

# EL TROMBÓN EN EL SIGLO XVI.

## Música escrita y música improvisada.

Si queremos adentrarnos en el repertorio de la música instrumental del siglo XVI, antes debemos comprender la medida entre música escrita y música improvisada. Sabemos que gran parte de la música de esa época se ejecutaba de memoria, o bien de forma improvisada, pero no debemos entender la improvisación en este momento como un proceso totalmente libre. Al igual que los músicos de jazz actuales que basan su música en patrones melódicos y secuencias armónicas, se cree que los músicos del siglo XVI hacían música de una forma parecida, sobre todo en la música destinada a los bailes.

Se cree que todos los trombonistas profesionales eran capaces de leer y escribir música pero no se sabe cómo utilizaban esa habilidad a la hora de ejecutar sus instrumentos.

¿Interpretaban los trombonistas de la época música escrita o simplemente tocaban de memoria? ¿Embellecían distintas frases que habían aprendido de memoria o era necesario que ejecutaran un repertorio de forma precisa?

No se conocen ilustraciones de trombonistas durante una interpretación que daten de antes de la segunda mitad del siglo XVI y que les muestren tocando delante de una partitura. Esto no se puede tomar como una prueba concluyente ya que en la segunda mitad del siglo sí que encontramos fácilmente ejemplos de dichas representaciones.



Detalle del libro "Practica musica" de Hermann Flinck (Wittenberg, 1556), mostrando a un trombonista o posiblemente una trompeta de varas doblando las voces del coro leyendo de una partitura. Esta ilustración nos muestra una práctica que debió ser muy común en muchos lugares y principales centros eclesiásticos en la segunda mitad del siglo XVI.

Se nos plantean dos preguntas importantes: ¿En los primeros años del siglo XVI eran más apreciadas la improvisación y la memoria que la lectura? y ¿Cuál era la relación exacta entre los intérpretes y la música escrita?

Se cree que a principios del siglo XVI la improvisación estaba aplicada a la polifonía. La música de danza parece que fue la primera música contrapuntística con la que los trompetistas de varas participaron habitualmente, y fue con esta música con la que la tradición de la improvisación duró más tiempo. Los intérpretes podían aportar su propia personalidad a cada interpretación, pero al mismo tiempo la música debía ajustarse a una coreografía conocida, y es probable que el *cantus firmus* sugiriese los parámetros estructurales, rítmicos y melódicos de una improvisación que debía ser premeditada y predecible.

La función de la memoria en este proceso es obvia, pero la memorización también pudo haber tenido una función diferente. Reinhard Strohm ha señalado que estos músicos antiguos tenían muy desarrollada la memoria, lo que les permitía interpretar unas melodías largas y complejas a partir de unos estímulos exclusivamente sonoros (de su libro *“El nacimiento de la Música Europea”*). Eran capaces de memorizar una melodía “de oído” y recordarla. La presencia de tales habilidades entre los músicos de viento de esa época no nos debe sorprender, ya que la encontramos también, en tiempos más modernos, en cantantes de ópera, músicos de jazz, solistas y multitud de músicos tanto de la cultura occidental como no occidental. Si los músicos interpretaban de esta forma en todas las ocasiones, simplemente significaría que su habilidad para memorizar era muy sofisticada. Si esta memorización era una práctica común entre los trombonistas y otros músicos a comienzos del siglo XVI, también sugiere que algo o gran parte del repertorio escrito que ha llegado hasta nosotros –vocal, de tecla u otra música sin texto- también era interpretado por trombonistas.

La habilidad de tocar “de oído” también era utilizada a la hora de doblar líneas vocales tanto en la música secular como en la sacra, como veremos después.

En lo que respecta a las partituras en las que existen partes de trombón escritas expresamente en la partitura, únicamente han sido identificadas dos obras del siglo XVI:

- La más temprana se encuentra en la música de Francesco Corteccia para las celebraciones de la boda de Cosme de Medici y Leonor de Toledo en 1539.
- Las otras piezas se encuentran en la colección *Symphoniae sacrae* (1597) de Giovanni Gabrieli, que contiene repertorio interpretado en la catedral de San Marcos de Venecia en aquella época.

