

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Vicente Manuel Claramonte Sanz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Vicente Manuel Claramonte Sanz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nommick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Juan Bernardo Pineda.** Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer  
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines  
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización  
José María Hortelano, operador de cámara

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca  
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de  
Expresión Musical,  
Plástica y Corporal  
Universidad Zaragoza

King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

# ***Territorios Doctorado***

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

# La vocalidad del violín en el norte de Italia en torno a 1600

Raquel Masmano Llobregat  
Profesora y concertista de violín histórico  
Universidad Autónoma de México

**Resumen.** A través del presente trabajo de investigación deseo demostrar el fuerte vínculo existente entre la práctica vocal de la monodia acompañada y la primera música italiana para violín. Dado que los signos de articulación y ornamentación en esta música son escasos, considero que se deben buscar criterios históricos que respalden las decisiones más subjetivas en su interpretación. Por ello, me centro en el estudio de fuentes que describen la práctica vocal en torno a 1600, pero también en una fuente de 1620<sup>1</sup> en la que aparecen instrucciones dirigidas a instrumentistas de arco. Además, adjunto una relación de las articulaciones y ornamentaciones presentes en las ediciones impresas de las primeras obras escritas para violín específicamente. En última instancia, en base a la información previamente recopilada, comento una selección de obras del repertorio de violín de la primera mitad del *Seicento*, en los que analizo aquellos elementos y giros que son estrictamente vocales frente a los más puramente idiomáticos.

**Palabras clave.** Vocalidad, violin, *Seicento*, barroco, interpretación histórica, HIP, música antigua.

**Abstract.** Throughout the present research I intend to demonstrate the powerful link between the vocal practice in accompanied monody and the way Early Italian violin music ought to be interpreted. Due to the scarce amount of articulation and ornamentation in this music, I consider that historical criteria should be found in order to back up the subjective choices in its performance. According to this, I focus on reviewing sources that describe the vocal practice around 1600, but also contemporary sources in which we can find instructions addressed to bow instruments. Besides, a catalogue of articulations and

---

\* Fecha de recepción: 19-12-2020/ Fecha de aceptación: 10-01-2021.

<sup>1</sup> ROGNONI, Francesco: *Selva di varii pasaggi parte seconda, ove si tratta dei pasaggi difficili, per gl'instrumenti del dar l'archata, portar della lingua, diminuir di grado in grado...* Filippo Lomazzo, Milan, 1620.

ornamentations present in early editions of printed violin music is attached. Last, I comment on a selection of violin music of the early Seventeenth Century, on which, based on the information previously gathered, I analyze those elements and drifts that are specifically vocal.

**Keywords.** Vocality, Violin, *Seicento*, Baroque, Historical Performance, HIP, Early Music.

---

Establecer cronológicamente los orígenes del violín en la historia de la música entraña cierto riesgo. La creación y difusión de un instrumento es un proceso complejo que se da a lo largo del tiempo y, a menudo, los indicios que podrían delimitar estos procesos no han sobrevivido. Sobre el comienzo de la historia del violín sabemos poco. El musicólogo y violinista David Boyden, en su enciclopédico estudio sobre los orígenes y práctica del violín, publicado en 1965, afirmaba que la primera fuente pictórica donde se representó un cordófono con las características organológicas de un violín era el fresco de la cúpula de la catedral de Saronno (Figura 1)<sup>2</sup>, realizada en 1535<sup>3</sup>. Durante casi treinta años se tomó por cierto que, siendo esta la imagen más antigua de un violín, el instrumento debió haber aparecido por vez primera en el norte de Italia en torno a 1535. Sin embargo, Peter Holman revela en su libro *Four and Twenty Fiddlers*<sup>4</sup> que existen dos representaciones iconográficas del violín previas a la citada por Boyden, también localizadas en el norte de Italia.

A reserva de que en el futuro encontremos testimonios iconográficos o escritos más tempranos que los hallados por Holman, se considera que el nacimiento del violín pudo haber acontecido durante la primera década del siglo XVI, en el norte de Italia. Desafortunadamente, “los violines más antiguos que se conservan datan del 1564”<sup>5</sup>, por lo que tampoco podemos apoyarnos en este tipo de evidencias para afirmar las hipótesis generadas a partir de las fuentes visuales. En cualquier caso, ya a mediados del siglo XVI el violín debe haber estado bien establecido: “En torno a 1550, el violín de cuatro cuerdas (el verdadero) debe haber sido parte común del panorama musical”<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Obra del escultor y pintor milanés Gaudenzio Ferrari (1471-1546).

<sup>3</sup> Se trata de una banda angelical tocando diversos instrumentos, entre ellos algunos de los pertenecientes a la familia del violín.

<sup>4</sup> publicado en 1993

<sup>5</sup> DILWORTH, John: “The Violin and Bow-Origins and Development”, en *The Cambridge Companion to the Violin*, Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 5.

<sup>6</sup> SADIE, Stanley. TYRRELL, John: “Violin” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3. Macmillan, London, 2004, p. 825.



Figura 1. *La gloria de los Ángeles* en Santa Maria dei Miracoli, Saronno. Gaudenzio Ferrari

Peter Holman nos habla acerca del uso específico que se le daba al violín por aquel entonces. Durante el siglo XVI, tanto las *viellas* como los violines eran tocados por músicos profesionales, pero el violín, por su carácter vivaz, acabó por ser el instrumento favorito para la música de baile<sup>7</sup>. David Dodge Boyden (1910-1986), musicólogo y violinista especializado en organología e interpretación histórica, aporta datos interesantes sobre la reputación del instrumento en el siglo XVI:

En gran medida, la gente de buena reputación y los músicos en el siglo XVI concebían el violín como un instrumento de origen humilde, tocado principalmente por profesionales. En comparación, las viellas y los laúdes, ambos pertenecientes a una tradición más antigua y aristocrática, eran tocados no sólo por profesionales sino también por *amateurs* y caballeros que admiraban ardientemente estos instrumentos. Tocar la *viella* o especialmente el laúd era considerado una admisible e incluso deseable parte de la educación general de los bien nacidos. Así, estos instrumentos disfrutaban de gran consideración entre las personas de prestigio social, quienes, como *amateurs*, generalmente consideraban la música como un

---

<sup>7</sup> Cf. HOLMAN, Peter: *Four and Twenty Fiddlers*, Oxford University Press, London, 1993.

pasatiempo encomiable, aunque no como una profesión apropiada. El violín no gozaba en absoluto de este prestigio social.<sup>8</sup>

No obstante, a pesar de esta información, desconocemos los detalles del uso específico que se le asignó al violín en sus primeros años. El violinista Robin Stowell aporta algo de luz al respecto. Nos indica que hasta el siglo XVII el violín se utilizaba en *consorts* –“reducidos ensambles instrumental para interpretar música anterior a 1700”<sup>9</sup>- para la música cortesana de baile y para doblar voces. Además, relaciona la utilización de la agrupación *consort* con el desarrollo de la música polifónica secular: “Se han postulado argumentos convincentes que unen la propagación del ‘principio de consort’ con el de la polifonía aplicada a la música secular”<sup>10</sup>.

