



Transición entre modo y tonalidad en el siglo XVII en *Cartella Musicale*, de Adriano Banchieri

Transition between Mode and Tonality in the Seventeenth Century in Cartella Musicale by Adriano Banchieri

Marcos Pupo Nogueira* 

Instituto de Artes
Univ. Estadual de São Paulo
marcos.pupo@unesp.br

* Doctor en Historia Social por la Universidad de São Paulo – USP y **libre docente** por la Universidad Estadual Paulista – UNESP, profesor del IA-UNESP, donde actúa en el área de Teoría y Análisis Musical, con énfasis en morfología de la música polifónica y en procesos temáticos de la composición. Posee trabajos consolidados sobre la obra de Carlos Gomes. Es líder del Grupo de Investigación *Teorías de la Música*, registrado en el Directorio de Grupos de Investigación del CNPQ.

Recibido en: 26/03/2025.
Aprobado en: 01/09/2025.

Resumen

El presente artículo aborda dos tratados, *L'organo suonarino* y *Cartella musicale*, de Adriano Banchieri. Monje de la Orden Olivetana de los Benedictinos, Banchieri fue conocido por su versatilidad intelectual, comprobada por sus producciones como escritor, compositor, organista y teórico de la música. Sus tratados constituyen referencias teóricas y prácticas sobre las condiciones del proceso de transición entre el modalismo y el tonalismo a comienzos del siglo XVII. El objetivo de este artículo es evidenciar y evaluar algunos de los puntos fundamentales de la contribución de Banchieri a la comprensión del complejo proceso de transición mencionado. Uno de los aspectos esenciales de este proceso en Italia es la configuración del sistema de los *tuoni*. La estrategia central de Banchieri en este proceso fue adaptar los tonos salmódicos al teclado e incorporar las transposiciones ya tradicionales en esta práctica y, sobre todo, asociar a cada *tuono* las cadencias destinadas a guiar el trabajo litúrgico en el órgano. El artículo parte de una estrategia metodológica que confronta los conceptos teóricos de sus dos tratados —objeto de este estudio— con los ejemplos prácticos allí presentes, compuestos por el músico boloñés. Para tal, se realiza una recuperación de la tradición medieval-renacentista, necesaria para comprender la terminología empleada por Banchieri y destacar su verdadera contribución a la transición “modal/tonal” de la cual fue partícipe. Es posible concluir que Banchieri, al dirigir sus dos tratados a los músicos prácticos (especialmente a los organistas profesionales de la época y de su región), promovió un conjunto de teorías que esclarece el papel de las transposiciones de los modos en el establecimiento de un aparato tonal.

Palabras clave: Modos. Tonalidade. Tuoni. Tratados históricos. Banchieri.

Abstract

This article discusses two treatises by Adriano Banchieri: *L'organo suonarino* and *Cartella musicale*. A monk of the Olivetan branch of the Benedictine Order, Banchieri was known for his intellectual versatility, demonstrated through his work as a writer, composer, organist, and music theorist. His treatises serve as both theoretical and practical references for understanding the conditions of the transition from modality to tonality at the beginning of the seventeenth century. The aim of this article is to highlight and assess some of the key aspects of Banchieri's contribution to the comprehension of this complex transitional process. One of the essential features of this process in Italy is the configuration of the *tuoni* system. Banchieri's central strategy in this context was to adapt the psalm tones to the keyboard, to incorporate the traditional transpositions used in this practice, and above all, to associate each *tuono* with its corresponding cadences in order to guide liturgical work on the organ. The article adopts a methodological approach that compares the theoretical concepts presented in these two treatises with the practical examples contained therein, composed by the Bolognese

musician himself. This strategy involves a recovery of the medieval-Renaissance tradition, which is necessary to understand the terminology used by Banchieri and to emphasize his real contribution to the modal/tonal transition of which he was a participant. It can be concluded that, by addressing his two treatises to practical musicians (especially professional organists of his time and region), Banchieri promoted a body of theories that clarifies the role of modal transpositions in the establishment of a tonal framework.

Keywords: Modes. Tonality. Tuoni. Historical treatises. Banchieri.

1 Introducción¹

Tomaso Banchieri, más tarde monje Adriano, nació en Bolonia en el año 1568. La ciudad de Bolonia seguía siendo, en la época de su nacimiento, parte de los Estados Pontificios, administrada por un lado por un cardenal vinculado al Papa y, por otro, por el Senado de la ciudad. Bolonia llegaría a convertirse en la primera ciudad universitaria del mundo occidental y, desde su fundación en el siglo XI, había desarrollado una fuerte identidad basada en la libertad de estudio e investigación.

La producción musical de Banchieri incluye misas, motetes y salmos destinados a los oficios de la iglesia. Como compositor de música secular, dejó obras en varios géneros, entre ellos el madrigal, la canzonetta y, especialmente, las comedias madrigalescas, en las que destiló un fino humor y una crítica social en obras como *La pazzia senile* ("Locura senil"), de 1598; *La barca di Venetia per Padova* ("La barca de Venecia hacia Padua"), de 1605, madrigal a cinco voces en el que describe con agudeza y humor toda la diversidad cultural y étnica de los pasajeros; y *Festino*, de 1608, que satiriza diversos lenguajes musicales de la época y presenta una imitación de animales en "contrapunto bestial" sobre un *cantus firmus*.

Sus trabajos en teoría musical fueron relevantes y muy influyentes durante la primera mitad del siglo XVII, un período de importantes transformaciones musicales, especialmente en la transición del modalismo hacia la tradición "mayor/menor" en la música europea. Dos de sus publicaciones resultan

¹ Agradecemos ao Prof. Fernando Luiz Cardoso Pereira por su invaluable ayuda em la finalización de los gráficos y formateo del texto según las ABNT.

fundamentales en este proceso: *L'organo suonarino*, con varias ediciones desde 1605, que incluye una versión bien fundamentada de los *tuoni ecclesiastici* orientada al papel litúrgico del órgano; y *Cartella musicale*, cuya edición ampliada de 1614 se destaca. En esta publicación aplica los *tuoni ecclesiastici* a la composición musical, incluyendo misas, himnos y otros *concerti*. Tras una vida de viajes por Venecia, Milán y Florencia, Banchieri falleció en Bolonia en el año 1664.

