

Formas musicales instrumentales del renacimiento

Ramón Adrian Álvarez Gutiérrez

2012



Después del dominio completo de la música vocal en el Medioevo, en la época del renacimiento viene un destacado trabajo y reconocimiento de los músicos instrumentistas...

Departamento de música
CUAAD
Universidad de Guadalajara
Ciclo 2012-B

Formas musicales instrumentales del renacimiento

A

Alemanda13

B

Bajadanza10

Bibliografía.....17

C

Canzona9

Compositores importantes.....16

Courante.....14

F

Fantasia6

Formas musicales derivadas de las vocales.....5

Formas musicales puramente instrumentales ...10

I

Introducción4

L

La Gallarda.....12

P

Pavana11

R

Ricercare.....7

T

Tiento.....5

Formas musicales instrumentales del renacimiento

Tras el predominio de la expresión vocal que caracterizaba a la música medieval, la irrupción del arte instrumental que se produce con el Renacimiento podría parecer sorprendente, aunque en realidad no fue un salto tan brusco.

Un estudio atento de las fuentes iconográficas permite advertir, desde la primera mitad del siglo XVI, el empleo de bordones para sostener la melodía y el uso de percusiones para dar un acento rítmico a la danza y a otras formas musicales.

Dentro de la música instrumental en el renacimiento encontramos la clasificación siguiente:

- Derivadas de la música vocal
- Música puramente instrumental (Danzas)

Formas musicales derivadas de la música vocal.

De las formas musicales provenientes de música vocal tenemos:

- Tiento
- Fantasia
- Ricercare
- Canzona

Musica Puramente Instrumental:

- Bajadanza
- Pavana
- Gallarda
- Alemanda
- Courante

Formas musicales instrumentales derivadas de las vocales

TIENTO

Forma instrumental española o portuguesa más importante de los siglos XVI y XVII, equivalente al *Ricercare* italiano. Consiste en una serie de frases desarrolladas imitativamente unas, homofónicamente otras, con la utilización de toda suerte de recursos técnicos del instrumento, como quiebros, redobles, calcado de la forma motete. (Quintana", 2009)

Aunque inicialmente se adoptó este nombre para composiciones musicales escritas para diferentes instrumentos como arpa, vihuela, clave u órgano, a partir de finales del siglo XVII solo se compusieron tientos para instrumentos de teclado, especialmente órgano.

Se trata de una forma musical que intenta explotar las posibilidades del instrumento, pudiendo considerarse como antecesor del estudio, de hecho a veces se ordenan con dificultad creciente, como ejercicio de aprendizaje técnico.

Las fuentes del tiento suelen tener como prefacio descripciones escritas e instrucciones explícitas. Con frecuencia se especifican la designación modal, el número de voces, las peculiaridades armónicas y el tempo; las secciones de paráfrasis puede bautizarse como glosa y las secciones fugadas como discurso.

Cuando esta presente material prestado, se cita habitualmente en el título o en el transcurso de la pieza. Algunas tablaturas de vihuela contienen signos subsidiarios que muestran la conducción de las voces o una parte para voz y los tientos para órgano del siglo XVII pueden especificar la registración.

Numerosos tientos afrontan problemas técnicos como la autonomía y la igualdad de las manos, la aplicación de la ornamentación, la ejecución de un modo elegante o con rubato y la comprobación de la afinación del instrumento. Con frecuencia se encierran ordenados en función de su dificultad, lo que refleja además una intención didáctica.

[Compositores importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

FANTASIA

Género exclusivo de vihuela. La fantasea es una composición instrumental imaginativa e ingeniosa que suele caracterizarse por la distorsión, la exageración y el carácter esquivo resultante de su apartamiento de las normas estilísticas y estructurales en boga. En su acepción normal, fantasía ha significado simplemente el hecho de improvisar. Por extensión, puede aplicarse a una pieza que trata de dar la impresión de fluir espontáneamente de la imaginación y del deleite en la interpretación digital por parte de un intérprete.

La fantasía ha tomado prestados con frecuencia procedimientos y estilos formales antitéticos y una utilización inexacta de la terminología agrava en ocasiones los problemas inherentes a las propias definiciones musicales. En el siglo XVI, los términos fantasía y ricercar eran a menudo sustituibles entre sí.

