

Bajo figurado y regla de la octava en "*Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*", de François Campion

***Figured bass and the rule of the octave in Traité
d'accompagnement et de composition, selon la
règle des octaves de musique, by François Campion***

Fernando Luiz Cardoso Pereira*

Instituto de Artes
Univ. Estadual de São Paulo
fcperera@gmail.com

Marcos Pupo Nogueira** 

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

* Doctor en Musicología por la Universidade Estadual Paulista UNESP, profesor del Centro Universitario UniSantanna, actuando en las áreas de Historia de la música, Percepción y Contrapunto. Realizó un posdoctorado en la Boston University bajo la supervisión de Joshua Rifkin. Miembro del Grupo de Investigación Teorías de la Música, se especializó en Teoría y Análisis de la Música Antigua, con énfasis en los géneros *ricercare*, *misa* y *motete*.

** Doctor en Historia Social por la Universidade de São Paulo - USP y libre docente por la Universidade Estadual Paulista -UNESP, profesor del IA-UNESP, donde actúa en el área de Teoría y Análisis Musical, con énfasis en la morfología de la música polifónica y en los 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: 28/03/2025.
Aprobado en: 01/09/2025.

Resumen

El presente artículo explora el desarrollo del bajo continuo hasta la caracterización de la Regla de la Octava, y la influencia de esta en el establecimiento de la armonía asociada a los modos mayor y menor a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Se discuten las líneas de bajo en ostinato utilizadas en danzas como el *passamezzo* (antiguo y moderno), el *ruggiero*, la *bergamasca*, la *folia* y, en especial, la *romanesca*. Asimismo, se demuestra el papel del bajo cifrado como guía en la composición musical a partir de su uso por Niedt, en un tratado publicado en 1706, donde las conducciones armónicas se definen a partir del cifrado del bajo. Finalmente, se analiza la Regla de la Octava según el tratado de François Champion de 1716, en el cual cada una de las notas en la línea del bajo, ya sea ascendente o descendente y en escalas mayores o menores, sostiene una armonía específica, generando un poderoso medio de coherencia tonal, fundamental para el tonalismo del siglo XVIII.

Palabras clave: Bajo cifrado. Regla de la Octava. François Champion. *Partimenti*. Tonalismo.

Abstract

This article explores the development of basso continuo up to the characterization of the Rule of the Octave, and its influence on the establishment of Harmony associated with the major and minor modes throughout the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries. It discusses ostinato bass lines for dances such as the *passamezzo* (*antico* and *moderno*), the *ruggiero*, the *bergamasca*, the *folia*, and especially the *romanesca*. It also demonstrates the role of figured bass as a guide in musical composition through its use by Niedt in a treatise published in 1706, in which harmonic progressions are defined on the basis of bass figures. Finally, it examines the Rule of the Octave according to François Champion's 1716 treatise, in which each note of the bass line, whether ascending or descending, and in major or minor scales, supports a specific harmony, generating a powerful means of tonal coherence fundamental to eighteenth-century tonalism.

Keywords: Figured bass. Rule of the Octave. François Champion. *Partimenti*. Tonalism.

1 Introducción

Las tonalidades musicales, en sus modos mayor y menor, surgieron paralelamente al declive del sistema de modos renacentistas, brotando de la práctica de los *tuoni* y desarrollándose a partir del impulso del *stile moderno* italiano

de comienzos del siglo XVII, y a lo largo de ese mismo siglo. La estructuración de armonías derivada de las *Nuove musiche* de Caccini y del estilo recitativo defendido por la Camerata Fiorentina a inicios del *Seiscento* constituye el nuevo cimiento de la composición musical, sirviendo tanto para su enseñanza como para la fundamentación de su interpretación. El bajo continuo, inicialmente una forma codificada de esta armonía, se convierte en un elemento estructurante en casi todos los estilos del período barroco — característica que define la *seconda prattica* —, y su aplicación sistemática en la composición da lugar a la conocida Regla de la Octava, que establece funciones armónicas específicas para cada una de las notas de una escala (ascendente o descendente, y sea esta en modo mayor o menor). En el presente artículo, nos proponemos explorar las relaciones de causa y efecto entre la cultura del bajo continuo y el establecimiento de las tonalidades mayor y menor, procurando evidenciar los factores que más influyeron en la transición del sistema de modos antiguos a los modernos.

2 La línea del bajo como referencia armónica

La música que se desarrollaba en Europa entre los siglos XVI y XVII experimentó transformaciones texturales y estructurales derivadas de nuevas formas musicales y de nuevos aparatos teóricos y prácticos. Entre estos procesos se encontraba aquel al que musicólogos como Julius Gold (1958, p. 124) se referían como “taquigrafía musical”, es decir, una escritura abreviada en la cual una línea de bajo sostiene un edificio armónico, con acordes deducidos mediante números y signos que, a partir de una línea de bajo, indican los intervalos musicales que deben ejecutarse sobre ella. El sistema conocido como bajo figurado o cifrado se basaba en la práctica del *basso continuo*, asociada a compositores italianos vinculados a la ópera florentina de comienzos del siglo XVII, tales como Emilio Cavaleri, Claudio Monteverdi, Jacobo Peri y Guilio Caccini, e incluso a la música sacra, como en el caso de Ludovico da Viadana. Este sistema, que según Gold “surgió de los métodos de improvisación del siglo anterior”, fue también denominado *basse chiffrée* en Francia, *general-bass o befigurter bass* en Alemania, y *thorough-bass* en Inglaterra.