2 Recuperación de aspectos de la Teoría Modal

La tradición del canto litúrgico medieval está formada por una colección de melodías de diversas procedencias y estilos que las autoridades eclesiásticas, cobijadas por los reyes carolingios, tenían como objetivo “clasificar y ordenar”. La base teórica era híbrida, ya que mostraba huellas de la liturgia bizantina y de sus ocho modos (*octoechos*), y necesitaba conciliarse con la tradición teórica del antiguo sistema griego.

Como señala Frans Wiering (2001, p. 2), “ciertas fórmulas melódicas siempre han estado asociadas a los modos”, y el modalismo asociado al canto llano pudo haberse desarrollado precisamente para crear una conexión aceptable entre “las fórmulas melódicas de los tonos de la salmodia y las antífonas melódicamente más libres”.

Se sostiene que los cantores de la era carolingia aplicaron ocho configuraciones melódicas distintas, llamadas *toni*, al repertorio de melodías del canto litúrgico. Este proceso acabó por definir una clasificación que permitía la interacción sistemática entre el final de la salmodia y el inicio de la melodía principal, la antífona. La configuración del modalismo eclesiástico se debe principalmente a esta relación entre el tono salmódico y la antífona que le sigue. En su forma estándar, “el sistema proporcionaba un tono de salmo para cada una de las ocho categorías modales” (Cohen, 2002, p. 309).

Otro paso fundamental fue dividir las antífonas en cuatro grupos, de modo que cada uno tuviera una *finalis* diferente, es decir, ‘d’, ‘e’, ‘f’ o ‘g’. Para cada uno de estos grupos existe una doble clasificación de la melodía, definida por su ámbito:

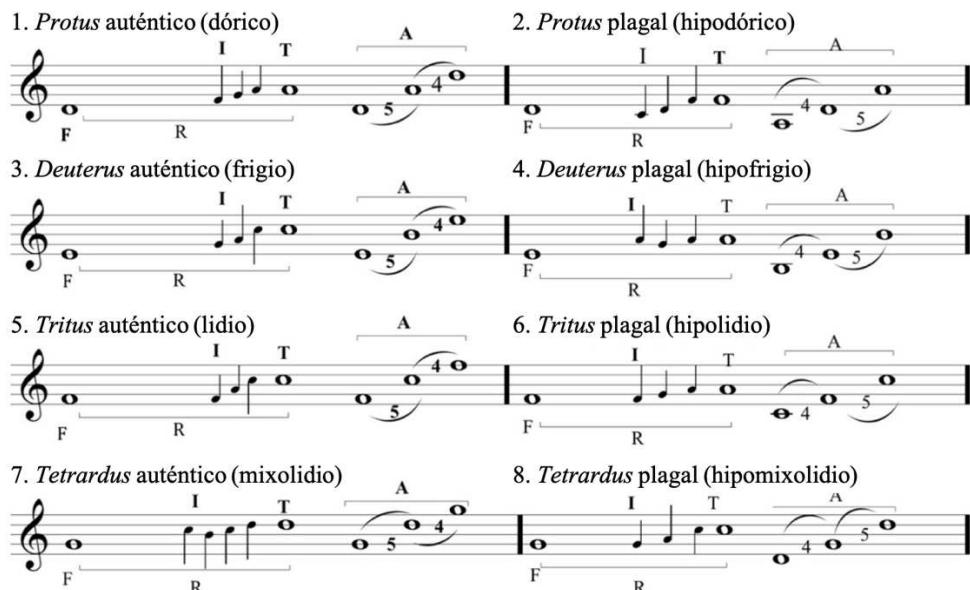
'auténtico', cuando la melodía se expande por encima de la *finalis*; y 'plagal', cuando el ámbito es más grave, siendo la final siempre la misma. Según Wiering (2001, p. 3), "los modos auténticos pueden usar una o dos notas por debajo de la final y alcanzar al menos la octava por encima de ella, y los modos plagales pueden abarcar aproximadamente una quinta por encima y por debajo de la final". En el período inicial de sistematización del modalismo no existían definiciones exactas respecto al ámbito; sin embargo, es posible distinguir "el *ambitus* auténtico y plagal de cada par modal en términos de sus posiciones con respecto a su final común", ya que ambas regiones se imbrican y "la octava modal básica del plagal se sitúa una cuarta perfecta por debajo de la del auténtico" (Cohen, 2002, p. 311). Las cuatro categorías definidas por las finales 'd', 'e', 'f' o 'g' fueron nombradas con los ordinales griegos *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus*, mientras que sus subdivisiones fueron indicadas mediante las formas latinas de las palabras griegas: *authenticus* y *plagius (plagalis)*, que definen los ocho modos.

Los principales elementos de este proceso melódico pueden sintetizarse como: 'final' (*finalis*) es la nota de reposo y conclusión, la misma para el modo auténtico y su correspondiente plagal; 'tono de recitación' (*tenor*), la nota básica de recitación, el polo opuesto de la final; 'repercusión' (*repercussio*), la región melódica entre la final y la nota de recitación; 'inicio', fórmula melódica que da comienzo a la salmodia; 'especie' (*species*), que designa el tipo de disposición de semitonos y tonos dentro de una octava (8), una quinta (5) o una cuarta (4); y 'ámbito' (*ambitus*), que es la extensión del modo, generalmente de una octava.

En el modo auténtico, el ámbito se define como una "especie de octava", formada por la 'elisión' de una "especie de quinta" con una de "cuarta". En el modo plagal, la "especie de octava" se forma mediante la unión de una "especie de cuarta" con una de "quinta", situadas por debajo y por encima de la *finalis*. La tradición medieval enumera los modos de tal forma que los auténticos son siempre impares y los plagales, pares. Por influencia del Humanismo renacentista, los modos fueron renombrados basándose en la tradición griega. La Figura 1 representa una síntesis de los conceptos básicos del modalismo eclesiástico, presentada en la tercera parte

del tratado de Giovanni Maria Lanfranco (1533, p. 112)². La terminología griega (*protus, deuterus, tritus* y *tetrardus*) no se emplea en el tratado de Lanfranco, sino su equivalente en italiano (*primo tuono, secondo tuono*, etc.). Esta relación terminológica es la más común en la tratadística italiana y, por ello, resulta más coherente con el objeto de este artículo. Uno de los tratados más antiguos y referenciales sobre esta terminología en lengua italiana se encuentra en el *Commentarius in Plutarchi de virtute morali* de Andrea Matteo Acquaviva (1526, f. 38r).

