

## Capítulo 27. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO

### 27.1. INTRODUCCIÓN.

El Renacimiento es un largo período, que abarca más o menos un siglo y medio (ca. 1450-ca.1600), cuyo nombre hace referencia al interés suscitado por el descubrimiento de las grandes obras artísticas y literarias de la antigüedad greco-latina (época llamada “clásica”), cuyo esplendor y grandeza se quieren resucitar o *renacer*. La Historia de la Literatura y la Historia del Arte prestan el nombre de *Renacimiento* a la Música que se hace en este período, aunque en nuestro arte no se da tal afán de restablecer la música de la antigüedad clásica, dado que no se efectuaron descubrimientos de música antigua comparables a los de las otras artes, y los pocos que se conocieron permanecieron sólo en un nivel teórico.

Pero la Música participa, con el resto de las Bellas Artes, en el espíritu general que invade el Renacimiento: frente a la actitud teocrática, o mejor teocéntrica de la Edad Media, el campo de la actividad del arte se extiende ahora en beneficio del hombre (*humanismo*), sin menoscabo de la alabanza debida a Dios. Artistas, escritores y músicos comienzan a utilizar temas tanto sagrados como profanos y tratan de que sus obras sean tan aceptables para Dios como satisfactorias y comprensibles para los hombres.

El hecho que más llama nuestra atención al abordar el Renacimiento musical es la cantidad abrumadora de obras que nos aporta, en comparación con la Edad Media. La causa es la aplicación de la imprenta a la difusión musical: frente a la lenta y única copia manuscrita, que puede perderse o destruirse, surgen los múltiples ejemplares de una edición impresa, que han supuesto la conservación para la posteridad de obras en diversas publicaciones propias de autores, o en colecciones de obras de varios autores igualmente impresas.

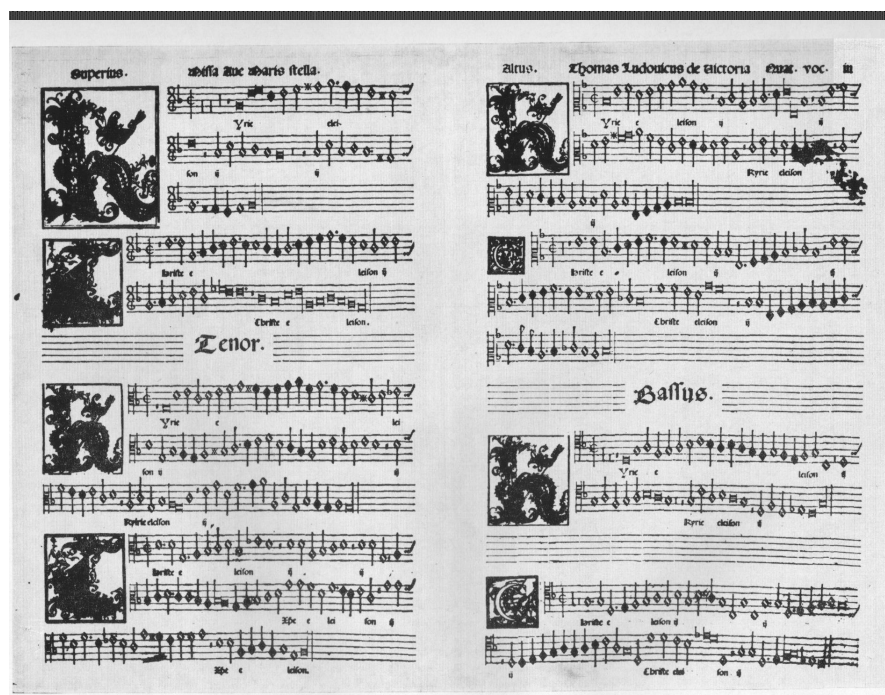
También llama la atención la calidad y perfección de la polifonía: Todas las obras, aunque sean de compositores de segunda categoría, están mucho más que correctamente escritas: son obras perfectas en estilo y forma. Esto se debe, sin duda, a la buena formación que se adquiría en las capillas musicales de la mano de los maestros de capilla y a la difusión, conocimiento y estudio de las obras de los mejores compositores.

Estos dos hechos, el número de obras, que se contará por millares, y su altísima calidad, han hecho del Renacimiento la gran fuente de la música coral, de la que beben con gozo todos los coros, y su influencia perdurará en los compositores de música polifónica de épocas muy posteriores.

El Renacimiento practica un arte compositivo mucho más cercano al nuestro: los compositores conciben y escriben las partes o voces musicales como un todo, en lugar de una superposición sucesiva de partes sobre un *tenor*, como en la Edad Media. Por ello componían en forma de partitura. Pero ésta no se imprimía; era demasiado costoso y poco práctico; se utilizaban *cartellae* (hojas de pergamino) o pizarras en las que estaban tallados diez o doce pentagramas

sobre los que se escribía con lápiz o tiza la partitura de una composición polifónica. Finalmente se borraban con un trapo húmedo o esponja, dejando las hojas listas para un futuro uso.

A partir de esta partitura efímera se preparaba un juego de partes (*particellae*) para su impresión por separado, o reunidas en un único volumen, pero con las voces dispuestas en cuadrantes separados al ser abierto (*Superius/Tenor* en la página izquierda, y *Altus/Bassus* en la página derecha del libro):



Primera página del *Liber primus Missarum...* de T.L. de Victoria (1576):  
Kyrie de la Missa *Ave maris stella*

- Los problemas vienen a la hora transcribir y rehacer la partitura para su uso moderno:
- Si falta uno de los libros de voces, la reconstrucción de todo el conjunto de obras se vuelve imposible.
- Si falta una página de un libro en el que están todas las voces, se pierden dos voces de una obra (*Altus/Bassus*) y las contrarias de la obra siguiente (*Cantus/Tenor*), por lo que ambas obras son irrecuperables.
- A veces se han recortado las letras capitales miniadas, con lo que hay fragmentos perdidos.
- Aunque se conserven intactas todas las voces de una obra, los problemas continúan: las palabras con frecuencia se omiten totalmente, o se colocan debajo de la música de modo arbitrario y descuidado.
- Las alteraciones accidentales se omiten muy frecuentemente, porque había unas reglas para el canto que los intérpretes conocían (*musica ficta* o *semitonia subintellecta*). Algo semejante puede decirse de la duración de las alteraciones accidentales puestas.
- En general se omiten las entonaciones de ciertas obras (*Gloria*, *Credo*, *Magnificat*), así como las interpolaciones de Canto Gregoriano en otras obras (versos de Salmos, estrofas de Himnos, etc.), que se daban por supuesto, pues pertenecían a la cultura habitual del

Maestro de capilla.

- Ausencia de líneas divisorias de compases (?), de indicaciones de tiempo o dinámica.
- Ausencia de indicaciones sobre la utilización de instrumentos.

## 27.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES.

El largo período renacentista es dividido por algunos historiadores en dos subperíodos o partes: un primer Renacimiento o Altorenacimiento (hasta ca. 1550) y un segundo Renacimiento o Renacimiento pleno (segunda mitad del siglo XVI). Creemos, sin embargo, que para la práctica de la interpretación de la música de este período y de los problemas que plantea, podemos considerar el Renacimiento como una unidad estilística.

La Escuela Flamenca, a partir de J. Ockeghem, toma el liderazgo para transformar la gran tradición musical recibida de la Edad Media y plantea nuevas tendencias, que se manifiestan en un nuevo tratamiento del material sonoro. Esta escuela influirá decididamente en el estilo musical europeo hasta finales del siglo XVI, debido a la dispersión originada por las guerras de religión en Centroeuropa por causa de la Reforma Protestante y el Calvinismo.

Los compositores flamencos, que han adoptado una técnica de escritura musical basada en el contrapunto severo, descienden a refugiarse en sitios más seguros (centro y sur de Francia y países mediterráneos, como Italia y España), donde conocen una práctica musical mucho más simple, pero cargada de sensibilidad y melodismo. Fruto de este intercambio es el estilo renacentista, rico, magnífico, imponente, sobre todo cuando, andando el siglo XVI, el avance de la técnica y de las formas musicales consigue que la música sea poética, en consonancia con el avance del Humanismo y de las otras Artes.

Algunas características generales de la música del Renacimiento, sobre todo en su etapa de plenitud, una vez superada la “prima prattica” del contrapunto severo flamenco, son:

- Abandono de la práctica del *cantus firmus* en misas, motetes, e incluso canciones profanas, y evolución de la técnica de la elaboración temática por medio de la imitación integral.
- La unidad formal, excluido el *cantus firmus*, se consigue por la fuerza cohesiva de la modalidad, las cadencias que no suspenden el movimiento, y los nuevos motivos de imitación que nacen dentro de la cadencia anterior.
- Las diversas frases y secciones de una obra están determinadas por el texto.
- Cada frase desarrolla una idea melódico-temática propia, tratada contrapuntística u homofónicamente.
- Expresividad de la música íntimamente relacionada con la palabra, sobre todo en las formas musicales más cultas (madrigal, motete y sus formas derivadas).
- Aunque en el tratamiento contrapuntista todas las voces *cantan* semejantemente, va tomando preponderancia el carácter especialmente *cantabile* de la voz superior (*cantus, superius*), hecho que culminará en el Barroco.
- Aparición del contraste formal y expresivo.
- El Renacimiento trabaja en el sistema modal, heredado del Canto Gregoriano y en el que

se ha desenvuelto la polifonía medieval; pero se va abriendo paso una armonía funcional que en el Barroco desembocará en la tonalidad.

- Hay una tendencia a aumentar el número de partes o secciones de una obra (motetes dobles o triples, madrigales doble o triples, mayor número de estrofas polifónicas en un himno, etc.).
- De la misma manera, hay una tendencia a aumentar el número de partes vocales (composiciones para 5, 6 ó más voces), con un fraccionamiento del conjunto en dos o más subgrupos (*Chori spezzati*), procedimiento que culminará en la policoralidad del Barroco.

La Escuela Romana, con G.P. da Palestrina, se convertirá en el arquetipo del estilo vocal del Renacimiento y en el modelo de la escritura contrapuntística por su arte y por su técnica, que muy pronto empezará a codificarse en un cuerpo de reglas, que constituirán la *armonía clásica* y el *contrapunto*.

### 27.3. FUENTES Y COMPOSITORES.

El Renacimiento es la época de oro o clásica de la música vocal coral. La música instrumental autónoma comienza a abrirse camino en obras y tratados para diversos instrumentos, como la tecla, el arpa, la vihuela o la viola de gamba; pero de ninguna manera se acerca a la cantidad ingente de la composición polifónica, que llena los archivos de las Iglesias Catedrales, Colegiales, Colegiatas y bibliotecas de antiguos palacios nobiliarios. Por eso la recensión de compositores que se citan se va a limitar a los muy importantes, y en el caso de otras fuentes o colecciones, a las más cercanas.

