructífera y eficaz para la difusión del estilo Barroco italiano proveniente de Venecia fue la de Giovanni Gabrieli y Heinrich Schütz entre 1609 y 1612.

LA TOCATA

En el Libro III de su *Syntagma musicum* (1619), Michael Praetorius comparaba la tocata con:

un *praeambulum* o *praeludium*, que un organista, al empezar a tocar..., improvisaba música de su propia cosecha antes de comenzar un motete o fuga, consistente en acordes sencillos y pasajes de coloratura... Los llaman «toccata» porque... dicen «toccate un poco», que quiere decir: «toca el instrumento» o «toca el clavicordio un poco». Así pues, una tocata puede llamarse a una forma de tocar o manejar el clave⁵.

La tocata, pues, al menos cuando se tocaba como parte del oficio religioso, tenía una función de preludeo y nació de la tradición improvisatoria.

Aunque la primera aparición del término «toccata» tiene lugar en una tablatura para laúd de 1536, este género no se desarrolló como tal realmente hasta finales de siglo y principalmente en manos de los organistas que trabajaban en San Marcos, de entre los cuales el más brillante fue Claudio Merulo (1533-1604). Los dos volúmenes de tocatas de Merulo (publicados en 1598 y 1604) llevaron el género a la cima de la evo-

⁵ Cita tomada de Valentin, *The Toccata*, p. 3.

lución que había seguido a finales de siglo. El n.º 76 de la *Antología* es una de las piezas de su colección de 1604. Como cabría esperar, en ella encontramos los pasajes de escalas rápidas sobre acordes sostenidos, ahora enriquecidos con disonancias tanto preparadas (retardos) como sin preparar. Merulo abre no obstante un nuevo camino dilatando la tocata y convirtiéndola en una pieza amplia y multiseccional que, en este caso, tiene una forma del tipo **A B A'**: **A** tiene un estilo improvisatorio de tocata (cc. 1-33), **B** pasa a un estilo de *ricercar* imitativo sobre tres temas distintos (cc. 33-89), y **A'** regresa al estilo improvisatorio de tocata con la reafirmación de la tónica y una ralentización del ritmo armónico, conduciendo así hacia un brillante clímax a modo de coda (cc. 90-125).

LA MÚSICA DE DANZA

Los años que transcurrieron entre 1530 y la publicación de *Dixhuit basses dances...* (para laúd solo), y la segunda edición de las *Neue artige und liebliche Tantzze* (para conjunto a cuatro voces) de Valentin Haussmann, fueron testigos de la publicación de muchísima música de danza —aunque no sepamos realmente cuánta de esa música se utilizaba expresamente para danzar—. Desde luego, la miríada de piezas de danza editadas para laúd y tecla eran arreglos estilizados que nunca vieron un salón de baile. Por otra parte, muchas colecciones de música de danza publicadas en el formato de *particella* y por ello presumiblemente destinadas a conjuntos instrumentales recogen con toda probabilidad el repertorio de las bandas de danza del siglo xvi.

PAVANA-GALLARDA: UN PAR DE DANZAS DE CLAUDE GERVAISE

Probablemente podamos vislumbrar la verdadera música de danza en la pieza a cinco voces de Claude Gervaise, *Pavane d'Angleterre*, y la *galliard* que le seguía según la moda del par de danzas temáticamente relacionadas, una lenta y otra rápida, de la época (*Antología*, n.º 77)⁶. La pieza, publicada por Attaignant en 1555, plantea varias preguntas para las que no hay respuestas seguras.

(1) ¿Es ésta una composición original de Gervaise, o sólo se limitó a arreglar lo que debió de ser una melodía popular de su tiempo?

(2) ¿Qué instrumentos se habrían empleado para interpretar esta obra? La *particella* del contratenor (la voz de enmedio) del ejemplar de la edición de Attaignant que se conserva en la Bibliothèque Nationale de París lleva la siguiente inscripción manuscrita (del siglo xvi) al comienzo de la pieza precedente: «Qui est fait bonne pur les violons»⁷. Entonces, ¿podemos decir que los miembros de la familia del violín —que estaban especialmente vinculados a la música de danza— tomaban parte en ella?