Figura 1. Elementos melódicos del canto eclesiástico (tonos salmódicos): (F), *finales*; (T), tenor o notas de recitación; (I), fórmulas iniciales de la recitación salmódica; (R), repercusión; (A), ámbito; (5 o 4), especies de quinta y cuarta.



Fonte: *Scintille di musica* (Lanfranco, 1533, p. 112).

Los números del 1 al 8 indican cómo se conocían los modos en la práctica, y los nombres entre paréntesis corresponden a la terminología que fue retomándose progresivamente durante el Renacimiento bajo la influencia del Humanismo. A continuación, se presentan algunos ejemplos de determinación modal en la Edad Media (Figuras 2 e 3):

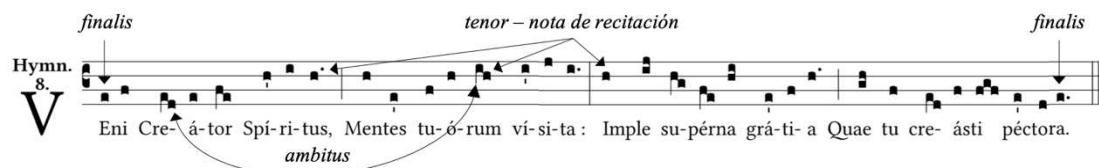
² La información adicional no presente en el tratado fue recopilada en dos publicaciones: Cohen (2002, p. 310-312) y Wiering (2001, p. 2-9).

Figura 2. *Ave maris stella*, himno gregoriano (modo 1, dórico).



Fuente: https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2232#source_1

Figura 3. *Veni creator*, hino gregoriano (modo 8, hipomixolidio).



Fuente: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2923>

En 1547, un tratado innovador fue publicado por el humanista suizo Henricus Glareanus: el *Dodechacordon*, que toma las siete especies diatónicas y las organiza de tal manera que cada “especie de octava” sea considerada según el orden ascendente de sus especies constituyentes: “especies de quinta y de cuarta” para los modos auténticos, o “especies de cuarta y de quinta” para los modos plagales. De este proceso resultan catorce modos, a los cuales Glareanus atribuyó los antiguos nombres de la era clásica griega (Figura 4). De ellos, dos son excluidos: el auténtico *hipereolio* (si-fa-si) y el plagal *hiperfrigio* (fa-si-fa), por formar quintas y cuartas disonantes. De este modo, permanecen doce modos, cuatro de los cuales se suman a los ocho modos eclesiásticos: eolio (la-mi-la); hipoeolio (mi-la-mi); jonio (do-sol-do); e hipojonio (sol-do-sol).

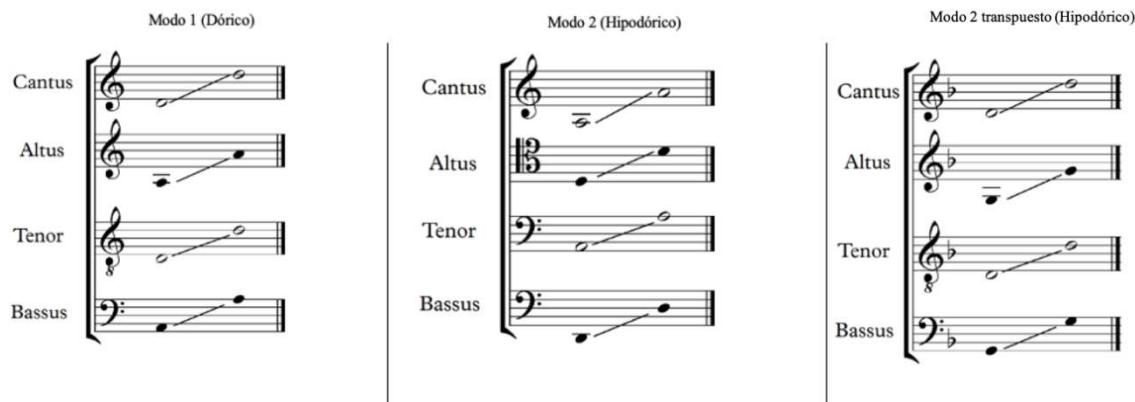
Figura 4. Los catorce modos según Glareanus, em el *Dodecachordon*.



Fuente: el propio autor (2024).

La teoría modal, aun habiendo sido concebida para el canto monofónico, se mantiene inalterada en sus aspectos más generales durante el período polifónico, ya que cada parte del contrapunto todavía puede ser tratada de forma melódica. Una parte significativa del repertorio, especialmente el sacro, mantiene vínculos estrechos con el canto litúrgico medieval, principalmente a través del *cantus firmus*, que servía como base del contrapunto, generalmente en la línea del tenor. A pesar de estas relaciones entre el modalismo monofónico y el polifónico, surgen especificidades que introducen nuevas complejidades en la determinación modal de las obras polifónicas. La más destacada es la cuestión del ámbito del modo dentro de la composición polifónica, en la que las voces contiguas pueden presentar distintos ámbitos, y el concepto de modos auténtico y plagal no se mantiene constante a lo largo de una misma obra (Figura 5).

Figura 5. Relaciones entre las voces en los modos auténtico y plagal, exemplificadas en los modos 1 y 2.



Fuente: el propio autor (2024).

Tratadistas del Renacimiento como Zarlino, Vicentino y Pontio³ demuestran que el análisis de las cadencias en el repertorio polifónico también debe ser considerado de manera fundamental para la determinación modal en las obras contrapuntísticas, aspecto que será esencial para la definición de los ocho *tuoni* en la teoría de Banchieri.

