

antes citados, hay otros dos tratados de los madrigales del compositor: Nino Pirrotta, «Monteverdi's Poetic Choices», *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984, pp. 271-316, y Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

La continuidad de la ópera en Mantua, Florencia y Roma

Dos libros recientes dedicados a Claudio Monteverdi resultan útiles para contextualizar su ópera *L'Orfeo* en su contexto: Paolo Fabriti, *Monteverdi*, trad. Tim Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, y Silke Leopold, *Monteverdi: Music in Transition*, trad. Anne Smith, Oxford, Oxford University Press, 1991. Un estudio detallado de la ópera se encuentra en John Whenham, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Las óperas y otros espectáculos musicales en Florencia posteriores a *L'Euridice*, especialmente representaciones durante las dos regencias femeninas, son explorados por Kelly Ann Harness, «Amazzoni di dio: Florentine Musical Spectacle under Maria Maddalena d'Autria and Cristina di Lorena (1620-30)», tesis doctoral, Universidad de Illinois, 1996. Los comienzos de la ópera en Roma son explorados por Hill, *Roman Montody, Cantata, and Opera*, cit.: por Margaret Murata, «Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome», *Early Music History* 4 (1984), pp. 101-134, y por Murata en *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, Ann Arbor, 1981. Un destacado estudio de la música en el contexto de la cultura romana y el patronazgo de la familia Barberini a comienzos del siglo xvii es Frederick Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994. Un estudio de la ópera *Chi soffre spera* con texto, traducción y partitura del episodio correspondiente a *Fiera di farfa* se encuentra en Hammond, Bernini and the *Fiera di Farfa*, *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought*, ed. Irving Lavin, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 1985, pp. 115-178.

Leitura Dominiotova - Modulo 3.2.4.
(Hill - capítulos 3.2.4)

Capítulo III

Nuevos géneros de música instrumental

FRESCOBALDI Y EL CAMBIO DE ESTILO EN LA MÚSICA PARA LAÚD Y CLAVE

Los cantantes virtuosos y compositores de las primeras monodias y óperas de los que hemos tratado en el Capítulo 2 prestaron servicio en las cortes de nobles italianos junto a compositores e intérpretes de teclado e instrumentos de la familia del laúd. Tanto en el área de la composición como en el de la interpretación—vocal e instrumental—los italianos de comienzos del siglo xvii intentaron capturar en la partitura el efecto espontáneo de la interpretación improvisatoria, y emplearon llamativos contrastes y amplios gestos retóricos para despertar las pasiones de los oyentes. Una diferencia importante, sin embargo, es que el estilo improvisatorio apareció mucho antes en las colecciones escritas para teclado y laúd. Los principales tipos de obras para teclado—tocata, variaciones, danzas y elaboración contrapuntística—se habían venido componiendo durante un siglo o más antes de que Frescobaldi pusiera el sello del barroco temprano y de su estilo personal en ellos.



FIGURA 3-1. Claude Melan, retrato de Girolamo Frescobaldi.

El maestro de Girolamo Frescobaldi (1583-1643, Fig. 3-1), Luzzasco Luzzaschi (ca. 1545-1607), fue el principal compositor de la corte de Alfonso II d'Este, duque de Ferrara. Luzzaschi era un famoso virtuoso del teclado que compuso madrigales en el estilo de la *seconda pratica* antes que Monteverdi y madrigales para solista antes que Caccini. Los estudios de Frescobaldi con Luzzaschi y su prodigioso talento le posibilitaron trabajar en la corte de los Este, donde conoció a Carlo Gesualdo (ca. 1561-1613), compositor de madrigales polifónicos llenos de cromatismos y disonancias. Cuando el duque Alfonso murió sin dejar heredero en 1597, Ferrara quedó bajo el mandato del papa, y la corte se disolvió. Pocos años después, Frescobaldi se trasladó a Roma, donde trabajó al servicio de diferentes cardenales. En 1608 obtuvo un importante puesto de organista en la basílica de San Pedro, donde permaneció, con algunas interrupciones, el resto de su vida.

Las composiciones más importantes de Frescobaldi están incluidas en dos colecciones impresas de tocatas (1615 y 1627; la segunda fue reimpressa en 1637, con el agregado de variaciones, danzas, etc.), cinco libros de obras contrapuntísticas para teclado (*canzonas, ricercares, fantasias, caprichos, versos*), una colección de *canzonas* para conjunto instrumental (1628-1635), un libro de madrigales a cinco voces (1608), dos libros de monodias (1630), dos misas y numerosos motetes para una a cuatro voces con *basso continuo*.

TOCATAS

El estilo de las tocatas de Frescobaldi deriva principalmente de la escuela veneciana, como queda ilustrado en las obras de Claudio Merulo (1533-1604). Las tocatas de venecianos anteriores, como Andrea Gabrieli (ca. 1532/1533-1585), habían consistido en poco más que incoherentes series de episodios con acordes en una mano y pasajes rápidos en la otra —un tipo de pieza que los organistas podían improvisar—. Merulo dio a la tocata una forma más predecible, variedad de texturas, sutileza en el ritmo y recursos expresivos. Una tocata típica de Merulo puede dividirse en cinco secciones: 1) acordes con ritmos; 2) pasaje brillante figurado, con variedad rítmica y contornos amplios; 3) contrapunto imitativo; 4) disonancias y cromatismos; 5) retorno culminante al pasaje brillante figurado. Vistas de otro modo, estas secciones se ha considerado que encarnan cinco maneras diferentes de variar una composición básica tipo madrigal para cuatro o cinco voces concebidas vocalmente y de manera continuada, usando disminuciones estructuradas y no estructuradas. Según esta visión, un punto de origen para el surgimiento de la tocata para teclado es la práctica de tocar un madrigal o un motete en un órgano o un clave con el agregado de disminuciones propias del teclado. Desde esta perspectiva, las tocatas de Merulo son madrigales de nueva composición ornamentados que nunca dispusieron de texto y nunca fueron cantados.

Los pasajes en compás ternario o compuesto —encontrados ocasionalmente también en madrigales polifónicos— fueron agregados a las tocatas por compositores de la generación posterior a Merulo, como por ejemplo en la tocata para *chilironne* publicada en 1604 (A. 14) por el noble veneciano Giovanni Girolamo Kappeberger (ca. 1580-1651), colega de Frescobaldi en Roma durante varios años. Las secciones en compás ternario, las repentinas frases lentas y llenas de cromatismos y disonancias, y la emotiva figuración irregular son típicas de las tocatas de dos napolitanos, Ascanio Mayone (ca.

Interpretación de las obras de Frescobaldi

Frescobaldi escribió cuatro prefacios para las publicaciones de su música para teclado (en 1615, 1616, 1624 y 1635) en los cuales incluyó valiosos comentarios sobre la manera más apropiada de interpretar sus composiciones. Esto puede complementarse con el conocimiento obtenido en los manuales de instrucción contemporáneos y en las anotaciones realizadas en las partituras por Frescobaldi y otros músicos de la época. En las obras contrapuntísticas y las colecciones de variaciones, Frescobaldi esperaba un tempo firme. Sin embargo, las obras con pasajes rápidos podían tocarse en un tempo más lento que aquellas que no los tenían. En las tocatas, la manera de tocar no debe estar sujeta a un compás, como sucede en los madrigales modernos, que, por difíciles que sean, se hacen más fáciles a través del compás, dirigiéndolos ahora lento, ahora rápido, e incluso dejándolos en suspenso, de acuerdo a sus pasiones (1616). La digitación para teclado de la época de Frescobaldi promovía deliberadamente una pequeña prolongación de las notas en las partes fuertes del compás. Las notas mantenidas, especialmente en los retardos, a menudo podían repetirse, y los acordes podían arpeggiarse «para no dejar el instrumento vacío» (1616), como sucede cuando el sonido se apaga. Frescobaldi escribió en algunas ocasiones sus ritmos, pero otras veces simplemente los indicó con la letra «». Sus ritmos comenzaban normalmente con la nota principal y oscilaban ascendientemente.

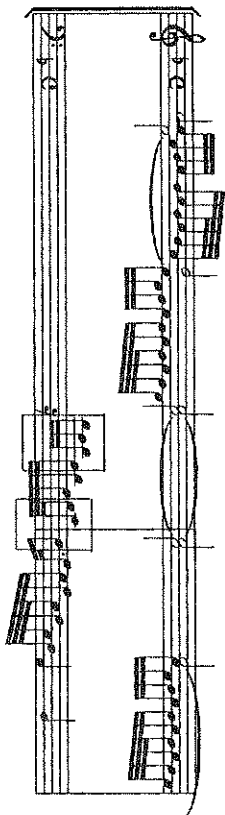
1565-1627) y Giovanni Maria Trabaci (ca. 1575-1647), publicadas en 1603. Estas obras también ejercieron su influencia en Frescobaldi.

Pese a estas influencias, las primeras tocatas de Frescobaldi resultaron sorprendentes y originales cuando se publicó su primera colección en 1615. Para la segunda edición ampliada de esta colección en 1616, Frescobaldi escribió un prefacio que describe el estilo de las obras como «la manera de tocar con *affetti cantabili* ("ornamentos liricos") y una *diversità di passi*» (referencia tanto a «variedad de pasajes figurados» como a «contrastes entre las divisiones estructurales de la pieza»).

Frescobaldi presentó su *Segundo libro de tocatas* (1627) como «concebido y realizado con novedad en el arte» en una «nueva manera» que requiere «gracia, soltura, flexibilidad de tempo y elegancia» en la interpretación. Los cambios de compás, que no aparecen en la primera colección, se incluyen en esta última. Las secciones que integran cada obra tienden a ser más numerosas, breves y más claramente diferenciadas. La formalidad melódica, rítmica y armónica se mezcla con pasajes figurados informales, mientras que variaciones aparentemente caprichosas de los motivos del tema hacen que las secciones imitativas sean menos formales.

