

Introducció

La música renaixentista és la música europea escrita durant el Renaixement, des de l'any 1400 fins al 1600 aproximadament. Definir l'inici de l'era amb precisió és difícil, donada la manca de grans canvis existent en el pensament musical del segle XV. A més, el procés pel qual la música va adquirir les seves característiques renaixentistes va ser gradual i els musicòlegs han situat els seus inicis, com a més prest cap al 1300, i com a més tard, al voltant del 1470.

Les característiques estilístiques que defineixen la música renaixentista són la seva **textura polifònica**, que segueix les lleis del contrapunt, i està regida pel **sistema modal** heretat del cant gregorià. Entre les seves formes musicals més difoses es troben la **missa** i el **motet** en el gènere religiós, el **madrigal**, el **villancet** i la **chanson** en el gènere profà, i les **danses**, el **ricercare** i la **canzona** en la música instrumental. Entre els compositors més destacats d'aquest període es troben **Josquin Desprez**, **Palestrina**, **Orlando di Lasso** i **Tomás Luis de Victoria**.

Context social

L'ascens de la burgesia com a classe social, les idees de l'Humanisme (incloent-hi la revaloració de les arts com a pur gaudi personal) i l'invent de la impremta van produir una extraordinària i nova difusió de la música culta. Aquesta va passar de ser un privilegi només a l'abast de la noblesa i l'alt clergat, i executada exclusivament per professionals, a ocupar també un lloc en el lleure de les classes mitjanes, que consumien l'àmplia literatura musical profana publicada a tota Europa per a ús casolà d'aficionats: cançons polifòniques a França, llibres de viola i villancets a Espanya, madrigals a Itàlia i Anglaterra ... Tocar un instrument musical va passar de ser tasca pròpia de menesterosos a refinat passatemps de les classes altes, recomanat fins i tot per Maquiavel en El Príncep.

Característiques

La música renaixentista es caracteritza per una **sonoritat suau** que deriva de l'acceptació de la **tercera com interval harmònic consonant** (unint-se en aquesta categoria a cinquenes i vuitenes, ja admeses a l'edat mitjana, a l'edat mitjana, els intervals de tercera havien estat considerats com a dissonàncies) i del **progressiu augment del nombre de veus**, totes de la mateixa importància i regides per les **regles del contrapunt**: independència de les veus, preparació i resolució de les dissonàncies, ús de terceres i sisenes paral·leles, exclusió de les cinquenes i vuitenes paral·leles, etc.

El **prototip d'obra musical renaixentista és una peça vocal de textura polifònica**, sovint imitativa, escrita per entre tres i sis veus de caràcter cantabile, cada línia melòdica o veu podia ser interpretada indistintament amb veus reals o amb instruments. Si bé el rang de cada línia supera gairebé la vuitena, l'extensió general del conjunt supera àmpliament les dues octaves, evitant l'encreuament entre les veus (que forçava a fer que aquestes fossin heterogènies i contrastants en la polifonia medieval).

El **sistema melòdic utilitzat va seguir sent el dels vuit modes gregorians**, les característiques modals (oposades a les tonals) de la música del Renaixement van començar a esgotar- cap al final del període amb l'ús creixent d'interval de cinquena com a moviment entre fonamentals, característica definitòria de la tonalitat.

Gèneres i formes

Música religiosa

Música vocal profana

Música instrumental

Música religiosa

Durant aquest període la música religiosa va tenir una creixent difusió, deguda a l'exitosa **novetat de la impressió musical**, que va permetre l'expansió d'un estil internacional comú a tota Europa (i fins i tot a les colònies espanyoles a Amèrica). Les formes litúrgiques més importants durant el Renaixement van ser la **missa** i el **motet**.