⁶ En inglés se escribe generalmente «pavan» y «galliard»; en francés, «pavane» y «gaillarde».

⁷ Heartz, *Pierre Attaignant*, p. 373.

(3) Incluso haciendo todas las repeticiones y tomando la pavana más majestuosa al tempo más majestuoso posible, el par de danzas no sobrepasa los dos minutos de duración. ¿Qué ocurría entonces: se repetía la música una y otra vez, o se consideraba que dos minutos era toda una eternidad en el salón de baile?

(4) Por último, ¿hasta qué estrato social habría llegado una pavana de Gervaise? Como podemos ver en la famosa *Danza campesina* de Pieter Brueghel, la gente de los niveles socioeconómicos inferiores se las arreglaban en general sin la pavana cortesana y en particular sin la de Gervaise.

LA COREOGRAFÍA

Gracias a la supervivencia de varios manuales de danza de los últimos veinte años del siglo, nos podemos hacer una idea bastante aproximada de los pasos de danza y cómo se adaptaban a la música.

El manual más útil es la *Orchésographie* de Thoinot Arbeau, escrito en forma de diálogo y publicado en 1588. Arbeau describe una amplia gama de danzas de sociedad y, mediante diagramas e ilustraciones, muestra la relación entre los pasos y la música. También proporciona consejos importantes como «escupa y suénese la nariz con moderación» y «bese [a sus] señoritas... para averiguar si... emiten un odor desagradable como de carne podrida».

Acerca de la pavana, Arbeau dice que es «fácil de bailar, pues consiste meramente en dos pasos simples más un paso doble hacia delante, [seguidos de] dos pasos simples y uno doble hacia atrás. Se toca en métrica binaria; nótese que los pasos hacia delante comienzan con el pie izquierdo y los pasos hacia atrás lo hacen con el derecho»⁸. Continúa sugiriendo que la pavana podría ser interpretada por «violas, espinetas, flautas traveseras, flautas con nueve agujeros (flautas de pico), oboes» y que podría utilizarse como marcha nupcial o «cuando los músicos encabezan una procesión de... alguna asociación importante». También dice que la música de danza puede ser cantada.

En su *Plaine and Easie Introduction* (1597), Thomas Morley escribe que la pavana es:

una forma de música sería destinada a la danza solemne y generalmente compuesta por tres partes, cada una de las cuales se toca dos veces; cada parte suele contener ocho, doce o dieciséis semibreves... menos de ocho no he visto en ninguna Pavana. En ésta no hace falta insistir en la imitación como en la Fantasía... También en ella ha de componerse la música a cuatro, de modo que siguiendo esta regla no importa el número de cuatros que se coloquen en cada parte, pues el final cuadrará siempre.

La pavana de Gervaise coincide perfectamente con estas descripciones: métrica binaria, tres partes de 8 + 8 + 16 semibreves (incluyendo la breve final de cada parte), y una textura homofónica (sin pasajes de imitación).

⁸ *New Grove*, 14, p. 311.



ILUSTRACIÓN 31-3. Hans Hofer, grabado con una pareja bailando una gallarda, ca. 1540.

La gallarda era más exigente; de hecho, era una buena dosis de «aerobic» (II. 31-3). Esta danza se ejecutaba según una variación del llamado *cinque pas* (cinco pasos) distribuido en seis pulsos (un pulso = una blanca en la edición): en los pulsos 1-4, los bailarines daban cuatro pasos (uno por cada pulso, cada uno de ellos llamado *grue* y consistente en saltar sobre un antepié mientras se da una patada al aire con el otro); en el pulso 5 daban un gran salto (el *saut majeur*, agitando las piernas en el aire) y luego descansaban sobre la pierna en la que caían en el pulso 6 (la *posture*).