Si bien durante el XVI los compositores utilizaban la polifonía como medio de expresión, en torno al año 1600, un nuevo tipo de música empezó a desbancar a la práctica precedente. Este cambio estético en el lenguaje musical es atribuido a la *Camerata Conde Fiorentina*. Se trataba de un grupo de humanistas, poetas, músicos e intelectuales que se reunían en torno a su patrón, el Conde de Vernio, Giovanni de Bardi (1534 –1612). Sus reuniones tuvieron lugar en el salón del Conde desde el año 1573 y tenían como objetivo discutir sobre las distintas tendencias artísticas y sobre el devenir del arte, especialmente de la música. Asistían a estas reuniones hombres tan importantes como Vincenzo Galilei (1520-1591), tañedor de laúd, compositor y teórico; el compositor, cantante e instrumentista Giulio Caccini (1551 –1618); el noble y músico amateur Piero Strozzi (1510 –1558) o Girolamo Mei (1519 – 1594), humanista, editor de textos griegos e historiador de la música griega. Fueron estas eminentes personalidades de su tiempo las que, convencidos de la idea propugnada por Doni de que la música debía imitar a los antiguos dramas griegos, idearon el nuevo estilo. La necesidad de esta reforma se basaba en la idea compartida por todos de que la música se había corrompido, ya que los excesos de la técnica polifónica hacían el texto ininteligible e interfería en el *affetto*. El nuevo canon implicaba que había que abandonar la antigua práctica polifónica, en pro de un estilo en el que la música estuviera al servicio de las palabras. Es así como surge lo que Monteverdi, en el prólogo de su *Libro V de Madrigales* (1605), denominó *Seconda Pratica*. Este término demarca la diferencia estilística entre la antigua práctica polifónica, *Prima*, y el nuevo estilo de melodía acompañada, *Seconda Pratica*.

En este extracto de una carta de Pietro de Bardi dirigida a Doni, se describe la *Camerata*: “Estos grandes sabios, además de recuperar la música de la antigüedad en la medida en que lo permitía una materia tan oscura,

---

<sup>8</sup> BOYDEN, David D.: *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, London, 1965, p. 4.

<sup>9</sup> EDWARDS, W.: “Consort”, in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781567592630-e-50000006322>. Consultado 4 de enero de 2021.

<sup>10</sup> STOWELL, Robin: *Equipment “The early violin and viola: a practical guide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 23.

reconocieron que una de las principales aspiraciones de la academia era mejorar la música moderna y elevarla en algún grado del miserable estado al que había sido reducida<sup>11</sup>. En otras cartas, como la que enviara Bardi a Caccini, se da detallada cuenta de las intenciones del grupo:

Esta mejora en la representación de las canciones monódicas ocurrió como consecuencia de que los músicos seguían los versos del poeta con respeto al ritmo y los acompañaban con el sonido de sus voces e instrumentos con tal destreza y dulzura, de manera que ninguna palabra del poema se perdía. Sólo pensaban en hacerse entender, a diferencia de lo que es habitual hoy en día, estropear el verso con *passagi* y otras costumbres impropias, que los músicos modernos llaman ornamentaciones del canto.<sup>12</sup>

Para Bukofzer (1910-1955), la creación de la monodia fue el primer caso de innovación estilística en el que la teoría precede la práctica<sup>13</sup>. El primer manifiesto de la reforma lo escribió Galilei en el 1581: *Dialogo della musica antica e della moderna*. Galilei expresa la necesidad de emular el arte musical de los griegos, superior a la práctica contemporánea del contrapunto, que oscurecía las palabras y evitaba la comunicación de las emociones<sup>14</sup>. No fue el único texto que proclamaba el nuevo estilo. En 1602, Caccini publicó su colección de monodias y canciones para voz sola y bajo continuo, con el nombre de *Le Nuove Musiche*. En el prefacio de esta obra<sup>15</sup>, Caccini explica la ornamentación y el bajo figurado, manuscrito considerado como una de las fuentes más importantes de la práctica interpretativa historicista de la música del *Seicento*. En este extracto, además de atribuirse, como anteriormente había hecho Galilei la creación del nuevo estilo, lo describe en estos términos:

[...] me vino la idea de introducir un tipo de música por la que se pueda casi hablar con la armonía. Utilizándose en ella (como ya he dicho anteriormente) un modo de noble libertad en el canto, cometiendo por consiguiente algunas faltas sobre una nota del bajo (salvo que me quiera servir de ella por el procedimiento habitual), con partes intermedias tocadas por los instrumentos, a fin de expresar algún afecto, no siendo buenos para ninguna otra cosa.<sup>16</sup>

Según Stowell, con la llegada de la *Seconda Pratica* en el siglo XVII, el violín mejoró su estatus: “Sobre el 1600, cambios del estilo musical y requerimientos más expresivos y solísticos de la época resultaron en el aumento de la estima

---

<sup>11</sup> DE BARDI, Pietro: “Letter to Giovanni Battista Doni”, en STRUNK, Oliver (Traducc. y ed.): *Source Readings in Music History*, Norton & Co., Nueva York, 1998, p. 16.

<sup>12</sup> PALISCA, Claude V.: *Discourse on how Tragedy should be Performed, The Florentine Camerata*, Yale University Press, New Heaven, 1989, p. 451.

<sup>13</sup> BUKOFZER, Manfred F.: *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, W.W. Norton & Company, inc., New York, 1947, p.26.

<sup>14</sup> HERMAN, Robert H.: *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei: translation and commentary*. Tesis doctoral. Texas, 1973, p. 16.

<sup>15</sup> CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, Giorgio Marescotti, Florencia, 1602.

<sup>16</sup> CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, A-R Editions, Inc., Wisconsin, 2009, p. 3.



social y credibilidad artística del violín”<sup>17</sup>. El nuevo panorama musical tuvo una clara repercusión sobre el devenir del instrumento, que hasta entonces se encontraba en su estadio más primitivo. Cambió aspectos tan importantes como su papel en la nueva música, su desarrollo fisionómico y el desarrollo de una nueva literatura específica para el instrumento. Frente a la polifonía, que tendía a homogeneizar la escritura vocal e instrumental –y así muchas obras se cantaban o tocaban por casi cualquier combinación de voces e instrumentos–, con la aparición de la monodia acompañada se propició el desarrollo de la literatura específica para instrumentos como el violín. Así, Monteverdi no escribe ciñéndose a las tesituras, sino pensando en los personajes. Precisamente por este motivo, Monteverdi, en una carta dirigida a su libretista, Alessandro Striggio, se niega a escribir música para que canten los vientos y *amoretì*, dado que no son personas reales. Dice Monteverdi:

Además, he visto que los interlocutores son Vientos, Amorcillos, Cefirillos y Sirenas, y por tanto harán falta muchas sopranos. A lo cual se añade que los Vientos tienen que cantar, es decir, ilos Céfiros y los Boreales! ¿Cómo, querido señor, podré yo imitar el hablar de los Vientos, si no hablan?! ¿Y cómo podré, a través de ellos, mover los afectos? Conmovió Ariadna por ser mujer, y conmovió igualmente Orfeo, por ser hombre, y no viento ... La “Ariadna” me llevó a un justo lamento [el Lamento d'Arianna] y el Orfeo a una justa plegaria [el aria Possente Spirto, en la cual Orfeo ruega a Caronte que le deje traspasar las puertas del Infierno en busca de su amada] pero ésta [fábula, la de Le Nozze di Tetide, que le ha enviado Striggio para que le ponga música] no sé a qué fin [me podría mover].<sup>18</sup>

Con la *Seconda Pratica*, las tesituras vienen ahora impuestas por el carácter de los personajes y así, en la *L'incoronazione di Poppea*<sup>19</sup>, Nerón, que es un personaje inmaduro, es caracterizado con una voz muy aguda frente a Séneca, que es un filósofo cuya gravedad se refleja en su voz. En el *Orfeo*, Apolo tendrá la voz más grave que su hijo, Orfeo. De esta forma, la voz humana se hace todavía más inimitable. La reacción de los instrumentos es caracterizarse como personajes, ya que poseen la capacidad de expresar su propia personalidad a través de un idioma propio. Este es el estilo moderno al que hace referencia Dario Castello cuando, en 1629, titula su segundo libro de sonatas *Sonate concertate in stil moderno*.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Claudio Monteverdi, Venezia, 9 Diciembre 1616 ad Alessandro Striggi, Mantova. *Oltre di ciò ho visto li interlocutori essere Venti, Amoretì, Zeffiretti e Sirene, e per conseguenza molti soprani faranno de bisogno; ie s'aggiunge di più che li Venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri e li Boreali! i¿Come caro Signore, potrò io imitare il parlar de `Venti, se non parlano?! E come potrò io con il mezzo loro movere li affetti?Mosse l'Arianna per essere dona, e mosse parimente Orfeo per essere omo, e non vento. iLe armonie imittano loro medesime, e non con l'orazione, e li strepitti de' venti, e il bellar dele pecore, il nitrìre de' cavalli e va discorendo, ma non imitano il parlar de'venti che non si trova!*

<sup>19</sup> Estrenada en Venecia en 1642.