#### 27.3.A. Escuela Española.

El **CANCIONERO MUSICAL DE LA COLOMBINA (CMC)**<sup>1</sup> contiene 95 obras, algunas incompletas por la pérdida de algunos folios sueltos, de autores sevillanos o cercanos a la Catedral de Sevilla que vivieron entre el final del s. XV y los primeros años del XVI. El autor representado con más obras y, por tanto, el probable autor de la colección es JUAN DE TRIANA. Se han descrito brevemente las formas de este Cancionero (villancicos, romances y una ensalada) con sus autores en el cap. 22, al hablar de las formas musicales profanas (pp. 505, 514 y 521).

El **CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO (CMP)**<sup>2</sup> es la fuente más importante para el conocimiento de nuestra música cortesana del Renacimiento: contiene el fondo musical que se

---

<sup>1</sup> Pertenciente al fondo de la Biblioteca de Hernando Colón y conservado en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla (ms. 7-I-28), del último cuarto del siglo XV. Transcrito por Miguel Querol y editado por el C.S.I.C. (Barcelona, 1971).

<sup>2</sup> Encontrado por F.A. Barbieri en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, quien hizo una transcripción que editó en 1890. Transcrito modernamente por Higinio Anglés y editado en dos vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947) con el título *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*.

interpretaba en las cortes de los Reyes Católicos y de los Duques de Alba; fruto de diversas manos, se considera cerrado a la muerte de la Reina Católica (+1506). El compositor más representado es JUAN DEL ENCINA (1469-1539). Contiene actualmente 458 obras, pero tuvo más de 500, dado que faltan bastantes páginas. Sus formas (villancicos, romances y ensaladas) y sus autores se han descrito igualmente en el cap. 22 (pp. 505s., 514 y 521).

El **CANCIONERO MUSICAL DE UPPSALA (CMU)**<sup>3</sup> Este cancionero presenta varias peculiaridades comparado con los otros cancioneros del Renacimiento español: en primer lugar, se trata de una colección impresa, no de un manuscrito, en Venecia en 1556, de la que conocemos un único ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia).

Como obra impresa, se trata de una selección de sólo villancicos, con una ordenación cuidadosa en series de doce obras (12 villancicos a 2 voces, 12 a 3 v., 12 a 4 v., 12 villancicos de Navidad, y 6? a 5 v.). El ejemplar está incompleto por lo que suponemos que faltan seis villancicos más a 5 v., más *8 tonos de Canto llano* y *8 tonos de Canto de órgano* (que se anuncian en el título).

Por estar incompleto no conocemos los *diversos autores* de estos villancicos (que podrían aparecer en un índice final)<sup>4</sup>. Estas obras son, por tanto, anónimas; pero se nota en todas ellas un estilo único y característico, como si hubieran sido corregidas por un compositor que hubiera preparado esta edición. Los estudiosos creen hoy, como hipótesis más probable, que este estilo es el de MATEO FLECHA “EL VIEJO”, maestro de capilla en la corte de los Duques de Calabria (Valencia), y bien conocido por sus *Ensaladas*. Para una breve exposición de los villancicos de este Cancionero, cf. cap. 22 (pp. 506s.)

El **CANCIONERO MUSICAL DE MEDINACELI (CMM)**<sup>5</sup>. Este cancionero, el segundo en importancia de los reseñados, se formó con el fondo musical que se practicaba en la corte de los Duques de Medinaceli de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. Como todo manuscrito, se trata de una colección heterogénea de obras (religiosas y civiles) y de autores (nacionales y extranjeros). Su importancia radica en que las obras profanas que contiene son de autores sevillanos adscritos a la casa Ducal de Medinaceli, o cercanos a ella, gracias a los cuales conocemos cómo es la música cortesana en la época del esplendor renacentista (segunda mitad del siglo XVI) en una pujante y rica ciudad como Sevilla. La música profana de FRANCISCO GUERRERO nos queda en este cancionero. Las obras profanas de este cancionero (las únicas transcritas) son 101, y entre ellas hay villancicos, canciones, madrigales, un romance y una ensalada. Véase un breve análisis de estas formas y una reseña de sus autores en el cap. 22 (pp. 508, 515, 518s. y 520).

Aparte de los autores citados a propósito de los Cancioneros, son de especial importancia:

---

<sup>3</sup> *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes agora nuevamente corregidos...* Transcrito por Jesús Bal y Gay y editado por El Colegio de México, 1944.

<sup>4</sup> Sólo consta en el cuerpo de la obra el nombre de N. Gombert como autor de *Dezilde al cavallero* (nº 49).

<sup>5</sup> Conservado en la Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli de Madrid, sign. 13230. Transcrito parcialmente (sólo las obras profanas) por Miguel Querol, y editado en 2 vols. por el C.S.I.C. (Barcelona, 1947).

MATEO FLECHA “EL VIEJO” (Prades, 1481 - Poblet, 1553): su obra más notable son las *Ensaladas* publicadas en Praga (1581) por su sobrino Mateo Flecha “El Joven”.<sup>6</sup>

**CRISTÓBAL DE MORALES** (Sevilla, ca.1500 - Málaga?, 1553). Su obra musical es esencialmente religiosa: más de 20 misas, más de 100 motetes e himnos, 16 *Magnificat*, y un *Officium Defunctorum* póstumo.<sup>7</sup>

JUAN VÁSQUEZ (Badajoz, ca.1510 - Sevilla?, p.1560). El compositor más activo en música profana (villancicos y madrigales) por haber servido en capillas nobiliarias: *Villancicos I canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro* (Osuna, 1551)<sup>8</sup>, y *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560)<sup>9</sup>. Su aportación religiosa es la monumental *Agenda Defunctorum*.<sup>10</sup>

MELCHOR DE ROBLEDO (Castilla?, ca.1510 - Zaragoza, 1586). Su obra es totalmente litúrgica: 4 misas, 2 Pasiones, diversos motetes, varios salmos, himnos y *Magnificat* para las Vísperas.<sup>11</sup>

JUAN NAVARRO (Sevilla, ca.1530 - Palencia, 1580). Su única obra publicada en Roma en 1590 la componen: 12 salmos, 28 himnos, 9 *Magnificat* y 4 antifonas marianas (= motetes) para el canto de las Vísperas.<sup>12</sup>

SANTOS (? - Granada, 1580) y JERÓNIMO DE ALISEDA (? - Granada, 1591). Padre e hijo, maestros de capilla ambos de la Catedral de Granada. Producen alguna misa, varios motetes y lamentaciones de perfecta factura palestriniana.<sup>13</sup>

**FRANCISCO GUERRERO** (Sevilla, 1527/28 - Sevilla, 1599). La obra profana conocida son

---

<sup>6</sup> En edición moderna han sido transcritas por Higinio Anglés, y publicadas por la Diputación Provincial de Barcelona (1955).

<sup>7</sup> Las *Opera omnia* de C. de Morales han sido transcritas por Higinio Anglés, y publicadas por el C.S.I.C., Delegación de Roma, 1952 y ss. También el *Officium Defunctorum*, transcrito por Alicia Muñiz (Barcelona, 1975).

<sup>8</sup> No conocemos transcripción y edición moderna de esta obra.

<sup>9</sup> Transcrita por Higinio Anglés, y editada por el C.S.I.C. (Barcelona, 1946).

<sup>10</sup> Transcrita por Samuel Rubio, y editada por Real Musical (Madrid, 1975).

<sup>11</sup> Edición de sus *Opera Omnia*, en transcripción de Pedro Calahorra, en la Institución Fernando el Católico (Zaragoza, 1988).

<sup>12</sup> Editada, en transcripción de Samuel Rubio, por la Biblioteca “La Ciudad de Dios” (Monasterio de El Escorial, 1978).

<sup>13</sup> Algunas obras, transcritas por José López Calo, están publicadas en *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Fundación Rodríguez Acosta (Granada, 1963).

14 madrigales contenidos en CMM, aunque otros muchos anónimos podrían ser suyos. Sus múltiples obras religiosas tuvieron diez ediciones:<sup>14</sup>

- *Sacrae cantiones, vulgo moteta nuncupata* (Sevilla, 1555).
- *Psalmorum liber primus: accedit Missa Defunctorum* (Roma, 1559).
- *Canticum beatae Mariae, quod Magnificat nuncupantur* (Lovaina, 1563).
- *Liber primus Missarum* (París, 1565).
- *Motetta* (Venecia, 1570).
- *Missarum liber secundus* (Roma, 1582).
- *Liber vesperarum* (Roma, 1584).
- *Passio D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum et Ioannem* (Roma, 1585).
- *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589).<sup>15</sup>
- *Motecta liber secundus* (Venecia, 1589).

RODRIGO DE CEBALLOS (Aracena, ca.1530 - Granada. 1581). Su obra es prácticamente religiosa: 41 motetes, 3 misas, Lamentaciones, salmos e himnos de Vísperas, 8 *Magnificat* y algunas obras profanas en CMM.<sup>16</sup>

**TOMÁS LUIS DE VICTORIA** (Ávila, 1548? - Madrid, 1611). Constituye la cumbre de la polifonía española y del Renacimiento con F. Guerrero, G.P. da Palestrina y O. di Lasso; y es uno de los grandes compositores de toda la historia de la Música. Tiene en su haber 15 ediciones, todas de lujo, aunque el número de sus obras no es grande.<sup>17</sup> Como le ocurrirá a C. Monteverdi, Victoria con sus obras policorales, ya desde su primera edición, se adentra en el nuevo espíritu barroco:

- *Motecta quae 4, 5, 6, 8 vocibus concinuntur* (Venecia, 1572).
- *Liber primus qui Missas, Psalmos, Magnificat... aliaque complectitur* (Venecia, 1576).
- *Hymni totius anni* (a 4 v.) *una cum quatuor Psalmis* (a 8 v.) (Roma, 1581).
- *Cantica B. Virginis (Magnificat)* (a 4 v.)... *Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis* (a 5 y 8 v.) (Roma, 1581).
- *Missarum Libri Duo* (a 4, 5 y 6 v.) (Roma, 1583).
- *Motecta* (a 4, 5, 6, 8 y 12 v.) (Roma, 1583).
- *Motecta festorum totius anni* (a 4, 5, 6, y 8 v.) (Roma, 1585).
- *Officium Hebdomadae Sanctae* (Motetes, pasiones, lamentaciones, responsorios, etc. a 4, 5 y

---

<sup>14</sup> La edición moderna de sus *Opera Omnia* (14 vols.), en transcripción de José M. Llorens,, es del C.S.I.C. (Barcelona, 1975-1986).