Morley añade:

Después de cada Pavana suele seguir una Gallarda (un tipo de música hecha a partir de la de la pavana), para la cual se utiliza la medida que los entendidos llaman «trochaicam rationem» [métrica ternaria], que consiste en un impulso largo y otro corto sucesivos... siendo el primero del valor de una semibreve y el segundo de una mínima. Se trata de un tipo de danza más ligero y movido que la pavana, pero formada por el mismo número de partes; obsérvese cuántos grupos de cuatro semibreves se ponen en cada parte de la pavana, pues el mismo número de grupos de seis mínimas irán en cada parte de la gallarda.

Una vez más, la gallarda de Gervaise coincide con el modelo: métrica ternaria, temática relacionada con la de la pavana («hecha a partir de ella»), el mismo número

de partes, y con la proporción de semibreves por cada parte de 3:2 en relación con la pavana.

La danza y la música de danza estaban en todas partes, y aunque los campesinos de Brueghel no se tomaran sus danzas tan en serio como los miembros de la sociedad cortesana (para la cual formaba parte del día a día junto a otras actividades como la esgrima, por ejemplo) y sus imitadores de la clase media, bien podrían estar de acuerdo con los sentimientos expresados por John Davies en su *Orchestra, a Poem of Dancing* (ca. 1594):

Dancing, bright lady, then began to be
When the first seeds whereof the world
did spring,
The fire air earth and water, did agree
By Love's persuasion, nature's mighty
king
To leave their first disorder's combatting
And in a dance such measure to observe
As all the world their motion should
preserve.

La danza, radiante señora, comenzó a existir
cuando las primeras semillas del mundo
empezaron a brotar,
fuego, aire, tierra y agua acordaron,
persuadidos por el Amor, poderoso rey de la
naturaleza,
dejar su desordenado combate inicial
y en una danza observar una medida tal
como si el mundo entero debiese seguir y
guardar su movimiento.

La música instrumental del período 1525-1600 comenzó un movimiento resuelto en nuevas direcciones. Para darse cuenta de cuán resueltamente lo hizo, no hay más que observar un detalle: Mozart y Ciconia se encuentran equidistantes con respecto a las tocatas de Merulo; Mozart no se habría sobresaltado por la música de Merulo, pero Ciconia no habría podido creer lo que estaría oyendo. Ya pensemos en términos de géneros, modelos formales o procesos compositivos, nuestra idea de lo que es la música instrumental apareció por primera vez con claridad en el siglo XVI, Italia fue la pionera y lo iba a seguir siendo durante un siglo más, por lo menos.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Un buen complemento para este capítulo es el capítulo 10 de Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, Portland, Amadeus Press, 1992.

Instrumentos determinados

Tecla: todavía no hay un estudio más completo que el de Willi Apel, *History of Keyboard Music to 1700*, Hans Tischler [trad. y rev.], Bloomington, Indiana University Press, 1972; véase también Alexander Silbiger, *Keyboard Music before 1700*, Nueva York, Schirmer, 1995; las decenas de volúmenes de la serie *CEKM*, que contiene ediciones de grandes y no tan grandes compositores es indispensable. **Laúd:** no hay un solo estudio que abarque bien la totalidad de la música para laúd de la época; no obstante, uno puede hacer como si estuviese yendo a clase de laúd en la época con Julia Sutton, «The Lute Instructions of Jean-Baptiste Besard», *MQ* 51 (1965), pp. 345-363; para tres ediciones representativas de laudistas, véase Arthur J. Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milan (1497-1593)*, Harvard Publications in Music 3-4, Cambridge, Harvard University Press, 1970, Jean Michel Vaccaro, *Albert de Rippe: Oeuvres*, Paris, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1972-1975, e Istvan Homolya y Daniel Benkő, *Bálint Bakfark: Opera omnia*, Budapest, Editio Musica, 1976. **Vihuela:** una magnífica introducción a este instrumento es John Griffiths, «At Court and at Home with the *Vihuela da mano*: Current Perspectives on the Instrument,