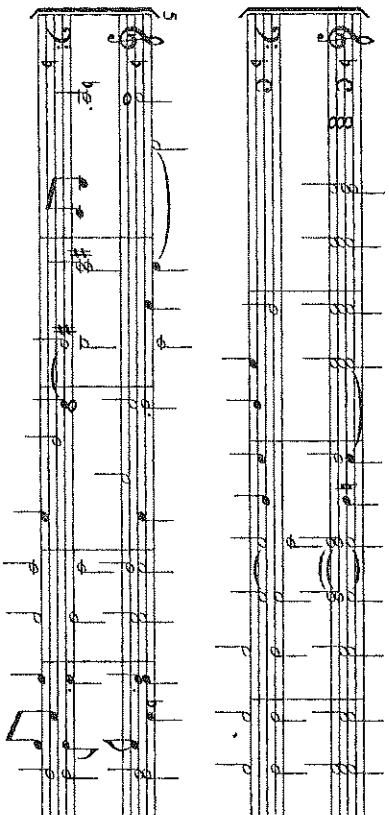
La *Tocata novera del Segundo libro* de Frescobaldi (A. 15) es representativa y, al igual que la mayor parte del resto, especial en ciertos aspectos. Algunas de las secciones de la obra son tan breves que uno podría pensar en ellas como en subsecciones de segmentos

mas largos. La amplia variedad de texturas, ritmos y grados de formalidad, las yuxtaposiciones dramáticas repentinas hacen que esta obra sea fresca, espontánea y poco habitual. En el otro lado de la balanza, la mayoría de sus secciones están unificadas intencionalmente por una pequeña cantidad de ideas musicales, y el conjunto de la obra obtiene cierta coherencia por la variada recurrencia de dos motivos convencionales que aparecen en la figuración de la mano izquierda en la transición del primer compás (Ej. 3-1).



EjemPlo 3-1. Dos motivos convencionales que aparecen de diversas maneras en los últimos pasajes, en el *Segundo libro de toccatas* (1727), *Tocata noventa*, de Frescobaldi.

En la *Tocata noventa* de Frescobaldi, los cinco tipos de pasajes establecidos por Merulo están presentes junto con los episodios en compás ternario agregados al género por Kapsberger y los napolitanos. El tradicional comienzo acórrico está ricamente ornamentado, pero su armonía subyacente es fácil de seguir (Ej. 3-2). En los pasajes figados (cc. 12-15, 27-29, 31-34), el sujeto se estira de diversas maneras y nunca se expone dos veces exactamente de la misma forma. La sección de *figurate e durezza* (cc. 25-26) es muy breve. Varios de los pasajes en compás ternario —o compueso— presentan indicaciones de compás contradictorias, que parecen representar deliberadamente las superposiciones de divisiones del tiempo binarias y ternarias. Ésta es probablemente la característica de la tocala que Frescobaldi mencionó en el comentario agregado al final de la obra: «Sin un trabajo duro no se llega al final».



EjemPlo 3-2. El esquema de acordes ornamentado en el *Segundo libro de toccatas* (1727), *Tocata noventa*, cc. 1-9, de Frescobaldi.

VARIACIONES

Al igual que las tocatas, las variaciones pueden considerarse derivadas de una práctica interpretativa extemporánea captada y refinada por la notación musical. La técnica de las variaciones puede encontrarse en música tan temprana como la del siglo xv, y las series de variaciones para instrumentos de teclado se remontan a comienzos del siglo xvi. Frescobaldi y sus contemporáneos italianos continuaron con la tradición más antigua de componer variaciones sobre melodías conocidas y sobre los mismos patrones de acordes/bajo, como el de romanese, que fueron usados en variaciones modales estrofas tales como *Torna, deh torna pargoleto mio* de Caccini (A. 5). Las variaciones sobre estos patrones tradicionales tendieron, en el siglo xvii, a repetir una línea de bajo estándar en cada variación mucho más a menudo de lo que fue habitual en el siglo anterior. Esto es especialmente característico de las variaciones sobre bajos con *ostinatos* breves —la *passacaglia* y la *ciaccona*—. El Ejemplo 3-3 muestra patrones de acordes comunes —aunque no invariables— representados por la línea de bajo asociada al género particular de la composición.

El *passamezzo* (*antico y moderno*) fue originalmente una danza en compás binario del periodo ca. 1550-1650. En las variaciones escritas, las notas de paso o las armonías auxiliares pueden estar insertadas entre los acordes de estas estructuras o las notas del bajo asociadas a los mismos. Este proceso se muestra en el Ejemplo 3-3.

La *romanesca* era una fórmula musical usada en los siglos xvi y xvii para la poesía cantada (especialmente la *ottava rima*) y para las variaciones instrumentales. Una familia de patrones de acordes/bajo es la característica más evidente que tienen en común las variaciones de romanese. Aunque algunos expertos mantienen que dos frases de melodía descendente, nota contra nota sobre el bajo, formaban parte de la tradición de la romanese, esas frases melódicas se encuentran en la música no escrita. En las variaciones vocales e instrumentales de comienzos del siglo xvii, la romanese está casi siempre escrita en compás binario, aunque con un patrón de organización predominantemente que sugiere un compás ternario. La estructura de acordes/bajo predominante normalmente se expande mediante notas de paso y armonías sustitutivas como aquellas de la parte de bajo continuo de *Torna, deh torna pargoleto mio* de Caccini (A. 5).

El *passacaglia* surgió de la música popular de España y apareció inicialmente como un patrón de acordes en libros de guitarra. Entre las estrofas de una canción o entre diferentes canciones se usaba a menudo un patrón de *passacaglia* que hacía las veces de un breve interludio. El nombre, que deriva de las palabras españolas *pasar y calle*, sugiere que era tocado por artistas ambulantes mientras caminaban de un sitio a otro. En los libros de guitarra de comienzos del siglo xvii, la mayor parte de los *passacaglias* tienen un patrón de cuatro acordes (el patrón primitivo mostrado en el Ej. 3-3). Por otra parte, en las primeras variaciones italianas, el *passacaglia* generalmente usa un bajo continuo que se repite y que expone, con algunas distorsiones, una escala menor que desciende desde el octavo al quinto grado (el patrón desarrollado), como podemos observar en las variaciones de Frescobaldi (1627, A. 17). Muchas variaciones de *passacaglia* agregan notas cromáticas intermedias a este patrón, y en algunas el patrón está invertido melódicamente, produciendo un segmento con una escala de cuatro notas ascendentes.

Ciaccona. A juzgar por la literatura española y las canciones de finales del siglo xvii, la *ciaccona* fue originalmente una danza popular asociada con las Indias occi-

dentales y acompañada por castañuelas. Apareció primeramente en colecciones de guitarra como el patrón de acordes primitivo mostrado en el Ejemplo 3-3. En variantes posteriores, el acorde de V final a menudo estaba extendido por una fórmula cadencial estándar (la forma desarrollada mostrada en Ej. 3-3). Una de las primeras series

EJEMPLO 3-3. Patrones comunes de acordes/bajo usados en la música del siglo XVII.

9 *Passamezzo moderno*

17 Romanesca

25 *Passacaglia*, tipo 1 *Passacaglia*, tipo 2 *Passacaglia*, tipo 3

40 *Ciacoma*, tipo 1 *Ciacoma*, tipo 2

50 *Ruggiero*

59 *Folia*
Rug- ger qual sem- pre fu' tal vo- ser vo- glio fin dal- la mor- te e più se- più si può- te

68 *La monaca*

73

conocidas de variaciones instrumentales sobre este *avvinato* (1623, A. 16) fue compuesta para *chitarone* por Alessandro Piccinini (1566-ca. 1638), un colega de Frescobaldi en la corte de los Este en Ferrara. Esta obra es típica de las primeras variaciones de *ciacoma* por la persistencia de la melodía del bajo, el uso de una progresión de acordes que se repite en cada aparición del bajo, y el ritmo unificado dentro de cada variación, que se mueve entre los patrones $\frac{3}{4}$ y $\frac{1}{2}$.

Otros patrones usados para las variaciones en la música del siglo XVII son aquellos derivados del *ruggiero* (una fórmula cantada), la *folia* (originalmente una danza folclórica de Portugal) y *la monaca* (una canción popular). Aunque estos patrones tienen orígenes diversos y melodías o familias de melodías asociadas a ellos, todos dan origen a patrones de acordes/bajo que se usan como base para distintas variaciones que tienen poca o ninguna conexión con los géneros o prácticas musicales en las cuales se originaron dichos patrones.

Dos de los *passacaglias* de Frescobaldi aparecen en el tercer movimiento de series breves de danzas. En dos de estas series, el primer movimiento, en compás binario, y el segundo, en compás ternario, usan los mismos motivos. Este es un vestigio de una práctica compositiva renacentista que probablemente se originó en una tradición no escrita que consistía en modificar, de improviso, una danza en compás binario para localarla en compás ternario. La *gagliarda* y la *corrente* en el *Aria detta la Frescobaldia* de Frescobaldi (1627) guardan un estrecho paralelismo con esta práctica tradicional.

OBRAS CONTRAPUNTÍSTICAS

Las obras contrapuntísticas para teclado —*ricercares*, *canzonas*, fantasías y caprichos— de Frescobaldi están igualmente basadas en el formato básico. El *ricercar* tradicional para teclado que heredó Frescobaldi, surgió en la década de 1540 con diversas transferencias de los procedimientos del motete renacentista al conjunto instrumental y el órgano. Al igual que los motetes, los *ricercares* eran generalmente imitativos en la textura, serios en el carácter, majestuosos en el ritmo y con movimiento por grados conjuntos en la melodía. Algunos presentaban cromatismos y disonancias. Aunque muchos de los *ricercares* de Frescobaldi usan una serie de temas que se imitan, como el motete, otros tienen un tema único o predominante, una modalidad introducida por Jacques Buss en su *Recercari... da cantare et sonare d'organo et altri stromenti* (1547 y 1549).

Las *canzonas* derivan de las *chansons* parisinas del siglo XVI, ya sea como arreglos ornamentados para instrumentos de determinadas canciones, ya como imitaciones del estilo de la *chanson* parisina en general. En contraste con el *ricercar*, las *canzonas* tienden a ser más vivas en su contorno melódico y rítmico, comenzando típicamente con alguna variante del patrón $\frac{3}{4}$. Generalmente presentan algún tipo de repetición, a menudo en el tema inicial en compás binario, tras una sección central homofónica en compás ternario. Aunque las fantasías y los caprichos de Frescobaldi pertenecen más frecuentemente a la familia del *ricercar*, el título *capriccio* también puede aparecer en *canzonas* y variaciones.

Es característico de las obras de Frescobaldi que lleven títulos como *fantasia* o *capriccio* para incorporar estos rasgos, mientras se exponen simultáneamente diversos temas, se presentan temas en aumentación o disminución rítmica o en inversión melódica, y se limita la composición mediante la imposición de ciertas obligaciones, tales como la

de evitar todos los grados conjuntos, resolver todos los retardos ascendientemente o requerir al organista que cante un *cantus firmus* indicado mediante una regla vertical (un *canon*) que no está anotada. Entre estos recursos también se encuentra el *inganno* (engañeo), mediante el cual se transforma un tema reemplazando una o más de sus notas con distintas alturas que tienen la misma sílaba en un hexacordo diferente (véase Ej. 3-5). Se hace necesario dar una pequeña explicación al respecto.