Figura 2. Portada de *Sonate Concertate in stil moderno, per sonar nel Organo, overo Spinetta con diversi Instrumenti. A 2. è 3. Voci. Composto per Dario Castello. Publicado en Venecia 1629*

Son muchos los tratados que mencionan esta nueva necesidad de que los instrumentos imitaran el canto humano. En *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius escribe que la labor del músico consiste en cantar con arte y encanto, como haría el buen orador, pronunciando correctamente y de manera que el oyente quede hechizado<sup>20</sup>. Silvestro Ganassi, al comienzo de *La Fontegara*, advierte:

Debéis saber que (para tocar) todos los instrumentos... nos esforcaremos en conocer e imitar la voz humana<sup>21</sup> y añade: “Al igual que el pintor imita los efectos de la naturaleza [...] el instrumento imitará la voz humana con la proporción de la respiración y la articulación de la lengua junto con la ayuda de los dedos, de lo cual yo respondo con mi experiencia.<sup>22</sup>

En el nuevo estilo de la monodia acompañada, todos los instrumentos rivalizaban por desempeñar el papel principal: aquel que sustituía al canto. En muchos casos, era asignado al violín por su incomparable capacidad expresiva y de imitación de la voz humana. Son varios los tratados y libros especializados de distintas épocas los que confirman la idea de que el violín es el instrumento que mejor imita a la voz humana, ya que sus propiedades vocales superan a cualquier otro instrumento. Dicha idea también es expuesta por David Boyden:

“El tono y propiedades cantábiles del violín estaban entre sus rasgos más característicos, e hicieron del instrumento un formidable rival de la voz

<sup>20</sup> PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, Johannes Richter, Wittenberg, 1615.

<sup>21</sup> GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara, La qual insegna a sonare di flauto...* Silvestro Ganassi, Venecia, 1535.

<sup>22</sup> *Ibid.*

humana”<sup>23</sup>. Parece ser que este interés en que el instrumento imitara el canto humano seguía vigente un siglo más tarde. En su libro publicado en Geminiani, en *The Art of Playing on the Violin*, escribe: “El arte de tocar el violín consiste en dar al instrumento una sonoridad que de alguna manera rivalice con la más perfecta de las voces humanas.”<sup>24</sup>

El auge del violín, desde la primera mitad del *Seicento*, el vasto y creciente número de obras escritas para él, se debe más bien a que era el único instrumento que conciliaba las habilidades de imitar la voz humana de la manera más expresiva y con una amplia gama de giros virtuosos. Como señala Harnoncourt, “el violín encarna como ningún otro instrumento musical, el espíritu del barroco”<sup>25</sup>. No es una casualidad que desde Monteverdi la mayoría de compositores italianos fueran violinistas.

El motivo principal de la popularidad del instrumento tenía que ver con su versatilidad y capacidad para expresar *affetti*<sup>26</sup>, objetivo principal de los compositores de la época. Los *affetti* son una imitación o estilización de las emociones. En ausencia de un texto poético, el afecto es una metáfora de una palabra o idea, y por ello su uso está ligado al nacimiento de la ópera. Athanasius Kircher describe ocho afectos: amor, tristeza, alegría y la exultación, la furia y la indignación, la conmiseración y las lágrimas, el miedo y la pena, la presunción y la audacia y la admiración. Para experimentar las emociones, la música instrumental, en estética claramente derivada de la música vocal, se inspira en las figuras melódicas que ilustran el texto que le acompaña. Las reglas de esta gramática de la retórica musical son descritas por los teóricos. Así, aparece toda una teoría de los afectos que crea una asociación entre música y emociones. La fórmula melódica ascendente describe emociones positivas y luminosas, mientras que una descendente confiere melancolía.

En 1602, en *Le Nuove Musiche*, Caccini escribe: el intérprete añadirá *passaggi, trilli, ornamenti*, para imitar el sentido de las palabras. Nicola Vicentino en 1555 escribía sobre los *affetti*: “[...] y qué efecto haría el orador que recitase una bella oración sin orden y acentuación, y pronunciación y muy velozmente, y lentamente, y diciéndola suavemente y fuerte: aquello no conmovería al auditorio. Lo mismo debe pasar en la música [...]”<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>24</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, Travis and Emery Music Bookshop; London, 1751, Facsimile edición (24 enero 2009), p. 1.

<sup>25</sup> HARNONCOURT, Nikolaus: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 181.

<sup>26</sup> “Terminología prestada de la retórica, desde el siglo XVI, pero en especial durante los siglos XVII y XVIII... Los afectos eran pasiones o estados emocionales racionalizados”: BUELOW, G.: “Affects, theory of the”, in *Grove Music Online*, 2001. Consultado 4 Jan. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>.

<sup>27</sup> VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Antonio Barre, Roma, 1555, p., 94.

Ottavio Durante, en sus *Arie devote*<sup>28</sup>, expresa la necesidad de que el compositor adorne las palabras con música, procurando elegir los afectos que convengan para crear un efecto en el ánimo del oyente. Recomienda no utilizar *passaggi* cuando el *affetto* sea grave y doloroso. Giovanni Paolo Cima en sus *Concerti Ecclesiastici*<sup>29</sup> también disocia los *affetti* de los *passaggi*. Por su parte, Francesco Rognoni habla de una articulación con *affetti*, el *lireggiare affetuosso*, que consiste en pronunciar las notas dentro de la misma articulación.

La realización de *affetti* exige, en los instrumentos monódicos, el conocimiento de un léxico capaz de traducir la emoción. En el caso del violín se utiliza el arco, pero también tienen cabida aquí los ornamentos, disminuciones, golpes de arco diversos, variedades dinámicas.

Zacconi, en su tratado *Prattica di musica*<sup>30</sup>, 1596 describe la capacidad de un mendigo de hablar con su violín en estos términos “parlare, esprimere, accenti, pliegamenti di voce”. A principios del *Seicento* van apareciendo obras en las que se utiliza la palabra *affetti*. El caso más destacado es el de Marini, que titula su opus *Affetti musicali*, adscribiendo así su obra a la práctica moderna. En *Affetti musicali* se usan trémolos, eccos, ligaduras, efectos que aumentan la posibilidad de representar las palabras. Es una obra política, con dedicatorias a personajes anticlericales y de ideas progresistas, escrita para un nuevo auditorio. De 1618 a 1655 hay 8 obras que tienen pasajes con el término *affetti*, que se encuentra a menudo en tempos lentos. Generalmente en pasajes cortos, seguidos de una sección ternaria rápida que se opone al carácter expresivo, dulce y apasionado. Su efecto es el de suspender el discurso musical, permitiendo gran libertad y expresividad gracias a la fluctuación de tempo. Suelen expresar dolor, sufrimiento, lamentación, como ocurría con el trémolo. El intérprete podrá incluir ornamentos, juegos de dinámicas y golpes de arco variados.