La **missa** cobria el cicle de l'**ordinari** (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus - Benedictus i Agnus Dei) i se li solia dotar d'unitat en basar-se en material preexistent. Per a això se seguien **dos procediments de composició principals**:

Missa de cantus firmus: l'autor pren una melodia preexistent, bé procedent del cant pla o bé d'alguna cançó profana, o fins i tot popular, i la situa en una de les veus, habitualment l'anomenada Tenor. Les altres veus són creades ex novo, completant una textura generalment a quatre veus, i són anomenades Cantus o superius, Contratenor Altus (després Altus) i Contratenor Bassus (després Bassus). D'aquestes denominacions procedeixen els noms actuals de les veus segons les seves tessitures. La **missa de cantus firmus és típica del segle XV**; exemples d'ella són les innombrables basades en la cançó L'homme armè, com ara les de Dufay, Busnois, Ockeghem, Guerrero, Morales, Palestrina ...

Una variant d'aquest tipus de missa és la de **paràfrasi**, en què la **melodia preexistent és fragmentada i repartida entre les quatre veus**, com passa en la Missa Pange Lingua de Josquin Desprez.

Missa paròdia o d'imitació: on la melodia sobre la qual es basen ja és elaborada de manera més lliure. El compositor pren un **motet o una cançó polifònica anterior** (propi o d'un altre autor), aquest ja de tipus polifònic, i **utilitza el material melòdic i harmònic: motius d'imitació, cadències típiques** o de vegades fins i tot fragments complets, però **reelaborant el material, afegint motius i de vegades veus noves**, i sempre, naturalment, canviant el text. Aquest és el **procediment habitual en el segle XVI**, com exemplifiquen la Missa Malheur em bat de Josquin Desprez, basada en una cançó d'Ockeghem, o la Missa Mille regretz de Cristóbal de Morales, basada al seu torn en una cançó de Josquin.

El **motet renaixentista** era una peça **polifònica de text sacre i en llatí**. Deutor al principi del motet medieval, del qual procedia, aviat va assumir una contínua **textura imitativa de veus d'igual importància** (en nombre cada vegada més gran: quatre al segle XV, cinc o sis a finals del XVI), amb frases musicals imbricades i nous motius per a cada frase textual. En el motet l'autor generalment creava material purament original, sense prendre préstecs aliens com en la missa. Al segle XVI es desenvolupen amplis **motets bipartits** i, a l'escola veneciana, els **policorals**, per a vuit o fins i tot dotze veus. Exemples excel·lents de motet renaixentista són l'Ave Maria de Josquin o el Lamentabatur Jacob de Morales.

Gèneres sagrats importants, ja en llengua vernacla, van ser el **villancet religiós** espanyol, el **madrigal espiritual**, la **lauda** italiana i el coral luterà.

Una forma vocal sacra italiana és la **lauda**, cançó de lloança a la Verge.

A Sant Marc de Venècia es desenvoluparen el motet i la literatura organística del XVI. Execució de les composicions sacres amb **cors spezzati**, col·locats a diferents indrets de l'església i amb sonoritats contrastades. El **motet policoral** arribà al màxim amb **Giovanni Gabrieli**.

La forma més elaborada és el **motet imitatiu**, perfeccionat **per Palestrina, Lassus, Byrd o Victòria**. L'escola més important és **l'escola romana**, essent Palestrina i Lassus els compositors més importants. La música de Palestrina és d'una gran serenitat i harmonia. Destaca la Missa Papae Marcelli.

Roland de Lassus visquè molt temps a Roma, i la seva obra comprèn obres religioses i cançons flamenques o italianes. Representa la culminació de la chanson flamenca.

A Espanya tenim **l'Escola Espanyola**, d'influència romana, amb extraordinaris músics com **Cristobal de Morales, Francisco Guerrero i Tomàs Luis de Victòria**, deixeble de Palestrina. Escrigueren sobretot obres religioses, misses i motets.

A Anglaterra, a causa de la separació de l'Església anglicana, es desenvolupa una forma semblant al motet, **l'Anthem**, encara que més homofònic i de factura més senzilla i sil·làbica.