Esto, por supuesto, no representa la suma total de música publicada en la que los trombones intervenían. El estudio sobre música impresa antes de 1600 que realizó Howard Mayer Brown identifica muchas colecciones para conjunto instrumental sin especificar y que eran apropiadas para los trombones. A esta recopilación de material se le puede añadir, además, un grupo de fuentes inéditas que contenían repertorio que pudo haber sido concebido como música instrumental en el cual los trombones fueron utilizados, e incluso también un repertorio de música vocal que también se interpretaba únicamente por instrumentos.

En general, el repertorio publicado relevante a nuestro interés por el trombón, se podría agrupar en tres tipos:

- **Trabajos basados en música de baile:** La música de baile publicada nos muestra evidencias de que los compositores utilizaban este repertorio para construir nuevos géneros instrumentales. La primera gran colección de música para danza impresa que salió de los Países Bajos fue *Het derde musyk boexken* de Tylman Susato, publicada en Antwerp en 1551. Contiene 57 arreglos de danzas basados en canciones populares. Podemos también especular que los trombones formaban parte en las interpretaciones de los arreglos polifónicos, todavía más tempranos, de canciones populares como *La Spagna*, que fue arreglada tanto por Josquin des Prés (1455-1521) como por Johannes Ghiselin (1491-1507). Si esto era así, podríamos interpretar también que el trombón fue utilizado en la línea más grave en más piezas instrumentales a tres partes de compositores de los Países Bajos, como en *La Alfonso* (Ghiselin), *La Martinella* (Martini e Isaac) y *La Bernadetta* (Josquin). Estas piezas fueron interpretadas de una forma convincente por el grupo "Musica Reservata" en la década de 1970. En estas interpretaciones el trombón tocaba la voz más grave mientras que otros instrumentos tocaban partes más agudas.
- **Obras concebidas para ser cantadas** pero arregladas para instrumentos, aunque no se determinase el instrumento concreto en la partitura. La interpretación de música vocal por instrumentos, a menudo adaptadas ad libitum, fue una práctica probablemente común, en la que se solían realizar numerosos embellecimientos y variaciones. Durante la primera mitad del siglo XVI se cree que se realizaron numerosas transcripciones de motetes vocales para ser interpretados con instrumentos. El término *Ricercar* hacía referencia a diversos tipos de composiciones o adaptaciones vocales. Se trataban de líneas melódicas sencillas, fáciles de cantar e igualmente apropiadas para su ejecución instrumental. Hay que tener en cuenta que en esta época todavía no se había desarrollado un lenguaje propio instrumental, por lo que la música no se condicionaba a las características técnicas de cada instrumento. A este grupo de piezas, pertenecen las obras de Enrique VIII, conocido rey de Inglaterra (1509-47). Su nombre figura como autor de algunas obras musicales de un manuscrito, hacia 1520, aunque se cree que lo que hizo principalmente fue añadir alguna voz más, o cambiar la letra, aunque también podría haber compuesto alguna de las piezas. Una de las funciones principales del trombón en el siglo XVI fue la de doblar líneas vocales. Tenemos evidencias de esta práctica en las bodas de la familia Medici de 1539 y 1589. También hay evidencias de esta práctica en un grupo de Madrigales enviados en 1552 a la Academia Filarmónica de Verona, en los cuales se incluía uno con voces graves arregladas para trombones. Otra evidencia más de esta práctica la tenemos en un libro de motetes publicado en Wittenberg (Alemania) en 1538, en el cual hay una anotación que hace referencia al uso de los trombones para doblar las voces.
- **Formas polifónicas y de imitación abstracta** que fueron concebidas como piezas instrumentales, como el *ricercari* y las fantasías. El repertorio de grupo instrumental más independiente e imitativo creció en Italia en la segunda mitad del siglo XVI en el seno de la denominada Escuela Veneciana., que trataremos más adelante.

Podemos afirmar entonces que durante el siglo XVI tuvo lugar un gran cambio cultural en la interpretación instrumental, en el cual los músicos comenzaron a depender cada vez más de la música escrita. El cambio no fue muy marcado ni tampoco uniforme en toda Europa. Pero era parte de una tendencia cada vez mayor hacia la autonomía de la música instrumental y también hacia una mayor dependencia de la música escrita por parte de los músicos. Debido a este proceso se produciría un cambio en la relación existente entre compositores y ejecutantes.

