

FICTA

DIFUSORA DE MUSICA ANTIGUA

TOMO II - Nº 1



clef

**centro
musical**

**FINALMENTE UNA CASA DE MUSICA ESPECIALIZADA
DIRIGIDA POR MUSICOS**



GRAN SURTIDO DE PARTITURAS, TEXTOS e INSTRUMENTOS

- Representantes exclusivos de las editoriales: EDICIONES URTEXT –WIENER URTEXT ED' – SCHOTT – EULENBURG – ALPHONSE LEDUC – INTERNATIONAL MUSIC Co. – KALMUS – BARENREITER – HENLE, etc.
- Flautas dulces e instrumentos históricos MOECK
- Flautas travesas: AMSTRONG Y MURAMATSU
- Cuerdas: PIRASTRO y THOMASTIC
- Discos MUSIC MINUS ONE (acompañamientos orquestales e instrumentales para estudio)
- Cursos de: Piano e iniciación musical: Lolita Lechner
Composición: Gerardo Gandini
Flauta Dulce: Mario Videla
Flauta Traversa: Oscar Piluso

Horario de atención:

Lunes a viernes de 10 a 20 hs.

Sábados de 10 a 13 hs.



**Viamonte 647
1053 – Bs. As.
Tel.: 392-8313 y 2931**

que algunos músicos estaban cambiando de técnica hacia fines del siglo. Thomas Robinson, sin embargo, en 1603, no mencionaba este cambio, que posiblemente no habría llegado aún a Inglaterra. Besard, por su parte, escribe en ese mismo año: "...apriete el pulgar con toda la fuerza que pueda, especialmente si es corto, de forma tal que los demás dedos puedan ser arrastrados en la forma de un puño, y deje que el pulgar apriete más arriba que los demás (o sea hacia el clavijero). Al principio esto le resultará un poco duro. Aquellos que tengan un pulgar corto pueden imitar a los que pulsan las cuerdas bajo los otros dedos, lo que, aunque no es muy elegante, les resultará más fácil".

Cuando se agregaron nuevos órdenes al laúd y su música pasó de las rapidísimas disminuciones a una melodía basada en una estructura acórdica, la última posición resultó más conveniente. En un tratado escrito por Johannes Stobaeus (c. 1640) que se encuentra en la British Library, leemos que John Dowland, en su juventud, tocaba con el pulgar adentro, pero más tarde cambió a la segunda posición.

Luego de los primeros años del Siglo XVII no encontramos menciones de la primera posición. Sin embargo, muchos jóvenes laudistas prefieren hoy en día tocar con el pulgar adentro debido a la gran velocidad que esto les permite.

Junto con el uso del pulgar adentro, resulta de los cuadros de la época que el lugar donde los dedos tocaban las cuerdas era más cerca de la roseta que en la segunda posición, en la cual las cuerdas se tocaban, a veces, a mitad de camino entre el puente y la roseta.

Apenas se abandonó el uso del plectro, encontramos en las reproducciones la posición típica en la cual el meñique reposa sobre la tabla. Esto se puede ver muy claramente en el cuadro de Roberti mencionado.

En los tratados bien detallados, como los de Adrian Le Roy, Thomas Robinson y Besard, encontramos esta posición; dicha recomendación continúa hasta la época del *Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727), de Ernst Gottlieb Baron. Adoptar esta posición es hoy considerado, a veces, una forma de falso arcaísmo y hay ejecutantes que se sienten muy cómodos tocando con el meñique libre. Pero, en verdad, tener el meñique apoyado altera toda la relación de la mano con las cuerdas y produce un sonido diferente. En la posición típica, la muñeca está menos arqueada que cuando se toca guitarra y los dedos pulsan los dobles órdenes desde arriba y no frontalmente como ocurre en un instrumento de órdenes simples.

En los laúdes encordados a la manera antigua, con los órdenes del cuarto hacia abajo en octavas, era de particular importancia el hecho de pulsar ambas cuerdas del orden. Si en los órdenes graves se toca frontalmente, la octava aguda predominará sobre la grave y, al tocar pasajes descendentes, se escuchará un desagradable salto ascendente al pasar de los órdenes en unísono a aquellos en octavas. La primera mención acerca del tañido de ambas cuerdas del orden lo encontramos en Capiroia, 1517.

