



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 14 – ENERO DE 2009

## “LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO”

AUTORIA <b>FRANCISCO DANIEL BORRERO MORALES</b>
TEMÁTICA <b>MÚSICA</b>
ETAPA <b>ETAPA PRIMARIA Y SECUNDARIA</b>

### Resumen

Breve repaso sobre la historia de la música del Renacimiento, basado en sus formas, estilos y algunos de los compositores musicales más destacados de la época como pueden ser Orlando di Lasso, Palestrina, Willaert, Cristóbal de Morales.

### Palabras clave

Música profana

Música sacra

Ricercare

Fantasía

Motete

### LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO

Los grandes movimientos del Renacimiento-el humanismo, La Reforma, la elevación de la clase media-inauguran una era de diferenciaciones tanto en el campo del pensamiento como en el de las ciencias y las artes. La estrecha relación con la que hasta ahora se habían realizado la poesía y la música va cediendo para seguir cada una de ellas, paso a paso, su propio destino. Lejos de la época de la música y la poesía puras, vemos cómo se va produciendo la ruptura entre texto y notas, con la consiguiente emancipación de la música instrumental, que darán lugar al origen de la música instrumental o sinfónica posterior.

Con todo, el movimiento del Renacimiento no supuso un cambio profundo dentro del arte sonoro y más que romper con la época anterior u obsesionarse por las formas musicales de la antigüedad clásica, la música, a diferencia de las otras artes, siguió su propio curso. Esto hace que la música del Renacimiento no se caracterice precisamente por su afán de innovar, pero los músicos renacentistas, en su despertar humanista, se esforzaron por conocer mejor como se estructuraba la música antigua de la realidad grecolatina.



**ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 14 – ENERO DE 2009**

El acusado florecimiento de la música se debe a la importancia que a la misma le da el entorno social. Los príncipes eclesiásticos o seculares, no sólo rivalizan en el mantenimiento de sus capillas musicales, sino que ellos mismos compiten con sus propios músicos en el arte del canto, de la ejecución instrumental o de la composición.

El conocimiento de la música se hace indispensable para cualquier persona medianamente culta. No falta en ninguna ceremonia religiosa profana o religiosa un conjunto coral. El progreso o la perfección de los coros atrae multitudes de oyentes a los templos, donde la pompa y el colorido de la música eclesiástica aumenta y adopta formas más sofisticadas. Hecho que se corrobora en la Capilla Sixtina, donde se refuerza con otras capillas romanas hasta alcanzar más de un centenar de voces.

La burguesía no se contenta con escuchar la música de los templos y empieza a reunirse con el único fin de escuchar e interpretar música. Se crean academias para celebrar reuniones intelectuales y artísticas; la autoridades las apoya y fomentan intercambios y concursos musicales.

La música llega a los estratos sociales más amplios gracias a bandas municipales que amenizan las tardes musicales de muchas ciudades europeas.

Un factor que contribuye bastante a la difusión de la música es la imprenta. La música manuscrita resultaba excesivamente cara y la aparición de ediciones impresas facilitaba el acceso a las particellas.

Es asombrosa la cantidad de obras renacentistas que han llegado a nuestras manos, y sin embargo se calcula que por lo menos un noventa por cien de la producción musical del siglo XVI se perdió para siempre.

Durante nuestras últimas décadas la música del Renacimiento ha sido muy divulgada y su conocimiento llega a públicos muy amplios. De su estudio se deduce que su base estilística es resultado del desarrollo del arte contrapuntístico llevado a cabo por los compositores de la llamada escuela franco-flamenca del XV.

Las demás escuelas europeas asimilan el estilo imitativo de los flamencos, el cual da igual importancia a todas las voces que intervienen en una obra, abandonando el viejo sistema de superponer líneas melódicas independientes.

De esta manera se obtiene unidad, igualdad y homogeneidad entre todas las voces. Por otra parte, se explora la capacidad expresiva de la armonía y se acentúa el uso del retardo como recurso universal para dar impulso al fluir musical. Otra característica importante de la música del XVI es su mayor libertad formal.

El cromatismo será otro de los terrenos estudiados por los compositores renacentistas, especialmente en el género profano, dando lugar a insospechados enlaces armónicos y, por consiguiente, a nuevos estudios expresivos.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 14 – ENERO DE 2009

La práctica corriente de la polifonía unía las voces a los instrumentos más diversos. El compositor renacentista escribía, como lo hace el actual, las distintas voces en pentagrama superpuestos de unas hojas que decían cartelle, pasando luego en limpio cada vez a una particella distinta o en páginas distintas del mismo libro.