El posible origen de la perspectiva armónica basada en una línea de bajo, tal como sugiere Gold, probablemente se relaciona con los métodos de improvisación, disminución y variación observados en un amplio repertorio secular y popular de los siglos XV y XVI, en el cual variaciones continuas partían de esquemas melódicos de bajos en *ostinato*, originados en antiguas danzas, arias o canciones. Algunos de los más comunes, que alcanzaron gran importancia a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, son el *ruggiero*, la *bergamasca*, la *folia* y, en especial, la *romanesca*.

El *ruggiero* es uno de estos modelos de bajo repetitivo surgido probablemente de la práctica de cantores y cantoras de música italiana de improvisar discantos sobre melodías preexistentes (Figura 1). La aria de *ruggiero* puede haberse originado a partir del verso “Ruggier, qual sempre fui” del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto). La música instrumental de los siglos XVI y XVII hizo un uso frecuente de variaciones basadas en este modelo de bajo.

Figura 1. Línea de bajo repetitivo (*moto continuo*) conocida como *ruggiero*.



Fuente: los propios autores.

La *bergamasca*, por su parte, es un término genérico que designa danzas y canciones relacionadas con la ciudad de Bérgamo, en el norte de Italia. Desde finales del siglo XVI, el término comenzó a emplearse para caracterizar piezas instrumentales compuestas como variaciones sobre un bajo repetitivo que sugiere una estructura cadencial, posteriormente analizada como análoga a la progresión armónica I–IV–V–I en el sistema tonal (Figura 2).

Figura 2. Bajo modelo de *bergamasca*.

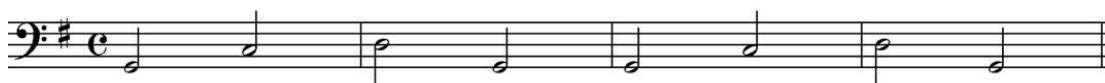
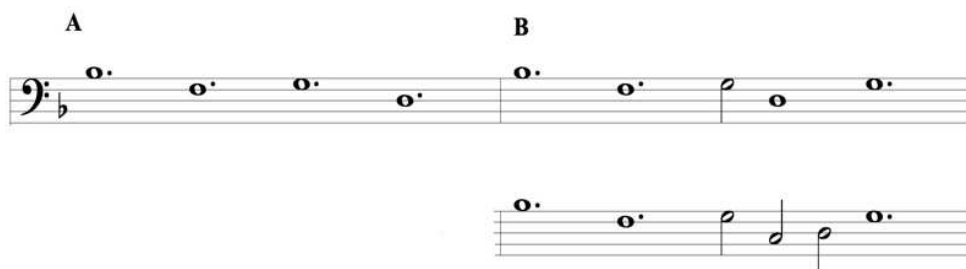


Figura 4. Modelo estándar del bajo de la romanesca, en dos versiones cadenciales a partir del punto B.



Fuente: los propios autores.

El siguiente fragmento musical, de Girolamo Frescobaldi, forma parte de uno de los trabajos más representativos y elaborados de la práctica compositiva basada en un bajo de *romanesca*. La obra se caracteriza por una textura compleja y diversificada, en la que la homofonía y la polifonía imitativa se alternan, siempre bajo la orientación de armonías construidas a partir de cada nota de la línea de bajo de la *romanesca*. Se observa que, aunque está notada en compás cuaternario, la música sigue el patrón métrico ternario característico de la *romanesca*, como sugieren las líneas verticales discontinuas indicadas en el análisis presentado en el ejemplo siguiente (Figura 5).

Figura 5. Primera variación de *Partite sopra l'aria della Romanesca*, de Frescobaldi (1583–1643). Las flechas indican las notas del bajo de *romanesca*.



Fuente: los propios autores.

Las variaciones presentes en *Partite sopra l'aria della Romanesca* de Frescobaldi ejemplifican un procedimiento compositivo bastante predominante a comienzos del siglo XVII. Dicho procedimiento puede observarse en la manera en que las notas estructurales del patrón de la línea de bajo de la *romanesca* se alcanzan mediante movimientos cadenciales, recurso que pone de relieve y valoriza cada punto del esquema, creando un encadenamiento armónico lineal dirigido hacia la resolución final.

En todos los modelos antiguos mencionados, el bajo se convierte en un patrón que permite un tipo de verticalización mediante la superposición de intervalos sobre cada una de sus notas. Como observa Kang (2011, p. 189), “el tenor fue inequívocamente suplantado por el bajo como punto de referencia para todas las relaciones contrapuntísticas”. La autora comenta además que incluso los escritores más tradicionalistas del siglo XVII coincidían en que “la voz referencial en la música moderna era el bajo” y ya no el tenor, que había desempeñado un papel fundamental en el contrapunto del Renacimiento. Este proceso se intensificó cuando las antiguas prácticas de improvisación sobre una línea de bajo — muchas de ellas de origen secular — fueron incorporadas a la música de las cortes, teatros e iglesias políticamente dominantes de Europa durante los siglos XVII y XVIII, corroborando el establecimiento de lo que convencionalmente se denomina tonalidad.