La fantasía como cuasi-improvisación. Se ha utilizado frecuentemente para piezas que tratan de capturar el carácter improvisatorio, así como para composiciones didácticas para intérpretes deseosos de demostrar ese arte. En sus indicaciones sobre la ejecución improvisada, Diego Ortiz, Tomás de Santa María, entre otros que utilizaban el término fantasía como un equivalente de improvisación, otorgan una gran importancia a un control total de la composición. En el renacimiento este énfasis solía traducirse en una polifonía muy sofisticada y en fantasías que incorporaban la spagna o una melodía litúrgica o las armonías de la Bergamasca.

Las fantasías para teclado, especialmente la de los organistas, se han decantado siempre por la erudición, aunque el elemento improvisatorio tiene gran pujanza en las obras de Antonio Valente, Charles Guillet, los virginalistas ingleses y Jan Pieterszoon Sweelinck. Sus fantasías suelen presentar un amplísimo espectro armónico y pueden empezar en imitación o un ostinato, buscar el contraste en una sección danzable y encaminarse finalmente hacia una conclusión semejante a una toccata.

La fantasía como polifonía erudita. Las primeras fantasías para conjunto tienen sujetos tomados de las sílabas de solmisación, transformados con inventiva y elaborados contrapuntísticamente. Esta tradición terminó y dio paso a obras de una habilidad considerable. Un avance en el tema. Las fantasías de 1608 de Frescobaldi ilustran cómo se desplazan progresivamente por todos los modos, y los sujetos hexacordicos y cromáticos se aumentan, se disminuyen, se invierten y se someten a una transformación casi continua por medio de la distorsión rítmica, la fragmentación, el inganno y los cambios de compás y de tiempo.

[Compositores Importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

RICERCARE

Una composición instrumental de los siglos XVI y XVII, de la que existían conjuntamente 2 variedades: uno tipo rapsódico con textura homofónica y un tipo polifónico que explota complejos artificios contrapuntísticos y que es precursor de la fuga. En el siglo XVI ambos aparecen frecuentemente en fuentes alemanas, españolas, francesas e inglesas. A veces han servido de estudios.

El *ricercare* suele tener una función de preludeo, “buscando” la tonalidad o el modo de una canción, intabulación, danza, motete, salmo o porción de la misa subsiguientes.

Aunque los *ricercares* no se encuentran directamente antes de la pieza que están destinados a introducir, suelen ordenarse e identificarse por medio del modo o la tonalidad, simplificando la selección de uno para que se corresponda con la pieza siguiente. (Randel, 1999)

Los *ricercares* pueden seguir a una intabulación de música vocal o a otra obra. En muchos de estos casos el término parece referirse a “buscar” permutaciones y combinaciones de materiales temáticos tomados del modelo como en los *ricercare ariosi* de Andrea Gabrieli y la *canzoni francesi-ricercata* para tiorba publicadas por Filippo Thomassini. En el siglo XVII los *ricercares* pueden aparecer en grupos con una *toccata* precedente y una *canzona* subsiguiente, o simplemente con una *toccata*, anticipando el preludeo y la fuga posteriores.

Los ricercares homofónicos. Los más antiguos del tipo rapsódico aparecen en manuscritos de laúd de finales del siglo XV y en impresos de Petrucci. A estos le siguieron obras de Cavazzoni y Veggio en el manuscrito de Castell'Arquato.

Estas piezas de texturas diáfanas carecen de organización formal y de unidad temática y mezclan libremente acordes con pasajes de escalas a la manera de improvisación. Normalmente están relacionados con una intabulación o danza subsiguientes, aunque puede que algunos se tocan entre versos de una *frottola* o las danzas de una suite, especialmente de aquellas que modulan.

Después de mediados del siglo términos como “*tasteggiata*”, “*tastata*” y “*toccata*” sustituyeron al *ricercare* como designación para piezas de carácter improvisatorio que ejercían la función de preludeo.

Los ricercares polifónicos. El *ricercare* polifónico a veces se describe como un equivalente instrumental del motete. Numerosos géneros instrumentales renacentistas se vieron influidos por los vocales paralelos pero su evolución fue, por regla, independiente.