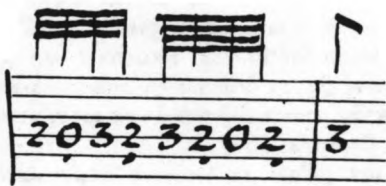
El accionar del pulgar es también importante. Ya sea que se toque con el pulgar adentro o afuera, éste debe estar ligeramente rígido, con poco o ningún doblez a la altura de la falange superior y debe tocar las cuerdas con el borde más que con la yema propiamente dicha. Siempre debe tocarse hacia abajo con una pequeña

presión hacia la tabla y, a menos que la siguiente cuerda esté en uso, se lo debe dejar sobre ella hasta que se lo vuelva a utilizar. Si la siguiente cuerda es parte del acorde, se debe hacer casi el mismo movimiento pero levantando a último momento el pulgar, sólo lo necesario para "saltar" sobre la cuerda. Según tengo entendido, el primero en describir este movimiento es Miguel de Fuenllana, aunque también aparece en varios métodos para laúd y parece haber sido el movimiento aceptado para el pulgar durante todo el período barroco y hasta el ocaso del laúd.

Hemos llegado al punto en el que se hace presente la sempiterna cuestión acerca del uso de las uñas. Es cierto que algunos laudistas las deben haber usado o, de otro modo, ni siquiera se las habría mencionado; pero, con una única excepción - según creo - son, en general, condenadas. Volviendo a Fuenllana, dice: "...no debéis llevar la uña a la cuerda...pues, siendo algo vivo, sólo en el dedo el espíritu se encuentra". Una opinión algo más tardía, la de Thomas Mace, dice: "Notad que *no debéis pulsar las cuerdas con vuestras uñas*, como hacen algunos que sostienen que es *la mejor manera de tocar*; pero yo no, por esta razón: *la uña no puede obtener del laúd un sonido tan dulce como el borde de la carne*". Mace acepta que "en un conjunto, en cuya multitud la ternura se pierde, puede no estar del todo mal", aunque reitera su preferencia por el sonido producido por la carne. Thomas Robinson aconseja a sus alumnos "mantened las manos limpias y las uñas cortas" y, en *The Burwell Lute Tutor* (alrededor de 1652 - 8), dice: "en cuanto a las uñas, deben estar cortas y suaves (cosa que algunos hacen con una pequeña lima)... no hay que tocar las cuerdas con las uñas ni pulsarlas tan fuerte como si uno fuera a romperlas en pedazos".

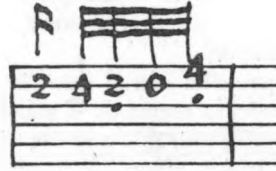
Alessandro Piccinini es la excepción. El dice preferir "el sonido argentino" que se produce cuando la uña está cortada con un perfil ovalado justo hacia el final del dedo. Creo que esto indica claramente que Piccini no defendía las largas uñas de los modernos guitarristas.

Desde los comienzos del Siglo XVI, período en el cual se comenzaron a publicar los libros de tablaturas junto con las explicaciones acerca de cómo leerlas, hasta casi el final de ese siglo, todos los pasajes de notas simples se tocaban alternando el pulgar con el índice. La forma de indicar esta técnica es un simple punto ubicado debajo de las notas que deben ser tocadas por el índice, descritas siempre como "tocadas hacia arriba". Las notas que no se marcan son las que toca el pulgar, o sea "tocadas hacia abajo". Como se extrae del siguiente pasaje en tablatura italiana, el pulgar toca las notas acentuadas y el índice las restantes (Ej. 1).