### **Asociación del sacabuche con la chirimía y el corneto.**



Desde finales del siglo XV hasta el último cuarto del siglo XVII, se emplearon trombonistas en casi todos los centros europeos que poseían cierta cultura musical, y se buscaban los mejores y más afamados intérpretes. Los músicos profesionales tenían tres salidas principales: cortes aristocráticas, autoridades municipales (ayuntamientos) y la iglesia. Era bastante habitual que un músico tuviese un empleo habitual (normalmente secular) y que además realizase otros trabajos por libre. Por ejemplo, los músicos municipales y de corte a menudo tocaban también en las catedrales, en diversas procesiones o en eventos teatrales. En Inglaterra no parece que hubiese contratos muy detallados, pero en otros lugares muchos músicos municipales o de corte tenían especificado en sus contratos un gran número de funciones. En Génova (Italia) en 1590, por ejemplo, un grupo de músicos fue contratado para tocar todos los días en la plaza pública, así como para amenizar comidas, procesiones, espectáculos y celebraciones públicas. Estos grupos estaban formados normalmente por chirimías, trompetas y sacabuches (probablemente en esta época tan temprana en muchos casos se trataría de trompetas de varas, también denominada trompeta "bastarda").

La mayoría de las bandas municipales –*Pfeifer* o *Stadtpeifer* en Alemania, *pifferi* en Italia y “waits” (murga) en Inglaterra- tenían sus orígenes en épocas anteriores al siglo XVI. Estos grupos municipales generalmente se constituían y controlaban por las autoridades locales. En la mayoría de las ciudades, la junta de gobierno era la que autorizaba los contratos de cada músico individualmente. También especificaba sus funciones, y en muchos casos, se encargaba de la compra de los instrumentos. Generalmente sólo había un grupo oficial de músicos municipales. En Italia, sin embargo, parece que prosperaron más. A finales del siglo XVI hubo seis grupos diferentes de *pifferi* en Venecia, además de los que pertenecían a las fundaciones eclesiásticas y al Dux (máximo dirigente de la república de Venecia).





El papel de los músicos de corte dependía en gran medida de las aspiraciones y los gustos de la autoridad. Según fue transcurriendo el siglo XVI, los trombonistas cada vez fueron mostrando más lealtad a un único empleo, ya que esta era premiada con salarios más altos, regalos en el día de año nuevo e incluso modestas pensiones.

No todos estos grupos eran similares en su instrumentación, pero su configuración era bastante similar. La instrumentación más común era la de un trombón o trompeta de varas (a veces dos), con dos o tres instrumentos de caña y a veces un percusionista. La música que interpretaban estos grupos todavía no tenía un idioma diferenciado para los distintos instrumentos y las melodías eran sencillas y de un ámbito pequeño. Los músicos interpretaban música vocal, danzas y contrapunto improvisado.

Los grupos instrumentales de comienzos del siglo XVI no son siempre fáciles de catalogar debido a que los documentos suelen emplear términos como "*tromboni e pifferi*" o "*shagbuttes and shalmes*" para designar una agrupación flexible de instrumentos que proporcionaban un conjunto de usos variados (para bailar y acompañar procesiones, por ejemplo). En ocasiones es posible distinguir la instrumentación real de un grupo. Por ejemplo, desde su fundación en 1485, el grupo de músicos del duque de Venecia estaba formado por dos *tubete* (trombones) y tres *pifferi* (chirimías y bombardas). Mientras que este tipo de detalles no son siempre claros, parece que los trombones y las chirimías (junto con las trompetas) no solo fundaron las bases de un grupo de instrumentos catalogados como "fuertes o ruidosos" (para su uso tanto en exterior como interior), sino que en las grandes cortes también formaron el corazón de lo que sería un grupo instrumental más grande y completo.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI el corneto comenzó a ser utilizado como la voz aguda del trombón tenor y bajo. Los cornetos proporcionaron una pareja perfecta para el trombón ya que, al contrario que las chirimías, se podía tocar con articulaciones más variadas similares a las del trombón, y su dinámica y timbre se complementaban mejor. El máximo potencial de esta asociación entre el corneto y el trombón no se alcanzó completamente hasta algún tiempo después (con las sonatas y canciones de compositores como Bertali, Castello...a principios del siglo XVII), y la chirimía no desapareció rápidamente. Sin embargo, los