Formas musicales instrumentales del renacimiento

Comparados con los motetes, los materiales temáticos, son generalmente más animados rítmicamente y más angulares melódicamente, con las líneas individuales más dramáticas. Incluso los ricercares más antiguos tienden a dividirse en secciones desarrollando breves puntos de imitación en un número considerable de entradas, separadas por episodios de pasajes en escalas y por secuencias armónicas que anticipan la fuga.

Los ricercares para laúd de mediados del siglo se acercan a las complejidades de la escritura a varias voces de los compuestos para grupo y para teclado, especialmente los de Balin Bakfark y Melchior Neusidler y los 24 en todos los modos de Vincenzo Galilei.

Los ricercares de Andrea Gabrieli están contruidos generalmente a partir de unos pocos temas; 5 de ellos son monotemáticos y tratan el tema en aumentación, en movimientos contrario, y con contratemas regulares. Estos procedimientos; al igual que la sincopación, la disminución y temas que son cromáticos, se mueven solo por saltos, o se fundan en sílabas de solmisación- permean los ricercares de Frescobaldi, convirtiendo el género en una fuente del contrapunto severo una situación que habría que perdurar.

[Compositores importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

CANZONA

Con sus animadas texturas, sus eventuales imitaciones, sus sencillas armonías y su vitalidad rítmica, estas chansons se adecuaban a las mil maravillas a la transportación instrumental. Fueron sobre todo sus repeticiones flexibles por secciones las que proporcionaban la lógica para un lenguaje puramente instrumental, desprovisto de texto y las que estimaron gradualmente la creación de canciones cuyo estilo y forma se derivaban de los antiguos modelos vocales. (Randel, 1999)

Una forma musical instrumental de los siglos XVI y XVII que tiene como prototipo la chanson francesa. Las chansons publicadas por Pierre Attaignant entre 1528 y 1550 siguieron disfrutando de una gran popularidad, especialmente en Italia, donde solían interpretarse en transcripciones instrumentales o intabulaciones.

Las canciones para conjunto incluyeron finalmente y dio lugar a la sonata, el concierto y a otros géneros en varios movimientos del barroco, mientras que la canción para teclado sentó las bases junto con el ricercar de la fuga.

Las transcripciones para laúd siguieron siendo una constante durante todo el siglo XVI, aunque raramente nacían obras originales, como si sucedió con las transcripciones de los repertorios para teclado y conjunto instrumental.

Las primeras obras impresas para teclado de Marco Antonio Cavazzoni y de su hijo Girolamo contienen varias piezas denominadas canción: una parodia instrumental de una chanson de Josquin y paráfrasis de las melodías populares.

Aunque comparten una sola raíz común, y en muchos casos, las mismas piezas, la canción para conjunto evolucionó de modo muy diferente a la de teclado. Aparte de obras escritas en la tradición del *Carmen* del siglo XV, las canciones para conjuntos corales proceden a las de instrumentos solistas en casi 2 décadas.

La influencia de la canción en las sinfonías de óperas del siglo XVII –compuestas por Stefano Landi, Francesco Cavalli y otros– se manifiesta y es notoria.

Las canciones napolitanas engarzan de uno a tres temas diferentes combinados ingeniosamente en secciones contrastantes con repentinos cambios de compás, tiempo y figuración, encontrándose ejemplos tanto de la canción “edredon” como de la canción –variación.

[Compositores importantes >>](#)

Formas Musicales Puramente Instrumental (Danzas)

BAJANDANZA O BASSEDANSE

Una familia de danzas afines que incluye la basse danse propiamente dicha, la quaternaria, el Pas de Brabant y la piva, cultivadas profusamente en las cortes de Europa en el siglo XV y a las que se atribuye, debido a sus primeras fuentes literarias, un origen francés. Los manuales más antiguos que describen la basse-danse son 10 tratados en manuscrito.

El basse danse era una danza reposada bailada por parejas. Se danzaba con pasos lentos, deslizantes, que contrastaban con los movimientos más animados del pas de brabant o el saltarelo. Los manuales borgoñones citan solo 5 pasos básicos, abreviados del siguiente modo: R (revenge), b (branle), ss (simples), d (doublé) y r (reprise). Se combinaban para formar secuencias para formar compases y se necesitaban varios compases para completar una danza.