<sup>15</sup> La edición de esta obra (2 vols), en transcripción de Vicente García, es del C.S.I.C. (Barcelona, 1955).

<sup>16</sup> La edición moderna de sus obras, transcritas por Robert J Snow, ha sido hecha por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada, 1995).

<sup>17</sup> La edición de las *Opera Omnia* de T.L. de Victoria fue acometida, pero no acabada (sólo 4 vol.), por Higinio Anglés, y se comenzó a editar por el C.S.I.C. en Roma, 1965. Posteriormente Samuel Rubio ha editado todos los motetes en Unión Musical Española (Madrid, 1964).

- 6 v.) (Roma. 1585).<sup>18</sup>
- *Motecta* (a 4, 5, 6, 8 y 12 v.) (Milán, 1589).
  - *Cantiones Sacrae* (Motetes a 4, 5, 6, 8 y 12 v.) (Dilinga, 1589).
  - *Missae* (a 4, 5, 6 y 8 v.)... *una cum Antiphonis, Asperges, et Vidi aquam totius anni Liber secundus* (Roma, 1592).
  - *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia...* (a 8, 9 y 12 v.) (Madrid, 1600).
  - *Hymni totius anni* (a 4 v.) (Venecia, 1600).
  - *Motecta... In omnibus Solemnitatibus per totum Annum* (a 4, 5, 6, 8, y 12 v.) (Venecia, 1603).
  - *Officium Defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis* (Madrid, 1605).

ALONSO LOBO (Osuna, ca.1555 - Sevilla, 1617). Su obra, toda religiosa, abarca misas, pasiones, salmos, lamentaciones, himnos y motetes múltiples.<sup>19</sup>

### 27.3.B. Escuela Franco-flamenca.

JOHANNES OCKEGHEM (? , ca.1410 - Tours, 1497). Es el primero de esta gran escuela de influencia decisiva en el arte renacentista. Autor de numerosas misas sobre *cantus firmus*, motetes y el primer *Requiem* completo (*Missa pro Defunctis*). Como obra profana tiene unas 20 *chansons*.

JOSQUIN DES PRÈS o DESPREZ (? , ca.1440 - Condé-sur-l'Escaut, 1521). Obra religiosa: tres libros de misas, 112 motetes. Obra profana: *Planctus* a la muerte de Ockeghem, una colección de ca. 70 *chansons* y otras musicalizaciones de textos españoles, alemanes e italianos.

CLÉMENT JANNEQUIN (Châtelleraut, ca.1485 - París, 1558). Su obra más importante es la profana: más de 250 *chansons* (las más célebres son las programáticas, como *La Guerre*). Entre su obra religiosa destacan diversos salmos y *chansons spirituelles*.

ADRIAN WILLAERT (Brujas/Roulaers, ca.1490 - Venecia, 1562). Fundador de la notable Escuela Veneciana. Obra religiosa: 8 Misas, muchos himnos, salmos y más de 170 motetes. Obra profana: ca. 60 *chansons* y más de 70 madrigales y otras formas italianas menores.

NICOLÁS GOMBERT (Flandes?, ca.1495 - España?, ca.1560). Maestro de capilla del Emperador Carlos V. Obra: numerosas misas, más de 160 motetes, *Magnificat*, y más de 60 *chansons*.

JACQUES ARCADELT (? , 1505 - París, 1568): 126 *chansons* y más de 200 madrigales.

CIPRIANO DE RORE (Machelen, 1515/16 - Parma, 1565): ca. 80 motetes, misas; muchas *chansons* y más de 120 madrigales italianos.

---

<sup>18</sup> Editado, en transcripción de Samuel Rubio, por el Instituto de Música Religiosa (Cuenca, 1977).

<sup>19</sup> La editorial escocesa *Mapamundi*, dirigida por Bruno Turner, edita muchas de sus obras.



PHILIPPE DE MONTE (Mechlin, 1521 - Praga, 1603). Muy prolífico: 34 libros de madrigales, 5 libros de madrigales espirituales, *chansons*, ca. 40 misas, 10 libros de motetes.

CLAUDE LE JEUNE (Valenciennes, 1528/30 - París, 1600): una misa, motetes, ca. 350 salmos, ca. 100 *chansons* y ca. 40 madrigales italianos.

**ORLANDO DI LASSO** (Mons?, 1530/32 - Munich, 1594). El más grande de esta escuela y del Renacimiento, junto a G.P. da Palestrina y T.L. de Victoria. Un gran viajero y uno de los compositores más prolíficos de la historia: ca. 2.000 obras de gran variedad y versatilidad expresiva (misas, motetes, salmos, himnos, *Magnificat*, pasiones, responsorios y piezas profanas, madrigales italianos, *chansons* francesas y *Lieder* alemanes). Destacan los *Psalmi... poenitentiales* (1584). El *Magnum opus musicum* (1604) es una compilación póstuma de muchas de sus obras hecha por sus hijos.

### 27.3.C. Escuela Italiana.

**GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA** (Palestrina, 1525/6 - Roma, 1594). El tercero de la gran trilogía de autores geniales que cierran el Renacimiento (con O. de Lasso y T.L. de Victoria) y grande en la Historia de la Música. Aparte de 90 madrigales, su gran obra es sagrada: más de 100 misas, ca. 375 motetes, 35 *Magnificat*, lamentaciones, letanías, himnos. Destacan la *Missa Papae Marcelli*, y el *Canticum Canticorum* (colección de motetes? sobre textos del *Cantar de los Cantares*).

ANDREA GABRIELLI (Venecia, 1533 - Venecia, 1585). Iniciador de la música policoral en Venecia. Autor de 7 misas, ca. 130 motetes, salmos; ca. 190 madrigales.

LUCA MARENZIO (Coccaglio, 1553/4 - Roma, 1599): Es sobre todo un madrigalista (ca. 400 madrigales y ca. 80 *villanelle*); ca. 75 motetes.

**GIOVANNI GABRIELLI** (Venecia, ca. 1553/6 - Venecia, 1612). Culmen de la Escuela Veneciana, y con gran influjo en la Alemana. Muchos de sus motetes explotan la policoralidad, sobre todo los contenidos en su gran obra *Symphoniae sacrae* (1597 y 1615). Compone además algunas misas, *Magnificat* y madrigales. Su estilo se adentra, por tanto en el Barroco.

GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI (Caravaggio, ca.1550-60 - Mantua, 1609): 16 libros de música religiosa y 11 de música profana. Son célebres sus dos colecciones de *ballettos*.

CARLO GESUALDO DA VENOSA (Nápoles?, ca.1561 - Gesualdo, 1613): 6 libros de madrigales y 3 libros de piezas sacras, entre las que destacan los *Responsorios de Semana Santa*. Le caracteriza un estilo cromático y disonante, producto de su drama vital.

### 27.3.D. Escuela Alemana.

LUDWIG SENFL (Basilea?, ca.1486 - Munich, 1542/3): compositor sobre todo de *Tenorlieder* de muy variada temática; 7 misas, 8 *Magnificat* y numerosos motetes.

JACOB HANDL (latinizado, IACOBUS GALLUS) (Ríbnica?, 1550 - Praga, 1591). Recibe influencia de A. Willaert y O. de Lasso: 20 misas, 445 motetes y numerosas canciones profanas.

#### 27.3.E. Escuela Inglesa.

THOMAS TALLIS (? , 1505 - Greenwich, 1585). Anglicano, compuso obras sencillas para la nueva liturgia anglicana. Destaca más como compositor de varias misas, lamentaciones y muchos motetes latinos, entre los que destacan *Spem in alium* para 40 v. en 8 coros; numerosos madrigales.

WILLIAM BYRD (Lincoln?, 1543 - Stondon Massey, 1623). Católico; se le llama el “padre de la música británica” y el “Palestrina inglés”. Compone música para las liturgias católica (en latín): varios volúmenes de motetes / *cantiones sacrae*, y anglicana (en inglés): 4 *Servicios*, *anthems* [himnos], y otras obras menores; además numerosos madrigales.

#### 27.4. FORMAS MUSICALES.

Durante el Renacimiento se forman y se desarrollan hasta una total estabilidad estructural las más importantes formas de la polifonía. En este apartado remitiremos frecuentemente a los capítulos 21 y 22, en los que se tratan las formas musicales más importantes religiosas y profanas respectivamente. Otras menos importantes, no tratadas en aquellos capítulos, serán expuestas aquí brevemente.

- El **MOTETE**. Se separa definitivamente del motete medieval, sobre todo por presentar el mismo texto en todas las voces. Al principio se articula con mucha frecuencia sobre un *cantus firmus*. C. de Morales y N. Gombert, que componen muchos motetes con esta elaboración, comienzan a reemplazarla en otros por la imitación integral de los motivos iniciales de cada frase musical, preparando así un camino que culminará en la FUGA del siglo XVII. La expresión de la palabra es tratada progresivamente con mayor cuidado. Como se ha visto en la anterior relación de compositores, el motete es la forma más abundante de composición en todos ellos, porque era la más demandada para la Misa. Véase para importante esta forma el cap. 21.4.  
Hacia el último tercio del siglo XVI se comienza a practicar en la Catedral de Venecia el motete “in stile concertato” para dos o más coros vocales e instrumentales (G. Gabrielli). En España, T.L. de Victoria compone y publica motetes a dos y tres coros desde su primera edición (1572). Son curiosos los motetes policorales en forma de CANON de S. Raval (1596).
- La **MISA**. En el Renacimiento se estabiliza esta forma, compuesta de seis piezas musicalizadas por un mismo autor con una fuerte unidad temática. Comienza componiéndose sobre *cantus firmus* gregoriano aplicado a la voz del tenor; después va circulando de voz en voz como *cantus vagans*. Paulatinamente va surgiendo la “Misa-parodia” sobre un tema polifónico propio o ajeno, normalmente un motete, que desplaza

a la técnica anterior. Esta técnica, por fin, convive con la composición de misas sin tema previo (misas *sine nomine*, o misas de ... tono). Al final del siglo XVI la MISA comienza a ser también policoral.

Se ha estudiado esta forma en el cap. 21.8.

- la **PASIÓN**. El relato de la pasión de Jesús según los evangelistas S. Mateo y S. Juan era leído el Domingo de Ramos y el Viernes Santo respectivamente como lectura evangélica en la Misa u Oficio litúrgico, tanto de la Iglesia Católica desde la Edad Media, como de la Iglesia Reformada. Esta larga lectura fue muy pronto cantada en Canto Gregoriano. Éste utilizó tres melodías de estilo recitativo, que eran cantadas por tres cantores: una de registro medio para el recitador de la narración (designada con la letra *C* = *celeriter*, rápido; modernamente *Chronista*); otra melodía era de registro grave para todas las palabras de Cristo (designada con la letra *T* = *tene*, despacio; modernamente se ha cambiado por la +, *Christus*); la tercera melodía era de registro agudo para todas las intervenciones del resto de personajes (designada con la letra *S* = *sursum*, arriba; modernamente *Synagoga*).