documentos sobre los pagos a músicos en Italia muestran que el cambio de moda se puso en marcha a comienzos del siglo XVI. Sobre la década de 1530, se podían encontrar *concerti di cornetti e tromboni* en Bolonia, Génova, Brescia, Perugia, Lucca, Udine, Florencia, Roma y Nápoles. En Bolonia, donde el Concerto Palatino (uno de los grupos “civiles” más importantes de toda Italia) ya estaba prosperando, hubo un cambio en 1538 en la asociación trombón-chirimía a un conjunto de cuatro *cornetti* y cuatro *tromboni*. En Génova, el grupo municipal se componía de “siete u ocho músicos, con papeles para trombones y para cornetos (un papel para primer y otro para segundo trombón, al igual que para primero y segundo corneto), y otros tres papeles entre medias para trombones o para cornetos”. (según el artículo sobre el corneto del libro *The Cambridge companion to brass instrument*). Esto era también habitual en Alemania, Austria y los países Bajos.

En Inglaterra empezamos a encontrar información sobre los cornetos en diversa documentación de la corte durante los últimos años del reinado de Enrique VIII, en la cual descubrimos que fueron enviados al rey dos cornetos “que no podían encontrarse en Inglaterra”, pero su uso junto con los trombones no apareció de forma frecuente hasta el siglo XVII.

En España también se utilizó el corneto, pero la asociación entre trombones y chirimías se arraigó muy temprano y prevaleció durante algún tiempo más que en otros lugares.

### El uso del sacabuche por los ministriles en España (s. XVI)



Los monarcas españoles no habían sido siempre los más cultos de Europa, pero esta situación cambiaría rápidamente tras la coronación como emperador de Carlos V en 1519 y su llegada a España como Carlos I.

Tenemos constancia de algunas ceremonias o fiestas en las que participaron grupos de músicos en fechas anteriores a la llegada de Carlos I.

- En 1418 se utilizaron trombones en el bautizo de del príncipe Juan, hijo de Fernando e Isabel. En un escrito se decía “*El príncipe fue llevado a la iglesia en una gran procesión....con infinitos instrumentos musicales de varios tipos –trompetas, chirimías y trombones*”.
- En la boda de Costanzo Sforza y Camila de Aragón, se interpretaron dos coros de 16 voces junto con *organi, pifferi, trombetti, ed infinati tamburini* antifonalmente (según el New Grove).
- En 1513 las celebraciones por la conquista de Navarra incluyeron “*algunas canciones bien compuestas*” interpretadas por “*siete ministriles altos* (grupo de viento), *cuatro*

*sacabuches y tres chirimías* (según el libro *Música y músicos en los pueblos y ciudades del renacimiento*).

Carlos I se había educado como los monarcas de la dinastía de los Habsburgo, que concedían mucha importancia a todo lo concerniente a la música. Carlos I heredó un grupo de 7 músicos de su predecesor que más tarde amplió a 10. Este grupo de músicos o instrumentos, denominados ministriles, estaban formados por cornetos, chirimías, bajones, tambores, sacabuches (construidos en latón o plata)... y a menudo acompañaban al rey en sus numerosos viajes.

Pero no era solo en la Corte del Emperador donde se podía escuchar música instrumental en España. Siguiendo el ejemplo de la Catedral de Sevilla (en 1526 tenemos constancia del uso de tres chirimías alto, tenor y contra junto con dos trombones), las catedrales de todo el país empezaron a contratar grupos instrumentales para reforzar sus coros y aportar música puramente instrumental en momentos determinados de la liturgia. A mediados del siglo XVI no había una sola catedral que no tuviese un grupo de estas características.

En ningún otro país existían tantos grupos instrumentales contratados en las iglesias y que tuviesen un papel tan importante en la liturgia. Además, muchos grandes de España, como el Duque de Calabria o el Duque de Alba, contaban también con grupos de ministriles a su servicio.