3 Bajo Figurado

En el año 1600, en Roma, se estrenaba *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, de Emilio Cavaliere (1550-1602), una obra que se convertiría en la principal referencia histórica del proceso del bajo cifrado y de la monodia como recurso compositivo que caracterizaría principalmente los siglos XVII y XVIII. En el prólogo de su primera edición, probablemente redactado por el editor Alessandro Guidotti, se encuentra lo que se considera la primera definición de bajo figurado, en la que la armonía se establece a partir de la línea del bajo:

Los pequeños números, colocados encima de las notas del *Basso continuo* que se ha de tocar, indican la Consonancia o Disonancia [que corresponde] a dicho número: como el 3. [para] tercera; el 4. [para] cuarta; y así sucesivamente.

Cuando el *diesis* # se coloca delante, o debajo de un número, dicha consonancia será elevada; y del mismo modo el *b molle* producirá su efecto propio.

Cuando el *diesis*, colocado encima de una determinada nota, no va acompañado de un número, significa siempre una Décima mayor (Cavalieri, 1600, p. anterior a la p. 1).

En esta breve definición se encuentra, de manera explícita, la indicación de números y signos de alteración que representan los intervalos que deben formarse por encima de las notas del bajo para acompañar la melodía. De este modo, la escritura se reduce a dos partes fundamentales — la línea de bajo y la melodía —, mientras el acompañante deduce la complementación armónica a partir de las cifras, como en el pasaje mostrado en la Figura 6, extraído de la citada obra de Cavalieri (canto de *Intelletto*). Se configura así una textura más simple y verticalizada en comparación con el contrapunto de los siglos anteriores, dando lugar a un discurso musical fundado en la relación armónica entre acordes. Estos, a su vez, favorecen una conducción más eficaz del sentido poético del texto y de las acciones dramáticas presentes en los géneros que emergen a comienzos del siglo XVII, sobre todo la cantata, el oratorio y la ópera. La indicación de las cifras, además, deja abierta la realización armónica por parte del instrumento acompañante.

Cuadro 1. Principales signos y abreviaturas para acompañar el bajo cifrado.

1. Ausencia de cifra sobre el bajo o el uso de la cifra 5/3 indica una tríada fundamental;
2. Cuando #, \$ ou @ aparecen sobre la nota del bajo, indican la alteración de la tercera;
3. Una línea oblicua que cruza un número indica un semitono ascendente en el intervalo;
4. Abreviaturas: $6/3 = 6$; $7/5/3 = 7$; $6/5/3 = 6/5$; $6/4/3 = 4/3$; $6/4/2 = 2$ o $4/2$;
5. Cuando las cifras aparecen una después de otra, deben tocarse sucesivamente.

Fuente: *Thoroughbass Method* (Keller, 1965, p.13).

El siglo XVIII fue importante para la afirmación, tanto práctica como teórica, de lo que se convenció denominar tonalismo. En el ámbito bibliográfico, dos tratados en idioma alemán se volvieron fundamentales para la teoría y la práctica de la música tonal: el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado), de Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), segundo hijo de Johann Sebastian Bach, y *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (El arte de la composición pura en la música), de Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), uno de los discípulos de J. S. Bach.

Según Schulenberg (1984, p. 131), ambos tratados se dedican, entre otros temas, a la composición guiada por el bajo cifrado, y son producto de una tradición germánica anterior, marcada por la obra *Handleitung zur Variation* (Manual de variación) de Friedrich Erhardt Niedt, el segundo volumen de un manual de composición en tres partes publicado en Hamburgo en 1706. En este texto, según Schulenberg, surge "la idea de la composición como elaboración de una línea de bajo figurado", afirmando que tal elaboración fue pionera, aunque admite que las variaciones sobre bajo ostinato y las suites completas ya eran conocidas al menos cien años antes, y que en *Nuove musiche* (Caccini, 1602), ya presentaba melodías sobre bajo cifrado (Figura 7).

El ejemplo del bajo creado por Niedt está cifrado tomando como referencia los mismos principios aplicados en el ejemplo de Corelli y, de este modo, para las notas sin cifras se deduce la cifra 5/3 (en el primer compás, un mi y un sol sobre do). En el segundo compás, por ejemplo, la cifra 4/2 anotada sobre el do indica las notas re y fa sobre esa nota, mientras que el número 6 sobre el si indica la nota sol. Las cifras indican, de forma bastante práctica, las notas de las voces superiores y los posibles modos de su movimiento contrapuntístico. De este proceso resulta una conducción armónica que define una textura musical construida a partir de la línea de bajo.

Las diferencias entre los procesos de composición desarrollados por ambos compositores representan actitudes diversas. Mientras Corelli adopta los preceptos de su medio cultural, que permiten al acompañante improvisar la textura entre el bajo y la voz solista, Niedt, partiendo igualmente de una línea de bajo cifrado, opera de modo inverso, disponiendo las voces con control integral de la escritura textual.