Así, durante el siglo XV y XVI se impone la música polifónica frente a la monódica que había reinado en el periodo gótico anterior. La polifonía provocó un predominio de los instrumentos de cuerda y de teclado, en definitiva, de los que mejor se acoplaban a la nueva forma polifónica.

**LA POLIFONÍA RELIGIOSA:** Se compone del Motete y la Misa.

Motete y misa son dos formas difícilmente separables, puesto que la misa puede ser considerada como una serie de motetes formando unidad. Sin embargo, la mayoría de los compositores se mostraron más innovadores, tanto técnica como expresivamente.

Motete: Es una composición de 2, 3 o más voces sobre textos latinos y de extensión breve. El motete se cantaba en Adviento, Cuaresma y en Semana Santa. Su época de mayor importancia fue durante los siglos XII y XIII. En el motete destacan las figuras de Giovanni Pierluigi da Palestrina y de Orlando di Lasso.

Misa: Su estructura se basa en modelos establecidos por la primitiva escuela franco-flamenca, y apenas sufrió alteraciones en todo el siglo XVI. Sus formas más usuales partían de:

- La utilización del cantus firmus en el tenor.
- La paráfrasis del canto llano.
- La paráfrasis de melodías popularizadas.
- El motete del mismo o de otro autor.
- El canon.

Se desarrolla sobre los textos litúrgicos de esta celebración: kyrie; gloria; credo; sanctus y Agnus Dei. La misa estaba inspirada en temas del canto llano y profano menos en el caso de la *Missae sine nomine* (misa sin nombre) que no estaba inspirada en ningún tema preexistente.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Es considerado uno de los más grandes de todos los tiempos y el más alto exponente de la polifonía renacentista. No dejó prácticamente obras instrumentales y sus libros de madrigales no pueden considerarse a la altura de su producción religiosa.

Palestrina rechaza en su polifonía la exploración de la novedad armónica y excluye el cromatismo, y es quizás por esa voluntaria limitación por lo que logrará aquella serenidad, fruto de una sobriedad clásica, de una noble sencillez, de un equilibrio melódico perfecto, de un dominio fuera de serie del contrapunto y de la influencia del espíritu de La Contrarreforma.



**ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 14 – ENERO DE 2009**

Escribió 105 misas compuestas según los procedimientos usuales de la época, y rasgo característico y común de casi todas ellas es el contrapunto de la escritura armónica, de los pasajes largos con la polifonía melismática de los períodos breves.

En sus motetes éste prefiere la temática y el desarrollo libres, aunque no siempre renuncia a la cita del canto llano. Lo que sí usa con frecuencia es la repetición de lecciones musicales enteras. Sus motetes logran un clima de éxtasis piadoso.

Posteriores a Palestrina, los nombres más significativos de la escuela romana son: Giovanni Manini, Felipe Anerio y Tomás Luis de Victoria.

Orlando di Lasso. Su música fue muy apreciada por doquier, gracias a su difusión por la imprenta, y el compositor recibió los honores de caballero del emperador Maximiliano II y de caballero de La Espuela Dorada del Papa Gregorio XIII.

Lasso cultivó los más diversos géneros, madrigales italianos, chansons francesas y algunos lieder alemanes, además del obligado repertorio litúrgico: 58 misas y más de 600 motetes. La originalidad brilla en algunas colecciones desde las juveniles “Profecías de las Sibilas” hasta las “Lagrimas de San Pietro”.

Como autor de polifonía religiosa flamenca destaca Nicolás Gombert, maestro de la Capilla del Emperador Carlos V, cuya técnica alcanza la plenitud del estilo imitativo, especialmente sus motetes, donde antes de abandonar un tema por otro, al modo tradicional, utiliza un nuevo tema variante del anterior.

Por el contrario, sus misas son más tradicionales y se basan con frecuencia en el procedimiento del cantus firmus en el tenor.

Jacobus Clemens, conocido como Clemens non Papa. Demostró ser un compositor menos estricto contrapuntísticamente que Gombert y temáticamente más libre.

El ritmo de su música se subordina al texto, con lo que la forma gana en posibilidades expresivas. Entre sus misas abundan las que toman como modelo sus propios motetes tratados con absoluta libertad.

En Italia, Adrián Willaert ejerce una influencia decisiva combinando el uso de la imitación con una declamación del texto, y con la alternancia de coros situados en lugares distintos del templo (coros spezzati).

Sus discípulos y sucesores son Andrea Gabrieli y Giovanni Gabrieli.