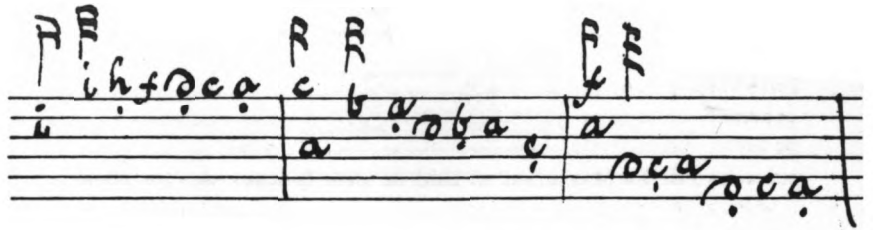
Ejemplo 1

El pulgar es usado dos veces seguidas sólo cuando hay un cambio en las figuras rítmicas, como en el siguiente pasaje (Ej. 2).



Ejemplo 2

Este tipo de digitación funcionaba muy bien hasta el sexto orden; un pasaje como el siguiente es mucho más fácil de tocar con la antigua técnica del pulgar adentro que con aquella en la que el pulgar se mantenía por afuera (Ej. 3).



Ejemplo 3

Hacia el final del siglo encontramos ocasionales menciones del uso del dedo mayor en lugar del pulgar, práctica que se fue volviendo cada vez más común hasta que, en 1615, por ejemplo, en *Le Secret des Muses*, de Nicolas Vallet, encontramos composiciones enteras en las que cada pasaje está señalado como para ser tocado con la alternancia índice - mayor (Ej. 4).

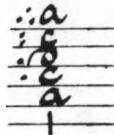


Ejemplo 4

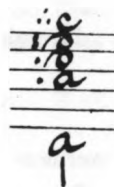
Sin embargo, el *Mary Burwell Lute Book* defiende la técnica del pulgar - índice para pasajes que recorren el laúd desde el sexto orden hacia arriba y que deben ser tocados muy velozmente.

En métodos más tardíos se aclara que los pasajes en los que las notas alternadas se marcan con puntos se deben tocar con la alternancia índice - mayor.

Es poco, en comparación con el resto de las indicaciones, lo que se dice en el Renacimiento acerca de la manera de tocar los acordes. Hans Judenkünig escribe que los acordes en la música bailable se tocaban pasando el pulgar sobre las cuerdas, pero no he vuelto a encontrar esa indicación en libros de otras partes de Europa. Por otra parte, tanto Adrian le Roy como Besard explican que los acordes de cinco notas se deben tocar con el pulgar en el bajo, el índice tocando hacia arriba las dos cuerdas intermedias, mientras el mayor y el anular toman las dos cuerdas superiores. De esta manera, un acorde de Do Mayor debe ser tocado con la siguiente digitación:



y uno de Fa Mayor, en un laúd de siete órdenes, de esta manera:

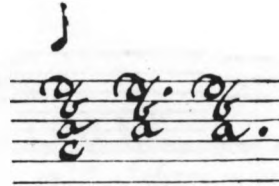


En un acorde de seis notas, el pulgar pulsa dos cuerdas hacia abajo, el índice dos hacia arriba, y las últimas dos el mayor y el anular. Resultará evidente que esta digitación produce un sonido totalmente diferente, que puede ser descrito como un redoble interno, característica exclusiva del laúd.

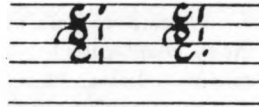
En las primeras tablaturas italianas un único punto bajo un acorde indica que éste debe tocarse sin usar el pulgar.

En el período de transición comenzaron a aparecer algunos movimientos más elaborados de la mano derecha. Más adelante, esos movimientos pasaron a ser parte integral del estilo barroco y galante. Es siempre difícil saber durante cuánto tiempo se usó alguna característica particular antes de su primera aparición impresa, pero en el acompañamiento de muchas canciones que aparecen

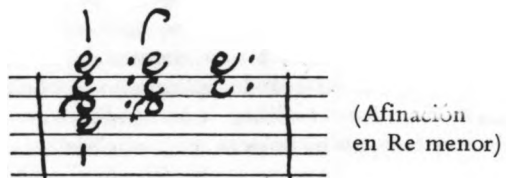
en *Airs de différents auteurs*, Vol I (1608), de Gabriel Bataille, se encuentra (por primera vez, creo) una marcación muy interesante. Es ésta:



No se da ninguna especificación, pero de fuentes posteriores en donde el movimiento se aclara para acordes agrupados de manera similar - aunque los signos son un poco diferentes - es posible definir la intención de Bataille. Marin Mersenne, en 1636, da las siguientes marcas:

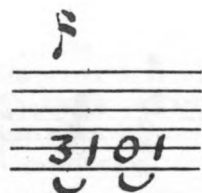


Explica Mersenne que el primero se toca hacia arriba sólo con el índice y el segundo se toca hacia abajo con el revés del mismo dedo. Estos dos movimientos son descritos nuevamente por Denis Gaultier y Jacques Gallot hacia fines de la década de 1660 y comienzos de la de 1670. Gallot muestra el siguiente grupo de acordes:



cuyas marcas nos señalan que el primero se toca con el pulgar y tres dedos, el siguiente con el revés del índice (*revers du premier doigt*, como él lo llama) y el tercero con el frente del dedo mayor hacia arriba. Es imposible decir hasta qué punto este tipo de movimiento, pese a no estar indicado, era una parte aceptada del estilo de ese período.

Otro signo que se desarrolló en Italia para esa época fue la ligadura, que indica que la segunda nota de cada par debía ser tocada exclusivamente con la mano izquierda.



Estas marcas aparecen en *Intabolatura di Liuto attiorbato* (Venecia 1614) de Pietro Paolo Melii.

La variedad de movimientos y signos respectivos que aparecen a través de los períodos Barroco y Galante es demasiado numerosa y elaborada como para ser tratada en este artículo.

Es importante, tanto para la mano izquierda como para la derecha, que no estén afectadas por ningún peso.

La posición normal del pulgar de la mano izquierda es apretando firmemente en el medio del cuello de manera que, si éste no existiera, saldría hacia adelante tocando el dedo índice. Si no está afectado de ningún peso estará libre para moverse por todo el cuello con el resto de la mano manteniendo, lo más aproximadamente posible, la misma posición relativa. Nunca se lo debe dejar atrás cuando la mano se mueve por el cuello hacia posiciones agudas. Debe tener también libertad para moverse a través del revés del cuello hacia los órdenes más altos como, por ejemplo, cuando el dedo anular debe saltar al sexto orden en un acorde de Si bemol.

Se debe evitar todo tipo de movimiento innecesario. En el libro de Capirola se indica al estudiante que debe mantener sus dedos cerca de las cuerdas. Otra indicación frecuente es la de no levantar ningún dedo de la cuerda en la que esté hasta que se lo necesite para otra nota. En los días en los que el laúd se encordaba totalmente con cuerdas de tripa, los órdenes graves tenían, seguramente, mucho menor poder para sostener una nota que las cuerdas entorchadas que se usan hoy en día desde el cuarto orden hacia abajo y, de esta manera, este consejo podía llevarse a la práctica sin causar serias disonancias. Actualmente, en cambio, no se lo puede seguir tan al pie de la letra y los ejecutantes deben cuidarse de dejar un dedo en una posición cuando un cambio armónico exige que se lo levante. Besardus modifica esta indicación haciendo una excepción con los pasajes veloces de notas simples en los que, al pasar de una cuerda a otra, se produciría un efecto disonante si no se levantaran los dedos.

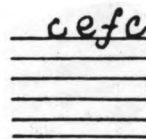
En algunas tablaturas tempranas de Alemania e Italia, la necesidad de mantener una nota se marcaba con una pequeña cruz sobre, bajo o al lado de la nota. Es importante no confundir esta señal con un signo de ornamentación. Más adelante se reemplazó este signo por el uso de líneas dibujadas o impresas, que unían una nota con la siguiente, aunque, a veces, se siguió usando la cruz.

Sin embargo, hay casos en los que mantener un dedo en una

posición no está relacionado con mantener el sonido sino que es un factor importante para desarrollar suavidad en el toque. Por ejemplo, en un grupo de notas como cualquiera de los dos siguientes

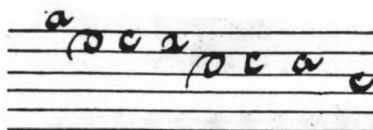


el dedo de la nota inferior debe permanecer en su lugar mientras suena la nota siguiente; recién entonces se deben levantar ambos dedos simultáneamente. En el siguiente tipo de esquema



el índice debe permanecer en su posición sobre la *c* mientras suenan la *e* y la *f*.