4 La Regla de la Octava

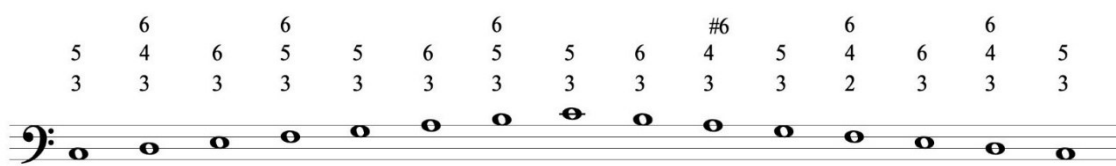
Una de las etapas más importantes para la fundamentación de la llamada tonalidad mayor-menor fue la publicación en Francia, en 1716, del *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique*, del laudista François Champion, considerada un hito en la historia de la música tonal. Extractos de este trabajo se presentan en un Apéndice de este estudio, en traducción libre nuestra, junto con las respectivas imágenes del facsímil con láminas y textos.

De acuerdo con Vendrix (2001), François Champion nació en Ruan en 1686 y falleció en París en 1747. Fue guitarrista, tiorbista, laudista, compositor barroco y teórico francés, considerado el guitarrista barroco francés más importante después de Robert de Visée. Sucedió a Maltot como guitarrista y tiorbista en la orquesta de la Académie Royale de Musique (c. 1703-1719). De Maltot, habría recibido la Regla

de la Octava, que posteriormente registró en su *Traité d'Accompagnement* (1716)¹. Sus piezas para guitarra están escritas en tablatura – notación ampliamente empleada en la época — y se basan en ocho tipos de acordes. Sus composiciones se describen como claras, ricas en modulaciones e idiomáticas en cuanto a la ejecución instrumental. En 1730 publicó *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la Règle de l'Octave*, que complementa la obra anterior.

A diferencia de las prácticas de bajo continuo, en las cuales se añadían cifras a las notas de la línea del bajo para guiar al acompañante en la realización de armonías, la Regla de la Octava parte del principio de que cada nota de la línea del bajo — en movimientos ascendentes o descendentes, tanto en escalas mayores como menores — sostiene una armonía específica (Figuras 11 y 12). Es importante señalar que, aunque la Regla de la Octava se asemeja al bajo cifrado por el uso de cifras, todavía no se fundamenta en el concepto posteriormente sistematizado de tríada e inversiones. En este contexto predominaba la distinción entre armonías perfectas (5/3), que en la teoría armónica posterior se entenderán como acordes en posición fundamental, y armonías imperfectas, es decir, aquellas que sostienen variantes de acordes de sexta (6/4, 6/5, 6/4/2 y 6/3) más tarde interpretadas como inversiones de acordes. Las armonías perfectas (5/3) ocurren únicamente en el primer y quinto grados de la escala del bajo, según los esquemas que siguen:

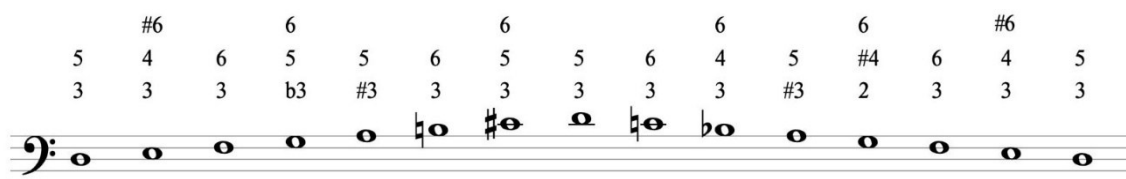
Figura 11. Armonías sobre los grados de la escala mayor según Campion.



Fuente: Los propios autores.

¹ No fue posible encontrar referencias directas acerca de un tal Monsieur Maltot, como fechas de nacimiento y muerte; nos queda la cita hecha por el propio Campion en el tratado aquí discutido (cf. Apéndice).

Figura 12. Armonías sobre los grados de la escala menor según Campion.



Fuente: Los propios autores.

Como señala Thomas Christensen (1992, p. 91), “por medio de la diferenciación de disonancias características es posible orientar un determinado acorde dentro de cualquier tonalidad”. Como ejemplo, tomando la escala mayor, el autor se refiere a la armonía cifrada como 6/4/2 — denominada en esta tradición “acorde de tritono” — que indica de manera inequívoca el cuarto grado resolviendo descendentemente hacia un 6/3 sobre la mediente, mientras que el acorde 6/5/3 se refiere directamente al cuarto grado ascendente hacia la dominante.

Otro autor, Ludwig Holtmeier, afirma que en los primeros años del siglo XVIII los teóricos de la época reconocían claramente el nuevo papel de la llamada “quinta falsa” (quinta disminuida), cifrada como 6/5/3 sobre el séptimo grado ascendente de la escala mayor, y del acorde de tritono, cifrado como 6/4/2 sobre el cuarto grado descendente, como “una señal central en el nuevo lenguaje armónico” (Holtmeier, 2007, p. 15). En este llamado “nuevo lenguaje”, la relación armónica entre los grados IV y VII se convierte en el corazón del tonalismo, en el cual el tritono desempeña un papel central.