Tabla 1. Indicación de cadencias para cada uno de los doce modos.

final y modos	d	e	f	g	a	c
auténticos (cadencias)	1 (d, f, a)	3 (e, g, b)	5 (f, a, c)	7 (g, b, d)	9 (a, c, e)	11 (c, e, g)
plagales (cadencias)	2 (a, f, d)	4 (b, e, g)	6 (c, a, f)	8 (d, b, g)	10 (e, c, a)	12 (g, e, c)

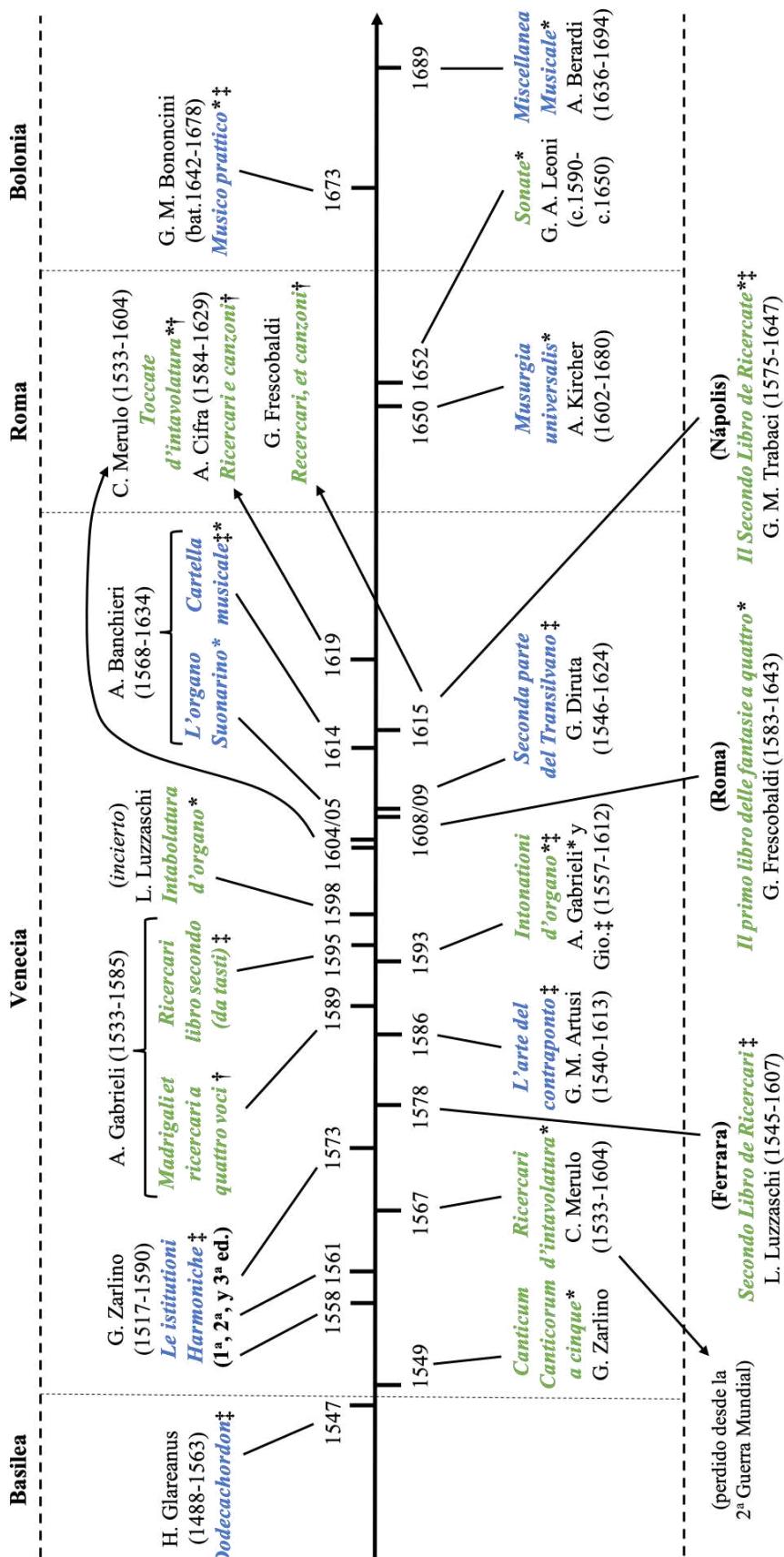
Fuente: *Istitutioni armoniche* (Zarlino, 1561, p. 320-335).

³ Giuseppe Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, 1561; Nicola Vicentino, *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Pratica*, 1555; Pietro Pontio, *Ragionamento di Musica*, 1588.

3 Modos y *Tuoni*

Desde mediados del siglo XVI y comienzos del XVII surgieron varios tratados en los que la cuestión de los modos es abordada con el objetivo de adaptarla a las nuevas demandas de la composición del inicio del Barroco. En la Figura 6, las publicaciones más influyentes sobre las transformaciones del modalismo se presentan cronológicamente.

Figura 6. Cronología de tratados (en azul) y ciclos modales (en verde) publicados a lo largo de los siglos XVI y XVII.



Leyendas: * - 8 modos o *tuoni*; † - 12 modos o *tuoni*; ‡ - 12 modos o *tuoni*, incompletos.

Fuente: el propio autor (2024).

En su tercera edición de 1614, el tratado de Banchieri *Cartella musicale* consolida las ideas del autor publicadas inicialmente em *L'organo suonarino*, de 1605. Ambas hacen del autor el primero en sistematizar teóricamente los llamados *Tuoni ecclesiastici* (tonos de iglesia). Según Atcherson (1973, p. 216), la clasificación y ordenación de los modos por "tono/clave" (*pitch-key*, como se refiere a los *tuoni*), "parece ser un fenómeno estrictamente del siglo XVII", ya que no hay mención de ellos por Glareanus, Zarlino o Salinas, por ejemplo". Sobre *L'organo suonarino*, Atcherson (1973, p. 216) observa que debió de ser el primer trabajo teórico en esquematizar los ocho modos (*tuoni*). Sin embargo, Lester (1978, p. 73) señala un tratado anónima de 1593 (*Intavolatura d'organo facilissima accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*) que "utiliza los ocho tonos de la iglesia en la forma presentada por Banchieri".