En el Renacimiento la polifonía se adentra también en el canto de la Pasión de dos maneras:

a) La Escuela Española hace una realización muy sobria y sólo aplica la polifonía a las intervenciones de personajes colectivos (*turbae*), que se sustraen al cantor agudo gregoriano (= Pasión responsorial). Estas intervenciones constituyen unos números polifónicos brevísimos, pero de gran intensidad y expresividad momentánea, que se insertan dentro de los recitativos gregorianos en su lugar correspondiente. Véanse como ejemplo el número 13 (el grito violento del pueblo: “Que sea crucificado”), y el nº 16 (el saludo bromista, pero paradójicamente verdadero y noble de los soldados: “Ave, Rey de los Judíos”), sacados de la *Pasión según S. Mateo* de T.L. de Victoria.<sup>20</sup>

The image shows two musical examples of polyphonic settings. Example N° 13 is for the text "Cru-ci-fi-ga-tur." and Example N° 16 is for "A-ve, Rex Ju-dae-o-rum." Both are in 3/4 time and feature four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

De manera semejante musicaliza F. Guerrero sus Pasiones (a 5 v.: SSCTB), aunque no son interpretables, pues no se adaptan modalmente a los recitados gregorianos, sino a unos recitados locales de la Catedral de Sevilla que, según creo, están perdidos. Algún autor, como M. de Robledo, musicaliza polifónicamente también el título (“Passio Domini nostri Iesu Christi...”), la conclusión, y algunas palabras de Judas, Pilatos, etc.

<sup>20</sup> No todos los números son tan breves como los aquí puestos. Esta Pasión y la de S. Juan forman parte de la magna obra *Officium Hebdomadae Sanctae*.

b) La Escuela Alemana de la Reforma gusta hacer una musicalización polifónica de todo el relato de la Pasión según la técnica del motete (= Pasión motete), que preparará las monumentales Pasiones del Barroco.

- Las formas **RESPONSORIO**, **SALMO** e **HIMNO** pueden verse en el cap. 21.5-7.
- La **FROTTOLA** y la **LAUDA** italianas son formas muy semejantes (cortesana la una, religiosa no-litúrgica la otra) de composición de estilo silábico, acórdico u homofónico, con la melodía en la voz superior, de armonía sencilla y con notable expresividad. El texto es italiano (alguna vez latino en las *laude*). Se le puede comparar en muchos aspectos con el villancico español. Este estilo cercano a la música popular contrastó con la elaboración contrapuntística traída a Italia y España por los compositores franco-flamencos; de la fusión de ambos, como se ha dicho antes, surge el gran estilo renacentista.  
La **VILLANELLA** y el **BALLETTO** son formas de la música cortesana italiana que se pueden considerar como variantes de la *frottola*.
- La **CHANSON** francesa. Es un tipo de composición polifónica cortesana con texto siempre en francés, de amplísima extensión (el editor P. Attaignant, entre otros, editó más de 50 colecciones en la primera mitad del siglo XVI). Su forma es muy variada: las primeras son muy sencillas musicalmente, al estilo de la *frottola* y el villancico; solían tener secciones de repetición, y las diversas letras se cantaban repitiendo la misma música. Los textos de este tipo de *chansons* suelen referirse al amor en términos menos serios. Un ejemplo muy célebre de esta *chanson* es *La, la, la, je ne l'ose dire* (4 v.m.) de P. Certon.<sup>21</sup> Otras veces la *chanson* tiene una estructura musical libre, alejada del carácter popular, usa moderadamente del contrapunto, con textos más cultos y serios, situándonos entonces ante un auténtico madrigal. Este estilo lo practican sobre todo los compositores franco-flamencos. Como ejemplo puede verse *En l'ombre d'un buissonet* (3 v.m.) de J. des Pres<sup>22</sup>.  
Un caso especial es el de Cl. Jannequin, celebrado por sus *chansons* de programa, de carácter descriptivo y estructura libre, llenas de imitaciones onomatopéyicas, como las célebres *Le chant des oiseaux* (4 v.m.), o *La Guerre* (4 v.m.), obra que se constituyó en tema de tantas misas y obras orgánicas *de batalla* posteriores.
- El **LIED** alemán, llamado *Tenorlied*, es una composición a 3 voces, que presenta la melodía (generalmente una canción popular o en estilo popular) en la voz del tenor. Las demás voces la contrapuntean según la técnica imitativa franco-flamenca. La voz del tenor debe destacarse evidentemente. A veces sólo la voz del tenor es de carácter vocal, mientras las otras dos tienen carácter instrumental. Hacia el final del Renacimiento la melodía principal se ubica en la voz superior y la escritura es a 4 voces, hermanándose con el **CORAL** (cf. Cap. 21.9).

---

<sup>21</sup> Cf. Antología Coral IV, pág. 11.

<sup>22</sup> Cf. Antología Coral VIII, pág. 6.

- Las formas españolas del **VILLANCICO**, el **ROMANCE** y la **ENSALADA** pueden verse en el cap. 22.2,3 y 5.
- Igualmente la **CANCIÓN RENACENTISTA** o **MADRIGAL**, forma suprema de la polifonía cortesana, está estudiada en el mismo cap. 22.4.

### 27.5. ESTRUCTURA COMPOSITIVA.

Los primeros polifonistas del Renacimiento son deudores de la técnica compositiva medieval explicada en el capítulo anterior (26.5): la **composición por terrazas**. Según ella el compositor partía de un *tenor* (con frecuencia prestado) al que se agregaba un *discantus*; estas dos voces debían formar ya un contrapunto correcto y completo. Pero a veces era al contrario: se partía del *discantus*, que se contrapunteaba con un *tenor*. Luego se añadía el *contratenor* o *contra I*, voz que solía moverse en la misma tesitura del *tenor*, para convertirse paulatinamente en la voz más grave de la composición.

Finalmente se podía añadir una cuarta o quinta voz (*contra II* ó *III*), que se ubicaban encima, entre o debajo de las tres voces principales. Así se pueden considerar, entre otras obras, las contenidas en los Cancioneros Musicales de la Colombina o Palacio

El conocimiento de este principio constructivo permite al intérprete dar el realce adecuado a las voces principales y variar la combinación vocal en las distintas repeticiones de las pequeñas formas ya vistas (Villancicos, romances, *frottolas*, *chansons*, etc.), por ejemplo: *tenor - discantus* | *tenor - discantus - contra I* | *tutti*, etc.

No creemos, sin embargo, que este criterio pueda aplicarse a las obras del siglo XVI, en las que el contrapunto integral precisa de la presencia de todas las voces para su comprensión analítica y auditiva.

También está relacionado con la interpretación que debe hacerse de una obra el problema de la **improvisación** en el Renacimiento, cuya existencia es tan cierta como problemática para el intérprete contemporáneo.

Parece que la improvisación en la música polifónica podía consistir en adornar, glosar o dar *coloratura* a una u otra voz en un momento determinado. G. Dalla Casa<sup>23</sup> aporta ejemplos de ornamentaciones de madrigales italianos de la época. También se dice que las partituras de los motetes de F. Guerrero son sólo el esqueleto armónico de lo que se practicaba en la Catedral de Sevilla..

Desde luego las improvisaciones sólo podrían hacerse en interpretaciones con cantores solistas, o en versiones instrumentales; nunca en interpretaciones corales, que serían muy aventuradas, además de tener que estar preparadas dichas improvisaciones de antemano, en cuyo caso ya no eran tales. Las reglas eran severas, prohibiendo las improvisaciones simultáneas en dos o más voces, lo que rara vez se cumpliría dado el carácter precisamente *improvisatorio* del

---

<sup>23</sup> Girolamo Dalla Casa: *Le vero modo di diminuir* (1584).

recurso.

También es cierto que el hecho de improvisar fue muy contestado por los tratadistas de la época por la confusión a que daba lugar el abuso de esta libertad.

Creemos que el director de coro actual no tiene que plantearse la posibilidad de improvisar u ornamentar la música del Renacimiento que quiera interpretar, pues sería muy incierto, o al menos dudoso el acierto que pudiera tener esta pretensión, que en su misma época tuvo defensores y detractores. Quizá se deba dejar la posibilidad de ornamentar (con muchísima sobriedad) a grupos de cámara vocales (solísticos) cuando interpreten polifonía cortesana, posiblemente romances o madrigales, pues no creemos que los sencillos villancicos y formas afines italianas y francesas puedan admitir este recurso.

## 27.6. CARACTERÍSTICAS SONORAS.

Las obras del Renacimiento están destinadas para el coro, **la capilla musical eclesiástica o civil**. De ambas capillas se ha hablado en el capítulo 9.2, al acercarnos a la historia del Coro al comienzo de la segunda parte de este Tratado. Recordando lo dicho entonces, la capilla musical eclesiástica es pequeña, de unos 13 a 15 cantores (idealmente 6 cantoricos o “seises”, y tres cantores adultos por cada una de las voces restantes; de ellos, los 3 *alti* son falsetistas). Naturalmente el número es variable, según la importancia catedralicia o sólo colegial de la Iglesia y las posibilidades económicas de que disponía. La capilla musical civil o cortesana se reducía a un cantor por voz, o a lo sumo dos (las voces superiores podían ser mujeres o falsetistas)..

Este pequeño número de cantores debía cantar bastante fuerte para llenar de sonido las grandes y altas bóvedas de las Iglesias Catedrales. Así se nos muestran los cantores en la iconografía de la época, con los cuellos estirados y las bocas muy abiertas, en posiciones que parecen forzadas.

Los cantores de las capillas civiles, sin embargo, muestran relajación y sus bocas están semiabiertas. Estos cantores cortesanos se especializan en el refinamiento del arte del madrigal, para el que los teóricos (H. Finck<sup>24</sup>, L. Zacconi<sup>25</sup>, etc.) prescriben dulzura y acoplamiento de las voces. Hacia finales del siglo XVI van desapareciendo los falsetistas para dar lugar a los *castrati*, de mayor flexibilidad y volumen.

La composición numérica ideal señalada arriba para el equilibrio sonoro, que los maestros de capilla siempre pretendían, rara vez se daba de hecho por la ausencia de unos u otros cantores en su constante trasiego en búsqueda de mejorar su precaria situación económica. Por ello se practicaba una **interpretación mixta vocal-instrumental**, que no era tan aceptada como parece sugerirse actualmente: de hecho había argumentos en pro y en contra, así como iglesias que se caracterizaban por una u otra práctica. Como lugar prototípico de la interpretación *a cappella* tenemos la Catedral de S. Pedro y la Capilla Sixtina del Vaticano; mientras que se caracterizan por la interpretación mixta las Catedrales de Venecia y Sevilla. Probablemente

---

<sup>24</sup> Hermann Finck: *Prattica Musica* (1566).