Giorgio Sanguinetti, en su extensa publicación sobre los *partimenti*, tal como se practicaban en los conservatorios de Nápoles en el siglo XVIII, evalúa la importancia de la Regla de la Octava para la enseñanza de la composición en esas escuelas. Según el musicólogo italiano, la Regla de la Octava operaba de dos maneras: la primera indicaba las notas estructurales del bajo, que debían moverse “paso a paso, por escala o fragmentos de escala”; la segunda se refería a la posición de la nota estructural del bajo en relación con la escala activa en ese momento, la cual el músico “debe saber reconocer”. (Sanguinetti, 2012, p. 99).

Para la pedagogía de los *partimenti*, los fundamentos de la Regla de la Octava fueron sumamente importantes, y su aprendizaje constituía una etapa esencial al inicio del proceso, principalmente por ser un medio poderoso de coherencia tonal. Cualquier ambigüedad se evitaba, dado que el acorde asignado a cada grado de la escala mantenía una relación específica y previsible con el acorde precedente o subsecuente. De este modo, por ejemplo, el acorde sobre el primer grado (5/3) era siempre seguido ascendentemente por un acorde con sexta mayor sobre el segundo grado (6/4/3), mientras que la tríada mayor sobre el quinto grado (5/3) era seguida por un acorde 6/3 con sexta menor. Así, la Regla de la Octava permitía una rápida concienciación de la unidad tonal de la escala. Incluso la cadencia era entendida como una síntesis de la escala de la Regla de la Octava, en el sentido de que esta constituía la base de las notas cadenciales y también del relleno entre el I y el V ascendentemente, y entre el V y el I descendentemente. Según Sanguinetti, la Regla de la Octava no necesitaba una escala completa para su eficacia y podía funcionar incluso en segmentos breves, siempre que fuera posible "localizarlos correctamente dentro de la escala apropiada".

Para las escuelas napolitanas de los *partimenti*, el uso de la Regla de la Octava en el modo menor debía incorporar el sexto y el séptimo grados elevados en la progresión ascendente — como en la escala menor melódica —, lo que permitía una mayor fluidez en la narrativa musical y, por tanto, resultaba más coherente con el ideal napolitano de conducción suave y *cantabile* de las voces.

5 Consideraciones finales

Giorgio Sanguinetti (2007, p. 58) afirma que la denominada *Règle d'octave* "debe ser considerada, sin exagero, el paradigma del concepto de tonalidad del siglo XVIII". De hecho, los preceptos de la Regla de la Octava representaban, en todas sus dimensiones y aplicaciones, y de manera bastante práctica, una estructuración previa de la tonalidad — algo así como una síntesis elemental de los acordes y del peso específico de cada uno de ellos en la textura musical que se iba a construir. La disposición de la escala en el bajo y las armonías asignadas a cada grado definían el equilibrio entre tensión y relajación característico de la tonalidad,

en la medida en que las armonías de sexta (consideradas imperfectas) promovían el movimiento, mientras que las de quinta y tercera (perfectas) conducían a la estabilidad y a la resolución. Este conjunto de principios ya sería suficiente para otorgar a la Regla de la Octava una posición de verdadero “punto de inflexión” en el establecimiento de la tonalidad — quizá digno de un capítulo propio en la compleja historia de su desarrollo.

Referencias

CACCINI, Giulio. **Le Nuove Musiche**. Firenze: Marescotti, 1602.

CAMPION, François. **Traité d’ Accompagnement et de Composition selon La Regle Des Octaves de Musique**. Paris: Adam, 1716.

CAVALIERI, Emilio. **Rappresentatione di Anima, et di Corpo**. Roma: Nicolò Mutii, 1600.

CHRISTENSEN, Thomas. “The Règle de l’Octave in Thorough-Bass Theory and Practice”. **Acta Musicologica**, Vol. 64, 1992, p. 91-117.

CORELLI, Arcangelo. **12 Violin Sonatas, Op.5**. [S.l.: s.n.], c1700. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_\(Corelli,_Arcangelo\)](https://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_(Corelli,_Arcangelo)) . Acesso em: 10 set. 2024.

GOLD, Julius. “A Note on Thorough Bass”. **Journal of Music Theory**, Vol. 2, 1958, p. 124.

HOLTMEIER, Ludwig. “Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave”. **Journal of Music Theory**, Vol. 51, 2007, p. 5-49.

KANG, Youyoung. “Monteverdi’s Early Seventeenth-Century ‘Harmonic Progressions’”. **Music Analysis**, Vol. 30, 2011, p. 186-217.

KELLER, Hermann. **Thoroughbass Method**. Nova York: Norton & Company, 1965.

NIEDT, Friedrich. **Handleitung zur Variation**. Hamburg: Benjamin Schillern im Dohm, 1706.

Bajo figurado y regla de la octava en "*Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*", de François Champion

SANGUINETTI, Giorgio. "The Realization of Partimenti: An Introduction". **Journal of Music Theory**, Vol. 51, 2007, p 51-83.

SANGUINETTI, Giorgio. **The Art of Partimento – History, Theory, and Practice**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SCHULENBERG, David. "Composition before Rameau: Harmony, Figured Bass, and Style in the Baroque". **College Music Symposium**, Vol. 24, 1984, p. 130-148.

VENDRIX, Philippe. "Champion, François". **Grove Music Online**, 2001. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004692>. Acceso en: 10 sep. 2024.