#### [Vídeo sobre los ministriles de marsias](#)

Los ministriles tocaban todos los géneros de música de su época como *Chansons* francesas, madrigales italianos, motetes, villancicos españoles e incluso piezas estrictamente litúrgicas como *himnos* y *Antífonas* Marianas, dentro y fuera del contexto de la Misa o las Vísperas.

Entre los compositores de esta época en España destacan Francisco Guerrero (maestro de capilla de la catedral de Sevilla), Juan del Encina (Salamanca), Antonio de Cabezón, Mateo Flecha, entre otros. En sus composiciones sigue sin existir un idioma diferenciado para cada instrumento. En la mayoría de los casos las obras se interpretaban con los instrumentos que cada grupo tenía a mano ya que no había una formación musical estandarizada.

#### **Uso del sacabuche en los *intermedi* Florentinos.**



En Italia se desarrolló una música puramente instrumental en introducciones a obras vocales y danzas. El sacabuche formaría parte de diversas "comedias" y representaciones dramáticas que son consideradas las precursoras de la ópera y que tenían lugar en grandes festejos y celebraciones promovidas por poderosas e influyentes familias como los *Medici* de Florencia o los *Este* de Ferrara.

En estas representaciones se alternaban interpretaciones puramente vocales con otras instrumentales, mixtas o danzas. Los géneros vocales servían de modelo para los géneros instrumentales: el **motete** (vocal) para el **ricercar** (instrumental) y la **Chanson Francesa** (vocal) para la **Canzona per Sonare** (instrumental).

Las partes instrumentales se ejecutaban como introducciones (*intradas*) o intermedios (*intermedi*) a obras vocales y danzas. Estas piezas podían ser lentas (pavanas) o rápidas (gallardas). A estas composiciones puramente instrumentales también se las denominaba sinfonías, y de estas tomarán el nombre y el concepto de música instrumental las sinfonías clásicas posteriores de Haynd o Mozart.

Tenemos algunos datos sobre algunas de estas representaciones en Florencia:

- En 1539 se casaron en Florencia Cosme de Medici y Leonor de Toledo. En un patio del palacio Medici se representó la comedia "*Il Commodo*" de Antonio Landi con el motete a 9 "*Sacro e santo Hymeneo*" de Francesco Corteccia, en cuyos *intermedi* se incluían *madrigales* puramente instrumentales. Se incluyeron sacabuches en una formación de instrumentos heterogénea. Se cree que es la primera vez que se especifica en una partitura el uso del trombón. El sonido y el uso del trombón se asociaba ya en esta época a temas fantásticos y sobrenaturales, manteniéndose esta asociación a lo largo de toda su historia. Las partes de trombón doblaban las líneas vocales, siendo esta una de las funciones del trombón en el siglo XVI.

Además, se interpretó el motete a 8 "*Ingrederere felicissimis auspiciis urbem tuam Helionora*" durante una procesión por las calles de Florencia y en el que "se cantó sobre el arco de la gran puerta de Prato con 24 voces a un lado y 4 trombones y 4 cornetos al otro (G. Reese). También se incluyó un madrigal interpretado por una cantante y 4 trombones; en una reseña posterior (Bowles, Musical Ensembles) podemos leer "este último acto fue durante la noche cerrada, vestida con un velo de seda negro y un tocado azul vestido de estrellas, la luna sobre su frente....cantó dulcemente *Ventien ' almo riposo: ecco ch ' io torno* con el acompañamiento de 4 trombones".

- En 1565 Alessandro Strigio y Cortecia, compusieron música para los intermedi de la comedia "La Cafanaria" de Giovanni Battista Cini que se representó en la boda de Francesco de Médici y Juana de Austria. Había sacabuches tanto en los intermedi como en la propia comedia, en la que había incluso una pieza instrumental programática cuyo cometido era ocupar el tiempo que se tardaba en cambiar el decorado.
- Alessandro Strigio compuso también el motete "Ecce Beatam Lucem" para 40 voces independientes, en el que indicaba específicamente las voces que debían ser dobladas por instrumentos. Se tiene constancia de que se interpretó en Munich en 1568 con una instrumentación que incluía 8 flautas, 8 violas, 8 trombones, clave y un laúd bajo. Este motete es una composición policoral para cuatro coros que incluyen 16, 10, 8 y 6 voces respectivamente, separados espacialmente para formar con la música un efecto estereofónico. Este recurso será ampliamente utilizado en Venecia posteriormente y se conocerá como *cori spezzati*.