En la obra de Marini encontramos tres ejemplos: en el *Op. 2* (1618), *Op. 8* (1629) y *Op. 22* (1655). El primero de estos es el primer *affetto* encontrado en el repertorio violinístico. Por su parte, Castello solo cuenta con una sola sonata con *affetti*, la sonata III del Libro I, *Sonate Concertate* (Venecia, 1629). Se trata de una sola frase transportada a la dominante, en la que introduce nuevas características en la escritura que la hacen más próximas a la ejecución: valores rítmicos mixtos, ligadura de articulación. Hay menos contrastes entre esta sección *affetti* y las que lo rodean, pero ésta es en modo menor y la ternaria mayor y rápida. Bounamente también cuenta con un ejemplo de *affeti*, en la sonata IV del sexto libro de sonatas. Se trata de un motivo repetido cuatro veces, transportado cada vez.

---

<sup>28</sup> DURANTE, Ottavio: *Arie devote*, Simone Verovio, Roma, 1608.

<sup>29</sup> CIMA, Giovanni Paolo: *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno a otto*, Fabio Anti Ed., Milán, 1610.

<sup>30</sup> ZACCONI, Ludovico: *Prattica di musica*. Bartolomeo Carampello, Venecia, 1596.

El siguiente extracto pertenece a uno de los monográficos más extensos sobre violín desde una perspectiva histórica, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, escrito por Boyden:

En suma, en las manos de un violinista habilidoso, el violín representa la dulzura del laúd, la suavidad de la *viella*, la majestuosidad del arpa, la fuerza de la trompeta, la vivacidad del flautín, la tristeza de la flauta, la cualidad patética del corneto; como si cada variedad, como en el gran armazón del órgano, fuera escuchado con maravilloso artificio.<sup>31</sup>

Más adelante, en la misma obra, Boyden también señala que fueron las características expresivas del violín, junto con “su variedad de tono y sus propiedades de articulación rítmica, las que le dieron su posición privilegiada en la música vocal desde el 1600”<sup>32</sup>. El auge de la literatura violinística y el desarrollo de la familia del violín, a partir de 1600, marcó el declive de otros instrumentos “Mientras el violín gradualmente dejó obsoletas a sus formas antepasadas (*rebec y lira da braccio*), las viellas perduraron durante un siglo y medio después de la aparición de violín, cuando las formas polifónicas cayeron en desuso.

Hacia 1550, el uso del violín se hace extensivo a los teatros y a las casas de la nobleza, donde amenizaba las veladas. Sin embargo, en general, su uso era muy restringido y escasa la demanda de intervenciones elaboradas por parte de los compositores. Estos se mencionan como los principales motivos por los que la técnica del instrumento apenas se desarrolló a lo largo de la centuria. El violín, como los demás instrumentos, “vivía bajo la abrumadora sombra de la dominante música vocal”<sup>33</sup>. Sin embargo, con la llegada del siglo XVII, un nuevo escenario musical se impone: aparecen la ópera y las formas instrumentales, lo que supuso la necesaria ampliación en las exigencias del violín. Esta nueva música demandaba un estilo más expresivo e idiomático y el instrumento se orienta hacia la búsqueda de estas características.

## 2. Cambio en el uso del violín en 1600

Este cambio en el uso del instrumento se propició gracias a unas circunstancias muy especiales que se dieron en Italia a principios del 1600. El norte de Italia era un hervidero de actividades culturales, ya que en sus ciudades trabajaban codo a codo los mejores compositores, violinistas y lutieres.

En el norte de Italia las condiciones habían madurado para un gran avance que permitiera a los *luthiers*, instrumentistas y compositores desarrollar un lenguaje idiomático para el violín. La preeminencia de las escuelas de lutería en Cremona y Brescia, que había comenzado en el siglo dieciséis,

---

<sup>31</sup> BOYDEN, David D.: “The new violin idiom. Violin music and its uses in different countries, 1600-50”, in *The History... Op. Cit.*, p. 121.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>33</sup> BOYDEN, David D.: “The formative period. Violin music in the sixteenth century”, in *The History... Op. Cit.*, p.52.

continuó sus líneas tradicionales [...] y, al mismo tiempo, compositores e instrumentistas emanaban de allí y de ciudades vecinas para dar un fuerte impulso a las nuevas partituras de música para violín y a la técnica del instrumento.<sup>34</sup>

En el norte de Italia se concentraban las ciudades clave en la vida musical europea del Siglo XVII. Venecia era uno de los principales centros de impresión, pero también de ópera. Florencia, Mantua y Ferrara albergaban las escuelas de canto más importantes, mientras Milán y Bologna eran los centros de las mejores escuelas de cuerda<sup>35</sup>. La ciudad de Cremona, lugar de nacimiento de Monteverdi (1567-1643), lo fue de la saga de maestros *luthiers* Amati (1505-1740), en cuyos talleres se formó el también Antonio Stradivari (1644-1737). Otra afamada familia de *luthiers*, los Guarneri (1626-1739), en este caso tres generaciones, se pasearon por las calles de Cremona. Por su parte, Riccardo Rognoni (1550–1620) y su hijo Francesco, ambos violinistas y tratadistas, se afincaron en Milán. Venecia, ciudad que desde 1500 era considerada la capital europea de la imprenta, fue el lugar de origen de Dario Castello (c. 1590-c. 1658), compositor e instrumentista de viento. Biagio Marini (ca. 1587- 1663), el compositor de música para violín más importante de principios del siglo dieciséis, y Giovanni Battista Fontana (ca.1580/89- ca.1630), otro compositor referencia, nacieron en Brescia<sup>36</sup>.

No pasó mucho tiempo hasta que los compositores italianos implementaran la nueva técnica compositiva de la monodia acompañada que la Camerata había difundido. Este nuevo estilo realzó la expresión y la emoción. Como dice Boyden respecto a la música vocal: “En la música vocal italiana el texto sugiere que se represente la emoción”<sup>37</sup>. Este ideal compositivo se exportó también a la música instrumental, a medida que el género iba creciendo. Boyden añade: “En la música instrumental italiana [...] el modo expresivo de interpretarla añadía la carne y la sangre, y daba vida a la música”<sup>38</sup>.

Para poder explicar cómo todos estos cambios repercutieron en la popularidad y en el uso del violín no podemos obviar la labor de Monteverdi (1567–1643). Su contribución, además de nueve libros de madrigales, obras sacras y otras, son sus óperas. En ellas, a partir de los experimentos de la *Camerata Fiorentina*, desarrolló poderosas formas de expresar y estructurar el drama musical. La más importante fue *L'Orfeo, favola in musica*<sup>39</sup> (1607), que tiene el honor de ser la

---

<sup>34</sup> BOYDEN, David D.: “Developing an idiomatic technique ... *Op. Cit.*, p.108.

<sup>35</sup> SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press Inc., New York, 1998, p. 15.

<sup>36</sup> BOYDEN, David D.: “Developing an idiomatic technique ... *Op. Cit.*, p. 108.