Apéndice: Transcripción y traducción libre de extractos de *Traité d'Accompagnement...*

Sigue la transcripción y traducción libre del tratado de Campion aquí en discusión, basada en los textos de las Figuras 13, 15 y 16.

Figura 13. Frontispicio y exposición inicial del *Traité d'accompagnement...*



Fuente: *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Campion, 1716, pp. 3-6).

[p. 3] "TRATADO DE ACOMPAÑAMIENTO Y DE COMPOSICIÓN, según la regla de las octavas musicales

Trabajo generalmente útil para la Transposición, para quienes combinan Canción e Instrumentos de Acordes, o una sola parte, y para aprender a cifrar el Bajo Continuo.

Por el Sr. Campion, Profesor Maestro de Tiorba y Guitarra, y Ordinario de la Académie Royale de Musique."

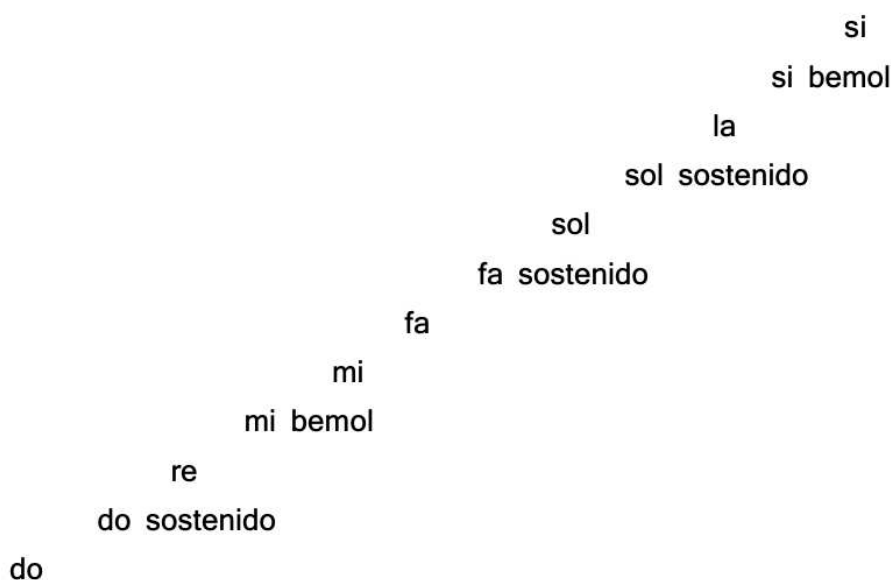
[p. 5] "En el pasado, la música solo se componía en Francia en los modos ordinarios, y la música compuesta en los modos con sostenidos y bemoles era considerada cromática y extraña.

Hoy, que las cantatas y las sonatas están de moda, y que hemos superado el antiguo método limitado, a imitación de los italianos, quienes, sin duda, nos dieron la idea, hemos hecho el esfuerzo con la esperanza de alcanzar un

conocimiento general; y es para lograrlo que me propongo aquí presentar sus principios."

[p. 6] "Para alcanzar este objetivo es necesario considerar el conjunto en general, es decir, todas las Notas por semitonos, que son [Figura 14]:

Figura 14. Ordenación de las notas por semitonos, según Champion.



Fonte: *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Champion, 1716, p. 6).

Por este arreglo existen doce semitonos en los cuales la música es posible. En cada uno de estos semitonos establecemos un modo menor y un modo mayor; en consecuencia, existen en la música veinticuatro modos, u octavas, a saber: doce menores y doce mayores. Esto puede verse en las dos imágenes adjuntas, donde las he dispuesto en orden, con la manera de armar las claves para cada octava.

Para acompañar, debemos considerar en cuál de estas octavas nos encontramos y en cuántos tonos, comenzando a contar desde la primera, ascendiendo o descendiendo en la armonía. Ésta es la manera más segura y fácil de llegar al acorde necesario, y no creo que hasta ahora se haya presentado nada más general ni más sencillo.

Quien desee acompañar debe primero practicar octava por octava, comenzando por las más comunes. Existen tres maneras de realizar cada octava en el clavecín".