- Sobre 1568 la nobleza florentina disfrutaba con las interpretaciones de los niños del orfanato, que tocaban trombones entre otros instrumentos. Estos niños también viajaron a otras ciudades como Ferrara. El líder de estos niños era Franciosio, que fundaría una escuela para enseñar a tocar todo tipo de instrumentos.

Otra ciudad importante donde se desarrolló la cultura musical fue Ferrara. Existen referencias de que en Ferrara también se utilizaba el trombón en *intermedi* de representaciones dramáticas, como en el banquete de una boda celebrada en la Corte en 1529.

Ercole Bottrigari trató en su libro "*Il Desiderio*" de 1594 diversos aspectos relacionados con la música en la Corte de Ferrara. Se ocupa de la cuestión de combinar instrumentos de teclado, "soplo" y cuerda, entre los que existen variantes de afinación. Bottrigari dividía los instrumentos en tres grupos:

- De afinación estable: teclados y arpa
- De afinación estable pero alterable: cornetas, flautas...
- De afinación totalmente alterable: sacabuche...

Bottrigari opinaba que no se debía emplear más de dos de estos grupos a la vez. La puesta en práctica de estos consejos se veía facilitada por la tendencia creciente durante el siglo XVI a fabricar instrumentos formando familias, casi siempre de tres ámbitos sonoros distintos: soprano, alto-tenor y bajo.

### **El trombón en la Escuela Veneciana.**

La consolidación más sobresaliente del proceso de "instrumentalización" en el siglo XVI tuvo lugar en Venecia

La Escuela Veneciana referida a la música (hay otra referida al movimiento pictórico), es un término usado para describir los compositores, así como su obra, que trabajaron en Venecia en el período comprendido aproximadamente entre 1550 y 1610. En la década de 1560, dos grupos distintos desarrollaron la Escuela Veneciana: un grupo progresista, liderado por Baldassare Donato, y un grupo conservador, guiado por Zarlino. Las fricciones entre ambos bandos tuvieron su eclosión en 1569, con un dramático duelo público entre Donato y Zarlino, durante la fiesta de San Marcos. Los miembros del grupo conservador tendían a seguir el estilo polifónico de la Escuela Holandesa (Franco-Flamenca), incluyendo compositores como Cipriano de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli (tío) y Giovanni Gabrieli (sobrino).

Gioseffo Zarlino fue nombrado en 1565 maestro de capilla de la Catedral de San Marcos y, además de ser conocido por desarrollar la afinación temperada y la afinación justa, fue el que introdujo el uso de cornetos y trombones en dicha Catedral.

Andrea y Giovanni Gabrieli continuaron con el uso de trombones para la música de la catedral de San Marcos, proporcionando los mejores y más sofisticados ejemplos del uso de la sonoridad del trombón en formaciones instrumentales a gran escala. En menos de una década podemos apreciar la aparición de un idioma igualitario en las obras de Monteverdi. El nivel de sofisticación y estrategias compositivas que vemos en las obras de Gabrieli y en obras posteriores de Monteverdi como el *Orfeo* (1607) y las *Vespro della Beata Vergine* (1610), nos sugiere que estos compositores estaban componiendo sobre una tradición interpretativa que no era completamente nueva, sino que más bien estaría evolucionando durante la segunda mitad del siglo XVI.

La escritura antifonal que dividía a los coros fue una característica de la música vocal de esta época, y Gabrieli experimentó con un tratamiento similar en su música instrumental, aunque sin una atención tan marcada al contraste tonal. La instrumentación, que en

ocasiones, por ejemplo, enfrentaba a un solo violinista con un gran grupo de trombones (motete *In Eccelsiis*), puede parecer extraña sobre el papel pero podía escucharse en perfecto balance en la Catedral. Gabrielli utilizó con gran maestría los espacios de la Catedral de San Marcos para conseguir efectos “estereofónicos” y “ecos” con su música.