Música vocal profana

Un gran nombre d'impresos i cançoners manuscrits ens han fet arribar l'amplíssim repertori polifònic profà renaixentista. Aquí sí que és possible reconèixer formes peculiars de cada país:

- A **Itàlia**, la **villanella**, la **frottola** i el **madrigal**.
- A **Espanya**, el **romanç**, l'**ensalada** i el **villancet**.
- A **França**, un cop superades les formes fixes medievals encara vigents a l'escola borgonyona (rondeau, virelai, ballade) es va crear la peculiar **chanson polifònica parisenca**.
- A **Anglaterra** es va imitar l'estil madrigalístic italià, apareixent cap a 1600 la **cançó amb llaüt isabelina**.

Cap al final del període apareixen els **primers antecedents dramàtics de l'òpera** tals com la **monodia**, la **comèdia madrigal** i l'**intermedi**.

Frottola. Cançó estròfica a 4 veus, predominant la superior. Textura homofònica. Moltes eren arrançades per veu solista amb acompanyament de llaüt. Tema amorós i satíric.

A França triomfa la Chanson, de temàtica diversa, però sobretot amorosa. Destaquen **Clément Janequin, Claude le Jeune i Jacques Maudit**.

A la vegada, a Alemanya es desenvolupa el **lied**, cançó a 3 veus amb melodia al tenor. Compositors de lieder profans van ser Johann Leo Hassler, Hermann Schein i Heinrich Schütz.

El **madrigal** és la forma renaixentista per excel·lència. Per 4 o 5 veus, normalment sobre un poema breu. Combinació d'escriptura homofònica i contrapuntística, la música sempre està al servei del text. Caràcter sentimental, eròtic.

Bernardo Pisano, Constanzo Festa són representants d'aquest estil. Progressivament es va tornant més contrapuntístic, i apareixen els cromatismes o alteracions. **Cyprien de Rore** compon madrigals dramàtics. I al final del S. VI destaquen **Luca Marenzio i Carlo Gesualdo**. Amb **Claudio Monteverdi** el madrigal arriba al seu cim. Monteverdi elabora, al final, madrigals per a solo i duo amb acompanyament instrumental, precursors del barroc.

L'estil madrigalesc va arribar a Anglaterra, creant escola. El **madrigal anglès** és més clar, melòdic i musicalment expressiu. **William Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley, John Dowland i John Wilbye** són els màxims representants. A Espanya destaquen els **Cançoners de Sevilla, d'Uppsala i el de la Colombina**. A part dels compositors anomenats, **Juan Vàsques, Joan Brudieu i Mateu Fletxa el vell i El jove**.

Cançoner d'Uppsala

Cançoner de la Colombina

Música instrumental

Encara no ha arribat l'època en què s'escriguí música estrictament instrumental. El procediment era, sobretot, el que es coneix com doblar les veus. De manera paral·lela a l'extensió del rang vocal de la polifonia, **els instruments van ampliar la seva tessitura creant famílies completes** de cada model, cada grandària era anomenat amb el nom de la veu equivalent: així, per exemple, es creen flutes de bec soprano, alt, tenor i baixos de diverses talles, i un procés semblant segueixen instruments de corda com les violes da gamba, de metall com els sacabutxos o de fusta com les xeremies.

Els instruments participaven juntament amb les veus en l'execució de la música polifònica, per exemple, està perfectament documentada la **presència regular de ministrers** (flutes, cornettos, sacabutxos, gralles i baixades) a les catedrals

ibèriques del segle XVI. A més, molta música polifònica s'executava de forma purament instrumental, fora en **conjunts homogenis** (anomenats **consorts**), en grups que combinaven instruments de diverses famílies o sobre instruments pròpiament polifònics, com l'orgue, el virginal, l'arpa, el llaüt o, Espanya, la viola de mà.

Això dóna lloc a què coneixem com **música alta i música baixa**, música per ser tocada a llocs espaiosos i música per petites sales cortesanes. La sonoritat és molt específica de cada moment, encara que una mateixa peça podia ser tocada per instruments de música alta i baixa. La primera és tocada per xeremies, cromorns, sacabutxos, trompetes i percussió. La segona, per flautes, violes, orgue portatiu.

Una de les curiositats era que, encara que faltés alguna música per tocar una veu, la peça era interpretada igualment sense aquella veu.