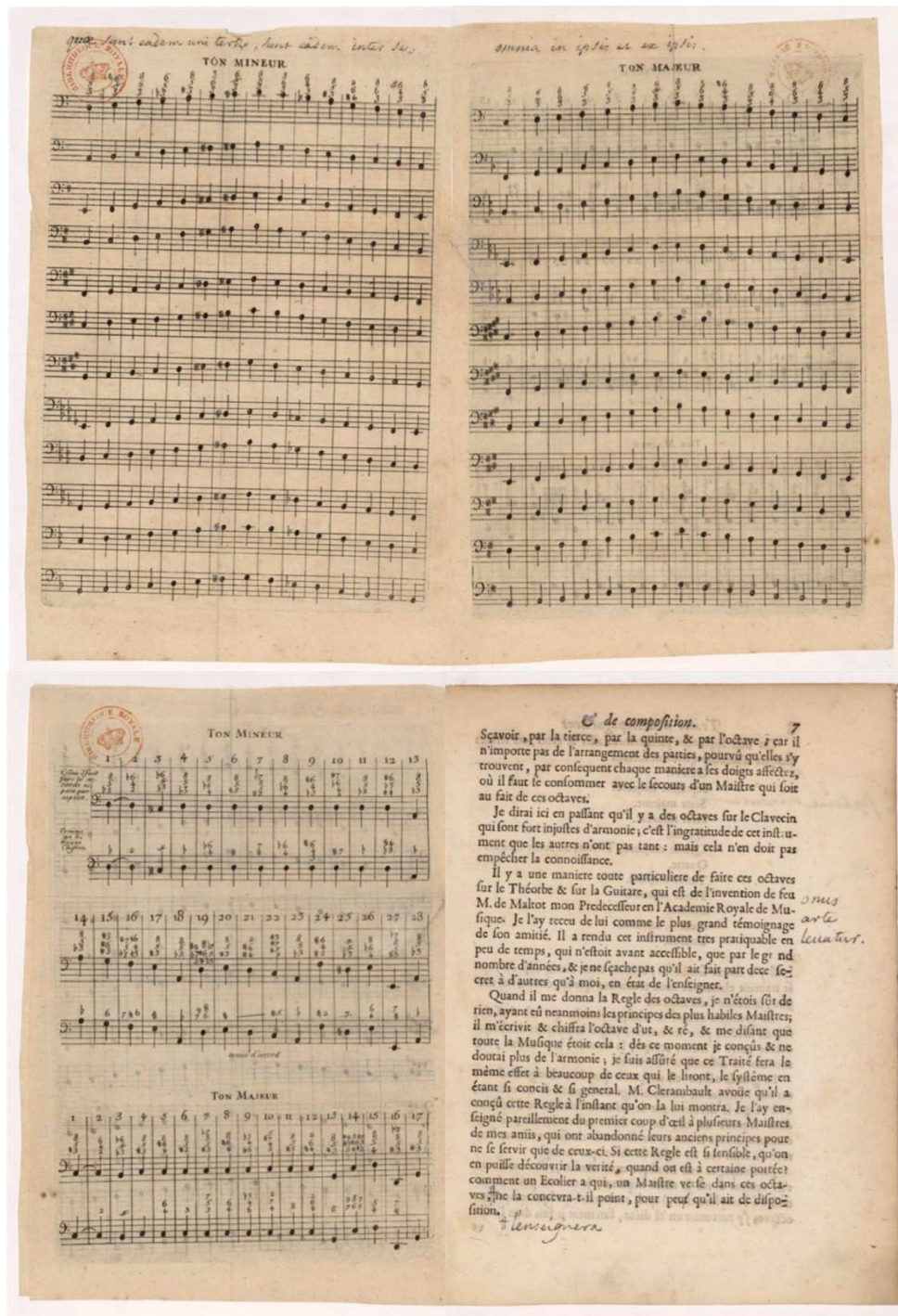
[p. 7] "A saber: por la tercera, por la quinta y por la octava; pues no importa la disposición de las voces, con tal de que estén presentes. En consecuencia, cada manera tiene sus dedos asignados, los cuales deben aprenderse con la ayuda de un Maestro familiarizado con estas octavas.

Diré aquí de paso que hay octavas en el clavecín que son muy ingratas en armonía; es un defecto de este instrumento que otros no padecen tanto. Pero esto no debe impedir su conocimiento.

Existe una manera muy particular de realizar estas octavas en la tiorba y en la guitarra, que es una invención del difunto Monsieur de Maltot, mi predecesor en la Académie Royale de Musique. La recibí de él como la mayor muestra de su amistad. Hizo que este instrumento se volviera muy practicable en poco tiempo, cuando antes sólo se podía dominar tras muchos años, y no sé si compartió este secreto con alguien más aparte de mí, capaz de enseñarlo.

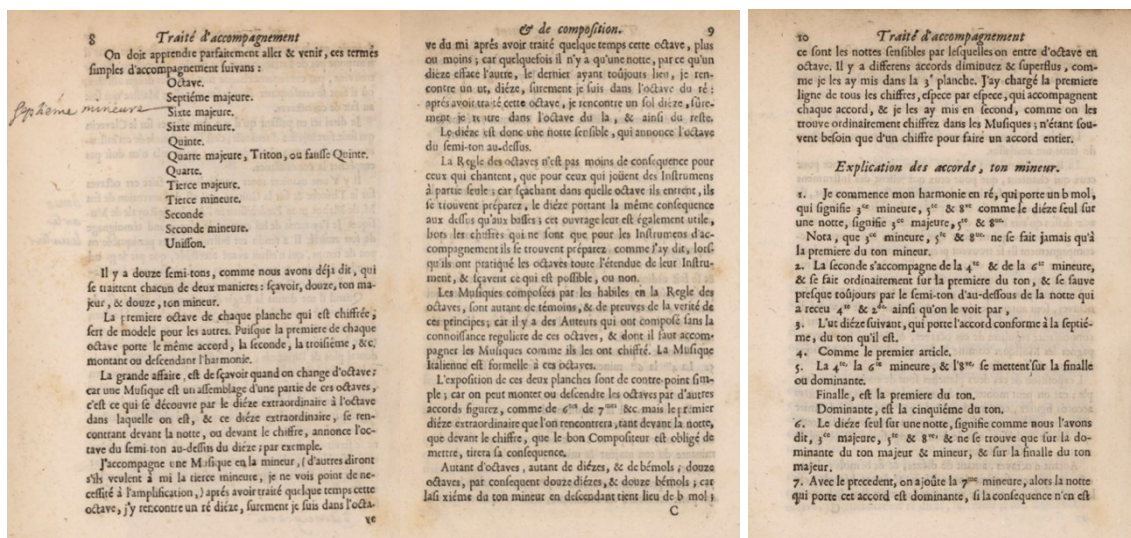
Bajo figurado y regla de la octava en "*Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*", de François Campion

Figura 15. Regla de la Octava y secuencias armónicas (con bajo pedal o bajo en movimiento) en tonalidades menores y mayores.