Figura 7. Frontispicios de *L'organo suonarino* y *Cartella musicale*, de Banchieri.



Fuente: *L'organo suonarino* (1605, p.i); *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p.i).

Durante el siglo XVII, en lengua italiana, el término *tuono* era, según Barnett (2002, p. 419), "utilizado para modo o para cualquier concepción de organización tonal". Se establece así una terminología confusa, ya que *tuono* es sinónimo de modo tanto cuando se refiere a los ocho modos eclesiásticos como cuando alude

a los doce modos de Glareanus. En este sentido, es posible considerar que Banchieri no contribuyó al esclarecimiento terminológico, y quizá sería sensato reconocer que probablemente no tenía tal propósito en los tratados que escribió. En los tratados de Banchieri, el término *tuono* se refiere a los ocho tonos salmódicos y ha sido traducido por la teoría musical moderna, según la observación de Barnett, como "tonalidades de los tonos salmódicos" o "tonos de iglesia". Atcherson, al crear la ya citada expresión *pitch-key*, se refiere a los *tuoni*, es decir, a los sistemas en los que los ocho modos de la iglesia se presentan "como transposiciones de sus *loci* 'naturales', varios de ellos con sus propias armaduras de clave". En el texto de Atcherson, este último término presenta cierto anacronismo, al evitar una aclaración conceptual sobre su relación histórica con el *gamut*, entendido como una síntesis y extensión de sus transposiciones. En cuanto a la "armadura de clave", el autor cita como ejemplo el modo II, "generalmente establecido en este sistema con un sol final y una armadura de un bemol; puede entonces ser transpuesto, incluso de vuelta a su *locus natural*" (Atcherson, 1973, p. 216).

La concepción de *tuono*, codificada teóricamente en los dos tratados de Banchieri, es la concepción que "forma las bases para la noción de tonalidades a comienzos del siglo XVIII, y que además define, de manera más esencial que los modos, el formato de las prácticas específicas del siglo XVII" (Barnett, 2002, p. 419-420). En otro trabajo, Barnett (2008, p. 251) define con mayor detalle los tonos de iglesia, o *tuoni ecclesiastici*, como una ordenación particular de tonalidades, es decir, "un conjunto de centros tonales y armaduras de clave utilizados por los compositores" y presentes "en tratados italianos a lo largo del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII". Como señala Dodds (2024, p. 37), estos ocho *tuoni* forman un esquema modal que deriva de "convenciones de transposición para la salmodia polifónica".

El origen de los *tuoni* es complejo y abarca diversos factores y demandas compositivas del período, entre ellos el incremento de la música del Oficio litúrgico durante la Contrarreforma católica, una estrategia que buscaba "[...] fomentar la piedad laica y proyectar la autoridad de la Iglesia" (Dodds, 2024, p. 37-39). Esta acción también se relacionaba con la persistente presencia de los estilos polifónicos

del Renacimiento en medio del extraordinario desarrollo de la impresión musical en la península itálica durante las primeras décadas del siglo XVII.

En este gran auge del repertorio litúrgico, los tonos de iglesia comenzaron a emplearse ampliamente, incluso cuando el *cantus firmus* estaba ausente. El repertorio incluía salmos, cánticos polifónicos y géneros litúrgicos para teclado, como ricercares, tocatas y *intonazioni*. Muchas de estas obras circulaban y se publicaban como ciclos ordenados según la numeración de los modos (o *tuoni*), e incluían también piezas instrumentales, cuyo ejemplo más frecuente eran las de sonatas de conjunto, organizadas en consonancia con los modos y tonos de iglesia.

Las características “tonales” de los tonos de iglesia surgen de los procesos de armonización en las obras polifónicas. Estas, a su vez, resultan del desarrollo de prácticas relacionadas con las transposiciones requeridas en varios modos, siendo las más comunes las empleadas principalmente en los tonos 2, 6 y 7. En estos casos, los intervalos más habituales para la transposición eran los de cuarta y quinta. Debido a las transposiciones y armonizaciones, muchos finales de los tonos salmódicos, al ser tratados polifónicamente, perdieron el carácter abierto que poseían, en favor de un cierre más afirmativo, lo que reforzaba las cadencias con un mayor peso resolutivo y retórico.

En *L'organo suonarino*, Banchieri indica para cada *tuono* las cadencias básicas que los definen, siguiendo en parte el esquema de cadencias de Zarlino y de otros tratadistas. De este modo, Banchieri expone para cada *tuono* las cadencias que denomina *mezana* (*intermedia*), generalmente sobre el quinto grado; *indifferente*, por lo general sobre la tercera; y *finale*, sobre el primer grado. No obstante, respetando la antigua recitación salmódica, observa que las cadencias de los *tuoni* 3, 4 y 8 tienen la *mezana* y la *indifferente* alteradas a C y A, evitando la nota B, que en la tradición salmódica no se utilizaba como tono de recitación o *finalis*. Sin embargo, para el modo 4, Banchieri propone que dos fórmulas cadenciales se presenten como *mezana*: una en C y otra en B. Esta duplicidad creada por Banchieri puede interpretarse como un paso modernizador, otorgando a la nota si un nuevo estatus como valor armónico autónomo.

La síntesis de los *tuoni* presenta un modelo básico de procedimiento destinado a los organistas, quienes de esta manera disponían de una guía para acompañar los cantos en los cuales las transposiciones y armonías fundamentales estaban claramente definidas. Se observa que la *finalis* de cada *tuono* se sitúa sobre cada una de las seis *voces*⁴ de la tradición de la solmización, lo que demuestra hasta qué punto la tradición salmódica se preservaba en este proceso. Lester resume la relación de los *tuoni*, tal como fueron esquematizados por Banchieri, al analizar los usos de transposición modal de los tonos salmódicos, ya evidentes desde finales del siglo XVI. Al ser codificados por el músico y tratadista boloñés, configuraron los “ocho tonos del lenguaje del canto llano eclesiástico” (Lester, 1978, p. 71). La cita de Lester enfatiza lo que, de hecho, ya está propuesto en el subtítulo del Segundo Registro del tratado *L’Organo Suonarino* de Banchieri (Figura 8), “*entro il quale si va tocando Sopra gli Otto Tuoni Spettanti al Canto Fermo Ecclesiastico*”⁵. En la Tabla 2 a continuación se describen las relaciones mostradas en la Figura 8 entre cada uno de los *tuoni* y sus *finalis*, tonalidad y cadencias básicas (*mezana*, *indifferente*, *finalis*), respectivamente.