<sup>25</sup> Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica* (2 partes, 1592, 1622).

abundó más esta interpretación vocal-instrumental, según se aprecia en los cuadros y grabados.

Los instrumentos, que no tienen una parte musical escrita para ellos, se limitaban a doblar a los cantores, o sustituirlos en sus ausencias frecuentes. Estaban contruidos formando familias de cuatro instrumentos de distinto tamaño que imitaban los cuatro registros de la voz humana (soprano o tiple, alto, tenor y bajo), como por ejemplo las flautas de pico, las chirimías o los bajones; pero el **ideal de la sonoridad homogénea**, deseada por los compositores y maestros, tampoco se cumplía, pues los instrumentos de una capilla determinada solían ser heterogéneos. Los instrumentos polifónicos, como el órgano, el clavecín, el arpa, el laúd, etc., tocan el bajo y algunas o todas las voces superiores.

- De todo esto podemos sacar algunas **conclusiones para la interpretación** de esta música:
- En primer lugar, se trata de música específicamente vocal, y en el caso de la música litúrgica, eminentemente coral. No pueden admitirse como auténticas las interpretaciones de motetes y otras piezas litúrgicas en las que una soprano canta el *superius* y las demás voces son instrumentales.
  - Por la misma razón tampoco es auténtica la interpretación de la música litúrgica por cantores solistas, un cuarteto, por ejemplo. Sí lo es la polifonía cortesana.
  - El coro apto para la música litúrgica del Renacimiento debe ser *de cámara* en cuanto al número de cantores, pero sobre todo por su espíritu (cf. Cap. 11.3). Si el coro es grande sugerimos interpretar estas obras con un semicoro<sup>26</sup>.
  - Es evidente que el coro actual no tiene niños ni falsetistas. El uso de las cantoras como sopranos y contraltos debe hacerse sin ningún tipo de complejos, porque el Renacimiento, más que un sonido, es un estilo y un espíritu. En todo caso puede ser bueno reforzar la voz de contralto femenina con algún o algunos tenores falsetistas para potenciar el registro grave de las contraltos<sup>27</sup>.
  - En el caso de hacer interpretaciones coral o vocal-instrumentales, no es auténtico encomendar a los instrumentos preludios o interludios no escritos, ni partes musicales ajenas a lo que cantan las voces.
  - Aunque la realidad de la época era heterogénea por las carencias de cantores o de instrumentos de una determinada familia, los compositores pensaban en la homogeneidad y el equilibrio sonoros como un ideal. Hoy no nos parece correcta la interpretación de un madrigal con instrumentos heterogéneos, por ejemplo, una soprano, una chirimía alto, un sacabuche tenor y una flauta de pico baja, pues el contrapunto no se percibe bien por la diferencia de volumen y de timbre de tan diversos instrumentos y la fusión acústica no existe; lo ideal será un cuarteto de cantores doblado, si se quiere, por una familia instrumental o un instrumento polifónico.
  - Debe darse claridad a las imitaciones contrapuntísticas en sus múltiples entradas; sobre

---

<sup>26</sup> El Coro *Manuel de Falla* que dirijo lo componen ca. 50 cantores, y está siempre dividido en dos secciones para cualquier necesidad. Para la interpretación de la música del Renacimiento divido el programa de manera que unas obras las interpreta el Coro I y otras el Coro II, reservando el coro íntegro para las obras policorales.

<sup>27</sup> Nótese que la contralto y el tenor renacentista son voces muy cercanas, escritas en claves muy cercanas (Do en 3ª y Do en 4ª), que muchas veces alternan sus tesituras con evidente desventaja sonora para las contraltos.

- todo es muy importante la exposición o primera entrada de cada uno de los temas-frases, que debe ser señalada dinámicamente dentro del descanso cadencial de la frase anterior.
- La ausencia de signos o indicaciones intensivos indica que este parámetro no era preponderante en la interpretación y el compositor lo dejaba al criterio del intérprete. Por regla general, una obra tiene una determinada *macrointensidad* derivada del género musical y del carácter del texto, que será más o menos variada *microintensivamente* según las leyes del fraseo.
  - Los efectos de *eco*, cuando los hay, exigen una disminución intensiva evidente.
  - Las repeticiones de frases o secciones idénticas pueden tener una disminución intensiva, por ejemplo: la repetición de la copla en los villancicos, la típica repetición de la frase final en muchos de los madrigales y canciones espirituales de F. Guerrero, la repetición de la frase *Sancta Maria, mater Dei* en el motete *Ave, Maria* de T.L. de Victoria, etc.<sup>28</sup>
  - El *cantus firmus* de las obras que lo lleven debe ser potenciado vocalmente, y puede ser reforzado por un instrumento adecuado a la tesitura de dicho c.f.
  - Se deben hacer contrastes sonoros (diferencia de texturas) entre las distintas secciones de las obras, cuya estructura formal tiene secciones distintas. Recordemos algunas<sup>29</sup>:
    - *Kyrie* de las Misas (Kyrie || Christe || Kyrie).
    - *Gloria* de las Misas (Gloria... || Qui tollis peccata mundi... || Quoniam tu solus sanctus...).
    - *Credo* de las Misas (Credo... || Et incarnatus est... || Et resurrexit...).
    - *Benedictus* de las Misas (Benedictus... || Hosanna...)
    - Responsorios (Cuerpo-Respuesta || Verso || Respuesta).
    - Villancicos y formas similares (Estribillo || Coplas || Estribillo).

### 27.7. LA MODALIDAD.

Cuando el director-intérprete toma en sus manos una partitura, uno de los primeros aspectos técnicos que somete a análisis es el mundo de los sonidos en los que se va a desenvolver fundamentalmente la obra: la tonalidad. En el caso de nuestra música el sistema sonoro es el proporcionado por las escalas modales que, partiendo del Canto Gregoriano, pasaron al resto de la música de la Edad Media, de ésta al Renacimiento y aún se adentrará en gran parte de la época barroca.

El sistema modal fue estudiado en el capítulo dedicado al Canto Gregoriano (20.10), por lo que ahora presentamos su síntesis para aplicarlo a la polifonía:

- Los modos son cuatro, y sus denominaciones para la música del Renacimiento siguen siendo *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus*. Cada uno de ellos tiene una nota *tónica* natural que origina una escala diatónica con los sucesivos sonidos naturales.

---

<sup>28</sup> Esto es más una costumbre que un precepto de los tratadistas; lo mismo podría hacerse al contrario: la segunda vez más fuerte que la primera. Lo que quizá tenga menos sentido es hacer las dos veces intensivamente iguales.

<sup>29</sup> En los Cap. 21 y 22 se han dado orientaciones interpretativas al hablar de las distintas formas musicales.



- Estas cuatro variedades modales suponen una riqueza sonora, que posteriormente se empobreció con la tonalidad, quedando reducidas a dos: modo mayor y modo menor. El modo mayor o menor de una obra tonal se aprecia inmediatamente al oído. De manera semejante el modo de una obra medieval o renacentista es reconocido al ser escuchada por un oído formado.
- El desdoblamiento de estos cuatro modos en *auténticos* y *plagales*, según el ámbito agudo o grave de la obra, no tiene lugar en la polifonía, que en unas y otras voces abarca todo el ámbito de la escala modal.<sup>30</sup>
- El quinto grado de cada escala modal es la nota *dominante*. El enlace del acorde de 5º grado al 1º (V-I) constituye la cadencia perfecta, posible en todos los modos, excepto en el *deuterus*.
- El tercer grado de cada escala es la nota *mediante*: su distancia de tercera mayor o menor respecto a la tónica clasifica el modo en mayor o menor.
- El acorde final de una obra siempre es sobre la nota tónica del modo, salvo rarísima y justificadísima excepción; de ahí el axioma *In fine iudicabis* (juzgarás por el final). Este acorde, por las leyes de la *musica ficta*<sup>31</sup>, es decir por costumbre interpretativa, es siempre mayor, incluso en los modos menores (cadencia *picarda*). Si en un modo menor el acorde final se le quiere *menor*, se dejará abierto (sin tercera).
- El **modo 1º** o *protus* se puede presentar con tónica RE y clave vacía de alteraciones; más frecuentemente con tónica SOL y clave con *si b*; es posible, aunque raro, con tónica LA y clave vacía:



El *protus* es un modo menor. Le caracteriza el semitono entre los grados II-III, y le asemeja mucho a nuestra escala tonal menor. Los grados afectados por la *semitonia subintellecta* en los procesos cadenciales son: el VII que se *sensibiliza* en sentido ascendente por atracción de la nota tónica (*do #, fa #, sol #*), y el VI que se *sensibiliza* en sentido descendente por la atracción de la nota dominante (*si b, mi b*). Por razón de estas atracciones, los giros melódicos de los grados VIII-VII-VIII (*re-do#-re | sol-fa#-sol | la-sol#-la*) y V-VI-V (*la-sib-la | re-mib-re*) se sensibilizarán. En la cadencia final el grado III es elevado (cadencia *picarda*).

<sup>30</sup> Los polifonistas, sin embargo, siguen hablando de los tonos 1º al 8º cuando ponen música a un Salmo: como es sabido, los versos salmódicos polifónicos van frecuentemente sobre el *cantus firmus* del tono gregoriano con el que además alternan; y el C. Gregoriano sí tiene 8 tonos salmódicos (cf. Cap. 21.7).

<sup>31</sup> Las reglas de la *musica ficta* (fingida, falsa, no escrita), también llamada *semitonia subintellecta* (sobrentendida), expresadas por los tratadistas del siglo XVI, eran variables, nunca del todo claras y, como otras cuestiones ya expuestas, sujetas a controversia, o sea, con autores a favor y en contra. Por esto constatamos que había una tendencia creciente en los compositores de explicitar los accidentes cuya ejecución pretendían. Creemos que hoy se debe ser muy sobrio en la aceptación de estas alteraciones sugeridas a veces muy generosamente, pues tienden a *tonalizar* unas obras que son *modales*. Dada la falta de acuerdo, invitamos a aplicarlas o aceptarlas en los procesos cadenciales de finales de frase, y dejar el resto con sus sonoridades naturales modales.

Proponemos ahora la modalidad de las distintas obras del Renacimiento contenidas en las Antologías Corales, como ejemplo y ayuda para establecer la modalidad de cualesquiera otras obras. Sirva también esta relación para ver un poco estadísticamente la proporción de obras en cada modo.