Hexacordos

duro o heruido	ut	re	mi	fa	sol	la
natural	ut	re	mi	fa	sol	la
duro o heruido	ut	re	mi	fa	sol	la
duro o heruido	ut	re	mi	fa	sol	la
natural	ut	re	mi	fa	sol	la
duro o heruido	ut	re	mi	fa	sol	la
duro o heruido	ut	re	mi	fa	sol	la

EJEMPLO 3-4. Las series de hexacordos.

Los músicos de comienzos del siglo XVII continuaron denominando y organizando las notas de los registros normales de las voces (la «escala») de acuerdo a una serie de escalas de seis notas denominadas «hexacordos» en tres octavas, como se muestra en el Ejemplo 3-4. La escala podía continuarse con octavas más agudas o más graves si era necesario, y podía transportarse agregando una armadura de clave o usando alteraciones. En esta época, los músicos estaban entrenados para cantar las sílabas de la solmisación de los hexacordos como un recurso para aprender los intervalos y las posiciones dentro de la escala.

5

Hexacordo natural

Tema 3

Hexacordo natural

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

6

Mutando al hexacordo duro

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

EJEMPLO 3-5. Transporte del tema 3 por aumentación e *inganno* en la *Fantasia ním.* 10 de Frescobaldi (1608).

El otro método para organizar la estructura de las alturas de las melodías y de las texturas contrapuntísticas en uso durante el siglo XVII era el modo, que siguió siendo el sistema de organización de las alturas para las obras contrapuntísticas a lo largo del siglo. Sin embargo, algunos tipos de composición parecían operar fuera de la tradición modal y depender de los acordes y los patrones de acordes. Una explicación de estos dos enfoques es necesaria antes de poder aplicarlos a obras específicas.

COMPOSICIÓN ACÓRDICA

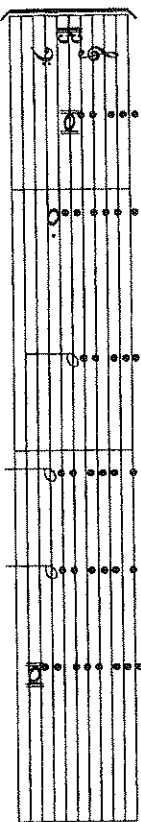
El sonido del acorde de tríada ya había sido común en la música durante más de un siglo cuando, en 1558, Zarlino lo reconoció teóricamente como el bloque de construcción básico de la música. Sin embargo, Zarlino reconoció dos tríadas musicales diferentes: 1) la nota del bajo con la tercera y la quinta superiores, y 2) la nota del bajo con la tercera y la sexta superiores.

El reconocimiento teórico de la inversión de tríada puede encontrarse por vez primera en el *Artis musicae delineatio* (El arte de la música resumido, 1608) de Otto Siegfried Harnisch (ca. 1568-1623), en el *Synopsis musicae novae* (Resumen de la nueva música, 1612) de Johannes Lippius (1585-1612) y en *A New Way of Making Four Parts in Counter-point* (Un nuevo modo de hacer cuatro voces en el contrapunto) (ca. 1613-1614) de Thomas Campion (1567-1620).

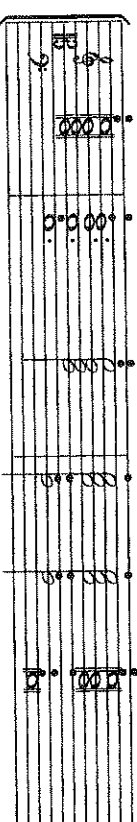
Harnisch, recurriendo a la obra anterior (1581) de Johannes Avianus (m. 1617), describe el acorde de tríada como aquel que consta de una fundamental (*basís*), una tercera (*medius*) y una quinta. Una tríada es «perfecta», según Harnisch, «cuando la *basís* o parte más grave de la quinta está escrita en su posición habitual, o una octava por debajo. Es «imperfecta» cuando la *basís* está escrita sólo en la octava superior de modo tal que la *medius*, la tercera, que está entre la parte superior y la inferior de la quinta, se deja como la parte más grave del acorde. Si el bajo tiene la nota que normalmente formaría una quinta por encima de la *basís*, entonces esa nota formará una cuarta con una de las voces superiores. Harnisch considera esta última inversión de tríada como una disonancia.

Lippius usa términos similares a los de Harnisch: la *trias radicalis* («tríada en estado fundamental») consiste en una nota de bajo (*basís*) y las notas que están una tercera (*medius*) y una quinta (*ultima*) por arriba. Explica que «la voz del bajo puede en algunas ocasiones, aunque rara vez, usar la *ultima* o *medius* de la fundamental de la tríada. Por tanto, cualquier tríada puede ser invertida colocando en el bajo una nota perteneciente a cualquiera de las tres alturas constituyente de la tríada. Además, las notas de la tríada pueden ser transportadas y duplicadas en una octava. Lippius incluso enseña a los principiantes a comenzar una nueva composición escribiendo la línea del bajo en un pentagrama, continuar colocando puntos por encima de cada nota del bajo para indicar los elementos de la tríada fundamental correspondiente (Ej. 3-6a) y, finalmente, conectar los puntos sin violar las reglas del contrapunto a fin de formar las voces de tenor, alto y soprano (Ej. 3-6b). La teoría de Lippius tuvo muchos seguidores en Alemania, entre ellos Baryphonus (1615, 1630), Alsted (1620, 1630), Cünger (1630, 1754), Herbst (1643), Prinz (1676-1677), Ahle (1695-1701) y Werckmeister (1702).

Campion también enseña un procedimiento para componer sobre un bajo, pero además agrega un método y una terminología para analizar la música existente. Expli-



EJEMPLO 3-6a. Bajo con puntos que muestran las notas de los acordes triada, de Lippius (1612).



EJEMPLO 3-6b. Tres partes superiores realizadas a partir de notas del acorde elegidas, de Lippius (1612).

ca que, cuando un acorde contiene una sexta por encima de la voz más grave, esa voz más grave no es un «verdadero bajo», que se encuentra una tercera por debajo del bajo escrito. El «verdadero bajo» de Campion es la fundamental de una triada invertible.

La naturaleza fundamental e invertible de las triadas encuentra su reconocimiento práctico más claro en la notación y la interpretación de los acompañamientos de danzas y canciones para guitarra española de cinco cuerdas, de moda en Italia durante las primeras décadas del siglo xvii. La música para guitarra española estaba anotada en tablatura simple, con cada acorde representado por una letra del alfabeto y el número de repeticiones del acorde algunas veces mostrado por trazos.

El sistema fue impreso por vez primera en la *Nuova inventione di tablatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola* (Nueva invención de una tablatura para tocar danzas en la guitarra española, 1606) de Girolamo Montecarlo, aunque se encontraba en manuscritos al menos una década antes. En esta notación, patrones tales como los de romanesca, *passamezzo moderno*, *ciaccona* y *passacaglia* se mostraban simplemente como una serie de acordes, algunos de los cuales sonaban como triadas en estado fundamental, otros en primera inversión y otros en segunda inversión. La serie de acordes en tablatura para guitarra progresó sin considerar el contorno melódico de la línea del bajo o las inevitables quintas paralelas, produciendo una música puramente acórdica.

COMPOSICIÓN MODAL

El sistema modal sirvió originariamente para clasificar las antfonas del canto llano a fin de elegir el tono correcto para la salmodia. A finales de la Edad Media llegó a ser un sistema para clasificar y componer cantos llanos de todos los tipos. Fue aplicado por vez primera a la música polifónica por Tinctoris en 1476, y a finales del siglo xvi era un tema tratado en todos los libros sobre contrapunto. A lo largo del siglo xvii, el sistema modal continuaba siendo la única teoría exhaustiva de la organización de las alturas en la música, incluso cuando ciertos tipos de música —los basados en

patrones de acordes/bajo establecidos y los que usaban un estilo basado en la improvisación, por ejemplo— parecían no adecuarse a las normas de la composición modal. La modalidad se utilizaba como un sistema de clasificación de la música existente, independientemente de las intenciones del compositor, y también como una estructura para la composición que podía ser seguida con mayor o menor rigor. Una composición era asignada al modo con el cual compartía las características más notables, a pesar de las contradicciones ocasionales. De igual manera, una composición dada podía reflejar el modo elegido en algunos aspectos y no en otros.

A finales del siglo xvi y a lo largo del siglo xvii había tres criterios esenciales y tres características secundarias para determinar el modo de una composición. Los tres criterios esenciales eran:

1. El patrón de intervalos de tono y semitono en relación con la nota final o *finalis* (real o supuesta) en una melodía o en una determinada voz. Esto se describía generalmente en los tratados como **las especies de quinta** (i. e., patrón de intervalos de tono y semitono dentro de la quinta) sobre la *finalis* y **las especies de cuarta** (i. e., patrón de intervalos de tono y semitono dentro de la cuarta) ya sea por encima de la quinta o por debajo de la *finalis*, dependiendo de si la melodía o la voz estaba en un modo auténtico o plagal. En teoría, estos patrones de tono y semitono podían transportarse a cualquier altura mediante el uso de armaduras de clave, pero en la práctica sólo se usaron uno o dos transportes (armaduras de clave) para cada modo durante el siglo xvii.
2. **La posición de la nota final** en la composición (más fácilmente identificada como la final enarmónica del bajo) **dentro de** la (posiblemente hipotética) octava central o **ámbito** de cada octava. El ámbito se extiende, ya una octava por encima de la final en el caso de los modos auténticos, ya una quinta por encima y una cuarta por debajo de la final en el caso de los modos plagales. Teóricamente, se consideraba que una textura polifónica contenía cuatro voces esenciales —soprano, alto, tenor y bajo— compartiendo la misma nota final pero alternando entre las formas auténtica y plagal del modo desde la voz más aguda a la más grave. El ámbito del tenor y de la soprano en relación a la nota final determina si la composición en su conjunto es clasificada como auténtica o plagal.
3. **El tipo de motivo o melodía** escuchado al comienzo de la composición. Aunque resulta importante para determinar el modo en un canto llano, la melodía es menos esencial que los dos primeros criterios a la hora de determinar el modo de las obras polifónicas.

Las tres características secundarias de un modo en la polifonía eran:

1. La definición compositiva de la enarmonía que ocupaba el segundo lugar en importancia, después de la *finalis*, llamada **la nota de repercusión**, que correspondía a la cuerda de reclinación (tenor) de la fórmula tonal de la salmodia asociada. En los modos auténticos, la nota de repercusión está una quinta por encima de la nota final, excepto cuando la nota final es Mi, ya que la nota Do reemplaza a la nota Si. En los modos plagales, la nota de repercusión está una tercera por debajo de la nota de repercusión del modo auténtico, compartiendo la misma nota final, excepto cuando la nota final es Sol, en cuyo caso Do reemplaza a Si.