<sup>37</sup> BOYDEN, David D.: “Tempo. Alterations of rhythm. ... *Op. Cit.*, p. 492.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Estrenada en la corte de Mantua como espectáculo de la temporada de Carnaval. La partitura de la ópera se publicó en Venecia en 1609, y su segunda edición apareció en 1615. Antes de la versión definitiva de 1607, hubo una primera en 1600 y una segunda en 1605. Cf. WHENHAM, J.: “Orfeo” (i), en *Grove Music Online*, 2002. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781567592630-e-5000005849>. Consultado 4 de enero de 2021.

más antigua en su género que todavía hoy se escenifique. Es precisamente en la primera ópera de la historia, *Orfeo*, donde encontramos un maravilloso ejemplo del nuevo uso que se le estaba dando al violín. En la partitura se alterna un uso del violín totalmente vocal, es decir, ligado a su antigua función de doblar y sustituir partes vocales, con un uso en partes *obbligato* y partes *independientes*, asignadas específicamente para él, en las que el compositor utiliza un lenguaje más violinístico y explota todos los giros virtuosos que otros instrumentos no podían realizar. Todo apunta a que la influencia de la ópera y de la manera de cantarla tuvo consecuencias muy significativas en el desarrollo de la escritura musical para violín. Como apunta Piotr Wilk:

El obstáculo más efectivo que privaba a los violinistas italianos de usar dobles cuerdas parece haber sido su deseo de igualar el arte de los mejores cantantes de ópera. Era precisamente por su excelente potencial para la expresión y la técnica, comparable con las cualidades de la voz humana, que el violín adquirió la posición indisputable del instrumento más popular en la Italia el siglo XVII.<sup>40</sup>

Otro testimonio que apoya esta afirmación, aunque una centuria más tarde (1751), es el de Francesco Geminiani en *The Art of Playing on the Violin*, donde afirma que “El arte de tocar el violín consiste en dar al instrumento una sonoridad que de alguna manera rivalice con la más perfecta de las voces humanas”<sup>41</sup>. No obstante, no fue sólo en las óperas donde Monteverdi le otorgó un papel destacado al violín. El primero de los ejemplos es el madrigal *Or che'l ciel e la terra*, que se encuentra en el *Libro de Madrigales número VIII* (basado en un soneto de Petrarca). Massimo Ossi sostiene que en este madrigal el violín y la viola soprano reciben un tratamiento especial, ya que en el *tutti* final interactúan en contrapunto con la voz<sup>42</sup>.

Para ver cómo se materializó este gran cambio conceptual, tan sólo hay que comparar las intervenciones del violín en una partitura anterior a 1600 con otra posterior a dicha fecha. En este caso, compararemos la más temprana partitura conservada en la que aparece música para violín, el *Ballet comique de la reine* (1555) compuesta por Lambert de Beaulieu y Jacques Salmon (Ejemplo 1), con la *Sonata seconda para violín o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violincino o simile atri Strumenti* compuesta en 1641 por Giovanni Battista Fontana (Ejemplo 2).

---

<sup>40</sup> WILK, Piotr: “Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire”, en *Musica Iagellonica* 2004, pp. 161-162.

<sup>41</sup> Cf. GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin... Op. Cit.*

<sup>42</sup> Cf. OSSI, Massimo: *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 143.



Ejemplo 1. *Ballet comique de la reine* (1555), de Lambert de Beaulieu y Jacques Salmon



Ejemplo 2. *Sonata seconda para violín o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violincino o simile atri Strumenti*, de Giovanni Battista Fontana

Lo primero que llama la atención al comparar las dos obras es que mientras la música del Ballet es esencialmente rítmica y bailable por la presencia de figuras cortas e intervalos de cuarta, la sonata explora los aspectos líricos y cantábiles del instrumento. Además, abundan los grados conjuntos, los valores largos y sólo a partir del compás 10, encontramos una figuración contrastante rápida, pero que, al no contener intervalos amplios, confiere un carácter melismático al pasaje.

### 3. Práctica vocal-instrumental en el 1600: Caccini, Prólogo de *Le Nuove Musiche*

En el prólogo de *Le Nuove Musiche*, publicado en 1601, Caccini hace una relación de todos los ornamentos que son gráciles e imprescindibles para cantar bien<sup>43</sup>. Habla de la necesidad de instaurar una forma de cantar que mueva los afectos del público, por lo que se esmera en describir las prácticas vocales que a su entender carecen de elegancia y aquellas otras que sirven el propósito contrario. Así, respecto a las notas y la manera de ser cantada, describe dos prácticas:

<sup>43</sup> CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche... Op. Cit.*



Hay algunos, entonces, que en la entonación de la primera nota, entonan una tercera por debajo, y algunos otros entonan dicha primera nota, en su verdadera altura con un continuo crescendo, porque se dice que esta es la buena manera de colocar la voz con elegancia, comparado con los primeros (desde una tercera inferior), porque no hay regla general, puesto que en muchas consonancias no encaja la armonía. Incluso donde puede utilizarse, se ha convertido en este tiempo en un estilo tan ordinario que en lugar de tener elegancia (también porque algunos mantienen la tercera inferior durante demasiado tiempo, cuando debería ser cantada apenas) diría que sería bastante desagradable de escuchar, y que para principiantes particularmente se debería usar poco, y más como novedad, yo mismo elegiría en su lugar la segunda (manera) haciendo un crescendo en la nota.<sup>44</sup>



Figura 3. Prólogo de *Le Nouve Musiche* (1602) de Giulio Caccini

De este modo, rechaza la costumbre de empezar a cantar por una tercera inferior de la nota real, no sólo porque a menudo interfiere en la armonía, sino por tratarse de una forma poco elegante. Ensalza la forma de cantar sencilla y con decrescendo en cada nota, ya que, como dice más adelante en su prólogo, el encanto viene dado por una manera más clara para el intelecto que, además, permite que todas las artes devengan en una. En lo sucesivo, Caccini escribe ejemplos musicales de lo que para él constituye la buena manera de cantar y describe la forma de interpretarlos, para que los cantantes puedan practicar. Comienza por describir la *esclamazione*.

<sup>44</sup> *Ibíd.*



Ejemplo 3. *Le Nouve Musiche* (1602) de Giulio Caccini, p. 4 del Prólogo


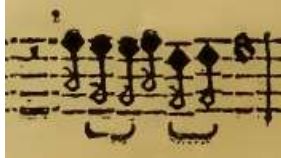




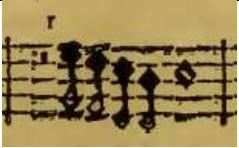



Caccini aconseja que se cante la primera blanca con punto con un decrescendo, para luego volver a aumentar el volumen en la negra que le sigue. Asegura que esto conferirá el espíritu adecuado a la *esclamazio*. Sin embargo, advierte que la siguiente blanca con punto, al contrario que la primera, ha de ser sostenida, ya que al seguirle una negra que desciende una sexta, no se trata de una *esclamazio*. Además, explica que hay dos tipos de *esclamazio*, una más afectiva que la otra, en función de la manera en la que se encuentren escritas, y sobre qué palabras actúen. Así mismo, subraya que se puede utilizar la *esclamazio* en general en todas las blancas y negras con punto a las que le sigan notas por grados conjuntos, siempre y cuando no se trate de música ariosa o canciones de baile.




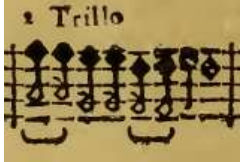



A continuación, se dedica a explicar cómo escribe y enseña él la realización del *trillo* y el *gruppo*, para que estos sean cantados con el mayor de los encantos. El trino ha de ser comenzado golpeando con la garganta desde la primera negra con la vocal “a” hasta la última breve, de manera similar que el grupo.



Ejemplo 4. *Le Nouve Musiche* (1602) de Giulio Caccini, p. 4 del Prólogo

Como advierte que hay dos maneras de realizar, no sólo el *trillo* y el *gruppo*, sino otros ornamentos que embellecen la noble manera de cantar, describe las dos maneras. La siguiente tabla muestra las dos realizaciones de los ornamentos, siendo la segunda columna la que recoge la versión que Caccini considera más apropiada.