Eren habituals els **conjunts domèstics d'instrumentistes aficionats**. Freqüentment aquests músics amateurs (i fins i tot molts professionals) eren incapaços de llegir la notació musical convencional, de manera que la música instrumental solia escriure en un sistema d'escriptura peculiar per a cada instrument, anomenat **tabulatura**: hi ha així **tabulatures renaixentistes específiques** per a tecla, llaüt, arpa, viola de mà, etc. El llaüt, derivat del al'ud medieval, es va convertir aviat en l'instrument domèstic solista més popular a Europa. De diverses grandàries i forma de pera, es fabricava amb gran diversitat de materials, tractats amb extrema exquisidesa artesanal. Tenia una corda simple -cinc dobles i el claviller tornat cap enrere; permetia executar acords, melodies, escales i gran nombre d'ornaments, i s'utilitzava com a instrument solista, amb el cant i en conjunts de cambra. La viola de mà va ser el seu equivalent espanyol.



La relativa escassetat de fonts de música específicament instrumental (per comparació amb l'abundància de fonts vocals, i especialment considerant el segle XV) no ha de portar a l'errònia conclusió que el seu ús fos poc habitual o el seu nivell tècnic baix: els **primers tractats d'ensenyament de cada instrument** (com els que dediquen Ganassi a la flauta de bec i Diego Ortiz a la viola de gamba) denoten un molt **alt nivell tècnic i musical**, però, la **tècnica instrumental solia transmetre oralment i la seva música específica era rarament escrita**: era habitual la **improvisació**, fos directament o sobre material vocal preexistent (disminució). Gràcies als tractats de l'època es coneixen, també, problemes d'afinació, d'altura, temperament o ornamentació. Un dels primers llibres d'aquest tema apareguts ser el *Musica getutscht und ausgezogen* (Resum de la música en alemany) , obra de Sebastian Virdung de 1511.

A Espanya tenim el **Cancionero de Palacio**, que recull la música de la cort dels reis catòlics, i sobretot l'obra de **Juan de la Encina**. També destaca a aquesta cort Juan de Anchieta, compositor de música religiosa

Els principals instruments de vent eren les flautes de bec, xeremies, cornetes i sacabutxos (destinats sobretot a la música religiosa). La corda la formaven la família de les violes. El costum de tocar en conjunts instrumentals (**consorts**) va anar perdent força durant el XVI.

El **llaüt** va ser l'instrument més popular del Renaixement, tant com instrument solista com acompanyament de formes vocals. Sorgeixen els **primers tractats de tabulatura**, que ensenyaven a tocar instruments de corda sense escriptura musical, just amb xifres. A Espanya, el llaüt prenia la forma de **vihuela**, o viola de mà. Aquest era cortesà i refinat, mentre que la **guitarra** es reservava per la música més popular.

L'orgue s'anà enriquint, mentre que altres instruments de tecla eren el clavicordi i el clavecí. A Anglaterra el **clavicordi** s'adaptà a formes petites com el **virginal o espineta**. Diversos autors compongueren per aquests instruments (*Fitzswilliam Virginal Book*). Compositors d'orgue són **Antonio de Cabezón, Pedro de Soto i Pere Alberch i Vila, Lluís Milà, Miguel de Fuenllana i Luís de Narvèez** publicaren a la península diversos tractats de cançons amb acompanyament instrumental. També són importants **Alonso Mudarra i Venegas de Henestrosa**.

Formes instrumentals renaixentistes

Les principals formes instrumentals de l'època van ser:

Formes derivades de models vocals: en tocar habitualment els instrumentistes peces vocals, compondre formes similars, si bé sense text: del motet derivar peces polifòniques imitatives, anomenades **ricercare**, **fantasia** o **tiento**, mentre que de la chanson va derivar la **canzona**, generalment més viva i més dividida en seccions que els anteriors.