2. **Estructura melódica y contrapuntística de la octava modal** durante el exordio (generalmente, el fragmento de la obra que va desde el comienzo hasta la primera cadencia importante) mediante un énfasis especial en la nota final, con las notas de los extremos separando la cuarta y la quinta características del modo, y la nota de repercusión (si es diferente a las dos notas de los extremos). Esta estructura se consigue generalmente con la configuración melódica de los motivos y las líneas melódicas más importantes, especialmente un motivo que es imitado, las alturas de afinación en entradas imitativas y/o el modo en el cual dos voces adyacentes dividen la octava modal entre ellas.

3. **La jerarquía de las cadencias** de acuerdo con la armonía de la nota de repercusión en relación a la nota final. En el siglo XVII, el orden de esta jerarquía era generalmente *finalis*, nota de repercusión, notas extremas y tercera sobre la *finalis*. Algunos teóricos también mencionan el **tipo de cadencia final** —ya sea auténtica, plagal o frigia— como una guía para la clasificación modal.

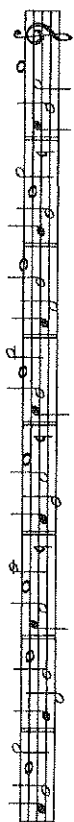
Además, muchos teóricos y compositores del siglo XVI —y XVII— asociaron combinaciones específicas de claves y armaduras de clave con la representación de modos específicos. Estas combinaciones, no obstante, son una cuestión de conveniencia —las claves se eligen para evitar las líneas adicionales y las armaduras de clave para evitar alturas que no se pueden cantar—. Ni las claves ni las armaduras de clave deben entenderse como algo inherente a los modos.

La mayoría de los compositores y teóricos del siglo XVII continuaron la tradición de identificar ocho modos. Sin embargo, desde que Heinrich Glarean lo propusiera en su *Dodecachordon* (1547), algunas veces se puso de manifiesto un sistema de doce modos en la teoría y en el pensamiento compositivo, generalmente en determinados centros musicales, como Venecia. Además de los ocho modos tradicionales, Glarean propuso otros cuatro: modo 9 (*edílico*) y modo 10 (*hipodédico*) con su La final, y modo 11 (*iónico*) y modo 12 (*tripoiónico*) con su Do final. En el sistema de ocho modos, que siguió siendo el predominante a lo largo del siglo XVII, se consideraba que las posiciones que terminaban en La representaban modos en Mi transportados, y las que terminaban en Do, modos en Fa transportados.

Había tres métodos para denominar los modos: por número, por *maniera* y por *ambitus* (para los ocho modos originales), y por su nombre griego latinizado, como sigue:

Modo 1	<i>prolus</i> auténtico	dórico
Modo 2	<i>prolus</i> plagal	hipodórico
Modo 3	<i>deuterus</i> auténtico	frigio
Modo 4	<i>deuterus</i> plagal	hipofrigio
Modo 5	<i>tritus</i> auténtico	lidio
Modo 6	<i>tritus</i> plagal	hipolidio
Modo 7	<i>tetrartius</i> auténtico	mixolidio
Modo 8	<i>tetrartius</i> plagal	hipomixolidio
[Modo 9]		[edílico]
[Modo 10]		[hipodédico]
[Modo 11]		[iónico]
[Modo 12]		[tripoiónico]

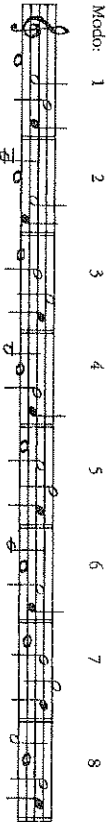
La denominación por números era la más común. Las características específicas de cada modo cambiaron ligeramente a lo largo de los siglos XVI y XVII. Los efectos de estos cambios tendieron a perturbar la simetría regular y a disminuir la variedad de patrones de notas en uso. En los ejemplos 3-7, 3-8 y 3-9, se muestra la *finalis* de cada uno de los ocho modos tradicionales con una redonda, las notas extremas con blancas y las notas de repercusión con negras.



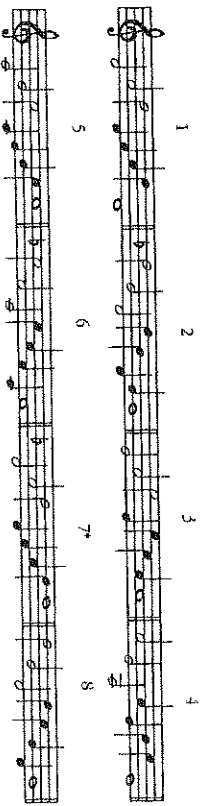
EJEMPLO 3-7. La estructura de octava de los modos según la teoría de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento.

Bajo la influencia de Zarlino, muchos tratados teóricos del siglo XVII presentan los modos como un conjunto de diseños abstractos que guardan poca relación con la verdadera práctica: las *finalis* modales son Re, Mi, Fa, Sol, La y Do; los transportes y modificaciones típicos de los patrones de las escalas mediante las armaduras de clave no son reconocidos; y las notas de la cadencia mediante las armaduras de clave no son reconocidos; y las notas de la cadencia principal son, de manera uniforme, la *finalis* y la tercera y la quinta por encima de la *finalis*, sin ninguna consideración especial por la nota de repercusión. Un informe más complejo y realista de la práctica modal puede encontrarse en *L'organum suonarino* (1603) y *Cartella musicale* (1614) del organista y compositor boloñés Adriano Banchieri (1568-1634). La explicación de Banchieri, o al menos sus conclusiones, se repiten en una importante serie de tratados prácticamente hasta finales del siglo XVII. El informe sobre los modos realizado por Banchieri corresponde, en gran medida, a la práctica del siglo XVII más que al frágido y mecánico sistema de doce modos derivado de Zarlino. El informe de Banchieri es muy importante, ya que la práctica compositiva que explica y de la que da cuenta siguió siendo relevante durante todo el siglo XVII.

Las estructuras de la octava modal que resultan de la teoría de Banchieri, se resumen en el Ejemplo 3-9, donde el marco de la octava en el que se debe poner énfasis al comienzo del movimiento o de la obra es mostrado con blancas, las cadencias más importantes en negras y la nota final con una redonda. Obsérvese que las obras o los movimientos tomados como ejemplo para cualquiera de los dos modos *deuterus* (o frigio), números 3 y 4, comienzan como si estuvieran en modo menor sobre un La, y que ambos incluyen la nota Do entre las cadencias importantes. Pero el modo 3 termina en La, mientras el modo 4 termina en Mi. Las cadencias principales, según Banchieri, están conformadas por una mezcla de *finalis*, tercer grado sobre la *finalis* y nota de repercusión, de acuerdo con la conveniencia de la práctica musical más que con cualquier principio lógico que deba seguirse. Las notas finales de los modos 3 y



EJEMPLO 3-8. Formulación de la estructura de la octava modal característica de finales del siglo XVI, basada en los *Præcepta musicae poeticae* de Gallus Dressler (1563).



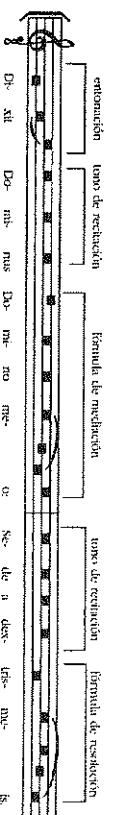
EJEMPLO 3-9. Estructura de notas típica usada en el siglo XVII para representar los ocho tonos, basada en la *Cantella musicale* de Adriano Banchieri (1614).

Lorenzo Penna. *Li primi albori musicali* (1672), afirma que algunos compositores representan el séptimo modo con el Re como *finalis* y una armadura de clave con dos sostenidos, mientras que otros lo representan con el Mi como *finalis* y una armadura de clave con un sostenido. En otros tratados se encuentran informes similares. La explicación ofrecida es que la *finalis* Re con dos sostenidos representa un final diferente y alternativo para el tono de la salmodia.

7 son bastante distintas de las determinadas por la teoría modal anterior, y esto requiere cierta explicación.

En el informe de Banchieri se proporcionan explicaciones sobre una serie de ocho modos para la polifonía que combinan las principales características de los modos eclesiásticos para el canto llano con otras características derivadas de algunos de los tonos de salmodia equivalentes. En las estructuras de los modos polifónicos de Banchieri que se acomodan a los tonos de salmodia (Ej. 3-9), la *finalis* o «tono» de cada modo y las notas correspondientes a la quinta y la cuarta se presentan como en la antigua teoría modal convencional. El modo 2 se muestra en el Ejemplo 3-8. Al modo 6 se le agrega la armadura de clave con un bemol, como estaba en el Ejemplo 3-8. El modo 5 está transportado a Do, pero dado que se consideraba que el modo 5 sin transportar tenía un Si, nuevamente como en el Ejemplo 3-8), el transporte a Do da como resultado la eliminación del bemol. Para cada modo, Banchieri también recurre al reconocimiento de la nota de repercusión o tono de recitación tomado de la fórmula del tono salmódico asociado—una característica suprimida por Zarlino cuando no encajaba en su trada modal, consistente en los grados 1, 3, 5 y 8—. Sin embargo, en el caso de los modos 3 y 7, Banchieri incorpora una característica del tono salmódico asociado que nunca antes se había usado en la teoría modal: la nota final de la fórmula de resolución del tono salmódico. De esta manera, el tono salmódico 3, que tiene un tono de recitación de Do, no termina en la *finalis* modal, Mi. En realidad, los libros de canto llano dan cinco fórmulas de terminación posibles para el tono salmódico 3, una que termina con Si, dos que terminan con La y dos que terminan con Sol. De éstas, Banchieri selecciona arbitrariamente una que termina con La, que es la nota final de una de las cinco fórmulas de terminación posibles disponibles para el tono salmódico 7. Pero entonces transporta la estructura resultante una quinta hacia abajo, a un Re, con una armadura de clave con un bemol. Aunque el tono salmódico 5 también termina en La, Banchieri ignora este hecho y mantiene la estructura modal tradicional basada en Fa, que él transporta a Do.

Queda claro, entonces, a partir de la selección de notas finales que hace Banchieri, que su objetivo no era solamente ofrecer a los compositores medios para que la estructura tonal de sus composiciones vocales y sus versos para órgano se ajustara a la estructura del tono salmódico cuando estas composiciones estaban destinadas a la alternancia con el canto llano. Aparentemente, lo que pretendía, en cambio, era restablecer el reconocimiento de la nota de recitación (repercusión) a todos los modos y proporcionar un marco teórico para toda la música escrita en los modos de La menor, Do mayor y Re menor con un bemol, sin añadir nada a la cantidad tradicional de modos eclesiásticos.



EJEMPLO 3-10. La estructura del tono salmódico 3a aplicado al primer verso del Salmo 109.