Foto del interior de la Catedral de San Marcos. Debido a la situación de los dos coros enfrentados, se producía un retardo en el sonido e impedía que los dos coros sonasen a la vez. Esta característica fue aprovechada por los compositores para crear una nueva música en la que los coros se alternaban contestándose y creando diversos efectos de eco.

Giovanni Gabrieli publicó dos libros de Sinfonías Sacras. En su primera colección de *Symphoniae sacrae* (1597), nos encontramos con 14 canciones y 2 sonatas, de las cuales cuatro especifican el uso de entre dos y doce trombones en su orquestación:

- Nº 6: *Sonata pian & forte a 8* para corneto, violín y seis trombones. Esta sonata tiene la particularidad de ser la primera obra conocida para conjunto instrumental con indicaciones de contrastes dinámicos; de esta característica proviene su propio título.
- Nº 11: *Canzon in echo del duodecimi Toni a 10* para ocho cornetos y dos trombones.
- Nº 12: *Canzon sudetta accomodata per concerta con l'organo a 10* para ocho cornetos y dos trombones (diferente colocación que el nº 11)
- Nº 16: *Canzon quarti toni a 15* para dos cornetos, violín y doce trombones.

En su segunda colección de *Symphoniae sacrae* (1615) podemos encontrar piezas orquestadas para cornetos, sacabuches y violines, como el motete *Surrexit Christus* o *In Eccelsis*. En la música de esta segunda colección podemos apreciar como la línea del bajo mantiene un carácter melódico, aunque no cuente con material temático propio, y suele tener notas de mayor duración que las partes superiores, anunciando de esta forma la práctica del Barroco.

El tipo de composición que se vio más favorecido en las obras para conjuntos instrumentales fue la *Canzona da sonar*, pero también podemos encontrar otra forma de composición como la *Sonata*, o incluso la *Battaglia*. Las características sobre la estructura de estas composiciones son las siguientes:

- Las sonatas cuentan con secciones no relacionadas temáticamente entre sí, pero estas secciones no están separadas con tanta claridad como las de las canciones.

- En las canciones hay una larga sucesión de breves secciones contrastantes que están unidas entre sí formando cadenas. La repetición más frecuente es parecida a un *rondó a 10*, que tiene la forma A-B-A-C-A-D-A-E-A-F-A-G. Las secciones A suelen estar formadas por acordes y las secciones contrastantes están casi siempre escritas para dos partes solistas agudas con bajo o con un parco acompañamiento de acordes, que sugieren la posterior sonata a trío. La obra en su conjunto, con sus contrastes de grupos instrumentales grandes y pequeños, anuncia ya el *concerto grosso*.

- Annibale Padovano y Andrea Gabrieli escribieron cada uno una *Battaglia per strumenti da fiato* en ocho partes. Estas obras tienen un carácter totalmente descriptivo sobre el trotar de caballos, gritos de guerra, combates... En la *Battaglia* de Padovano intervienen 8 sacabuches en grupo numeroso de 40 instrumentos.

Giovanni Gabrieli llegó a ser reconocido como un gran compositor y tuvo una gran fama que se extendió por toda Europa; a su escuela acudieron discípulos de todo el continente, siendo uno de los primeros y más importantes Heinrich Schütz. Schütz empleaba un uso similar de los trombones y un estilo parecido de escritura. A su regreso a Alemania tuvo que adaptar la escritura para menos partes debido a los nuevos estilos dictados por la reforma y a la escasez de músicos. Schütz escribió tres libros de "Sinfonías Sacras".

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

- "La música en el Renacimiento" de Gustave Reese
- "The trombone" de Trevor Herbert
- "The Cambridge companion to Brass Instruments" varios autores.
- Libreto del disco "Los Ministriles" del grupo Piffaro.
- Enciclopedia New Grove.
- Páginas web:  
<http://kimballtrombone.com/>  
<http://lostonsite.wordpress.com/>

**César Miguel Martín**

**<http://autromactiva.blogspot.com>**