Dances: una de les funcions tradicionals dels instrumentistes era, naturalment, l'acompanyament de la dansa. Solien estar escrites a quatre veus, en una senzilla textura homofònica. Hi ha abundants exemples de danses de tot tempo i compàs, com la **bajadanza**, la **pavana**, la **gallarda**, l'**alemanda** o la **courante**. El **terme sonata** s'aplicava a un grup de peces instrumental per a solistes o conjunts (**Claudio Merulo, Giovanni i Andrea Gabrieli**). Moltes d'aquestes peces instrumentals del XVI són **dances**, normalment en parelles, una lenta i una ràpida (**pavana-gallarda, Alemanda-Courante...**).

Formes improvisatòries: els músics anotaven de vegades les seves improvisacions més aconseguïdes. Podia tractar-se bé de pures improvisacions per a un instrument polifònic (**toccatà, preludi**, de nou **tiento**), bé de variacions melòdiques ornamentals sobre una o diverses veus d'un model vocal preexistent (**recercada, disminucions**) o bé de llargues sèries de variacions sobre un basso ostinato molt conegut, com la **romanesca**, el Comte Clars, el **passamezzo antic** o el **passamezzo modern**. Un gènere practicat a Espanya són les **Diferències**, variacions sobre melodies conegudes (Guàrdame las vacas, Conde Claros).

Teoria i notació

La notació del Renaixement queda distorsionada quan s'intenta traduir amb el detall de la notació actual, perquè es delimiten detalls d'una manera massa estricta i es traeix l'amplitud amb què calia interpretar la música d'aquella època.

Les composicions del Renaixement estaven escrites únicament **en partícels**, les partitures generals eren molt rares, i **no s'empraven les barres de compàs**.

Les figures eren generalment més llargues que les emprades en els nostres dies, **la unitat de pols era la semibreve, o rodona**.

Com passava des de l'Ars Nova cada breu (quadrada) podia equivaler a dues o tres semibreves, que podria ser considerada com a equivalent al compàs modern, encara que era un valor de nota i no un compàs. Es pot resumir d'aquesta manera: igual que en l'actualitat, una negra pot equivaler a dues

corxeres o tres que s'escriurién com un treset. En la mateixa lògica es pot tenir dos o tres valors més curts de la següent figura, la mínima (equivalent a la moderna blanca) de cada semibreve.

Aquestes diferents permutacions s'anomenaven:

Tempus perfecte / imperfecte segons la relació de breu – semibreve.

Prolació perfecta/imperfecta en el cas de la relació semibreve – mínima.

A més a més existien totes les combinacions possibles entre un i altre.

La relació 3-1 es va anomenar perfecta i la 2-1 imperfecta. Per a les figures aïllades existien regles que reduïen a la meitat o doblegaven el valor ("imperfecionaven" o "alteraven" respectivament) quan estaven precedides o seguides de determinades figures. Les figures amb el cap negre (com les negres) eren menys habituals. Aquest desenvolupament de la **notació mensural blanca** és el resultat de la popularització de l'ús (substituint al pergami) del paper, més feble i que no permetia l'esquinçat de la ploma per omplir les notes. La notació de l'època precedent, escrita en pergami, era negra. Altres colors, i més tard, el farcit de les notes (ennegriments) van ser usats per indicar imperfeccions o alteracions, etc.

Les notes accidentals no sempre s'especificaven, com poden trobar en notacions actuals que indiquen les digitacions (**tabulatura**). Probablement els músics del Renaixement eren molt bons coneixedors del contrapunt i posseïen la informació necessària per llegir i interpretar la partitura.

Un cantant interpretaria la seva part amb fórmules cadencials que sorgirien del seu pensament, i quan cantaven amb altres músics evitarien, per exemple, les octaves i les quintes paral·leles o canviarien la seva cadència en funció del que fessin els altres companys.

És a través de les **tabulatures** contemporànies que existeixen per a diversos instruments de corda (guitarra) que obtenim molta informació sobre quines notes accidentals devien realitzar els intèrprets d'aquella època.

Història i evolució

Els dos segles compresos per l'estil renaixentista solen ser històricament dividits en cinc generacions de compositors .