Aunque los tratados teóricos presentan generalmente los modos como si fuesen algo estático—establecidos al comienzo de la composición y nunca alterados a partir de entonces—, en la práctica es evidente que las técnicas usadas para establecer el modo al principio de una obra se aplican a menudo más adelante en la composición para sugerir una octava modal diferente como preparación para una cadencia en otro conjunto de notas. Obsérvese que las cadencias en los grados modales principal y subsidiario no indican por sí mismas un cambio de modo. Desde el siglo XVI hasta el XVII, una serie de teóricos discutieron el cambio de modo: entre ellos, el autorizado Gioseffo Zarlino, quien menciona casos en los cuales se usan los ámbitos tanto del modo auténtico como del plagal con la misma *finalis*, así como casos en los cuales los diseños melódicos ponen repetidamente de relieve una quinta diferente a aquella que define el modo original (*Institutioni harmoniche*, 1558, Parte IV, Capítulo 14). Pietro Pontico, *Dialogo... ove si tratta della teorica et pratica di musica* (1595), muestra en detalle cómo nuevos pasajes imitativos y cadencias pueden llevar una pieza polifónica de un modo a otro. El cambio de modo fue un aspecto destacado en la controversia entre Artusi y los hermanos Monteverdi. Christoph Bernhard, un discípulo de Heinrich Schütz, presenta en su *Tractatus compositionis augmentatus*, escrito durante la década de 1650, un análisis detallado de los cambios de modo en un ofertorio de Palestrina. A comienzos del siglo XVIII, Jean-Philippe Rameau denominó «modulación» al cambio de modo.

Las cadencias son parte integral de la composición modal, puesto que la selección de notas en las que concluyen, relativas a la nota final, ayudan a determinar el modo. Al igual que sus predecesores, los músicos del siglo XVII continuaron considerando la cadencia como un tipo especial de articulación o conclusión musical basada en una estructura de dos voces y sus desarrollos armónicos típicos. La estructura de dos voces de una cadencia normalmente conlleva el movimiento contrario por grados conjuntos desde una consonancia imperfecta (sexta mayor, tercera menor o décima menor) hasta una octava o unísono, en el que la nota que es seguida por un grado ascendente generalmente se retrasa mediante un retardo. Entre los atributos normales de una cadencia se encuentran la conclusión sobre el tiempo fuerte de un compás, algún

tipo de retardo rítmico en la resolución y, en la música vocal, la conclusión de una unidad de significado en el texto.

En teoría, la estructura cadencial a dos partes afectaba a las voces de soprano y de tenor, aunque en realidad podía estar formada por cualesquiera dos voces. Hacia el siglo xvii, las armonizaciones típicas llegaron a estar tan asociadas con las estructuras cadenciales a dos voces que dos, o incluso uno, de los patrones para la armonización de las voces podía, dadas las circunstancias, reemplazarse a la estructura a dos voces teóricamente normal. La ausencia de la armonización típica de la octava final de una cadencia (nota del bajo, tercera y quinta) se consideraba una indicación para evitar una cadencia final para la resolución.

El ejemplo 3-11, tomado de la *Mostra della tuoni della musica* (*Presentación de los modos musicales*), de Orazio Vecchi (1550-1605), presenta cadencias en todas las notas diatónicas del sistema natural. Se han agregado los nombres de las notas finales y de las líneas que señalan el movimiento contrario de la soprano y el tenor. El salto de cuarta o quinta en el bajo debería considerarse como algo característico. Obsérvese que cuando la sexta mayor no se encuentra en el sistema natural, se ha agregado un sostenido a la

Cadencia en: Do ↓ Re ↓ Mi ↓

Pa ↓ Sol ↓ La ↓ Si ↓ Do ↓

EJEMPLO 3-11. Cadencias en todas las notas del sistema natural, de Orazio Vecchi, *Mostra della tuoni della musica* (ca. 1600).

voz de soprano. La cadencia en Mi se crea por un intervalo de semitono descendente en el tenor, en vez de por un semitono ascendente en la voz de soprano. En este ejemplo, la conclusión de la cadencia en Mi en las voces de soprano y tenor está armonizada con un La, y no con un Mi, en el bajo. El resultado es una progresión de un acorde de Re a un acorde de La en la cadencia, la única manera por la que la cadencia plagal era reconocida teóricamente en ese momento. En las otras cadencias en Mi, el movimiento descendente por grado conjunto del tenor puede encontrarse transferido al bajo con la nota final armonizada con un acorde mayor en Mi. En el ejemplo 3-12, del mismo tratado de Vecchi, vemos otra armonización de la cadencia en Mi, así como una breve coda tras la cadencia final en Do, que concluye con una progresión armónica plagal.

A lo largo del siglo xvii fueron surgiendo diferentes métodos teóricos y prácticos con ideas acerca de la música y la composición acórdica y modal hasta que, finalmente, alrededor del año 1680 estos dos principios pueden encontrarse funcionando conjuntamente para conformar lo que actualmente suele denominarse "totalidad armónica". De momento, resultará útil para nuestros propósitos examinar la composición modal en la música sacra para órgano de Frescobaldi.

Sol ↓

Sol ↓ Do ↓

EJEMPLO 3-12. Otros ejemplos de cadencias de Orazio Vecchi, *Mostra della tuoni della musica* (ca. 1600).

MÚSICA SACRA PARA ÓRGANO A COMIENZOS DEL SIGLO XVII EN ITALIA

Puesto que los órganos en el siglo XVII en Italia generalmente no tenían pedaleros independientes, la música italiana para órgano de ese periodo es en gran medida indistinguible de la música para clave, tanto en su notación como en el lenguaje musical. Los principales géneros de música italiana para teclado durante el siglo XVII —tocatas, partitas, *canzonas*, *ricercars*, fantasías y danzas— se tocaban en cualquier de los dos instrumentos. La única música destinada a ser interpretada sólo en el órgano estaba escrita específicamente para la liturgia católica romana, e incluso en este caso ciertas obras ejecutables por el clave podían también tocarse al órgano en la iglesia.

Prácticamente todas las iglesias de Europa tenían un órgano en el siglo XVII, y el instrumento desempeñaba un papel fundamental en la mayoría de los servicios religiosos. En las iglesias católicas de la época, el uso del órgano durante la misa estaba regulado por el *Ceremoniale episcoporum* (*Ceremonial de los obispos*) promulgado por el papa Clemente VIII en el año 1600:

En la misa solemne el órgano se toca *alternatim* para el Kyrie e Iteum y el Gloria in excelsis...; lo mismo se hace al final de la epístola y en el ofertorio; para el Sanctus, *alternatim*, *hinc*, luego, más grave y suavemente durante la consagración; para el Agnus Dei, *alternatim*, y en el verso anterior a la oración de la poscomunión; también al final de la misa.

En colecciones de música sacra para órgano tales como el *Flori musicali* (Flores musicales; 1635) de Frescobaldi o el *Annale* (1645) del organista veneciano Giovanni Battista Fasolo (ca. 1598-después de 1664), podemos observar que al final de la epístola (es decir, durante la recitación silenciosa del gradual) era normal tocar una *canzona*. En el ofertorio (es decir, durante la recitación silenciosa del ofertorio) era costumbre tocar un *ricercar*. Durante la consagración el organista normalmente tocaba una tocala o una breve «modulación» lúgubre. Y era habitual tocar una *canzona* mientras se daba la comunión (antes de la oración de la poscomunión). Al finalizar la misa podía tocarse una *canzona* o una tocala. También había momentos específicos en las vísperas durante los cuales se tocaba el órgano, especialmente en lugar de los versos alternos del magnificat.

El órgano alternaba con el coro durante el canto de cuatro de las cinco partes del ordinario de la misa —kyrie, gloria, sanctus y agnus, pero no en el credo—. Este es el significado de la palabra *alternatim* en el *Ceremoniale de los obispos*. En esta práctica, el organista tocaba breves movimientos, llamados versos, en sustitución de fragmentos específicos del canto llano. El resultado de esta alternancia de canto y órgano se denominaba misa de órgano. Durante la primera mitad del siglo XVII, cada uno de estos versos normalmente incorporaba de algún modo el fragmento reemplazado del canto llano. Un ejemplo es la serie de versos para el kyrie de la misa normal de domingo (A. 18) del *Ricercari a quattro voci, canzoni francesi, tocalie, et versi* (1614) del organista napolitano Giovanni Salvatore (comienzos del siglo XVII hasta aproximadamente 1688).

En la interpretación de los versos del kyrie, el coro comienza cantando una vez el «Kyrie». El primer verso de Salvatore reemplaza la repetición del «Kyrie»; incorpora la melodía del canto reemplazado como *canus firmus* en notas largas en el bajo. Tras el tercer «Kyrie», que es cantado, el segundo y el tercer verso de Salvatore reemplazan

el primer y tercer «Christe», incorporando las primeras cinco notas de la melodía del kyrie como el motivo básico para el desarrollo. El cuarto verso de Salvatore, que reemplaza el segundo retorno del canto del «Kyrie», prefigura la melodía del penúltimo «Kyrie», que el coro canta inmediatamente después. El verso final no tiene una relación clara con el canto.

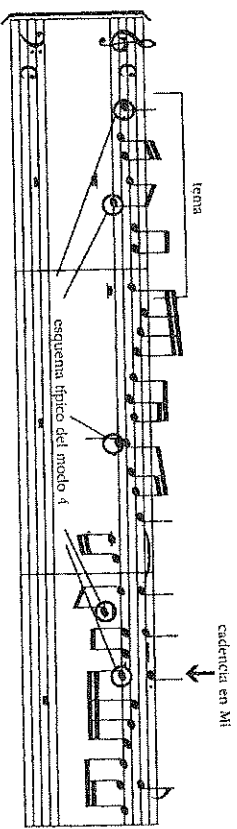
La *canzona* para órgano fue el género elegido para reemplazar el gradual tras la lectura de la epístola, probablemente por su vivacidad, en concordancia con el carácter público de la Liturgia de la Palabra, la parte didáctica de la misa entre el rito inicial —introito, kyrie y gloria— y la consagración de la hostia para la comunión. Las primeras *Fantasia over canzoni alla francese* (Fantasías o canzonas en el estilo francés; 1603, A. 19) de Banchieri usan el ritmo dactilo típico (— U U), en un estilo moderno vivaz y contrapuesto a las texturas contrapuntística y homofónica mencionadas en la sección anterior. Además, el retorno al motivo inicial en el compás 35, tras un episodio relativamente homofónico, es común en las *canzonas* de comienzos del siglo XVII.