La Reforma trajo consigo una profunda modificación en la música sagrada y aún un renovado interés por la participación de la música en el culto. El mismo Lutero, Martín Luther fue un aventajado músico que siempre subrayó su deseo de que cada iglesia pudiera contar con escolanía propia.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

Defendió el uso de la lengua vernácula, sin proscribir totalmente el uso tradicional del latín. Lutero inspiró el trabajo de modificación de textos litúrgicos adaptados al pensamiento reformista, para unirlos a viejas melodías profanas susceptibles de expresar un sentimiento religioso. Estos corales, que cantaba la comunidad de fieles sin acompañamiento alguno, fueron luego tratados polifónicamente por compositores como Johannes Walther.

La Contrarreforma preconiza la simplificación ornamental de la música, que ha de ser más íntimamente expresiva, de acuerdo con un texto que debe llegar con mayor claridad al oyente. Aunque en latín permanezca como lengua oficial del culto, no se ve con malos ojos el canto de himnos y canciones religiosas en lenguas vulgares. Los “laude spirituali” italianos o nuestras “villanescas espirituales” son un buen ejemplo de ello.

En las últimas décadas del siglo XVI la polifonía religiosa deja sentir el influjo de la música profana, y en sus misas el flamenco Phillip de Monte logra una total síntesis entre estilos religioso y profano, incorporando elementos propios del madrigal o de la chanson.

En Inglaterra Taverner, Christopher Tye y Thomas Tallis, conservan en su producción religiosa, católica una tradición un tanto autóctona, representada por Robert Fayrfax. El alejamiento de Inglaterra del continente hace que su música sea menos permeable a las escuelas continentales, lo cual da lugar a un género religioso original, el anthem (antífonas) con características propias, que viene a sustituir al motete latino.

En el caso de España, señalamos la influencia de Cristóbal de Morales, quien se deja notar en la escuela contrapuntística flamenca. Como maestro de maestros, Morales transmite a compositores españoles. Éste junto con sus discípulos dan preferencia al tipismo nacional, que tiende siempre a un expresionismo dramático, alcanzado a través de formas musicales sencillas, y crean una escuela de sentimiento místico inigualada en el resto de Europa. Morales junto con Pedro Guerrero y Victoria conforma el tríptico más sobresaliente de la música española

## **LA POLIFONÍA PROFANA.**

Durante la primera mitad del s. XVI, los intercambios culturales y artísticos entre Francia e Italia son intensos.

La frottole italiana, con su estilo silábico y su verticalidad armónica, llama la atención de los compositores galos que buscan formas de expresión más directas y sencillas. Bajo esa influencia se forma el nuevo estilo de la chanson, cuya elementalidad formal, con sus repeticiones fijas, facilitará su ejecución por parte de cantantes e instrumentistas, y constituirá un rasgo distintivo con respecto al madrigal italiano. Sus principales cultivadores serán Claudin de Sermisy y Clement Jannequin.

Los compositores de la escuela flamenca tratan de conservar su primacía europea, cultivando todos los géneros. Nicolás Gombert conserva las peculiaridades de su estilo personal en sus chansons, lo mismo que Willaert, Thomas Crecquillon, Arcadelt y Ciprian de Rore. Uno de los compositores flamencos cuyas chansons alcanzaron mayor popularidad fue Lasso.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 14 – ENERO DE 2009

Bajo la influencia del poeta Ronsard se elabora en Francia un nuevo tipo de chanson, cuya forma musical se basa en la estructura del verso. Sus mejores representantes son Guillaume Costeley y Claude Goudimel.

Otro poeta, Antoine de Baif preconiza la música medida, compuesta sobre verso métrico al modo del verso clásico griego, es decir, notas largas y cortas para sílabas respectivamente largas y breves, lo que da lugar a una pronunciación simultánea en sílabas de todas las voces.

A principios del s. XVI, en Italia se da el nombre de madrigal poético a un tipo de canzona de una estrofa con versos generalmente hepta o endecasílabos. Este nuevo madrigal vino a reemplazar a la frottola tradicional.

La música pretende, cada vez más, traducir literalmente el sentido de las palabras. El madrigal se transforma en un género descriptivo, intimista, delicadamente ligero o profundamente dramático, pero casi siempre de expresión personal, hasta el punto que su representación reclama la voz solista con acompañamiento instrumental o el conjunto vocal de solistas.

Willaert introdujo el cromatismo en el madrigal. Su discípulo Rore continuó la búsqueda de medios expresivos, especialmente los cromáticos, pero se distinguió especialmente por su interés en seguir más estrechamente la expresión de la palabra, y por el abandono de la línea poética como generadora de la estructura musical. Los madrigales de Monte y de Lasso representan la cima del género cultivado por los compositores flamencos.