Primera generació: les escoles anglesa i borgonyona (1410-1450)

La segona generació franco- flamenca (1450-1480)

La tercera generació franco- flamenca: l'estil internacional (1480-1520)

La quarta generació (1520-1550)

La cinquena generació (1550-1600)

1º generació: anglesa i borgonyesa

La influència del nou estil anglès (**John Dunstable, Leonel Power**), basat en l'**ús de tercers i sisenes com consonàncies** (practicades de forma improvisada i sistemàtica en el fauxbourdon), va fer que anessin desapareixent els trets de la música medieval tardana, com ara la isorítmia i la sincopació extrema, resultant un **estil més límpid i fluid**. Si bé es va perdre complexitat rítmica, es va guanyar en **vitalitat rítmica i l'empenta harmònic cadencial** es va convertir en un aspecte important cap a mitjan segle.

És en aquesta època quan **van ser gradualment establertes les regles del contrapunt acadèmic**, encara avui d'alguna manera vigents en l'ensenyament escolàstic, com ara la prohibició de quintes i octaves paral·leles i la restricció de les directes. Els més notables autors d'aquest temps van estar en l'òrbita del ducat de Borgonya (que incloïa també terres de les actuals: Holanda, Bèlgica i el nord de França), com **Guillaume Dufay i Gilles Binchois**.

Les seves misses presenten ja veus de similar importància, textures a quatre veus, imitacions i control de la dissonància, però en les seves chansons podem reconèixer encara certs trets medievals, com les formes trobadoresques (rondeau , virelai, ballade), la textura a tres veus de les quals les dues inferiors es creuen i semblen instrumentals ... Fins i tot els seus motets, com el cèlebre *Nuper rosarum flors* de Dufay (escrit per a la inauguració de la cúpula de la catedral de Florència de Brunelleschi) presenten encara isorítmia i altres trets ja obsolets.

2ª generació: franco flamenca

En la generació d'**Antoine Busnois i Johannes Ockeghem** es van refermar les noves **regles del contrapunt**, consolidant la **polifonia imitativa** en un estil erudit de frases llarguíssimes i sofisticades. Es van usar extensament les **tècniques del cànon, convencional o mensural** (Ockeghem fins i tot va compondre una missa, la *Prolationum*, en la qual totes les peces es derivaven canònicament a partir d'una sola línia musical), resultant un complex estil que es

podria correlacionar amb el detallisme imperant en la pintura i l'arquitectura de l'època.

3º generació: franco-flamenca. Estil internacional

Encara al voltant de 1500 els millors compositors sorgeixen de les actuals: Bèlgica i nord de França, fruit d'una llarga tradició local que exportava mestres de capella a tota Europa, i especialment a Itàlia: Compère, Agricola, Obrecht, Isaac, Mouton, de la Rue ... Apareix així un dels majors genis de la història musical, **Josquin des Prez**, l'estil clar, net i elegant esdevé **model d'estil polifònic per a tota Europa**: cadències clares i freqüents, seccions a dues o tres veus, passatges homofònics que subratllen el text, clara articulació general de la forma, línies melòdiques equilibrades i d'aparença senzilla ... Gràcies a la seva enorme influència i a la impremta es consolidarà un estil internacional comú a Alemanya, Itàlia, Espanya, França i Anglaterra. Entre les moltes obres mestres de Josquin, de tots els gèneres, caldria destacar la Missa Pange Lingua.

Durant les dècades d'inici del segle XVI la convenció musical d'un **tactus** (pensem en el modern compàs) de dues semibreves = una breu començar a ser tan comú com el de tres semibreves = una breu, com havia estat habitual fins llavors.

4ª generació

Entrat ja el segle XVI l'estil internacional (fortament influenciat per Josquin) s'imposa en la música religiosa, si bé autors com l'espanyol **Cristóbal de Morales, Nicolas Gombert o Willaert** tendeixen a augmentar el nombre de veus (típicament cinc, homogeneïtzar la textura, allargar frases i ocultar les cadències, tornant-se d'alguna manera així a les maneres més complexes i refinades d'Ockeghem.