El *protus* es probablemente el modo más abundante en las obras del Renacimiento. Así están en *protus* las siguientes obras:

- *Ave, Maria* (Motete, 2 v.i.) de J. des Pres (Ant. Coral I, pág. 7): original: *protus* en Sol (la edición lo presenta en La con *fa* # y *sol* #).
- *¿Cómo puedo yo bivar?* (Villancico, 2 v.i.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral I, pág. 9): *protus* en Re.
- *Yéndome y viniendo* (Villancico, 2 v.i.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral I, pág. 10): *protus* en Re.
- *Rodrigo Martines* (Villancico, 2 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral II, pág. 9): *protus* en Re.
- *Tú que vienes de camino* (Canción, 2 v.m.) de F. de Peñalosa (Ant. Coral II, pág. 10): *protus* en Re (obra incompleta).
- *Douce mémoire* (Chanson, 2 v.m.) de A. Gardane (Ant. Coral II, pág. 12): *protus* en Re.
- *Vésame y abráçame* (Villancico, 3 v.i.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral III, pág. 9): *protus* en Sol.
- *Tu dorado cabello* (Madrigal, 3 v.i.) de F. Guerrero (Ant. Coral III, pág. 11): *protus* en Sol.
- *Il ballerino* (Balletto, 3 v.i.) de G.G. Gastoldi (Ant. Coral III, pág. 13): *protus* en La.
- *Il mio martir* (Canzonetta, 3 v.i.) de Cl. Monteverdi (Ant. Coral III, pág. 14): *protus* en Sol.
- *Virgen bendita sin par* (Villancico, 4 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral IV, pág. 5): *protus* en Sol.
- *Muchos van d'amor heridos* (Villancico, 4 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral IV, pág. 7): original: *protus* en Re (aquí transportado a La).
- *Más vale trocar placer* (Villancico, 4 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral IV, pág. 8): *protus* en Re.
- *Llaman a Teresica* (Villancico, 4 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral IV, pág. 9): *protus* en Sol.
- *La, la, la, je ne l'ose dire* (Chanson, 4 v.m.) de P. Certon (Ant. Coral IV, pág. 11): *protus* en La.
- *Niño Dios d'amor herido* (Villanesca, 4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral IV, pág. 13): *protus* en Sol.
- *Ay triste, que vengo* (Villancico, 3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral V, pág. 11): *protus* en La.
- *¿A quién debo yo llamar?* (Villancico, 3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral V, pág. 12): *protus* en La.
- *Señores, el qu'es nascido* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral V, pág. 13): *protus* en Re.
- *Ay, Santa María* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral VI, pág. 4): *protus* en Re.
- *Cutegón E singuel* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral VI, pág. 5): *protus* en Sol.
- *No devo dar culpa a vos* (Villancico, 3 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral VI, pág. 7): *protus* en La.
- *¿Qu'es de ti, desconsolado?* (Romance, 3 v.m.) de J. del Encina (Ant. Coral VI, pág. 8): *protus* en Sol.
- *Huyd, huyd, o çiegos amadores* (Canción espiritual, 4 v.m.) de F. Guerrero (Ant. Coral VII,

- pág. 24): *protus* en Sol (por excepción muy singular termina en semicadencia en la dominante [Re], probablemente para expresar el corte vital de la muerte).
- *Ave, Maria* (Motete, 4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral VII, pág. 32): *protus* en Re.
  - *Parce, Domine* (Motete, 3 v.m.) de J. Obrecht (Ant. Coral VIII, pág. 4): *protus* en La.
  - *En l'ombre d'un buissonnet* (Chanson, 3 v.m.) de J. des Pres (Ant. Coral VIII, pág. 6): *protus* en Sol.
  - *Petite camisette* (Chanson, 3 v.m.) de A. de Févin (Ant. Coral VIII, pág. 10): *protus* en Re (aunque empieza en *protus* en La).
  - *Alça la niña los ojos* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral VIII, pág. 13): *protus* en Re.
  - *El fresco ayre del favor humano* (Madrigal, 3 v.m.) Anónimo (CMM) (Ant. Coral VIII, pág. 17): *protus* en Re.
  - *Cantate Domino* (Motete, 3 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VIII, pág. 21): *protus* en La (aunque empieza en *deuterus* en La).
  - *¡Ay de mí, qu'en tierra agena!* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral IX, pág. 8): *protus* en Re.
  - *La virginella é simile a la rosa* (Madrigal, 3 v.m.) de A. Gabrielli (Ant. Coral IX, pág. 9): *protus* en Sol.
  - *Claros y frescos ríos* (Madrigal, 3 v.m.) Anónimo (CMM) (Ant. Coral IX, pág. 13): *protus* en Re.
  - *Pues que no puedo olvidarte* (Villancico, 3 v.m.) de G. de Morata (Ant. Coral IX, pág. 15): *protus* en Re.
  - *Angelus ad pastores* (Motete, 3 v.m.) de J. de Castro (Ant. Coral IX, pág. 17): *protus* en Sol.
  - *Verbum caro* (Motete, 3 v.i.) de O. di Lasso (Ant. Coral X, pág. 17): *protus* en Sol.
  - *Monstra te esse matrem* (3 v.i. del Himno *Ave, maris stella*) de T.L. de Victoria (Ant. Coral X, pág. 19): original: *protus* en Sol (aquí transportado a La, con fa# en la clave).

- El **modo 2º** o *deuterus* se presenta con tónica MI y la clave vacía de alteraciones; muy extrañamente con tónica LA y *si b* en la clave:



El *deuterus* es un modo menor. Le caracteriza el semitono entre los grados I-II, que le aleja de nuestra escala tonal menor<sup>32</sup>. Este modo no puede admitir la cadencia perfecta (V-I) porque el acorde de V grado requeriría la elevación del *fa* # o del *si* b, que es ajeno a la naturaleza de esta escala.; la cadencia practicable es la plagal (IV-I, ó II-I). La *semitonia subintellecta* afecta de manera segura sólo al acorde final, cuyo tercer grado será elevado (cadencia *picarda*); si no se quiere acabar con el acorde mayor, el acorde quedará abierto (sin grado 3º).

El *deuterus* es el modo menos abundante en el Renacimiento; probablemente ya se le

---

<sup>32</sup> La apariencia sonora es de un modo menor moderno (LA) que termina en semicadencia sobre la dominante (MI). Pero esta imagen mental debe ser destruida por el intérprete de música del Renacimiento: el MI es la auténtica tónica y, por tanto, la nota central y eje del modo.

- consideraba arcaico. En las Antologías Corales están en *deuterus* las obras siguientes:
- *Super flumina Babylonis* (Motete, 4 v.m.) de G.P. da Palestrina (Ant. Coral VII, pág. 20): original: *deuterus* en Mi (aquí transportado a Fa#, con fa# y do# en la clave).
  - *Conditore alme siderum* (Himno, 3 v.m. y C. Gregoriano) de J. de Anchieta (Ant. Coral VIII, pág. 8): *deuterus* en Mi.
  - *In die tribulationis meae* (Motete, 3 v.i.) de C. de Morales (Ant. Coral X, pág. 10): *deuterus* en La.
- El **modo 3º** o *tritus* se presenta con tónica FA y clave con *si b*<sup>33</sup>, o tónica DO y clave vacía:



El *tritus* es un modo mayor. Le caracteriza y distingue del modo siguiente el semitono entre los grados VII-VIII, y es idéntico a nuestra escala tonal mayor. En este modo la *semitonia subintellecta* tiene poca aplicación.

El modo *tritus* también es abundantísimo. En las Antologías Corales están en *tritus* las obras siguientes:

- *Dale, si le das* (Villancico, 3 v.i.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral III, pág. 8): original: *tritus* en Do (aquí transportado a La b con 4 bemoles en la clave).
- *Por unos puertos arriba* (Romance, 4 v.m.) de A. Ribera (Ant. Coral IV, pág. 4): original: *tritus* en Fa (aquí transportado a Sol con fa# en la clave).
- *Popule meus* (Improperios, 4 v.m.) de T.L. de Victoria (Ant. Coral IV, pág. 15): *tritus* en Fa.
- *En natus est Emmanuel* (Himno, 4 v.m.) de M. Praetorius (Ant. Coral IV, pág. 17): *tritus* en Fa.
- *Minno amor, dexistes ay* (Villancico, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral V, pág. 5): *tritus* en Do.
- *Pásame por Dios, varquero* (Villancico, 3 v.m.) de P. de Escobar (Ant. Coral V, pág. 6): *tritus* en Fa.
- *Ave, verum corpus* (Motete, 3 v.m.) de J. des Pres (Ant. Coral VI, pág. 6): original: *tritus* en Fa, o en Do? (aquí transportado a Re con fa# y do#).
- *Nous voyons que les hommes [Ave, Maria]* (Chanson, 3 v.m.) de J. Arcadelt (Ant. Coral VI, pág. 10): *tritus* en Fa.
- *Petite importune mouche* (Chanson, 3 v.m.) de Cl. Le Jeune (Ant. Coral VI, pág. 12): original: *tritus* en Do (aquí transportado a Si b con sib y mib).
- *Una montaña pasando* (Ensalada, 4 v.m.) de Garcimuños (Ant. Coral VII, pág. 4): *tritus* en Fa.
- *Serrana, ¿dónde dormistes?* (Villancico, 4 v.m.) Anónimo (CMU) (Ant. Coral VII, pág. 10): *tritus* en Do.
- *De los álamos vengo, madre* (Villancico, 4 v.m.) de J. Vásquez (Ant. Coral VII, pág. 12): *tritus* en Do.
- *Kyrie* (de la Missa “Ecce vir prudens”, 4 v.m.) de S. de Aliseda (Ant. Coral VII, pág. 17): *tritus*

---

<sup>33</sup> En su origen el *si* es natural, pero muy pronto los polifonistas comprendieron que es muy difícil la armonía con el tritono *fa-si* (*diabolus in musica*).

en Do.

- *Matona mia cara* (Madrigal con estribillo, 4 v.m.) de O. di Lasso (Ant. Coral VII, pág. 28): Original: *Tritus* en Fa (aquí transportado a Sol, con fa# en la clave).
- *Puer natus est nobis* (Motete, 3 v.m.) de C. de Morales (Ant. Coral VIII, pág. 14): *tritus* en Fa.
- *Tu es Petrus* (Motete, 3 v.m.) de C. de Morales (Ant. Coral IX, pág. 5): *tritus* en Do.
- *Capriciata a tre voci* (Madrigal, 3 v.m.) de A. Banchieri (Ant. Coral IX, pág. 19): *tritus* en Do.
- *Trut avant il faut boire* (Chanson, 3 v.i.) de J. Richafort (Ant. Coral X, pág. 8): *tritus* en Fa.
- *Esos tus claros ojos* (madrigal, 3 v.i.) de G. de Morata (Ant. Coral X, pág. 13): *tritus* en Fa.
- *Fresco y claro arroyuelo* (Madrigal, 3 v.i.) de F. Guerrero (Ant. Coral X, pág. 15): *tritus* en Fa.