En España, el cultivo del estilo madrigalesco, se entronca con la tradicional práctica del villancico, dando lugar a un estilo autóctono de acusado sabor popular. Entre otros, cultivaron este estilo, Mateo Flecha, su sobrino de igual nombre y apellido, Juan Brudieu, Juan Navarro, Pedro Rimonte, etc, destacando Francisco Guerrero, cuyas villanescas tanto espirituales como profanas poseen el encanto espontáneo de la melodía folclórica y el acento inconfundible de una personalidad musical de primer orden. Aunque será Juan Vázquez el que transformará el antiguo villancico en la forma definitiva del madrigal castellano.

El lied alemán acusa muy tardíamente el impacto del madrigal italiano, y nunca llegará a perder su característica de la primacía de una voz sobre las demás.

Con el mismo retraso llega a Inglaterra la influencia del madrigal. Byrd y Thomas Whythorne publican canciones que siguen la tradición autóctona de la voz solista con el resto de la polifonía ejecutado por instrumentos con el fin de que se entienda mejor el texto. Pero poco después los compositores ingleses adoptan y adaptan el estilo italiano con tanto entusiasmo, que logran un estilo de madrigal autóctono de incalculable riqueza, calidad y personalidad.

## **MÚSICA INSTRUMENTAL.**

La idea de un lenguaje puramente instrumental, liberado de las limitaciones de la voz humana, avanza, durante el s. XVI con bastante lentitud. Pero aunque la producción de música instrumental renacentista



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

resulte modesta, al lado de la generosa y brillante aportación coral, las numerosas formas que irá creando el nuevo estilo instrumental tendrán importancia decisiva para la música del período barroco: las danzas engendrarán la suite; la variación y el basso ostinato serán recurso constante de los compositores posteriores, y la canzona instrumental servirá de campo de experimentación para el tonalismo como fundamento estructural, con lo que esta forma será germen de la futura sonata.

No es en la música para conjunto instrumental donde el progreso se hará más evidente. Los primeros ejemplos de “orquestación” propiamente dicha no aparecen hasta 1597 con las “Sacrae Symphoniae” de Giovanni Gabrieli, algunos de cuyos ejemplos, como la “Sonata plane forte” se señalan como antecedente inmediato del concerto grosso barroco.

Pero en realidad, la edición de obras para conjuntos instrumentales “para ser ejecutados tanto por instrumentos como por voces” al gusto del o de los intérpretes, se prolonga hasta bien entrado el siglo XVII.

La emancipación instrumental se produce en las composiciones para los instrumentos solistas. El arte de la improvisación que se conocerá como arte de la diferencia en España y de la variación en toda Europa, y que consiste en la sustitución de notas largas por series rápidas de notas cortas constituyendo melismas, floreos, adornos, coloraciones, etc, halla su terreno apropiado en las composiciones del solista creador. En un principio, las piezas vocales se adaptan para instrumentos solistas sin sufrir cambio alguno. Luego van apareciendo las mismas obras vocales, editadas simultáneamente para ser cantadas, tocadas, sonadas o tañidas, según se empleen para su ejecución el coro, la tecla, el instrumento de sonar o el de pulso.

A este progreso se suma el del alcanzado por los artesanos constructores de instrumentos. Su perfección despierta un interés acusado por el virtuosismo ejecutivo, dando lugar a un tipo de música más fantasioso, liberado de la sujeción contrapuntística, cuyo medio idóneo será la variación y la danza.

De entre las formas más abstractas basadas todavía en el contrapunto vocal, las más importantes serán el *ricercare*, la *fantasía* y la *canzona*. El *ricercare* sigue la técnica imitativa del motete, mientras la *canzona*, con sus repeticiones cortas y repeticiones fijas, toma la *chanson* como modelo. La *fantasía* suele ser un tanto de menor extensión.

En las formas danzables, la cuadratura rítmica y el más pausado discurrir armónico permiten con mayor facilidad los pasajes destinados a resaltar los recursos genuinamente instrumentales.

Las viejas danzas tradicionales, la pavana y la *gagliarda*, eminentemente polifónicas, ceden el paso al *saltarello* y al *passamezzo*, siendo estas dos últimas arrinconadas luego por la *courante* y la *allemande*. Con la *romanesca* y la *folia* aparece el principio de basso ostinato, que bastante más tarde inspirará formas de gran vuelo musical como serán la *chacona* y la *passacaglia* barrocas.