Esta *canzona* sirve como ejemplo relativamente poco complicado del modo 2 en su transporte típico a Sol mediante una armadura de clave con un bemol (véase fig. 3-9). La nota final, Sol, puede encontrarse en el alto, el tenor y el bajo del último acorde. Las voces de soprano (canto) y tenor no se extienden hacia arriba más allá del *Re* no de semitono (Mi) hasta la nota límite de la quinta característica del modo (Sol-*Re*). Al comienzo, la estructura de octava del modo 2 en Sol, *Re-Sol-*Re**, queda perfilada por la voz de soprano y alto juntas y por las voces de tenor y bajo juntas, como es típico cuando el motivo imitado enfatiza las notas extremas de la quinta o la cuarta. Y todas las cadencias resuelven en la nota final, Sol, excepto las dos en Si (cc. 19 y 30). Si, es la nota de repercusión o tono de recitación del modo 2 transportado a Sol, y una cadencia sobre la nota de repercusión no es necesariamente una señal de un cambio de modo. Sin embargo, en los compases que llevan a esta cadencia, Banchieri resalta las notas Fa y Si, especialmente en las partes de soprano y bajo. Esto sugiere un cambio momentáneo al modo que Banchieri identifica como número 6, transportado aquí a Si. El mismo breve cambio de modo tiene lugar en los compases 28-30, como parte de una repetición a gran escala; los compases 12-22 se repiten en los compases 22-34.

La estructura menos familiar del modo 4 queda ilustrada en la «Canzon quarti toni dopo il post comune» («Canzona en el cuarto modo después de la poscomunión») del *Flori musicali* de Frescobaldi (1635, A. 20). El esquema inicial Ia-Mi-Ia, recogido en la exposición de los modos de Banchieri (fig. 3-9), es presentado en la combinación de las voces de soprano y alto en los compases 1-3. Esto queda ilustrado en el Ejemplo 3-13a, en el que la primera cadencia sobre la nota final, E, también está marcada. Es una cadencia fríga, en la cual la sexta mayor formada por el Re y el Fa se expande a una octava (Mi-Mi) mediante un descenso de medio tono (Fa-Mi) y un ascenso de un tono (Re-Mi). Compárese esto con las cadencias en Mi presentadas en los Ejemplos 3-11 y 3-12. Otras cadencias frígas en Mi aparecen en los compases 17, 21, 26 y 59; en el último caso, el Mi esperado en la voz de soprano es reemplazado por un silencio. Las otras cadencias en esta obra son cadencias frígas en Si y cadencias normales (auténticas) en Mi, La y Do, respondiendo exactamente al modelo pronosticado por Banchieri. Ninguna de estas cadencias está asociada a un cambio de modo.

La «Canzon quarti toni dopo il post comune» también ilustra la *canzona* variación, un subtipo cuyos antecedentes pueden encontrarse en *Ricercate, canzone francese, capricci...* de Giovanni Maria Trabaci (1603). En este subtipo de *canzona*, el tema ini-

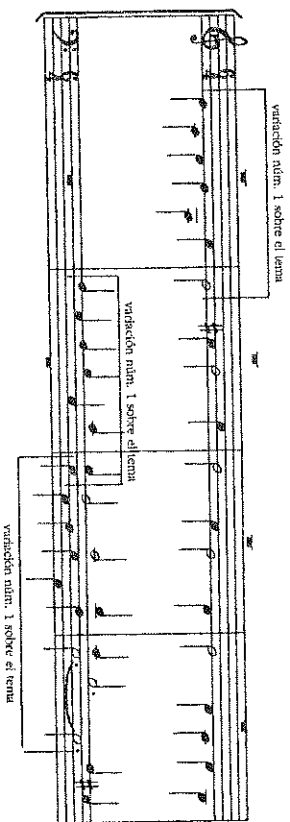
cial retorna con una o más transformaciones, generalmente en al menos un nuevo compás. En el caso de la «Canzon quarti toni dopo il post comune» de Frescobaldi, en el compás 18 se presenta la primera variación del tema original, transformado rítmica y métricamente. Esto se muestra en el ejemplo 3-13b. Prácticamente la misma variación se presenta poco después en ritmo ternario aumentado (cc. 22-25 en la voz de soprano en primer lugar). En el compás 39 comienza una sección final basada en una segunda variación importante del tema, mostrada en el ejemplo 3-13c.



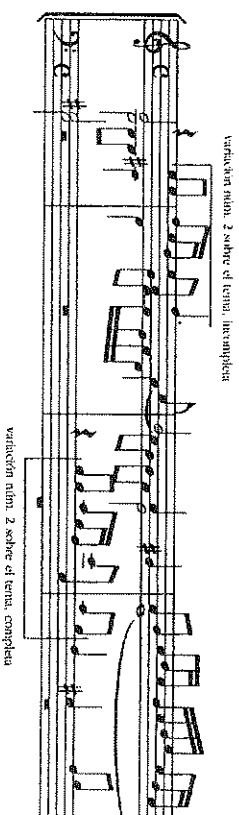
EjemPlo 3-13a. La estructura del modo 4 y la cadencia frigia al comienzo de la «Canzon quarti toni dopo il post comune» (1635) de Frescobaldi.

Durante el siglo xvii, las *canzonas* fueron usadas particularmente en la misa durante la Liturgia de la Palabra (la parte de la misa dedicada a las lecturas bíblicas y a las oraciones generales) y después de la comunión. Durante la Liturgia de la Eucaristía (la preparación, la transubstanciación y la distribución del pan y el vino en la comunión) se tocaba un *ricercar* más lúgubre. Un *ricercar* para órgano tiende a ser más lento en el ritmo y a menudo es más cromático y disonante que una *canzona*. En su *Flora musicali* (1635), Frescobaldi proporciona *ricercars* para ser tocados «después del Credo», lo que significa en lugar del ofertorio y durante la consagración.

Los géneros cultivados por Frescobaldi y sus contemporáneos continuaron siendo característicos de la música italiana para teclado a lo largo del siglo xvii y también a comienzos del siglo xviii.



EjemPlo 3-13b. La primera variación importante del tema en la «Canzon quarti toni dopo il post comune» (1635) de Frescobaldi.



EjemPlo 3-13c. La segunda variación importante del sujeto en la «Canzon quarti toni dopo il post comune» (1635) de Frescobaldi.

EL VIOLÍN Y LA MÚSICA ITALIANA PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

Las primeras composiciones escritas conocidas que especifican el uso de violines son dos danzas para conjunto instrumental a cinco partes (dos violines, dos violas y *violone*, todos ellos considerados «violines», es decir, miembros de la familia del violín) que fueron tocadas por diez italianos como parte de un espectáculo musical cortesano francés llamado el *Ballet comique de la royne* (1581). Hay muchas referencias anteriores al uso de violines para la danza y para las serenatas al aire libre que se remontan a 1523. Jambe de Fer, el primero (1556) en describir un violín de cuatro cuerdas afinado por quintas, expresó la opinión común de que el violín era un instrumento de segunda categoría porque «hay pocas personas que lo usan, excepto aquellos que obtienen un beneficio del mismo con su trabajo», mientras que con la *viola da gamba* «pasan su tiempo los caballeros, los comerciantes y otros virtuosos».

En realidad, los instrumentos de la familia del violín comenzaron a formar parte de la música artística a mediados del siglo xvi, al menos en el norte de Italia (fig. 3-2). El lugar donde mejor está documentado es Brescia. Allí, al igual que en las ciudades europeas más importantes, el gobierno civil contrató a instrumentistas para su participación en ocasiones ceremoniales. Mientras que en la mayoría de los centros urbanos los instrumentistas eran asalariados, los brescianos tocaban en procesiones civiles y en la iglesia a cambio de ciertos privilegios exclusivos tales como la protección frente a la competencia. En Brescia, en lugar de un único conjunto municipal como el que había en la mayoría de las ciudades, había diversas formaciones estables, denominadas «compañías», que estaban aseguradas por este acuerdo.

La primera petición de los instrumentistas de Brescia, en 1508, expresa su deseo de vincular su profesión a unas condiciones «dignas y destacadas», a lo que es «noble y elevado» y a productos de talentos «sublimes y excelentes», y se refiere con desden a los intérpretes «infirmos, viles e inexpertos» de instrumentos primitivos y poco refinados. Las compañías de conjuntos instrumentales incluidas en el acuerdo con la ciudad eran seleccionadas por un grupo de expertos a partir de una audición. En una petición de 1546, uno de los conjuntos, conformado por seis músicos, atestiguó que tocaba trompetas, chirimías, cornetas, cromornos, flautas de pico, flautas traveseras y violines (*virole da braccio*) «en conjuntos instrumentales con órgano y de manera improvisada» (*in concerti et nell'organo, come all'improvviso*). Hacia 1562, la ciudad reconoció tres conjuntos instru-



FIGURA 3-2. Gaudenzio Ferrari, ángel tocando un violín, de un grupo de figuras realizadas en madera en la iglesia del Sacro Monte de Varallo, Italia, antes de 1549.

mentales especializados: un cuerpo de trompetas, una banda de vientos y un conjunto de instrumentos de la familia de los violines (probablemente cinco).

Un cuerpo (*compagnia*) de trompetas en el siglo XVII en Italia, y probablemente en el resto de Europa, hacía música combinando la improvisación con melodías y procedimientos normalmente aprendidos de memoria y ocasionalmente escritos. Dos manuales de enseñanza que explican esto son *Tutta l'arte della trombetta (Todo el arte de la trompeta*, 1614) de Cesare Bendinelli y *Modo per imparare a sonare di tromba (Método para aprender a tocar la trompeta*, 1638) de Girolamo Fantini. Dos manuales similares, pero menos detallados, fueron escritos antes por los trompetistas daneses de la corte Hendrich Ithbeck (ca. 1596-1609) y Magnus Thomsen (1598). De estos manuales y de diversos tratados impresos posteriores se deduce que los cuerpos de trompetas normalmente eran para cinco instrumentistas, cuya variedad, función, carácter y nombre quedaban determinados por la tradición establecida. El más agudo de estos instrumentos, el *clarino* (clarín), improvisaba una contramelodía rápida y ornamentada. El Ejemplo 3-14 muestra una sonata con su parte de *clarino* escrita por Bendinelli, a la que se le ha agregado el *alto e basso*, *vulgano* y *grosso* de acuerdo a sus instrucciones. Sonatas para trompeta de este tipo se escuchaban en los campos de batalla, las calles, los jardines, los banquetes y las iglesias de Europa a diario, y difícilmente se puede sobrestimar su presencia en el paisaje sonoro del período barroco. Cuando se iniciaban en la música vocal e instrumental de oro tipo, evocaban poderosas asociaciones con la pompa, el ceremonial, la guerra y la nobleza.