- El **modo 4º** o *tetrardus* se presenta siempre con tónica SOL y clave vacía; teóricamente podría presentarse con tónica DO y clave con *si b*, pero esto no ocurre salvo en modulaciones internas de obras en otros modos:



El *tetrardus* es un modo mayor, caracterizado por la distancia de un tono entre los grados VII-VIII. Por lo que respecta a la *música ficta*, la atracción de la tónica (I/VIII) sensibiliza el VII grado elevándolo (*fa #*), pero esto es algo que deberá reservarse para la cadencia conclusiva de frase, pues si habitualmente se eleva este VII grado (como ocurre en muchas ediciones) el *tetrardus* queda identificado con el *tritus*, privando a la obra de su auténtica modalidad.<sup>34</sup>

El modo *tetrardus* es menos abundante que el anterior. En las Antologías Corales están en *tetrardus* las obras siguientes:

- *Domine Deus* (Motete, 2 v.i.) de O. di Lasso (Ant. Coral I, pág. 8): *tetrardus* en Sol.
- *Laudate Dominum* (Salmo, 2 v.m. y C. Gregoriano) Anónimo (CMC) (Ant. Coral II, pág. 8): *tetrardus* en Sol (aunque la primera frase está en *protus* en La).
- *Lo que queda es lo seguro* (Villancico, 3 v.i.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral III, pág. 7): *tetrardus* en Sol.
- *Deus in adiutorium* (Ensalada, 3 v.m.) de J. de Triana (Ant. Coral V, pág. 4): *tetrardus* en Sol.
- *Serrana del bel mirar* (Ensalada, 3 v.m.) de Millán (Ant. Coral V, pág. 7): *tetrardus* en Sol.
- *Sancta Maria* (Motete, 3 v.m.) de J. d Anchieta (Ant. Coral V, pág. 10): *tetrardus* en Sol.
- *A tierras ajenas* (Villancico, 3 v.m.) de F. de Peñalosa (Ant. Coral VI, pág. 9): *tetrardus* en Sol.
- *Ora baila tú* (Canción / madrigal, 3 v.m.) Anónimo (CMP) (Ant. Coral IX, pág. 4): *tetrardus* en Sol.

**La altura de la obra.** La altura de la obra es algo que el director tiene siempre que considerar al interpretar una obra modal. Este sistema permite pocas variaciones de altura: una obra en *protus* sólo puede escribirse en Re, en Sol (con *sib*) o en La; pero no en Mi, en Fa o en

<sup>34</sup> La impresión sonora a los oídos modernos de este modo es la de un modo mayor (Do) con semicadencia en la dominante (Sol); pero como dijimos antes, esta imagen sonora es falsa y debe ser destruida mentalmente por el intérprete de música del Renacimiento: la verdadera tónica es SOL.

Do. Menos posibilidades tienen los otros modos. Esto significa que si una obra está demasiado aguda o demasiado grave en la altura escrita en la que se nos presenta, el director puede bajarla o subirla lo necesario para ajustarla a las características sonoras del Coro.<sup>35</sup> Sobre este problema se habló en capítulo 17.3.1.

También debe tenerse en cuenta el hecho de que el diapasón renacentista era variable y, desde luego podía estar entre un semitono y un tono más grave que el actual.

## 27.8. EL COMPÁS. LA MÉTRICA. LA AGÓGICA.

Uno de los principales avances en la interpretación del música del Renacimiento ha venido de la investigación sobre el parámetro relacionado con la agógica o movimiento musical.

El director-intérprete de una obra del Renacimiento hasta casi el último tercio del siglo XX era un músico, que podía estar muy bien formado en la música convencional y que utilizaba unas partituras escritas con valores bastante largos (abundantes redondas, incluso algunas cuadradas, muchas blancas y algunas negras), con unos compases que sugerían lentitud (3/1, 4/2, etc.), llenas de anotaciones expresivas (dinámico-agógicas). Este director interpretaba todos estos datos de manera convencional (un compás de 3/1 tenía tres partes, etc.), resultando generalmente versiones muy lentas, pesadas y aburridas de las obras del Renacimiento, además vertidas en el espíritu romántico de la formación habitual de todo músico.<sup>36</sup>

27.8.A. El **compás en el Renacimiento** no se marcaba en el sentido actual de situar espacialmente sus distintas partes. El maestro de capilla no dibujaba las distintas partes del compás, entre otras cosas, porque los cantores no lo miraban a él, sino al libro de polifonía situado sobre el facistol frente a los cantores (los niños cantores colocados delante de los cantores adultos). El maestro llevaba la dirección mediante la marcación de la *mensura* o el *tactus* (en Italia, la *battuta*). Esta marcación, que indicaba la unidad métrica, era sonora, golpeando una mesa situada junto al maestro con un rollo de pergamino, como la mejor manera de aunar el movimiento de los varios intérpretes.

El *tactus* constaba de dos elementos: la *thesis* o *positio*, es la caída con su golpe percusivo-sonoro; y la consiguiente *arsis* o *elevatio*, necesaria para conducir a la siguiente *thesis*.

En el *tactus simplex* o *aequalis* la *thesis* es igual al *arsis*; es el propio de la unidad métrica binaria (C =  $\downarrow \uparrow$ ). En el *tactus proportionatus* o *inaequalis* la *thesis* es un valor doble al del *arsis*; es el propio de la unidad métrica ternaria (C3 =  $\downarrow \uparrow \uparrow$ ).

La comentada ausencia de barras divisorias en el pentagrama de los manuscritos y ediciones de la época liberaban al intérprete del carácter jerárquico y fuerte de la primera parte del compás, y de la subordinación de las otras partes hacia aquélla.

---

<sup>35</sup> Hablamos de subir o bajar la obra, no de otras acomodaciones o arreglos caprichosos.

<sup>36</sup> Todavía tengo en mi cabeza la interpretación *monumental* que, siendo niño, hacíamos del *Ave Maria* de T.L. de Victoria en la Catedral de Granada de la mano de mi admirado maestro Valentín Ruiz Aznar: qué solemnidad, qué potencia, qué contrastes sonoros... Como todo lo que se vive intensamente de niño queda muy cristalizado, todavía hoy me cuesta interpretar esta obra con otros criterios muy distintos.

Como consecuencia de este hecho, el director moderno de obras del Renacimiento debe abandonar todo propósito de marcar el compás que indique la partitura, sino que deberá pensar en marcar un **compás de una sola parte**, (o a 1), según el valor de la unidad métrica que adopte (cf. cap. 7.2).

Este compás a 1, pulsación, o *tactus* en su término técnico, no es fuerte ni suave; es **neutro dinámicamente hablando**; será fuerte si coincide con el acento tónico de la palabra, irá creciendo si va sobre sílabas antetónicas, y será siempre suave cuando coincida con una sílaba postónica.<sup>37</sup>

27.8.B. La **unidad métrica de tiempo** desde mediado el siglo XV es la *semibrevis* (♠), correspondiente a la redonda actual (♩). Las transcripciones modernas reducen este valor a la mitad (♪), o a la cuarta parte (♫), constituyéndose una u otra en la unidad métrica o *mensura*. Este dato puede reconocerse cuando la edición que utilizamos tiene un *incipit*, o compás previo a la transcripción, en el que constan la clave original y la primera o primeras notas de la fuente original.

Es muy importante conocer este dato para dar la auténtica duración o *tempo* a la obra. Según los teóricos de la época, como Fr. Gaffurius<sup>38</sup>, se sugiere que la *mensura* o *tactus* sea la del pulso de un hombre que respira tranquilamente (entre 60-70 pulsaciones por minuto).

Esta velocidad natural será la normal para una obra de características también *normales* en alguna manera. Pero el pulso del hombre se acelera en estados de gran actividad, agitación, ansiedad, etc., por lo que una obra que, por su texto, participe de estos estados será más rápida (70-90 pulsaciones/minuto). En sentido contrario, el pulso del hombre se dilata en estados de calma, descanso, abatimiento, depresión, muerte..., por lo que una obra cuyo texto sugiera alguno de estos estados de ánimo será más lenta (40-60 pulsaciones/minuto).

En obras de arte más elaborado (motetes, madrigales, partes de misas) puede haber **cambios de agógica** dentro de la misma obra, siempre que el texto cambie de sentido. En las pequeñas obras (villancicos, *chansons*, *frottole*, etc.) es aconsejable mantener el mismo *tempo*, a no ser que las letras sugieran lo contrario; pero se debe cuidar no dar la impresión de estética romántica: los cambios de velocidad y carácter siempre serán muy discretos.

Como es natural, nada de esto tiene que ver con los cambios microtemporales de los finales de frases o cadencias.

Sobre el signo del calderón (♩) en esta época, recuérdese lo dicho en la primera parte de este Tratado (cf. cap. 6.4).

27.8.C. Las **cifras y signos del compás renacentista** son una ciencia compleja y, como la misma notación, variable de unas naciones o tradiciones a otras. Esta ciencia debe ser propia

---

<sup>37</sup> Por eso en cualquier obra con texto latino estará excluido un final fuerte, pues en latín no existen palabras agudas.

<sup>38</sup> Franchinus Gafforius: *Practica Musicae* (1496).

de los musicólogos-transcriptores de las partituras.

Al director, sin embargo, le basta saber que las relaciones de valor entre unas figuras y otras de mayor o menor duración son diferentes a las actuales. Este sistema de relaciones se basa esencialmente en la posible subdivisión de un mismo valor en dos o en tres partes.

La *proportio imperfecta* (proporción imperfecta), también llamada *tempus imperfectum*, es la **binaria** (C,  $\text{C}$ ): según ella una figura vale la mitad de la anterior, o el doble de la siguiente (por ejemplo, la *semibrevis* vale la mitad de la *brevis*; la *semibrevis* se divide en dos *minimae*).

Las obras escritas en la *proportio imperfecta* son con mucho las más abundantes y en ella están escritas las formas musicales religiosas y las más cultas y complejas de las profanas. Los signos de compás moderno que nos podemos encontrar en las transcripciones son variables, dependiendo de la reducción de valores aplicada por el transcriptor (C,  $\text{C}$ , 2/1, 2/2, 2/4, 4/4).

La unidad métrica que se aplique al *tactus* puede ser cualquiera en esta proporción, ya que siempre será divisible por dos. La elección de esta unidad métrica (redonda, blanca, negra...) estará determinada por el valor que corresponda a la *semibrevis* según el *incipit* de la obra.