La música en la bajadanza consiste en una serie de tenores en valores largos que actúan como cantus firmi. Para el resto de la música, el conjunto musical, formado normalmente por 2 o 3 chirimías y un sacabuche, improvisaba voces más animadas en torno al tenor. Muchos de estos “tenores” provienen de chansons francesas. (Beltrado-Patier, 2001)

Los teóricos no son del todo claros cuando explican la medición de las danzas. En la basse danse, cuatro pasos de un compás se bailaban con 6 partes de la música, un compás de 6/1 dividido en 3 más 3.

En Italia del siglo XVI, la bajadanza se sustituyó por la pavana. En Francia en cambio, siguió en uso hasta bien entrado el siglo XVI como una danza más sencilla con un orden de pasos más estereotipado y utilizaba como fuente de sus materiales melodías de canto en vez de tenores en valores largos. La mayoría de los basse-danses de las colecciones de Pierre Attaignant están en el compás ternario tradicional, mientras que unos pocos están en binario.

A veces una basse-danse va seguida de un tourdion o tras una recoupe y un tourdion para formar el embrión de una suite. En Alemania el equivalente del siglo XVI es la Hoftanz con su Nachtanz acompañante.

[Compositores Importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

PAVANA

Danza cortesana del siglo XVI de procedencia italiana. La palabra procede de Pava, una forma dialectal de Padua; tanto la música y la literatura como las danzas de Pava o en el estilo paduano se describían como “alla pavana”.

La danza se hizo popular a finales de siglo y se extendió rápidamente por Europa y siguió estando de moda durante la mayor parte del siglo, aunque su popularidad decayó algo en el último cuarto.

Se restableció y alcanzó su grado más alto de perfección artística bajo la tutela de los virginalistas ingleses, como William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons, Thomas Tomkins, Thomas Morley, entre otros. Con el título “paduana” floreció brevemente a principios del siglo XVII en Alemania donde se utilizó como movimiento introductorio a la suite alemana.

La pavana es un tipo de danza lenta, procesional que utiliza en su mayor parte una repetición continua de esquemas básicos de pasos: dos sencillos y uno doble hacia adelante seguidos de dos sencillos y uno doble hacia atrás.

La pavana va seguida generalmente de alguna de las danzas más rápidas, el saltarello, la gugiardia, la padovana o la piva. La mayor parte de las danzas del género están en un compás cuaternario simple, ya sea 4/2 o 4/4. Musicalmente se asemejan al pass'e mezo; de hecho resulta muy difícil en algunos casos diferenciar esta de una pavana.

Algunas pavane están en un compás ternario simple ya sea 3/2 o 3/4, pero esta forma de la danza es infrecuente.

[Compositores importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

LA GALLARDA

Una danza cortesana alegre, desenfadada del siglo XVI de origen italiano. La música se caracteriza por tener predominantemente binario compuesto (6/8) en el que se intercalan ocasionalmente compases de hemiolia (3/4). Los pasos de danza gallarda son similares a los del saltarello; ambos utilizan variaciones de los mismos pasos sencillos y los cinque passi. La diferencia radica en la ejecución.

La gallarda se baila con más vigor y el salto sobre la quinta parte de los cinque passi es más alto que en el menos bullicioso saltarello. El estilo musical de las 2 danzas no presenta ninguna diferencia. Suele ir emparejada con una pavana o con un pass'e mezo.

Los primeros ejemplos se conservan en los Six gaillardes et six pavanes y las quatorze gaillardes neuf pavenes de Pierre Attaingnant, en la intabatura sopra el lauto de Giuli Abondante y en la intabatura de lauto.

Como danza la gallarda sobrevivió hasta bien entrado el siglo XVII. El título se utilizó también ocasionalmente, no obstante, para otros tipos de música