La primera edición instrumental que aparece editada en Italia en la colección de libros para laúd de Ottaviano Petrucci, fundador de la primera imprenta musical veneciana. Esta colección contiene solamente transcripciones de frottole vocales. Giovanni Terzi y Simone Molinaro impulsaron la escritura



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

laudística con sus ediciones, pero fue Francesco de Milano quien había perfeccionado la escritura para el instrumento.

Se basa también en arreglos de frottole la primera edición italiana de música para tecla, que aparece alrededor de 1517. La tradición orgánica de San Marcos de Venecia es paralela en importancia y fertilidad a la de la polifonía vocal. Como organista de la iglesia veneciana se sucedieron los compositores más importantes de música italiana para instrumentos de teclado: a parte del maestro Willaert, Marco Antonio Cavazzoni, Girolamo Cavazzoni, Claudio Merulo, etc., todos ellos contribuyeron con sus aportaciones organísticas a una culminación del género representada por la obra de Frescobaldi.

Algunos musicólogos piensan que la mayor gloria de nuestro patrimonio musical es la producción que nos dejaron vihuelistas del Siglo de Oro, considerados como los primeros ensayistas del arte de acompañar a sólo, e inspiradores, por tanto, de formas derivadas de este género. Desde Isabel la Católica, la vihuela fue el instrumento preferido por las Casa Reales Españolas.

La vihuela encontró un gran apoyo en este país mediterráneo, que alcanzó la cima musical renacentista con la música vocal polifónica bajo la batuta del sevillano, Cristóbal Morales.

El primer libro con música para vihuela fue El Maestro, impreso en España por Luis de Milán en 1535, en el que por primera vez en la historia de la música se dan instrucciones de tipo dinámico para la ejecución de sus fantasías, tientos, danzas, canciones, etc.

El más considerable de los compositores instrumentales españoles fue sin duda el organista de Felipe II, Antonio de Cabezón. Su riqueza contrapuntística, su dominio del arte de la variación y su inspiración de espíritu místico hacen de él, en efecto, un músico incomparable.

Resulta obligado citar los nombres de cuatro grandes músicos españoles cuyas composiciones se han perdido casi completamente, pero no así sus obras técnicas y teóricas que obtuvieron el máximo aprecio en toda Europa. Son Diego Ortiz, cuyo *Tratado de glosas* nos sirve para conocer la variación en varios instrumentos sobre todo la viola de gamba; Fray Tomás de Santa María que en su *Arte de tañer fantasía* expone su teoría sobre ejecución en instrumento de tecla; Fray Juan Bermudo cuya *Declaración de instrumentos* recoge una serie de principios para improvisar, componer y variar música de tecla; y Francisco Salinas, defensor de las teorías musicales de Zarlino y uno de los primeros instrumentistas que impulsaron la idea del teclado totalmente temperado.

Son todavía insuficientemente conocidas otras escuelas europeas que, a medida que van siendo estudiadas y reeditadas sus producciones, van manifestando su alto grado de interés. Nos referimos especialmente a la portuguesa, con abundante aportación de arte polifónico religioso, y a las esclavas de Polonia y Checoslovaquia.

Hasta aquí hemos hablado de escuelas nacionales porque es un hecho que éstas empiezan a mostrar rasgos diferenciados durante el siglo XVI, pero no debemos olvidar que la música del Renacimiento tardío se produce aún con una tal unidad de evolución, que ni la chanson francesa, ni el madrigal





ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

italiano, ni el villancico español, ni el motete católico, ni el coral protestante, pueden considerarse como hechos localizables y analizables separadamente, sino que todo ello es manifestación artística de una cultura unitaria europea.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Abrahm, Gerald (1987): Historia Universal de la Música. Madrid. Taurus.
- Atlas, Allan W. (2001): La música del Renacimiento. Madrid. Akal.
- Atlas, Allan W. (2002): Antología de la música del Renacimiento. Madrid. Akal.
- Dahlhaus, Carl (1997): Fundamentos de la Historia de la Música. Barcelona. Gedisa.
- Reese, Gustav (1988): La música en el Renacimiento. Madrid. Alianza.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_del\\_Renacimiento](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Renacimiento)
- <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/renacimiento/>

Autoría

---

FRANCISCO DANIEL BORRERO MORALES

C/ Recogidas Nº 45 - 6º-A Granada 18005 [csifrevistad@gmail.com](mailto:csifrevistad@gmail.com)



ISSN 1988-6047  
fdborrero@hotmail.com

DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009