 <p>Cadencia desde grado conjunto descendente con nota de paso y escapada</p>	 <p>Pares de grados conjuntos descendentes (o tercera) descendente, primera nota corta segunda larga.</p>
 <p>Cadencia desde misma nota. Baja a la dominante y regresa a do. Embellecida con escapadas.</p>	 <p>Escala de grados conjuntos descendentes con escapadas ascendentes. Primera nota punteada, segunda corta</p>
 <p>Giro sobre grados conjuntos de igual valor. Nota de paso descendente y escapada.</p>	 <p>Rítmico yámbico. Giro sobre grados conjuntos. Nota de paso descendente y escapada.</p>
 <p>Cascada descendente desde tercera superior con nota de paso descendente.</p>	 <p>Cascada de notas descendente. Apoyo rítmico (prolonga el valor) en la primera y última nota (sensible)</p>
 <p>Larga cascada ascendente desde la tercera inferior. Dos intentos de superar cada intervalo ascendente hasta llegar a la segunda superior de la nota cadencial. A partir de aquí descenso por escapadas para llegar a la nota cadencial.</p>	 <p>Las parejas de grados conjuntos ascendentes modificadas rítmicamente prolongando la primera de ellas.</p>

 <p>Trino (a). Cascada descendente desde una quinta superior. Se decelera el ritmo al llegar al grado conjunto superior de la nota cadencial. Esta nota anterior se repite.</p>	 <p>Se prolonga el valor de la primera y última nota de la cascada. Se mantiene la duración larga de la nota repetida antes de la nota final.</p>
 <p>Trino (b). Cascada descendente desde una tercera superior. La nota anterior a la cadencial se repite cuatro veces; la última de ellas con valor rítmico largo.</p>	 <p>De nuevo, como en el anterior caso de trino, se prolonga el valor de la primera y última nota de la cascada. También la duración larga de la penúltima nota.</p>
 <p>Insistencia sobre el unísono al que se le añade un floreio superior. El valor punteado lo recibe la nota real y el floreio el ritmo de semicorchea.</p>	
 <p>Cascata Scempia. Cascada descendente desde una quinta superior. Al llegar a la nota final se la bordea dos veces por semitono descendente. La primera nota tiene peso rítmico, las cuatro notas que le siguen son rápidas. Se descansa en la sensible igual que en la primera nota, marcando así la sexta menor descendente. Síncopa en la nota real seguida por el floreio</p>	 <p>Se prolonga más el valor rítmico en la primera nota y se reduce en las notas rápidas. La síncopa se mantiene.</p>





<p>inferior para llegar a la nota final de la cláusula.</p>	
 <p>Cascata doppia. En este caso la cascada cae una séptima antes de realizar el floreo sobre la sensible. Los valores rítmicos son semejantes a la Cascata Scempia.</p>	 <p>En este caso no se aumenta el valor de la primera nota pero se modifica el de las notas rápidas a semicorchas, salvo las dos anteriores a la nota más grave de la tirara, que son fusas. Se aumenta también el valor de esta nota, que es la que genera el intervalo de séptima con la primera nota.</p>
 <p>Cascata per ricorre il fiato. A diferencia de las anteriores, esta cascada empieza con una nota muy larga, a una quinta de la nota de final de cláusula. La segunda nota, con la que se inicia el movimiento descendente, está a un semitono ascendente de la primera, y al bajar por grados conjuntos desemboca en la sensible. A partir de aquí se repite la fórmula de síncopa cadencial que ya hemos visto en los casos anteriores.</p>	
 <p>Altra cascata simile. Mismo descenso melódico que la Cascata doppia pero con pausa después de la primera nota.</p>	

Tabla 1. Ornamentos vocales de Caccini.

En general, puede verse que siempre que hay dos notas de valores iguales por grados conjuntos ascendentes, Caccini prefiere que se realicen como *esclamazione*, esto es, convertir el ritmo en punteado y otorgarle a la nota que asciende el valor corto. Sin embargo, para aquellos grupos de dos notas que descienden por grados conjuntos o salto de tercera, propone lo contrario, que la primera tenga el valor breve y la segunda el punteado.

En el caso de los trinos, llama la atención que muestre dos tipos completamente distintos de *trillos*. Por un lado, su primer ejemplo en el libro, al que él llama *trillo*, se trata de una misma nota que sufre una disminución de valores rítmicos. Posteriormente, muestra las dos maneras de ejecutar ornamentaciones y llama *trillo* a movimientos cadenciales por grados conjuntos en corcheas. La primera realización que propone es la de mantener la rítmica de corcheas, mientras la segunda consiste en dividir las corcheas en dos semicorcheas con el mismo nombre y a veces unidas por una ligadura.

#### **4. *Selva de varii passaggi*, Francesco Rognoni (análisis de ornamentos vocales/instrumentales)**

En busca de indicaciones sobre la manera de interpretar la música instrumental del *Seicento*, procedo a revisar el tratado *Selva de varii passaggi*. El tratado, publicado en 1620 por Francesco Rognoni, es uno de los últimos libros en su categoría. La práctica de la disminución<sup>45</sup> había caído en desuso en pro del nuevo estilo de ornamentación, más adecuado para la monodia acompañada. Así, los pasajes de notas iguales, que habían constituido la base de la ornamentación hasta finales del siglo XVI, fueron desapareciendo y dieron paso a adornos de ritmos variados vinculados a un afecto. Evidentemente, esta nueva técnica de ornamentación nace a la par y en consonancia con la aparición de la monodia acompañada y la ópera. Esta fuente es, pues, testigo de este proceso de transformación del “uso moderno”.

Tanto Francesco como su padre, Riccardo, ambos grandes virtuosos, conocían el estilo moderno. Francesco, por su parte, pasó gran parte de su vida ejerciendo como director de la banda de instrumentos de la corte del gobernador ducal. Su trabajo siempre había consistido en formar instrumentistas y por ello hay que considerar *Selva de varii passaggi* como un libro didáctico, que cataloga los distintos ornamentos en uso, durante la primera mitad del siglo XVII. Antes de este libro, había publicado un método de violín titulado *Aggiunta del scolano* que desgraciadamente se encuentra perdido. Resulta de gran valor la información que se deriva de la lectura de los prólogos que encabezan cada uno de los dos volúmenes de la obra. El primero, “*il modo di cantar polito*” dirigido a cantantes, describiendo al detalle todos los nuevos ornamentos.

“[...] el arte de la *gorgia* no consiste tanto en la variación o en la diversidad de *passaggi*, como en una justa y determinada cantidad de figuras: a este respecto, la gran velocidad que se busca no deja discernir si lo que antes se ha tocado se repite o se vuelve a decir. Así, una pequeña cantidad de figuras se puede por modo de círculo o de corona volver a decir o copiar, porque el que escucha u oye, siente un encanto tan grande por el suave y veloz

---

<sup>45</sup> Término usado en el contexto de los ornamentos improvisados durante el Renacimiento y el Barroco para describir una figura melódica que sustituye una nota larga con notas de valor más corto. “Disminución” se asemeja al significado del término inglés “division”, el italiano “passaggio”, el español “glosa” y el francés “double”. (Traducción personal) GARDEN, G., & DONINGTON, R.: “Diminution”, in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-50000042071> Consultado 4 de enero de 2021.

movimiento de la voz, así que, por su dulzura y velocidad, no recuerdan aquello que sin ser interrumpido se ha repetido. Y después, es mucho mejor sin comparación que uno haga una cosa a menudo y bien (generalmente en adornos y disminuciones<sup>46</sup>) que, haciéndolos variados, hacerlos variadamente mal.<sup>47</sup>

Sin embargo, con el cambio de siglo y el nacimiento de la ópera, en la música vocal se introdujo el cantar expresivo, se comenzaron a utilizar ritmos más extravagantes, así como gran variedad de ritmos punteados. Se comenzaron a utilizar trémolos y trinos de diferente tipo en las disminuciones, y ciertas fórmulas derivaron en ornamentos específicos con contenido afectivo propio. De esta evolución son testimonio *Selva de Varii passaggi* y el libro de disminuciones que el padre de Francesco, Riccardo Rognoni, había publicado en 1592: *Passaggi per poterse essercitare nel diminuire*. A pesar de que ambos libros tienen una estructura muy clara y un enfoque pedagógico, mientras el libro de Riccardo capta la esencia de la práctica de la glosa, cuando ésta había llegado a su apogeo, el tratado de su hijo es uno de los últimos en su género y es prueba de las modificaciones que el arte de glosar sufrió durante su declive, con la aparición de la *seconda pratica*, puesto que el estilo moderno buscaba conmovir al oyente y no meramente cosquillar su oído<sup>48</sup>.