És en aquesta època quan **es consoliden els estils locals de la música profana**: apareixen el nou **madrigal italià** (Festa, Arcadelt, Verdelot) i la **chanson parisenc**a (sovint homofònica, i moltes vegades onomatopeica i humorística). A Espanya es publiquen **llibres per a vihuela** que inclouen cançons per a veu amb acompanyament (Narváez, Fuenllana, Milà, Mudarra...).

5ª generació

Tenint llavors l'ofici de músic (cantor, mestre de capella, organista, ministril ...) una gran dependència de l'Església, **la convulsió provocada per la Reforma protestant i la Contrareforma va afectar de ple a l'estil musical**. Passat el

perill de supressió de la polifonia (que sí que es va executar entre alguns reformistes radicals), el Concili de Trent va descoratjar l'excessivament complexa polifonia per impedir la comprensió del text, fomentant l'homofonia i en general la claredat. **Giovanni Pierluigi de Palestrina** va venir a conrear un **fluid estil de contrapunt lliure en una densa i rica textura** en la qual les dissonàncies eren seguides per consonàncies en cada pols, i els retards eren molt habituals. Aquest estil va quedar fixat com a model per a la música religiosa del seu temps (tot i que potser no tant com ha volgut veure la historiografia vuitcentista), i des de llavors per a l'ensenyament del contrapunt acadèmic. Contemporanis de Palestrina van ser alguns dels polifonistes més reconeguts per la posteritat: **Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria i William Byrd**.

En aquest període, el tactus era generalment de dues semibreves per breu, amb tres per breu per als efectes especials i les seccions culminants, es tractava d'una revocació gairebé completa de la tècnica que havia prevalgut en el segle anterior.

La dissolució de l'estil renaixentista

Diverses raons, algunes d'origen purament musical i altres ideològiques (les reformes religioses, l'intent de recreació del teatre grec pels humanistes en l'òpera) van causar la progressiva descomposició de l'estil musical típic del Renaixement: **la policoralitat, l'estil concertant, la creació de la monodia i la consegüent aparició del baix continu van dissoldre la textura polifònica**, mentre el **cromatisme extrem i les tendències tonals** (com les cinques com a moviment entre fonamentals) **trencaven el sistema modal diatònic**.

La policoralitat o tècnica del cor "spezzato"

A Venècia, des de 1534 fins a aproximadament 1600, es va desenvolupar l'impressionant estil policoral, que va donar a Europa algunes de les més esplèndides composicions musicals d'aquells temps, amb els múltiples cors de cantants, metalls i cordes en diferents espais de la **Basílica de Sant Marc de Venècia** (vegeu Escola veneciana). Aquestes múltiples combinacions, que contenien ja el germen de l'estil concertant, es van difondre per tot Europa en les dècades posteriors, començant per Alemanya i propagant poc després a Espanya, França i Anglaterra, marcant el principi del canvi estilístic que conduiria al Barroc musical.

La monodia acompanyada

Més comunament anomenada avui melodia acompanyada, es va crear a Florència, on hi va haver un intent de revivir el drama i l'estil musical de l'antiga

Grècia mitjançant la monodia, un cant declamat sobre un acompanyament instrumental simple (similar ja al baix continu), el contrast amb l'estil polifònic llavors dominant era absolut. Inicialment la monodia va ser utilitzada només en la música profana. Aquests músics van ser coneguts com la **Camerata Florentina**.

El manierisme

A finals del segle XVI, acabant el Renaixement, es va desenvolupar un estil manierista radical. En música profana, especialment en el madrigal, hi havia una tendència cap a la complexitat i cap al cromatisme extrem (com s'observa en els madrigals de Luzzaschi, Marenzio, i Gesualdo) . **Musica Reservata** és un terme que es refereix a un estil o una pràctica musical a cappella de l'època tardana, principalment a Itàlia i el sud d'Alemanya, associat al refinament, certa exclusivitat i una intensa expressió emocional del text cantat. A més, en molts compositors s'observa una divisió en els seus propis treballs entre la **primera pràctica** (observança de les regles estrictes del contrapunt) i **segona pràctica** (música del nou estil) durant la primera part del segle XVII.