Its Music, and Its World», *JLSA* 22 (1989), pp. 1-26; Charles Jacobs [ed.], *Luis de Milán: El Maestro*, University Park, Penn State University Press, 1971; Emilio Pujol [ed.], *Luys de Narváez: Los seys libros del Delphin*, *MME* III, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945; Charles Jacobs [ed.], *Miguel de Fuenllana: Orphenica Lyra*, Oxford, Oxford University Press, 1978. **Guitarra:** James Tyler, *The Early Guitar*, Londres, Oxford University Press, 1976. **Conjuntos instrumentales:** para aquellos que se las puedan arreglar en alemán, Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, *AnMc* 10, Colonia y Viena, Böhlau, 1970, es un estudio muy completo (existe una traducción al italiano de Lorenzo Bianconi, *La musica strumentale nel Rinascimento* [Turín: ERI, 1976]); de gran importancia son los treinta volúmenes de James Ladewig [ed.], *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Nueva York, Garland, 1987.

Las transcripciones basadas en modelos vocales

Hay una buena introducción a la práctica general de basar música instrumental (sea del género que sea) en modelos vocales en John Ward, «The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music», *JAMS* 5 (1952), pp. 88-98; para una selección de arreglos para tecla publicados por Attaignant, véase Albert Seay, *Pierre Attaignant: Transcriptions of Chansons for Keyboard*, *CMM* 20 (American Institute of Musicology, 1961), e Yvonne Rokseth, *Treize Motets et un Prélude pour orgue parus chez Pierre Attaignant en 1531*, París, Société Française de Musicologie, 1930.

Las composiciones basadas en melodías gregorianas

Willi Apel, *History of Keyboard Music* (cf. *supra*) es un buen punto de partida; el papel del órgano en la liturgia es abordado por Benjamin Van Wye, «Ritual Use of the Organ in France», *JAMS* 33 (1980), pp. 287-325; para una edición de Girolamo Cavazzoni, véase Oscar Mischiati [ed.], *G. Cavazzoni: Orgelwerke*, Maguncia, B. Schott, 1959-1961.

Las variaciones

Imogene Horsley, «The 16th-Century Variation: A New Historical Survey», *JAMS* 12 (1959), pp. 118-132; Robert U. Nelson, *The Technique of Variation: A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1948; las *diferencias* de Cabezón están incluidas en Charles Jacobs [ed.], *The Collected Works of Antonio de Cabezón*, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1967-1986.

El ricercar y la canzona

Puede encontrarse un resumen sucinto del desarrollo del ricercar en H. Colin Slim, *Musica Nova*, *MRM* I, Chicago, Chicago University Press, 1964, que contiene una edición completa y un estudio histórico de esta publicación de 1540; véase también Warren Kirkendale, «Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium», *JAMS* 32 (1979), pp. 1-44; el número entero de *JLSA* 22 (1990) está dedicado a la «fantasía», en especial a la compuesta para laúd.

Los estudios de Apel y Kämper antes citados son las mejores introducciones a las *canzonas* para tecla y para conjunto instrumental respectivamente; hay un artículo interesante de Robert Judd, «Repeat Problems in Keyboard Settings of *Canzoni alla francese*», *EM* 17 (1989), pp. 198-214. **A. Gabrieli:** Pierre Pidoux [ed.], *Ricercari fir Orgel, Canzoni alla francese y Canzonen und ricercari ariosti*, Kassel, Bärenreiter, 1952, 1953, 1961; una nueva edición de las obras de Gabrieli está ahora en curso, publicadas por G. Ricordi; además, existe todo un volumen de ensayos, varios de los cuales están en inglés: Francesco Degrada, *Andrea Gabrieli e il suo tempo: Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985)*, Florencia, Olschki, 1987. **Merulo:** *Canzonen (1592)*, Pierre Pidoux, Kassel, Bärenreiter, 1941; Walker Cunningham y Charles McDermott [eds.], *Canzoni d'intavolatura d'organo*, *PRMR* 90-91, Madison, A-R Editions, 1992; Robert Judd [ed.], *Collected Keyboard Compositions*, está ahora en preparación para ser incluida en la serie *CEKM* (American Institute of Musicology).

Los preludios y las tocatas

Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata*, *MSD* 28 (American Institute of Musicology, 1972), y «Andrea Gabrieli and the Early History of the Toccata», en *Andrea Gabrieli e il suo tempo* (cf. *supra*); por lo