Es el tratado de glosas de Francesco Rognoni el que documenta la práctica de glosar a principios del siglo XVII. En la portada de su obra, Francesco ya anuncia que en la primera parte mostrará el modo de cantar pulido y con gracia, así como la manera de portar la voz acentuada, con trémolos, grupos, trinos, exclamaciones y pasajes de grados conjuntos, saltos de tercera, cuarta, quinta, sexta, octava y cadencias finales para todas las partes, con otros diversos ejemplos y motetes ornamentados.

Figura 4. Portada de *Selva de Varii Passaggi*, Francesco Rognoni, 1620

<sup>46</sup> El arte de efectuar disminuciones consistía en dividir las notas largas en notas más pequeñas, que suponen el mismo significado, en un fluir ininterrumpido de escalas y secuencias que conferían continuidad sin la necesidad de proporcionar contenido motivico o afectivo.

<sup>47</sup> ZACCONI, Lodovico: *Prattica di música* {...}, Girolamo Polo, Venezia, 1596, primo libro, cap. 66, p. 75. (Traducción personal)

<sup>48</sup> ROGNONI, Riccardo: *Passaggi per potersere essercitare nel diminuire*, A. Forni, Bologna, [1594] 2001, Prólogo de Bruce Dickey.

Además, advierte que esto será útil también para que los instrumentistas puedan imitar la voz humana. En la tercera página del manuscrito, se encuentra su *Avvertimenti alli Benigni Lettori*, en el que hace una detallada descripción de cada uno de los ornamentos utilizados por los cantantes de la época y su correcta realización.



Figura 5. Avvertimenti allí Benigni Lettori, pág. 3 del primer vol. de Selva de Varii Passaggi, Francisco Rognoni, 1620

Resulta de vital interés este extracto, ya que nos permite hacernos una idea de cómo debían ejecutarse los ornamentos y, en consecuencia, cómo se esperaba que los instrumentistas los interpretaran también, en su intento de imitar a los cantantes. Dichas indicaciones son las siguientes:

1. El portar de la voz ha de ser con gracia, lo cuál se hace reforzando la voz sobre la primera nota poco a poco y después haciendo el trémolo sobre la negra.
2. El acento ha de ser más bien tarde, que lo contrario. El verdadero acento es el que se hace descendiendo, si bien hoy en día se usa todavía éste otro en el ascender, y de esta forma da gusto al oído, pero los buenos cantantes lo hacen con poca frecuencia, porque se hace tedioso.
3. El trémolo se hace a menudo, pero con gracia, y se debe prestar atención en no hacerlo como hacen algunos, sin terminación, que parecen cabras; por lo demás, el trémolo se hace sobre el valor del punto de cada una de las notas.
4. En lo que a mí respecta, el Groppo, para que esté escrito en esta manera, en la que así lo han escrito la mayor parte de los hombres valientes, y así todavía el trino; advertido cada uno que quiera aprender dicho trino o grupo, y golpear cada una de las notas con la garganta sobre la vocal a, hasta la última breve, o semibreve, como trino o grupo, se hace generalmente sobre la penúltima nota sobre la que se quiera cadenciar o acabar.
5. El comenzar por debajo de la nota, debe ser de tercera o de cuarta, para mi buen juicio, porque no siempre quedará bien empezar por la tercera,



sino a veces de cuarta, y esto está en la oreja del juicioso cantor para la disonancia que pueda nacer; este comienzo no es otro, sino un dar gracia a la voz en el principio de la nota.

6. La exclamación se hace en el descender disminuyendo poco a poco la primera nota, y después dando espíritu, y vivacidad a la nota que sigue con un tremolino.

7. Queriendo pasar de una nota a otra, es necesario conducir bien la nota con gracia, manteniendo bien la nota que une, dándole su tremolo con espíritu, y vivacidad, guardándose de no hacer dos quintas, o dos octavas, que podremos evitar, cerrando un poco más sobre la penúltima nota, y se debe rehuir tal encuentro, digo de nuevo, que se necesita cerrar siempre sobre la penúltima de la que se quiera hacer un *passaggi*, y en particular sobre el trillo, o Gruppo, para no dar de golpe a esta aspereza de la última, porque será de disgusto para los escuchantes.

8. El buen cantante cuidará de mantener su *passaggi* sobre las vocales, y no como hacen algunos, que ornamentando toman igual de fuerte las sílabas, como estas: gnu, gu, bí, ví, fi, tur, bar, bor, y otras parecidas, será necesario huirle, porque no se puede escuchar algo peor.

9. Son ciertos cantantes que a veces tienen un cierto modo de gorgear ( a la manera de los moros) realizando el pasage de un cierto modo completamente desagradable, cantando aaa, que paran, ríen, ellos se pueden asemejar a aquellos Etiopíos y Moros, cuenta el viaje de Venetia a Jerusalem; dice que tal gente, en los sacrificios cantaban de esta forma, que para reír mostraban cuantos dientes tenían en la boca, de aquí aprendemos que el gorgeo ha de venir del pecho, y no de la garganta.

10. Si bien se encuentra alguna vez en el ascender y descender por grado y *passaggi*, que no llegó a su lugar destinado, esto se ha hecho para abreviar la obra, porque habría sido muy voluminosa. Se entiende, sin embargo, que estudiando pasages parecidos, se vaya a su disposición, y luego, al instrumento.<sup>49</sup>

Estas breves indicaciones se completan con una tabla de ornamentos, donde su autor indica el nombre de cada uno de ellos y escribe su realización. Este documento constituye la primera tabla de ornamentos de la historia de la música.

#### 4. 1. Ornamentos vocales/instrumentales en la obra de F. Rognoni

A continuación, muestro algunos extractos del prólogo de Bruce Dickey sobre *Passagi per potersere essercitare nel diminuire*<sup>50</sup>, que nos ayudan a entender los términos técnicos de la época.

**Tremolo:** El concepto de trémolo viene de la tradición oral. Cualquier fluctuación regular de intensidad o altura la llaman trémolo. Aunque Michael Praetorius (1571-1621) describía el trémolo como un temblar irregular, Rognoni escribe un ejemplo del que puntualiza que suele hacerse sobre la duración de puntillo de la nota sobre la que se encuentra. Distingue entre *tremolo* y *trillo*, el segundo batido con la garganta. Parece que el

<sup>49</sup> ROGNONI, Francesco: Avvertimenti al benigni lettori, *Selva di varii passaggi* (primera parte), Filippo Lomazzo, Milán, 1620, p. s/n (Traducción personal)

<sup>50</sup> ROGNONI, Riccardo: *Passagi per potersere... Op. Cit.*

trémolo es regular, pero en la página 34 muestra muchas variantes rítmicas sobre el mismo.