Tendències conservadores

És aquesta època tardorenaixentista la qual veu néixer l'anomenada **Escola Romana**. Molts dels seus compositors tenien una connexió directa amb el Vaticà i amb la capella papal, encara que van treballar en altres esglésies, els compositors romans eren estilísticament més conservadors que els de l'Escola Veneciana. L'origen de l'Escola Romana va ser Giovanni Pierluigi de Palestrina, el nom ha estat associat per més de quatre-cents anys amb la tranquil·la, la clara i perfecta polifonia.

El breu però intens floriment del madrigal a Anglaterra, sobretot entre 1588 i 1627, és conegut com l'**Escola Madrigalística Anglesa**. Els madrigals anglesos eren a cappella, predominantment lleugers en estil, i generalment començaven com còpies o traduccions directes dels models italians. La majoria van ser escrits per entre 3 i 6 veus.

Està acceptat que el redescobriment i desenvolupament per part dels humanistes italians de l'estètica de l'art grec i romà de l'antiguitat va contribuir a renovar la música de l'època a un nivell conceptual, però els dubtes sorgeixen en intentar esbrinar la influència directa sobre la teoria, la composició i la interpretació musical, i per tant roman en el terreny de la suposició.

Grans transformacions tècniques i canvi profund dels valors i del pensament determinants per a una revolució estilística.

S'aplica la **impremta** a la música i es fabriquen nous instruments, La impremta permetrà una gran difusió de la música i la seva conservació tal qual l'escriu l'autor.

S'estableix la divisió de les veus humanes tal com la coneixem ara. Durant la segona meitat del XV neix **un gran interès per l'estudi de la teoria musical grega**, traduint obres de Quintilià, Ptolomeu i Aristides. A més, s'estudien les seccions dedicades a la música dins la Política d'Aristòtil i la República de Plató.

La concepció de l'ús de la música canvia: al seu indubtable valor com a element litúrgic, s'afegeix la seva difusió dins les corts europees, sobretot en la zona de França i Itàlia. Les petites corts d'Itàlia (amb les famílies com els Este, Orsini, Borgia, Sforza...) convidaran músics de la zona francoflamenca, i els compositors anglesos aportaran tècniques com el **fauxbordon**.

Ara és el moment en què és important també el nom i la feina dels compositors, com a persones individuals, encara que treballen com a membres d'una cort o església.

Es canvien conceptes bàsics: **s'accepten la tercera i sexta** com intervals consonants, a més de la 5a, 4a i 8a, mantenint la categoria de dissonàncies les segones i sèptimes.

El primer gran tractat teòric **l'escriu Johannes Tinctoris**, en el *Liber de arte contrapuncti*. Més tard, diverses aportacions varen ser sintetitzades per Gioseffo Zarlino en *Els fonaments harmònics* (1558)

Els compositors francoflamencs, a mesura que avança el XVI perden protagonisme en favor dels compositors italians, que esdevindran el centre musical al XVII.

El desenvolupament musical al XVI està lligat a les diferents reformes religioses: a mitjan XVI la Reforma protestant s'estengué ràpidament a Suïssa, França i Anglaterra. Luter incorporà la música dins la litúrgia adaptant melodies conegudes que poguessin ser cantades per tota la congregació, confiant als instruments o al cor les línies polifòniques. És el que anomenem Coral.

De la mateixa manera, a Anglaterra se separa a causa d'Enric VIII l'Església anglicana, i això desencadenarà una crisi en l'Església catòlica que desembocarà en la revisió del **Concili de Trento** (Contrareforma) on fou analitzat el paper de la música. S'intentà tornar a l'essència del gregorià, rebutjant la polifonia, però un grup de músics i cardenals impedí aquesta mesura, que hagués canviat el curs de la història de la música. A canvi, es demanà la claredat, harmonia i

equilibri en la música religiosa, i compositors com Palestrina i Lassus se sotmeteren a les noves directrius.