[Compositores Importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

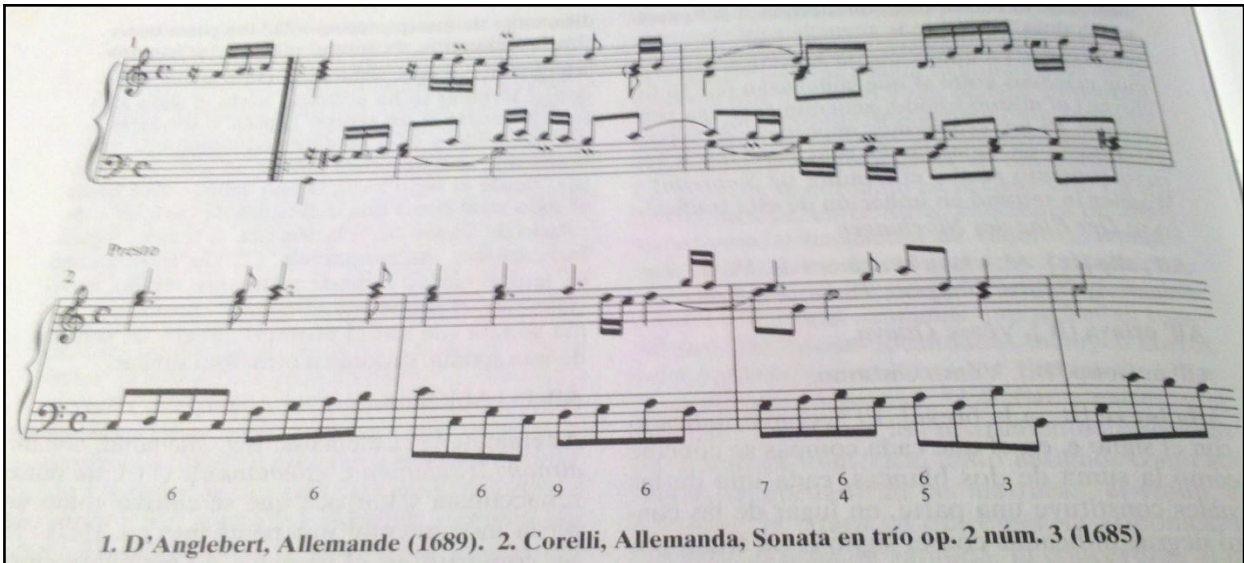
ALEMANDA

Una danza renacentista y barroca que se cultivo como una pieza instrumental independiente. Se convirtió en el primero de los 4 movimientos centrales de la "suite a solo".

La *allemande* nació a comienzos o mediados del siglo XVI. Se trataba de una danza rápida en compas binario que solía ir seguida de una *nachtanz* en compas ternario, continuo danzándose durante los siglos XVII y XVIII, pero quedó ya estilizada por parte de los virginistas ingleses.

Los laudistas y clavecinistas franceses desarrollaron la textura de mayor riqueza y estas *allemandes* generalmente más lentas constituyeron los principales modelos de los clavecinistas alemanes. Su tiempo variaba enormemente entre el largo y presto.

Esta más que renacimiento se categorizó en la época del renacimiento tardío o el barroco



[Compositores importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

COURANTE

Un movimiento de danza barroco en compas ternario. Nació en el siglo XVI y se convirtió en integrante usual de la “suite a solo”, a continuación de la allemande en el año 1603.

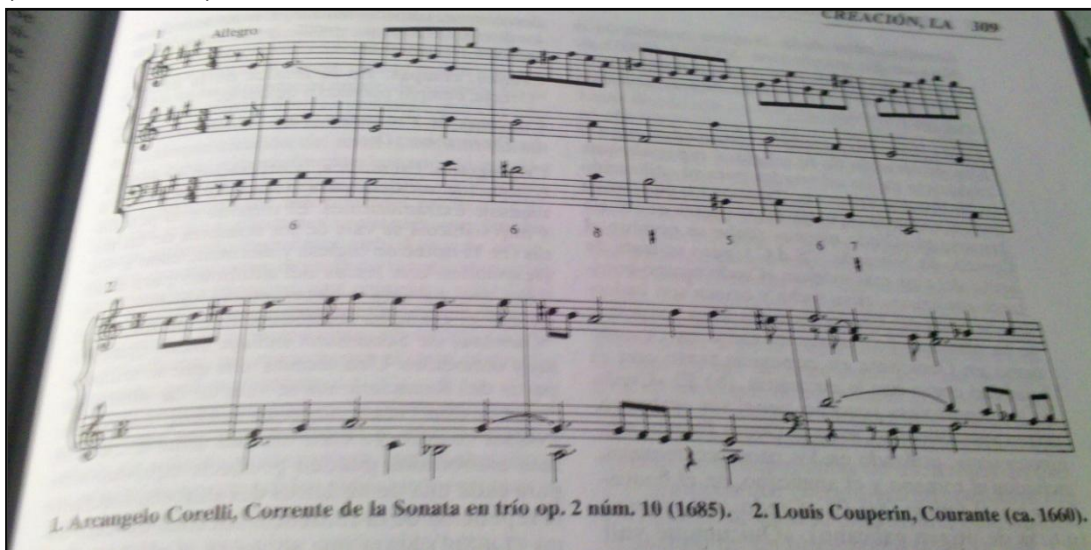
Coexistieron 2 versiones, consideradas fundamentalmente francesa e italiana; la mayoría de los compositores utilizaron, sin embargo, indistintamente como títulos courante y corrente.