El primer instrumento que se corresponde al detalle con el moderno violín y que ha llegado hasta nosotros, construido por Gasparo da Saló en Brescia y por Andrea Amati en la cercana Cremona, data de la época del memorial de Brescia de 1546. Durante las décadas de 1550 y 1560, conjuntos de Brescia conformados íntegramente por violinistas fueron contratados por la ciudad de Parma, por hermandades religiosas en

EJEMPLO 3-14. Una sonata de Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta* (1614), realizada para cuerpos de cinco trompetas.

Venecia y por la corte electoral de Dresde. El primer célebre virtuoso de violín itinerante, Giovanni Battista Jacomelli (ca. 1550-1608), provenía de Brescia, al igual que los primeros dos violinistas que llegaron a ser compositores famosos por su instrumento, Biagio Marini (1594-1663) y Giovanni Battista Fontana (ca. 1589-ca. 1630). Antes, en el siglo XVII, se fundaron conjuntos para instrumentos de la familia del violín en diversas ciudades en el territorio situado entre los Alpes al norte y los Apeninos al sur, surcado por el Po y sus afluentes. Los primeros compositores de música para tales

conjuntos provenían de las mismas ciudades, en las que también se conservan las primeras descripciones de los violines (Fig. 3-3).

Tal como sucede con la música vocal para solista, la música para violines de comienzos del siglo XVII parece adecuarse a prácticas de notación que en el siglo XVI pertenecieron a las tradiciones no escritas. En la formulación en la petición de Brescia de 1546 parece estar la clave: «en conjuntos instrumentales con órgano y de manera improvisada».

Cuando los instrumentistas tocaban en conjuntos a mediados del siglo XVI, podían interpretar *canzonas*, *ricercars*, danzas o música vocal. Brescia tuvo diversos compositores que creaban música de ese tipo, y la producción continuó en el siglo XVII en todo el valle del Po. Las innovaciones en la música para conjuntos a comienzos del siglo XVII dependieron de la introducción del bajo continuo. En algunos casos, esto simplemente significaba que la parte de bajo en el conjunto podía ser tocada por un órgano, con acordes agregados. En el caso de la primera obra para conjunto instrumental que especificó el uso del violín —la *Sonata con tre violini* (*Sonata con tres violines*, publicada en 1612; W. 2) del organista veneciano Giovanni Gabrieli (1551-1612)— la parte de continuo para órgano abrió el camino para un conjunto de instrumentos soprano. Pero la innovación más radical promovida por el uso del bajo continuo en la música para conjunto es la introducción de obras para un solo instrumento (violín, corneta u otro) y sin acompañamiento.

La primera obra conocida para violín solista y bajo continuo es la *Sonata violino e violone* (*Sonata violín y violón*, 1610; A. 21) de Giovanni Paolo Cima (ca. 1570-1630), organista y maestro de capilla en Milán. Mientras que la sonata para violines de Gabrieli es realmente un *ricercar* desde el punto de vista del estilo musical, la sonata para violín de Cima es como una *canzona*, lo que puede observarse en el ritmo del motivo inicial (♩♩♩). La típica sección intermedia homofónica, anterior al retorno del instrumento que acompaña en el bajo se alternan para tocar «disminuciones» (pasajes rápidos) escritas del tipo que los instrumentistas estaban entrenados para improvisar en lugar de las notas escritas más lentas. De acuerdo con la naturaleza de la *canzona*, el tempo esperado de esta obra oscilaba probablemente entre $\text{♩} = 70-80$, con lo que las semicorcheas tocadas con el arco sonarían con bastante rapidez. Como sucede comúnmente en las *canzonas* o los *ricercars* para instrumentos solistas y bajo continuo del siglo XVII, la imitación polifónica es sugerida por secuencias en las cuales un motivo dado es escuchado sucesivamente en diferentes divisiones de una octava, como si fuese tocado por distintos instrumentos (compases 13-15, 26-27 o 98-105).

Existieron diversos tipos de interpretación instrumental *all'improvviso* reflejados en el primer repertorio de música para violín. Uno de estos tipos parece conservarse en las piezas del tipo de la tocata, como la *Sonata nim.* 6 publicada póstumamente en la *Sonata a 1.2.3. per violino...* (1614) de Giovanni Battista Fontana, pero probablemente compuesta durante la década de 1620 o antes (A. 22). Los elementos de esta obra que parecen particularmente pertenecientes al ámbito de la improvisación son la combinación de figuraciones típicas de las variaciones sobre notas mantenidas (acordes) en el acompañamiento de continuo y la falta de recursos constructivos tales como la repetición del tema o la imitación. Tales obras son frecuentes, por ejemplo, en las primeras colecciones impresas de la música para violín de Biagio Marini.

Las variaciones escritas sobre melodías conocidas o patrones de acordes/bajo es-tándar seguramente también aprovecharon los resultados de la improvisación. Un ejemplo son las variaciones sobre la canción popular «la monja» («la monja») en las *Sonate*,

Instrumentos de viento de comienzos del siglo XVII

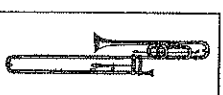
La *corneta* (*cornetto*, *zinta*) se toca con una boquilla en forma de taza, como la de un instrumento de viento metal, pero está hecha de madera y tiene seis o más orificios, como una flauta de pico. Se construía en diferentes tamaños: soprano, alto y tenor. La corneta bajo se denominaba serperón.

El *trombón* barroco (*sacabuche*) se usaba en los tamaños de alto, tenor y bajo. En comparación con el trombón moderno, el instrumento barroco tenía una boquilla mucho más estrecha y una campana más pequeña.

La *trompeta* del período barroco no tenía ni válvulas ni vara para modificar el largo del tubo. Produce su variedad de notas octavando distintos armónicos. Su tubo es dos veces más largo que el de la trompeta de válvulas moderna, que acerca sus armónicos en una octava dada. De este modo, se puede tocar un apogeo mayor en su octava más grave y una escala mayor completa, más una cuarta aumentada, en su octava superior.

Las *chirimías* se construían en las variedades de alto, tenor y bajo. La chirimía está provista de una doble lengüeta, ya sea cubierta por una cápsula, como en la gaita, ya en contacto con los labios del intérprete, como en el oboe moderno, en comparación con el cual el taladro interior del tubo es mucho más ancho y su sonido más fuerte y menos refinado.

En las *flautas de pico* el sonido se produce mediante las oscilaciones en la columna de aire, que, al chocar contra la arista del bisel del instrumento, se arremolina dentro del tubo. Se construían en diversos tamaños.



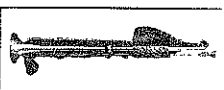
Trombón



Chirimía



Corneta



Trompeta



Flauta de Pico

symphonie... e ritornelli, op. 8 (1629), de Biagio Marini (A. 23). La pieza de Marini inserta un *ritornello*, no relacionado con la melodía, entre cada una de las variaciones.

Las técnicas de improvisación parecen estar conservadas en las muchas sonatas eco de comienzos del siglo XVII, en las cuales dos o tres violines se van alternando para tocar sencillas figuras ornamentales sobre un acompañamiento de continuo relativamente inactivo. Las primeras colecciones de música para violín también contienen muchas dan-

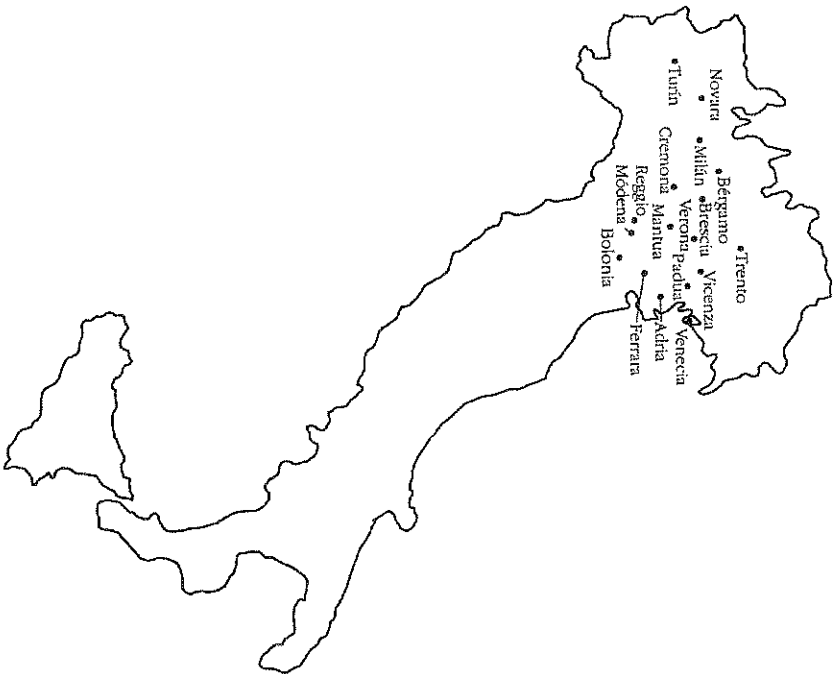


FIGURA 3-3. Las ciudades de Italia en las que surgió la interpretación, la construcción y la música para violín en el valle del Po.

zas sencillas, que históricamente pertenecen a una categoría que era a menudo improvisada. Las primeras danzas para violines y bajo continuo de este tipo, así como los primeros ejemplos de composiciones en trío con dos violines y continuo, se encuentran en *Il primo libro delle sinfonie e gagliardie* (1607) de Salomone Rossi (1570-ca. 1630), el músico más importante de la destacada comunidad artística judía de Mantua a comienzos del siglo XVII, cuyas actividades teatrales y musicales arrojaron el apoyo de la corte ducal.

La expresión *nell'organo* («con el órgano») evoca una categoría diferente de interpretación improvisada. Algunos músicos de comienzos del siglo XVII continuaron improvisando sobre un *canon firmus* o un patrón de acordes proporcionado por un órgano, otro instrumento polifónico o un instrumento melódico que hacía el bajo. Una amplia demostración de esta técnica se encuentra en el manual de instrucción de me-

diados del siglo XVII para intérpretes de viola da gamba de Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puytos en la musica de violones* (publicado en Roma, 1553, y en una traducción italiana). El Ejemplo 3-15 muestra el contrapunto «improvisado» sobre un «enor italiano» (como él lo llamaba) de Ortiz que reconocemos como la ronaneca. Aunque muchos de sus otros ejemplos muestran sólo un bajo por debajo de la línea del instrumento solista, Ortiz enseña que el acompañante al teclado debe agregar acordes a las notas del bajo. Ortiz escribe los acordes para sus lectores en este ejemplo. El tipo de contrapunto improvisado, consistente en un bajo con un ritmo constante (*canon firmus*) y una parte superior florida (discanto), se denominaba *contrapunto alla mente* (contrapunto mental) o *soritato* en Italia. El manual técnica. El contrapunto resultante puede ser muy rudimentario. Obsérvese que en la variación mostrada en el Ejemplo 3-15 la improvisación en la parte superior consiste en cuatro patrones de un compás, cada uno de ellos correspondiente a la duración de una nota del bajo. El patrón de un compás señalado como B, por ejemplo, se usa nueve veces en veinticuatro compases. Comienza siempre una quinta por encima de la nota del bajo y termina una tercera más arriba que ésta. Si el caso (o *canon firmus*) consiste en notas de igual valor (redondas con puntillo en este caso), el intérprete que improvisa puede, como mínimo, usar una figura simple como ésta para cada compás dentro de un pasaje. Mientras que la altura de la primera nota de la figura corresponde al intervalo que se forma a partir de la nota del bajo, el resto puede variar. Si las notas del bajo forman un patrón secuencial, la parte del solo sobre el mismo también lo hará. El Ejemplo 3-16 muestra dos secuencias de este tipo, ambas creadas en un estilo *soritato* de contrapunto sobre un movimiento por grados conjuntos con un ritmo uniforme en el bajo. Este tipo de contrapunto es muy común en las primeras sonatas de músicos que, como el veneciano Dario Castello, fueron líderes de una compañía de instrumentistas.