**Portar de la voce:** crescendo progresivo en una nota larga con un pequeño trémolo.

**Accento:** escapada de grado conjunto (p. 27 análisis de Pulchra)

**Gruppo:** lo más recurrente en el cambio de siglo. F. Rognoni usa grupos de velocidad alta en vocales difíciles, pero usando la garganta

**Esclamazione:** dinámicas sobre notas punteadas lentas descendentes por grado conjunto o (4<sup>a</sup> dism. Cres.) Rognoni añade trémolo al crescendo. El trémolo escrito ayuda a saber dónde va el crescendo.

**Principiar sotto la nota** (intonatio): también usado por Caccini y Bovicelli. Empieza una 3<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> por debajo y usar el punto para llegar a la primera nota. Casi obligatorio, aunque no esté escrito. Importante ejemplo de articulación para vientos. Imitar laringe humana. Más importante ejemplo sobre ligaduras.

En su segundo volumen, Rognoni da instrucciones a los instrumentistas sobre arcadas, golpes de lengua y articulación. A pesar de no ser un instrumentista de viento, debía conocer muy bien los tecnicismos de estos instrumentos gracias a su puesto en el ensamble instrumental de la corte. Sin embargo, la idea del método es desvelar los secretos del nuevo estilo vocal expresivo, y orientar a los instrumentistas para ponerlos en práctica. La sección *Instruttione per archeggiare o lireggiare gli instomenti d'arco*, dedicada al uso del arco y las ligaduras en los instrumentos de cuerda, es uno de los pocos documentos de la época que nos muestran cómo articular en los instrumentos de cuerda en el barroco temprano italiano. Haciendo mención del violín, nuestro autor escribe lo siguiente:

La viola de brazo, especialmente el violín, es un instrumento tosco y áspero en sí mismo, si no se mitiga y dulcifica con un arco suave. Esto es lo que deberían aprender aquellos que tienen una manera tosca de tocarlo sin pasar mucho arco y levantando el arco con tanta fuerza que hacen más ruido que sonido. Lo que todavía es peor, no ligan cuatro corcheas o semicorcheas iguales, sino que las tocan en arcadas distintas, saltando, de manera que parece que la viola devora las notas, sin permitir que se escuchen dentro de la misma arcada, pegada a la cuerda, como hacen los buenos intérpretes.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> ROGNONI, Riccardo: *Passagi per potersere... Op. Cit.*, p. 2. (Traducción personal)



Figura 6. Página 4 del primer volumen de Selva de Varii Passaggi, Francisco Rognoni, 1620

Como habíamos comentado anteriormente, a pesar de que el violín había aparecido en escena al menos un siglo atrás, todavía no se había ganado el favor popular, puesto que se prefería el sonido dulce y delicado de la viola de gamba. Rognoni describe una manera muy brusca de tocar el violín, pasando poco arco y levantándolo mucho, esto es, tocando de manera muy rítmica. Esta manera de tocar el violín aquí descrita probablemente sea la de los violinistas de taberna o *fiddlers*, los cuales, acostumbrados a tocar música para ser bailada y amenizar, seguramente estuvieran más ocupados en producir sonidos rítmicos y con proyección que en seguir la tradición de imitar la voz humana. Sin embargo, describe una forma cantábil de tocar el violín asociada a los buenos intérpretes, es decir, los que sí cantaban con su instrumento

## Conclusiones

Las escasas indicaciones que aparecen en la música de principios del *Seicento* suponen un problema a ojos del intérprete moderno. Sin embargo, debemos

recordar que los músicos profesionales de la época conocían el estilo de esta música a la perfección, por lo tanto, solo se anotaba aquello que era particular o fuera del uso común. Además, el intérprete compartía responsabilidades con el compositor, asumiendo un papel activo, ornamentando y glosando donde lo consideraba pertinente. Por otra parte, la imprenta de caracteres móviles ofrecía opciones muy limitadas para anotar indicaciones más allá de la altura y duración del sonido; de hecho, son pocas las ocasiones en las que vemos *pianos* y *fortes* escritos. A pesar de toda esta problemática, gracias a los diferentes testimonios que aportan los tratados, he querido mostrar una noción del ideal estético de la época. Hoy sabemos que todos los instrumentos trataban de imitar las características de la voz humana y, por tanto, no solo imitaban sus cualidades, sino que también usaban ornamentos y disminuciones vocales.

A juzgar por las disminuciones instrumentales y la ornamentación escrita, este repertorio era técnicamente demandante para todos los instrumentos. No cabe duda de que la técnica de arco de los violinistas debía ser muy sofisticada, pues necesitaban manejar una amplia variedad de articulaciones y, lo que era más importante, debían dominar todo tipo de sutilezas en la forma y dirección de las notas, en concordancia con la práctica vocal contemporánea.

Todas estas circunstancias en torno a la composición e interpretación de la música del *Seicento* la convierten en un repertorio enigmático y atractivo. Como intérpretes interesados en rescatar, no solo este repertorio, sino su estética particular, debemos imbuirnos del espíritu y praxis propios de esta música para llegar a recrearla de la forma más sincera.

### **Bibliografía**

- BOYDEN, David D.: *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, London, 1965.
- BUKOFZER, Manfred F.: *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, W.W. Norton & Company, inc., New York, 1947.
- CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, Giorgio Marescotti, Florencia, 1602.
- CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, A-R Editions, Inc., Wisconsin, 2009.
- CIMA, Giovanni Paolo: *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno a otto*, Fabio Anti Ed., Milán, 1610.
- DE BARDI, Pietro: "Letter to Giovanni Battista Doni", en STRUNK, Oliver (Traducc. y ed.): *Source Readings in Music History*, Norton & Co., Nueva York, 1998, p. 16.
- DILWORTH, John: "The Violin and Bow-Origins and Development", en *The Cambridge Companion to the Violin*, Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- DURANTE, Ottavio: *Arie devote*, Simone Verovio, Roma, 1608.
- EDWARDS, W.: "Consort", in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781567592630-e-50000006322>
- GANASSI, Sylvestro. *Opera Intitulata Fontegara, La qual insegna a sonare di flauto...* Sylvestro Ganassi, Venecia, 1535.
- GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, Travis and Emery Music Bookshop; London, 1751, Facsimile edición (24 enero 2009) Prólogo, p. 1.
- HARNONCOURT, Nikolaus: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006.

- GARDEN, G., & DONINGTON, R.: "Diminution", in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-50000042071>
- HERMAN, Robert H.: *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei: translation and commentary*. Tesis doctoral. Texas, 1973.
- HOLMAN, Peter: *Four and Twenty Fiddlers*, Oxford University Press, London, 1993.
- LAX, Eva (ed.): *Lettere. Claudio Monteverdi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1994.
- OSSI, Massimo: *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- PALISCA, Claude V.: *Discourse on how Tragedy should be Performed, The Florentine Camerata*, Yale University Press, New Heaven, 1989.
- PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, Johannes Richter, Wittenberg, 1615.
- ROGNONI, Francesco: *Selva di varii pasaggi parte seconda, ove si tratta dei pasaggi difficili, per gl'instromenti del dar l'archata, portar della lingua, diminuire di grado in grado...* Filippo Lomazzo, Milan, 1620
- ROGNONI, Riccardo: *Passagi per potersere essercitare nel diminuire*, A. Forni, Bologna, [1594] 2001, Prólogo de Bruce Dickey.
- SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press Inc., New York, 1998.
- SADIE, Stanley. TYRRELL, John: "Violin", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3. Macmillan, London, 2004.
- STOWELL, Robin: *Equipment "The early violin and viola: a practical guide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Antonio Barre, Roma, 1555.
- WHENHAM, J.: "Orfeo" (i), en *Grove Music Online*, 2002. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005849>
- WILK, Piotr: "Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire", en *Musica Iagellonica*, 2004.
- ZACCONI, Ludovico: *Prattica di música*. Bartolomeo Carampello, Venecia, 1596.