El tipo italiano utilizaba el compas ternario rápido como 3/4 o 3/8, a menudo con figuraciones triádicas, o de escalas en corcheas o semicorcheas regulares. Presenta generalmente una textura homofónica, pero no son infrecuentes con los comienzos imitativos.

Los teóricos contemporáneos describieron la courante francesa madura como solemne y grave con idéntico pulso que una zarabanda. Se escribe generalmente en 3/2 con una fuerte tendencia hacia las figuras de hemiolía que combinan modelos de acentuación de 6/4 y 3/2, así como figuras sincopadas afines.

La norma es una textura algo contrapuntística, o style brisé, y las estructuras de frase son a menudo ambiguas, al igual que esquema armónico.

(Randel, 1999)



CREACIÓN, LA 109

1. Allegro

2.

1. Arcangelo Corelli, Corrente de la Sonata en trio op. 2 núm. 10 (1685). 2. Louis Couperin, Courante (ca. 1660).

Ambos tipos suelen estar en forma binaria, aunque los primeros ejemplos podían tener tres secciones. Ambas empiezan con anacrusas y concluyen en la parte fuerte.

Formas musicales instrumentales del renacimiento

La danza era cortesana y se introdujo en el siglo XVI, aunque cobro importancia en el XVII. En Italia fue una danza cortesana muy alegre. Se conservan coreografías francesas tan solo del siglo XVIII, por lo que se desconoce la relación que tuvieron en un principio la courante y la corrente.

La danza francesa utilizo finalmente un modelo de pases largo-corta. Era infrecuente que la courante se bailara en francia sobre un escenario, pero fue una de las danzas mas importantes en los bailes de corte del reinado de Luis XIV y pervivió hasta una fecha tan tardia como 1725.

La courante/corrente tuvo una importancia capital en las suites de cámara y a solo. En francia e Italia se encuentra música para ambos tipos ya durante el primer tercio del siglo XVII

[Compositores importantes >>](#)

Formas musicales instrumentales del renacimiento

COMPOSITORES IMPORTANTES

Compositor	Forma musical destacada
Antonio de Cabezón	Tiento
Francisco Correa de Arauxo	Tiento
Juan Cabanilles	Tiento
Luis de Milán	Fantasia
Enríquez de Valderrabano	Fantasia
Miguel de Fuenllana	Fantasia
Luis de Narváez	Fantasia
Diego Pisador	Fantasia
Jacob Obrecht	Ricercare
Diego Ortiz	Ricercare
Andrea Gabrieli	Ricercare
Giovanni Gabrieli	Canzona
Pierre Attaignant	Prácticamente todas las danzas
Thoinot Arbeau	Pavana
Antonio Valente	Gallarda
William Byrd	Gallarda
Wolfgang Getzmann	Alemanda
Michael Praetorius	Alemanda
Johann Walter	Alemanda
Bernhard Schmid	Courante
Girolamo Frescobaldi	Courante
Robert Ballard	Courante

Formas musicales instrumentales del renacimiento

Bibliografía

Beltrado-Patier, M.-c. (2001). *Historia de la musica Tomo 1 y 2*. España: ESPASA CALPE.

Quintana", A. d. (2009). *Musica: Renacimiento*. Recuperado el 2012, de <http://renacimib.blogspot.mx/2009/05/tentos.html>.

Randel, D. M. (1999). *Diccionario Harvard de Musica*. ALIANZA EDITORIAL.