Cuando falta este *incipit* (caso muy frecuente por desgracia) el director debe decidir la unidad métrica ayudándose de los siguientes criterios:

- Los valores métricos mínimos deben ser de cuarto de *tactus*. Éstos no deben ser muy abundantes (corcheas, en el caso de *tactus* a la blanca).
- El diseño rítmico mínimo larga-breve debe ocupar un *tactus* completo (negra con puntillo + corchea, en el caso de *tactus* a la blanca).
- Los contratiempos que se produzcan deben ser de mitad de *tactus*, no de cuarta parte (contratiempo de negra, en el caso de *tactus* a la blanca).
- Las síncopas que se produzcan deben ser breves, o sea, que comiencen en la mitad del *tactus*, prolongándose total o parcialmente en el *tactus* siguiente (síncopa de negra hacia otra negra o corchea del compás siguiente, en el caso de *tactus* a la blanca).

Estos criterios pueden aplicarse al *Agnus Dei I* de la *Missa "Ecce vir prudens"* de S. de Aliseda, para decidir pulsarla a *tactus* de blanca:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bajo (B.). The lyrics are "A - gnus De - i, A - gnus De -". The music is written in a binary proportion (C, C) and is in a style typical of the Renaissance. The Soprano part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Contralto part starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The Tenor part starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The Bajo part starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note.

De acuerdo con estos criterios, la mayor parte de las obras del Renacimiento de proporción binaria van bien si se pulsán a la blanca; pero esto no es un axioma, que exima a los directores de plantearse el problema de la unidad métrica al abordar el estudio interpretativo de



una obra concreta.<sup>39</sup> Unas obras irán mejor a la redonda (por ej. el villancico *De los álamos vengo, madre*, de J. Vásquez<sup>40</sup>), y otras a la negra (por ej. la villanesca *Niño Dios d'amor herido*, de F. Guerrero<sup>41</sup>).

La *proportio perfecta* (proporción perfecta), también llamada *tempus perfectum*, es la ternaria<sup>42</sup> (C3, O3): según ella una figura vale un tercio de la anterior, o el triple de la siguiente (por ejemplo, la *semibrevis* vale un tercio de la *brevis*; la *semibrevis* se divide en tres *minimae*).

Las obras escritas en la *proportio perfecta* abundan menos; casi se reducen al género profano en su vertiente más cercana al canto popular y a la danza (villancicos, *chansons*, *frottole*, etc.). Los signos de compás moderno que nos podemos encontrar en las transcripciones son variables (como en el caso de la *proportio imperfecta*), dependiendo de la reducción de valores aplicada por el transcriptor (3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/4, 6/8, y otros quizá).

La unidad métrica que se aplique al *tactus* en estos casos es obligada: aquélla que sea divisible por tres (unidad de subdivisión ternaria), y siempre corresponderá o a la unidad total de compás, o a la unidad de parte de subdivisión ternaria (♩. en el compás 3/1; ♪. en 3/2 y 6/2; ♫. en 3/4 y 6/4; ♪. en 3/8 y 6/8, etc.). Si una obra de éstas se dirigiera a tres partes o pulsos, cada uno de éstos sería ya de subdivisión binaria, y dejaría de sentirse la proporción perfecta. Se exceptuarán las obras cuya figuración sea de notas tan breves que hagan inviable el pulso ternario.

Como las obras de las Antologías Corales escritas en el *tempus perfectum* no son muchas, las citamos adjuntando la unidad métrica de su *tactus* (para la formación de un criterio aplicable a cualesquiera otras obras):

- *Rodrigo Martines* (Villancico), Anónimo (CMP) (compás 3/2: *tactus* ♪.) (Ant. Coral II, pág. 9).
- *Vésame y abráçame* (Villancico), Anónimo (CMU) (♩3: ♩.) (Ant. Coral III, pág. 9).
- *Virgen bendita sin par* (Villancico) de P. Escobar (3/2: ♪.) (Ant. Coral IV, pág. 5).
- *Más vale trocar placer* (Villancico) de J. del Encina (3/4: ♫.) (Ant. Coral IV, pág. 8).
- *Lllaman a Teresica* (Villancico), Anónimo (CMU) (3/4: ♫.) (Ant. Coral IV, pág. 9).
- *Deus in adiutorium* (Ensalada) de J. de Triana (3/4: ♫.) (Ant. Coral V, pág. 4).
- *Minno amor, dexistes jay!* (Villancico), Anónimo (CMP) (3/2: ♪.) (Ant. Coral V, pág. 5).
- *Pásame por Dios, varquero* (Villancico) de P. Escobar (3/4: ♫.) (Ant. Coral V, pág. 6).
- *Serrana del bel mirar* (Ensalada) de Millán (C3: ♪.) (Ant. Coral V, pág. 7).
- *Ay, triste que vengo* (Villancico) de J. del Encina (3/8: ♫.) (Ant. Coral V, pág. 11).
- *Señores el qu'es nascido* (Villancico), Anónimo (CMU) (♩3: ♩.) (Ant. Coral V, pág. 13).
- *Pues que no puedo olvidarte* (Villancico) de G. de Morata (3/2: ♪.) (Ant. Coral IX, pág. 15).

<sup>39</sup> Algunos directores poco formados creen estar muy al día diciendo simplemente que “el Renacimiento se dirige a la blanca”.

<sup>40</sup> Ant. Coral VII, pág. 12.

<sup>41</sup> Ant. Coral IV, pág. 13.

<sup>42</sup> La perfección le viene por la semejanza simbólica con la Trinidad de Dios, el ser perfecto.

27.8.D. El **cambio de proporción o de compás** es posible en el Renacimiento. De él se ha hablado en el Capítulo 7.3, estudiando distintas posibilidades gráficas y aplicándolo a ejemplos diversos (pág. 169-171), y a él remitimos al director, reafirmandonos en todo lo allí expuesto.

Queremos recordar como muy importante que el *tactus* o pulsación no debe variar en su velocidad, sino en su proporción o división en dos o en tres subdivisiones.

Si el cambio es de la *proportio imperfecta* o binaria (C ó C) a la *perfecta* o ternaria (C3 ó Ø3), el efecto será de aceleración: se incluyen tres valores rítmicos donde antes sólo había dos. Éste es el caso más normal.

Si, por el contrario, el cambio se da desde la *proportio perfecta* o ternaria a la *imperfecta* o binaria, el efecto será de desaceleración o frenazo, al incluir dos valores rítmicos donde antes había tres. Este caso se suele dar en las mismas obras anteriores (que cambiaron de la proporción binaria a la ternaria), volviendo de nuevo a la proporción binaria.<sup>43</sup>

Recuérdese por fin que existe en el Renacimiento el cambio del compás C al compás C. En este caso, la velocidad se duplica (♩ = ♩), mientras que, si es al contrario, la velocidad disminuye en la mitad (♩ = ♩). Esto ocurre muy raras veces y sólo en los polifonistas más tempranos.

## 27.9. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA.

Uno de los hechos que caracterizan el humanismo renacentista es la toma de conciencia por parte de los hombres más cultos del estado de perfección de los idiomas europeos respectivos, muchos de ellos nacidos del latín (lenguas románicas). En la Edad Media el pueblo bajo va formando una *jerga* en la que se expresa, pero el idioma de la cultura es el latín de la Iglesia. El idioma del pueblo no parece digno de soportar el arte de la música, salvo en contadas ocasiones, como las cantigas *de amigo* o la sobresaliente colección de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X *El Sabio*, en España.

En el Renacimiento desaparece este complejo de inferioridad de las lenguas romances o vernáculas, y un torrente de música cortesana de divertimento se vierte sobre ellas. La confección de las diversas *Gramáticas de la Lengua* (como en España la de A. de Nebrija<sup>44</sup>) confiere a estas lenguas la dignidad que necesitaban para ello.

El **proceso de maridaje entre el texto** (latino o vernáculo) **y la música** que sobre él nace es gradual y ascendente: en los inicios la coincidencia entre el texto y el carácter o clima de la música es tan sólo aproximada. Los autores no suelen enfatizar musicalmente ninguna palabra

---

<sup>43</sup> Véase el villancico *Din di rin, din di rin* (4 v.m.) de autor Anónimo (CMP), que comienza en proporción ternaria para pasar en el estribillo a la binaria y posteriormente de nuevo a la ternaria. Está analizado en lo que respecta a este problema en la pág. 170s.

<sup>44</sup> Antonio de Nebrija: *Gramática de la Lengua Castellana* (Salamanca, 1492).

determinada; esto además es imposible en las pequeñas formas, villancicos, *chansons*, etc., en las que una misma frase musical se canta con letras distintas. En nuestros Cancioneros manuscritos (Colombina y Palacio) no hay precisión en la ubicación exacta de las sílabas debajo de las notas, y en muchas obras el texto está puesto sólo en la voz *discantus*, y en el resto de las voces aparece sólo el *incipit* o primeras palabras del texto.

**Colocación hipotética del texto.** La solución instrumental para estas voces siempre es posible; pero puede ser legítimo el deseo de cantarlas vocalmente, en cuyo caso es tarea del director acomodar el texto a estas voces. Tarea fácil cuando se trata de una obra homofónica, en la que todas las voces tienen una correspondencia métrica con la primera; pero problemática en las obras contrapuntísticas, en las que el director, que prepara la edición de la partitura para los cantores, deberá cantar estas voces acomodando el texto de diversas maneras, intentando dar lógica textual a las entradas contrapuntísticas, hasta llegar a la manera mejor. Por tanto, en obras de este tipo el director podría corregir las ediciones que utilice, si cree mejorar la colocación del texto; pero para ello hace falta mucha experiencia de cantar obras de esta época.

Lo mismo hay que decir de la solución ante las letras *ij* que aparecen frecuentemente en partes de la Misa (por ej., en los *Kyrie*), y que indican que se repite alguna o algunas palabras, o incluso toda una frase literaria. Las mejores ediciones ponen estas aplicaciones del texto en *letra cursiva* para indicar que son la hipótesis del transcriptor, que el director puede aceptar o intentar mejorarla.

Será J. des Pres el primero en dar realce al sentido de la palabra, hecho trascendental para la evolución del Renacimiento posterior. En la plenitud renacentista la palabra adquiere el protagonismo y, frente a aquellas formas repetitivas musicalmente, se impone el madrigal y su estilo: un texto único, que influye en la música e intenta ser expresado por ella.

Este **espíritu madrigalista** pasará a aquellas formas menores (villancico, *chanson*...) que, conservando la arquitectura, en la práctica se convertirán en madrigales, como ocurre con los villancicos de J. Vásquez o del C.M. de Medinaceli. En el caso de las *chansons*, al quedar sobre un texto único, éstas se convierten en auténticos madrigales.

Es imprescindible recordar en este capítulo de la interpretación hipotéticamente correcta de la música coral del Renacimiento el hecho de la distinta **pronunciación del castellano** en esta época; para ello remitimos al Apéndice II del Capítulo 14 (pág. 323s.).