Técnicas de construcción y contrapunto más intrincadas pueden encontrarse en la música para conjunto instrumental de comienzos del siglo XVII compuesta por maestros de capilla tales como el monje franciscano Giovanni Battista Buonamente (m. 1642), que ocupó puestos en Mantua, Viena, Bérgamo, Parma y Asís. Publicó al menos siete libros de piezas para conjunto instrumental, de las cuales los tres primeros se han perdido. La *Sonata ciarrna* en estilo *canzona* del *Cuarto libro de sonatas* (1626, A. 24) presenta una mezcla constante de motivos nuevos y recurrentes.

Al igual que otras muchas obras de este tipo, consiste en diversas secciones que se distinguen por cambios de compás (p. e., proporciones), la última de las cuales vuelve a introducir dos motivos importantes de la primera sección, un procedimiento habitual por *canzona* instrumental. Las líneas instrumentales de Buonamente están unidas por secuencias e inversiones melódicas, y el bajo participa del contrapunto imitativo.

El trabajo de Buonamente como músico de cámara en la corte del emperador Fernando II en Viena, 1626-1629, no fue el primero realizado por un compositor italiano para violín en tierras germanoparlantes. Biagio Marini fue maestro de capilla en la corte de los Wittelsbach en Neuburg an die Donau entre 1623 y 1649, y Carlo Farina (ca. 1604-1639) trabajó como concertino en la corte electoral de Dresde entre 1625 y 1629, período durante el cual publicó cinco libros de música para violín, que incluyen muchas obras sorprendentemente programáticas que demandan efectos con términos tales como *col legno*, *sal ponticello*, *glissandos*, *scordatura* y cuerdas dobles.

EjemPlo 3-15. La última variación (sobre un patrón de romanesca) de la *reservada* segunda en el *Tratado de glassas sobre clausulas* (1553) de Diego Ortiz, que ilustra el contrapunto improvisado sobre un patrón de bajo dado.

El último compositor importante con raíces en las tradiciones de los conjuntos de cuerda civiles y cortesanos del valle del Po fue Marco Uccellini (ca. 1603-1680). Después de estudiar con Buonamente en Asís, entre 1641 y 1662, dirigió la Compañía de Violines de la corte de Modena, un típico conjunto de cuerdas a cinco partes—dos violines, dos violas y un *violone*, un tipo de violonchelo grande—. Entre 1665 y 1680 dirigió el conjunto de cuerdas de la ciudad y la corte de Parma, que había sido fundado por cinco intérpretes de Brescia a mediados del siglo xvii.

Las sonatas de Uccellini son significativas por la amplia notación de variaciones muy veloces y con ornamentos difíciles, secuencias extendidas, registros extre-

EjemPlo 3-16. Dario Castello, *Sonata n.º 3 de Sonate concertate in stile moderno* (1621), que ilustra el contrapunto de tipo *soristarío*.

madamente agudos, secciones muy largas, definidas por el compás, y cambios de modo y sistema (usando incluso acordes de *La* y *Re*). Su sonata titulada *La vittoria trionfante* (*La victoria triunfante*, 1645, A. 25) combina un uso intensivo de la elaboración temática de una pequeña cantidad de motivos (usando aumentación y disminución rítmica e inversión melódica y contrapuntística) con pasajes que reflejan la tradición de la improvisación informal sobre un bajo o *cantus firmus*. Los manuales de instrucción de este período dejan bastante claro que los rápidos pasajes ornamentados y los trinos, que frecuentemente combinan la oscilación con alguna repetición de notas, eran interpretados habitualmente con diferentes ligaduras o sílabas de articulación en los instrumentos de viento, tales como *le re le re*, *de ter de ter* o *de re te re*. Puesto que en otras ocasiones Uccellini es generalmente cuidadoso al marcar tales ligaduras, las semicorcheas y las fusas de *La vittoria trionfante* seguramente indican que debían articularse separadamente a una velocidad aproximada de $\text{♩} = 60-70$.

Los compositores de música para teclado y conjunto instrumental durante la primera mitad del siglo xvii en Italia crearon, por tanto, nuevos géneros, en parte introducidos en la notación musical diversas prácticas que habían sido desarrolladas antes en las tradiciones no escritas o parcialmente anotadas. Una vez reducidos a la notación, estos géneros fueron, a menudo, enriquecidos por una retroalimentación a partir de las formas más endias de la música escrita. En las iglesias y en los escenarios cortesanos, un nuevo tipo de intérprete profesional de teclado y laudista virtuoso reemplazó al intérprete generalista y al noble aficionado, mientras que los conjuntos instrumentales, especialmente los de violines, adquirieron un prestigio social y artístico más elevado y comenzaron a extenderse desde su lugar de origen en el valle del Po. Muchos de estos avances fueron paralelos a las innovaciones en el área de la música coral, la vocal y teatral, y, como veremos en el próximo capítulo, algunos también pueden encontrarse en el desarrollo de la música sacra a comienzos del siglo xvii en Italia.

BIBLIOGRAFÍA

Frescobaldi, laudistas y cambio de estilo en la música para clave

El libro de referencia sobre la vida y la obra de Frescobaldi es Frederick Hammond, *Giovanni Frescobaldi*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983. Un ensayo de utilidad que incluye capítulos sobre los contemporáneos italianos de Frescobaldi es Ale-

xander Silbiger (ed.), *Keyboard Music before 1700*. Nueva York, Schirmer, Books, 1995, que sustituye a Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Tischler, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1972. Un libro con más detalles sobre compositores secundarios es Alexander Silbiger, *Italian Manuscript Sources of 17th-Century Keyboard Music*. Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1980. La idea de que la toccata italiana para teclado se originó en las variaciones anotadas de estructuras polifónicas de tipo madrigal es avanzada por Alexander Silbiger en su «Is the Italian Keyboard Inavolatura a Tablature?», *Researcher* 3 (1991), pp. 81-104, y «From Madrigal to Tocata: Frescobaldi and the *Seconda Prattica*», *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, ed. John Knowles, Amsterdam, Gordon & Breach, 1996, pp. 403-428. Un amplio y detallado relato de los orígenes e historia de los patrones de acordes/bajo encontrados en la música para teclado y para instrumentos de la familia del laúd del siglo xvii es la serie de cuatro volúmenes *The Folk, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne* de Richard Hudson, *Musicological Studies and Documents*, 35 (Neuhäusen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982). Una visión opuesta, que los patrones de acordes/bajo son aspectos de diversos géneros y prácticas específicos, inseparables de otras características tales como el ritmo, el compás, la textura y la intención, es presentada por Alexander Silbiger, «Passacaglia and Chaconne: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin», *Journal of Seventeenth Century Music* 2 (1996), <http://sscm-jscm.press.uic.edu/jscm/v2no1.html>. Véase también las entradas de patrones específicos de acordes/bajo en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001.

Composición acórdica versus composición modal

La introducción más minuciosa a la teoría modal se centra en el siglo xvi, pero constituye una base fundamental para entender los modos en el siglo xviii. Bernhard Meier, *The Modes of the Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, trad. Ellen S. Beebe, Nueva York, Broode Brothers Limited, 1988. Una discusión menos detallada sobre los modos y la extensión de los hexacordos y los posibles significados de la mutación y cambio de sistema se encuentra en el análisis de Eric Thomas Chave, *Monteverdi's Tonal Language*, Nueva York, Schirmer Books, 1992. La exposición de Bianchi de la composición modal, fundamental para el siglo xvii, está traducida en Clifford A. Granata, Jr., *Adriano Bianchi's 'Cartella Musicale' (1614): Translation and Commentary*, tesis doctoral, Universidad de Stanford, 1981. Las teorías armónicas de Lippius y sus contemporáneos están presentes en Benito V. Rivera, *German Music Theory in the Early 17th Century: The Treatises of Johannes Lippius*, *Studies in Musicology*, 17, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1980. Un interesante libro que contiene información útil pero que llega a conclusiones equivocadas por un error metodológico, situando demasiado pronto el nacimiento de la tonalidad, es Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, trad. Robert O. Gjerdingen, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Música sacra para órgano a comienzos del siglo xvii en Italia

Los libros de Apel y Hammond mencionados en el primer apartado son relevantes también para éste. La entrada «Organ Mass» en *The New Grove Dictionary of Music and*

Musicians proporciona un valioso análisis. *Adriano Bianchi. L'organo sinfonico: Translation, Transcription and Commentary*, de Donald Karl Marcase, tesis doctoral, Universidad de Indiana, 1970, proporciona una interesante introducción a los detalles del uso del órgano en la Iglesia católica italiana a comienzos del siglo xvii.

El violín y la música italiana para conjunto instrumental

El libro de referencia sobre el tema, aunque ha quedado algo obsoleto, es D. Bor-den, *The Violin and Violin Music*, Londres, Oxford University Press, 1965. John Walter Hill, «The Emergence of Violin Playing into the Sphere of Art Music in Italy: *Com-pagnie di Suonatori* in Brescia during the Sixteenth Century», *Musica Franca: Essays in Honor of Frank D'Accone*, ed. Irene Alm, Alyson McLamore y Colleen Reardon, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1996, pp. 333-366, contiene detalles relacionados con el violín en Brescia. La visión general y el listado más extenso de los primeros compositores de música para violín se encuentra en William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Nueva York, W. W. Norton, 1983, aunque ha quedado obsoleto en algunos aspectos. Más detalles sobre un reducido número de compositores pueden encontrarse en Willi Apel, *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*, ed. Thomas Brinkley, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1990, y Peter Allsop, *The Italian «Trio» Sonata from its Origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Ideas muy valiosas sobre los estilos y los géneros de la primera música para violín pueden encontrarse en Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1994.