Fuente: *Traité d'accompagnement* (Campion, 1716, láminas I-III, s/n; p. 7).

Figura 16. Regla de la Octava y secuencias armónicas (continuación) y "Explicación de los Acordes, tono menor".



Fuente: *Traité d'accompagnement* (Campion, 1716, p. 8-10).

Cuando él me dio la Regla de las Octavas, yo no estaba seguro de nada, aunque tenía los principios de los Maestros más hábiles; él me escribió y cifró la octava de Do y de Re, y me dijo que toda la Música estaba allí: desde ese momento comprendí y no dudé más de la armonía; estoy seguro de que este Tratado producirá el mismo efecto en muchos de aquellos que lo lean, siendo el sistema tan conciso y general. El Sr. Clerambault admite que concibió esta Regla en el momento en que se la mostraron. La he enseñado del mismo modo, a primera vista, a varios maestros amigos míos, que abandonaron sus antiguos principios para emplear únicamente estos. Si esta Regla es tan clara, ¿podremos descubrir la verdad cuando estemos dentro de un determinado ámbito? ¿Cómo puede un maestro versado en estas octavas no concebirla, siempre que tenga disposición?"

[pp. 8-10] "Debemos aprender perfectamente, yendo y viniendo, estos términos simples que los acompañan:

Octava.
Séptima mayor.
Séptima menor.
Sexta mayor.
Sexta menor.
Quinta.
Cuarta mayor, Trítono o Quinta falsa.
Cuarta.

Tercera mayor.
Tercera menor.
Segunda mayor.
Segunda menor.
Unísono.

Existen doce semitonos, como ya hemos dicho, cada uno de ellos tratado de dos maneras: doce en el tono mayor y doce en el tono menor.

La primera octava de cada imagen numerada sirve de modelo para las demás. Como la primera de cada octava lleva el mismo acorde, la segunda, la tercera, etc., aumentan o disminuyen la armonía.

Lo importante es saber cuándo se cambia de octava; porque una Música es un ensamblaje de una parte de esas octavas, lo cual se descubre por el sostenido extra en la octava en la que nos encontramos, y ese sostenido extraordinario, cuando se halla delante de la nota o de la cifra, anuncia la octava del semitono superior al sostenido; por ejemplo:

Acompaño una Música en La menor (otros dirán si quieren la tercera menor en Mi, no veo necesidad de aclaración), después de haber tratado esta octava durante algún tiempo, encuentro un Re sostenido; con certeza estoy en la octava de Mi, después de haber tratado esta octava durante algún tiempo, más o menos; porque a veces solo hay una nota, ya que un sostenido anula a otro, teniendo siempre el último lugar; encuentro un Do sostenido, ciertamente estoy en la octava de Re; después de haber tratado esta octava, encuentro un Sol sostenido, sin duda entro en la octava de La, y así sucesivamente con las demás.

El sostenido es, por lo tanto, una nota sensible que anuncia la octava del semitono superior.

La Regla de las Octavas no es menos importante para quien canta que para quien toca instrumentos de una sola voz; porque sabiendo en qué octava entran, se encuentran preparados, teniendo el sostenido la misma consecuencia para las partes superiores y para las inferiores; este trabajo también les resulta útil, aparte de las cifras que son solo para los instrumentos de acompañamiento, pues se encuentran preparados, como he dicho, cuando practican las octavas en toda la extensión de su instrumento y saben lo que es posible o no.

Las Músicas compuestas por quienes dominan la Regla de las Octavas son numerosos testimonios y pruebas de la veracidad de estos principios; porque hay autores que compusieron sin un conocimiento regular de estas octavas, y cuya

Música debe acompañarse conforme la cifran. La música italiana es formal en estas octavas.

La exposición de estas dos imágenes es de simple contrapunto; porque se puede subir o bajar por octavas con otros acordes, como sextas y séptimas, y así sucesivamente; pero el primer sostenido extra que se encuentra, ya sea delante de la nota o delante de la cifra, que el buen Compositor está obligado a colocar, producirá su consecuencia.

Tantas octavas, tantos sostenidos y bemoles; doce octavas, por lo tanto doce sostenidos y doce bemoles; porque la sexta del tono menor desciende y toma el lugar del bemol; estas son notas sensibles por las cuales se pasa de octava a otra. Existen varios acordes disminuidos y superfluos, como los he puesto en la tercera figura. He cargado la primera línea con todas las cifras, especie por especie, que acompañan a cada acorde, y lo hice en la segunda, como suelen encontrarse cifradas en la Música; muchas veces basta un número para formar un acorde completo."