En los pasajes descendentes como el siguiente



ambos dedos deben ubicarse simultáneamente en las letras *d* y *c*.

En los primeros métodos alemanes se suelen dar reglas muy precisas acerca de la digitación de la mano izquierda. Las reglas incluyen diagramas que muestran que todas las posiciones del primer traste pertenecen al dedo índice, las del segundo traste al dedo mayor, etc. Naturalmente esto no puede funcionar en la práctica; en la importante decisión de cómo ubicar los dedos de manera de poder retener las notas necesarias mientras los demás dedos hacen los movimientos requeridos debe primar el sentido común. Es necesario entrenar cada dedo para que pueda moverse independientemente de los otros de modo que un dedo pueda permanecer firme sobre una nota tenida en cualquier situación. Es común notar, entre los principiantes, que, pese a que el dedo está en la posición requerida, el sonido de la nota se apaga porque, con el movimiento de los otros dedos, se ha disminuido la presión.

Estos puntos pueden parecer de importancia menor pero son los que, en realidad, determinan la fluidez del sonido y el mantenimiento correcto de la estructura armónica.

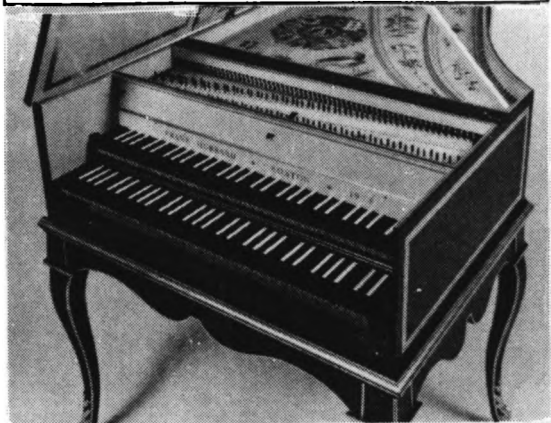
Finalmente, voy a recordar un consejo del libro de Capirola: no se debe nunca evitar el uso del dedo meñique en el comienzo del aprendizaje debido a la dificultad de controlarlo. Es necesario trabajarlo hasta que se vuelva tan fuerte e independiente como los otros dedos o será un permanente estorbo, en especial en la ejecución de adornos que usualmente incluyen el uso de este dedo.

Play the finest

HARPSICHORDS & FORTEPIANOS

Build it yourself from one of our kits or let our
experienced craftsmen build it for you.

For 20 page brochure write:
FRANK HUBBARD INCORPORATED
185A-F Lyman St., Waltham, MA 02154 USA
(617) 894-3238



José Yacopi

Luthier



Permuta clave modelo Bach

marca SPERRHAKE

por espineta

792 - 8324.

R. O. PEREZ
LUTHIER

Laúdes renacentistas



Raúl O. Pérez
Ayohuma 1000
8400 Bariloche
RIO NEGRO

JOHANN HERMANN
SCHEIN Y SU
"BANCHETTO MUSICALE"

por *Ferdinand Conrad*

(Hannover)

En el año 1616, a pocos meses de haber sido nombrado cantor de la iglesia de Santo Tomás de la ciudad de Leipzig y un siglo antes de que J.S. Bach asumiera el mismo cargo, J.H. Schein daba a conocer su "Banchetto Musicale". Esta obra es una de las más bellas y valiosas composiciones instrumentales que nos han quedado de esa época. Schein escribe, en el prefacio de esta obra, que ha decidido alternar publicaciones de composiciones de contenido religioso "para misas" con otras profanas para "la recreación en reuniones con fines honorables". Este propósito es un testimonio de la mentalidad característica de aquella época, en la cual no se concebía aún una separación de lo religioso y lo profano, tanto en la creación como en la ejecución de una composición, como vemos incluso en Bach, quien expresa más tarde claramente —también en el prefacio de una de sus composiciones instrumentales— que toda música debe estar destinada a "alabar a Dios y servir a la recreación del espíritu". La mentalidad de Schein condice con la educación de dicha época; también Heinrich Schütz, a quien le unió una gran amistad, recibió esa misma educación.