⁴ Término que designaba las sílabas de la solmización creada en el siglo XI por Guido d’Arezzo para facilitar la lectura de los cantos.

⁵ Dentro del cual se tocan los Ocho Tonos Pertenecientes al *Cantus Firmus* Eclesiástico.

Figura 8. *Tuoni* y formas cadenciales em el "Secondo Registro".



Fonte: *L'organo suonarino* (Banchieri, 1614, p. 42).

Tabla 2. Presentación esquemática de los *tuoni* de Banchieri.

Tuono	Finalis	Sistemas	Cadencias básicas		
			<i>mezana</i>	<i>indifferente</i>	<i>finalis</i>
1	D	0	A	F	D
2	G	♭	D	B	G
3	A	0	E	C	A
4	E	0	C/B	A	E
5	C	0	G	E	C
6	F	♭	C	A	F
7	D	♭	A	F	D
8	G	0	D/C	B	G

Fuente: *L'organo suonarino* (Banchieri, 1614, p. 42).

En *Cartella musicale*, Banchieri presenta las entonaciones salmódicas ya dentro de la configuración de los *tuoni* y, al compararlas con las mostradas en la Figura 9, se constata que los comienzos (*intuonatione*) son los mismos que en la

tradición medieval, aunque algunos aparecen transpuestos: tres de ellos con bemol (2, 6 y 7) y uno, el quinto, transpuesto pero sin indicación de bemol. Banchieri los presenta de esta manera siguiendo una tradición vigente desde finales del siglo XVI y con el fin de adaptarlos a la composición contrapuntística.

Figura 9. Presentación de las entonaciones salmódicas, transpuestas al ámbito de la composición del canto figurado.



Fonte: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 71).

En *Cartella musicale*, Banchieri establece una correspondencia entre los doce modos y los ocho *tuoni*; lo que representa un intento de dar un paso lógico y lineal desde una tradición antigua hacia una moderna. Este proceso fue detallado por Banchieri y se presenta a continuación de forma esquemática (Figura 10). Existen, naturalmente, ciertas inconsistencias que, en la medida de lo posible, serán señaladas. En cualquier caso, el proceso descrito por Banchieri se muestra como una aventura teórico-práctica que aporta importantes elementos para comprender

la transición de los doce modos hacia el establecimiento de la tradición mayor/menor, mediada por los *tuoni*.

Figura 10. Correspondencia entre modos y *tuoni* en *Cartella musicale*.

Tuoni De Banchieri					
	tuoni	finalis	claves	cadencias	
1	D	0	A	F	D
2	G	↓	D	B	G
3	A	0	E	C	A
4	E	0	C/B	A	E
5	C	0	G	E	C
6	F	↓	C	A	F
7	D	↓	A	F	D
8	G	0	D/C	B	G

Modos auténticos		
modos	ámbito	finalis
1	D-A-D	D
3	E-B-E	E
5	F-C-F	F
7	G-D-G	G
9	A-E-A	A
11	C-G-C	C

Modos plagales		
modos	ámbito	finalis
2	A-D-A	D
4	B-E-B	E
6	C-F-C	F
8	D-G-D	G
10	E-A-E	A
12	G-C-G	C

Fuente: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 137-138)⁶.

En cuanto a la relación entre los tratados de canto llano (punto de partida de los *tuoni* de Banchieri) y los tratados de composición del siglo XVII, existen diferencias fundamentales. Mientras que los antiguos tratados de tonos salmódicos en la tradición del canto llano generalmente presentan “[...] los tonos del salmo sin transposición, los tratados barrocos de composición y órgano suelen presentarlos en sus transposiciones más convencionales” (Dodds, 2024, p. 100). Esta característica de los trabajos del siglo XVII refleja un gran cambio: la transición de un espacio de alturas mediado por el *gamut* a un espacio escalar adaptado a los instrumentos de teclado. Estos nuevos tratados presentan, como en *Cartella musicale*, jerarquías cadenciales que explican la formación de cadencias internas y finales, las cuales, en los antiguos tonos salmódicos, correspondían a las inflexiones mediales y terminales de los tonos del salmo.

Con respecto a la Figura 10, es preciso reiterar que el propósito de Banchieri fue adaptar los tonos salmódicos al teclado e incorporar las transposiciones ya

⁶ Figura extraída del texto de Banchieri en la traducción de *Cartella Musicale* (Cranna, 1981, p. 299-301).

tradicionales en esta práctica y, principalmente, asociar a cada *tuono* cadencias destinadas a guiar el trabajo litúrgico en el órgano.

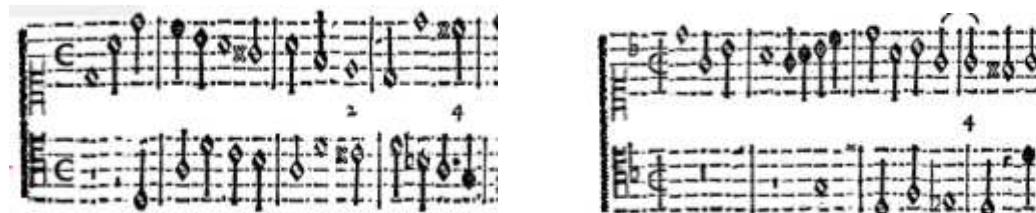
Los tres asteriscos en la figura señalan que el *tuono* 4 es el único en el que las cadencias *mezanae* e *indifferente* no recaen sobre el quinto y el tercer grado. Una de las razones de ello se debe al hecho de que, en los antiguos tonos salmódicos, las notas de recitación nunca se encuentran sobre la nota B. Sin embargo, como observa Dodds, también existe una razón contrapuntística por la cual las cadencias internas de los modos 3 e 4 se sitúan en A y C, ya que "las cadencias en B presentan dificultades de conducción de voces al componer para más de dos voces" (Dodds, 2024, p. 105). En algunos dúos presentes en *Cartella musicale* se produce una cadencia sobre B cuando no hay conflicto contrapuntístico. El propio Banchieri admite esta posibilidad al incluirla como alternativa en su cuadro de cadencias. En ella, el asterisco simple se refiere a la observación de que "el modo nueve podría relacionarse con el *tuono* siete por transposición una quinta abajo, ya que posee la misma especie de octava" (Cranna, 1981, p. 300). A su vez, el asterisco doble señala el hecho de que Banchieri no establece ninguna relación del sexto modo con uno de los *tuoni*, prefiriendo asociar el sexto tuono al modo doce.

En el contrapunto imitativo del Renacimiento y su proyección en el siglo XVII, la relación auténtico/plagal definía los puntos de imitación en las voces contiguas. Banchieri rompe con esta tradición al disponer los *tuoni* sin separarlos ya en auténticos y plagales. Respecto a esta cuestión, en su escritura polifónica mantiene ciertos preceptos antiguos que remiten a Zarlino. Según Barnett (2002, p. 418), "los puntos distintivos de imitación en los modos auténtico y plagal obedecen a una diferencia adicional entre ambos, vinculando el movimiento ascendente con el modo auténtico y el descendente con el plagal".

Los fragmentos siguientes (Figura 11) muestran que, aunque Banchieri, al componer cada uno de los dúos presentes en *Cartella musicale*, ya no mantiene la tradición de voces contiguas en relación auténtico/plagal, realiza el primero con un motivo ascendente (auténtico) y el segundo con un motivo descendente (plagal). En este sentido, Banchieri conserva todavía la concepción según la cual, en la numeración de los *tuoni*, los cuatro impares corresponden a los auténticos y los

cuatro pares, a los plagales. No obstante, por otros aspectos, especialmente los cadenciales, Banchieri trata los ocho *tuoni* como entidades autónomas, que en la mayoría de ellos indican una configuración ya distante del modalismo renacentista.

Figura 11. Fragmentos iniciales de dúos, *Tuono 1* y *Tuono 2*.



Fuente: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 72-73).

A continuación se presentan transcripciones de dos dúos (de los ocho creados por Banchieri) en las claves originales de *Cartella musicale*, ejemplificando cada uno de los *tuoni* a través de cadencias caracterizadas por movimientos cantizan (↗) y tenorizans (↘)⁷.

En la figura 12, Banchieri hace uso de las cadencias en las posiciones regulares, afirmando el *tuono* en correspondencia con el primer modo. Las cadencias evidencian de manera muy clara el primo *tuono*: tres sobre A (*mezana*), una sobre F (*indifferente*) y cinco sobre D, la *finalis*. La imitación con motivo ascendente corresponde a la que Banchieri clasifica como auténtica.

⁷ Los términos *cantizans*, *tenorizans*, *altizans* y *basizans* se refieren a los movimientos cadenciales característicos del cuarteto vocal típico de la polifonía del siglo XVI (*cantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*). Estos movimientos son considerados 'estereotipos cadenciales' por Bernhard Meier (1988, pp. 91-93), en referencia directa a Johann G. Walther (teórico alemán del siglo XVIII), y representan la configuración más común de una cadencia a través de estereotipos en los grados melódicos 8-7-8 (*cantus*), 2-1 (*tenor*), 4-5 o 5-5 (*altus*) y 5-1 o 5-8 (*bassus*). En la práctica, cada uno de estos movimientos podría presentarse en otras voces, y así los *cantizans*, por ejemplo, podrían estar en el *tenor* o en cualquier otra voz.

Figura 12. Duo no primeiro *tuono* eclesiástico.

Duo-Primo *tuono*

Cantus

Tenor

5

10

15

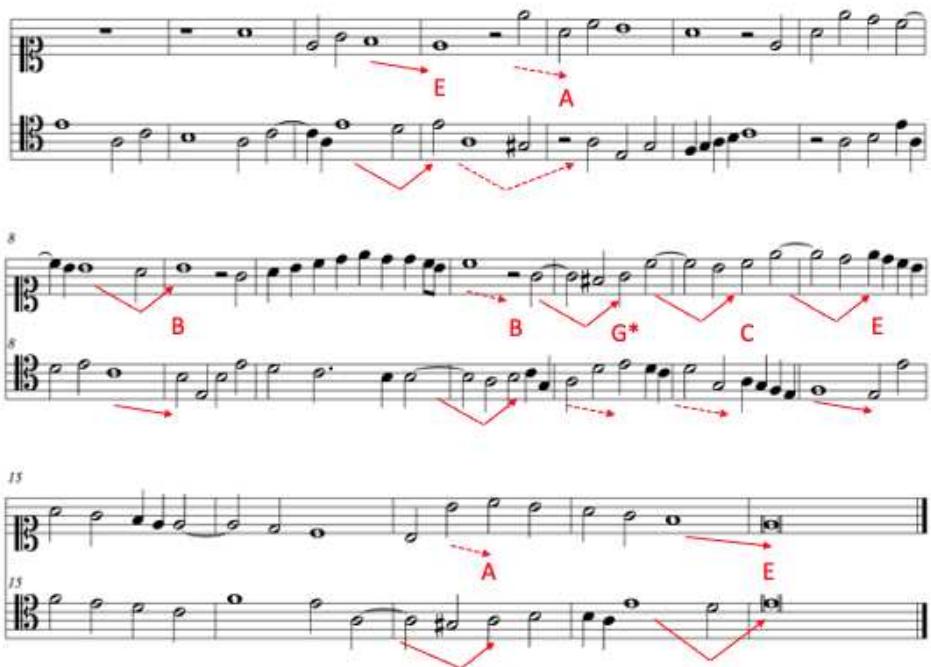
16

Fuente: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 72)⁸.

En la Figura 13, el cuarto *tuono* presenta una configuración de octava A-a con *finalis* en E. En este dúo, Banchieri interpreta, además de las cadencias previstas en Cartella (E, A y C), una muy completa en B y otra en G, con el tenor presentando un movimiento cadencial imperfecto. Según Wiering (2001, p. 77), las dos cadencias (en B y en G) del cuarto *tuono* "son permitidas, pero difíciles de ejecutar".

⁸ Na análise, elementos gráficos tracejados significam uma cadênciaincompleta ou evadida, ou seja, cujo movimento típico sofre alteração. A resolução torna-se incompleta e, portanto, menos intensa (Nogueira; Pereira, 2016, p. 117-119).

Figura 13. Dúo en el cuarto tuono eclesiástico.



Fuente: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 75).

4 Consideraciones finales

Es posible deducir que el surgimiento de los *tuoni* se debe a una compleja confluencia de caminos. Entre los más determinantes se encuentran los antiguos ocho tonos salmódicos (tanto los aplicados al canto llano como a la polifonía renacentista), los doce modos (expuestos por Glareanus y Zarlino) y la igualación práctica realizada por los organistas durante el siglo XVII (en la cual la ordenación de los ocho *tuoni* llevada a cabo por Banchieri ocupa un papel pionero).

Aunque Banchieri asociaba los tonos de la iglesia (*tuoni*) exclusivamente a la práctica litúrgica, "dejando los doce modos para asociarlos a la música secular", el hecho es que, según Perry (2011, p. 13), para muchos escritores posteriores a Banchieri, "[...] los ocho tuoni se habían convertido en los únicos modos de uso moderno". Perry también cita a escritores como Lorenzo Penna (*Li primi albori musicali*, 1672) y Giovanni Bononcini (*Musico Prattico*, 1673), en la medida en que este último "reiteró los doce modos, pero enumeró siete de los ocho tonos de Banchieri como los más comunes", excluyendo solo el cuarto *tuono*, en E. A finales

del siglo XVII, el ordenamiento de Bononcini, con siete *tuoni* idénticos a los de Banchieri, se convirtió en una referencia importante para los planes tonales de la música instrumental italiana, una postura compartida por varios investigadores modernos, entre ellos Gregory Barnett.

Joel Lester observa que, algunos años después del *Cartella*, el séptimo *tuono* fue modificado a D y se añadió un sostenido, "probablemente para diferenciarlo más claramente del primer modo o para presentar una verdadera transposición del mixolidio". De esta manera, Lester señala que los *tuoni* presentaban una configuración en la que "los cuatro primeros modos contenían una tríada menor y los cuatro últimos una tríada mayor" (Lester, 1978, p. 73). La comprensión expresada por los tratadistas del siglo XVII es que, tras tratados como los de Banchieri, poco a poco se fue estableciendo una tendencia que implicaba un cambio en el concepto de los 'tonos de la iglesia'. Dodds (2024, p. 100) afirma que los *tuoni ecclesiastici* se independizan de la salmodia y pasan a ser considerados "[...] como una colección de las tonalidades más comúnmente utilizadas".

Las enormes diversidades conceptuales entre los tratadistas italianos del siglo XVII deben entenderse como la búsqueda de una configuración de lo que suele denominarse tonalidad. En esta configuración, el modalismo avanza en una dirección que puede sintetizarse en una frase de Perry (2011, p.12): "la tonalidad es un subconjunto del sistema modal, que hace uso únicamente de dos modos (mayor y menor)". Desde cualquier perspectiva, Banchieri, en *Cartella musicale*, al combinar los tonos salmódicos, las transposiciones adecuadas para el órgano y las voces, y al adaptar para cada *tuono* el uso de claves, especies de octava y armaduras de clave, representa una contribución real al proceso de transición entre el modalismo y el tonalismo a lo largo del siglo XVII. Al combinar tonos salmódicos, transposiciones adecuadas para órgano y voces, y adaptar el uso de claves, tipos de octavas y armaduras para cada *tuono*, *Cartella musicale* representa una verdadera contribución al proceso de transición entre el modalismo y la tonalidad a lo largo del siglo XVII.

Referencias

ACQUAVIVA, Andrea Matteo. **Commentarius in Plutarchi de virtute morali.** Nápoles: Antonii de Fritiis, 1526.

ATCHERSON, Walter. Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books. **Juornal of Music Theory**, v. 17, p. 204-232, 1973.

BANCHIERI, Adriano. **L'Organo Suonarino.** Veneza: Ricciardo Amaldino, 1605.

BANCHIERI, Adriano. **Cartella Musicale nel Canto Figurato.** Veneza: Giacomo Vicenti, 1614.

BARNETT, Gregory. Tonal organization in seventeenth-century music theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **Western Music Theory.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p 407-455.

BARNETT, Gregory. **Bolognese Instrumental Music, 1660-1710:** Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph. Burlington: Ashgate Publishing, 2008.

COHEN, David. Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 307-363.

CRANNA, Clifford Alan. **Adriano Banchieri's "Cartella Musicale" (1614):** translation and commentary. Stanford: University Microfilms International, 1981.

DODDS, Michael. **From Modes to Keys in Early Modern Music Theory.** Oxford: Oxford University Press, 2024.

LANFRANCO, Giovanni Maria. **Scintille di musica.** Brescia: Lodovico Britannico, 1533.

LESTER, Joel. The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680-1730. **Journal of Music Theory**, v. 22, p. 65-103, 1978.

MEIER, Bernhard. **The Modes of Classical Vocal Polyphony:** described according to the sources. Nova York: Broude Brothers, 1988.

Nogueira, M. F. P.

NOGUEIRA, Marcos Pupo; PEREIRA, Fernando Cardoso. Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century. **Musica Theorica**, Salvador, v. 1, n. 1, p.113-138, jul./dez. 2016.

PERRY, Lukas. **From Modality to Tonality**: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music. University of Puget Sound, Collins Memorial Library, 2011.

WIERING, Frans. **The Language of the Modes**. Nova York: Routledge, 2001.

ZARLINO, Giuseppe. **Le Institutioni Harmoniche**. Veneza, 1561.