Schein fue niño cantor de la capilla real de Dresde a los 13 años, donde aprendió "práctica y teoría musical". Más tarde asistió al Colegio de la Corte donde recibió una esmerada educación humanística. Luego estudió en la Universidad de Leipzig "Artes Libres" y Jurisprudencia.

Su firmeza de carácter y la imperturbable fe en Dios le dieron la fuerza y capacidad para componer una música que aún hoy en día nos agrada y conmueve; todo esto a pesar de la turbulenta época de la Guerra de los 30 Años y los duros golpes del destino: de 5 hijos del primer matrimonio sólo sobrevivieron dos varones, su esposa falleció al nacer el quinto hijo y de los 5 hijos del segundo matrimonio solamente sobrevivió una niña.

Schein da a conocer su "Banchetto" habiendo apenas cumplido 31 años —acababa de casarse y obtener una buena posición.

El "Banchetto Musicale" está compuesto de 20 suites, una Intrada y una Pavana. Si bien se acostumbraba destinar tales composiciones a ser usadas como música bailable "para los pies", estas suites, debido a su valor artístico, parecían ser consideradas como música "para los oídos". Las 20 suites tienen la misma secuencia de movimientos: Pavana - Gallarda - Corrente - Alemanda. De esta manera, Schein elaboró una forma de suite que más tarde sirvió de ejemplo a otros compositores y que fue adoptada especialmente en Alemania. Todas las Pavañas, Gallardas y Corrientes son a 5 voces mientras que las Alemandas son a sólo 4 voces. A estas últimas se les adicionó una "Tripla", que, en lo esencial, consiste en convertir el compás binario en ternario, conservándose la línea melódica de las 4 voces. Debido a esta división de las Alemandas, las suites se ordenan de a pares. Siguiendo al par Pavana-Gallarda, se encuentra el par Alemanda-Tripla, separados por la Corrente, que ocupa una posición especial en la composición. Schein escribe en su prefacio, que cada movimiento está dispuesto de tal manera que "tono e invención se corresponden". Se trata, por lo tanto, de suites con variaciones. Las variaciones nunca se manifiestan de manera que sean reconocibles como tales en las figuras, más bien están disimuladas y no resultan molestas (respetan la secuencia armónica y una misma tonalidad).

barniz invisible en pinturas antiguas— que caracteriza las suites y al mismo tiempo hace resaltar la simetría en la secuencia de las danzas. Por el tipo de composición, Schein sigue en su “Banchetto” a la “prima practica”, es decir, al estilo polifónico que había alcanzado su mayor esplendor poco antes de fin del siglo XVI. Sin embargo, se percibe ya la confrontación con la “seconda practica”, el estilo monódico surgido con la creación del bajo continuo, para el cual Caccini en 1601 acuña el concepto “nuove musiche”. Esto se evidencia, sobre todo, en las Correntes, que suenan particularmente encantadoras si la primera voz es acompañada sólo por la quinta (bajo) y se agregan instrumentos con posibilidades acórdicas como clave, órgano, laúd, etc. Más tarde Schein recomienda esta práctica para el bajo continuo de su “Opera nova”, 1626. Además, se pueden reconocer en las suites, el estudio de elementos estilísticos no alemanes: las Pavanas muestran rasgos de la música inglesa para “consort”, evocando nombres como Holborne, Philipp, Brade y Dowland.

Dowland publica en 1605, sus Pavanas “Lachrimae” a 5 voces: 7 Pavanas en las cuales se repite el mismo tema modificado sólo en su forma. En 1609, Brade da a conocer en Hamburgo sus “Pavanas nuevas y seleccionadas”, también a 5 voces. Dos Pavanas del “Banchetto” tienen cantus firmus de acuerdo con el principio de composición inglesa “In Nomine”: la N° 7, con cantus firmus en la 5ª voz. y la N° 14, con cantus firmus en la 1ª.

A la Pavana como danza de entrada, digno comienzo de la suite, sigue la Gallarda. Esta también observa el estilo polifónico usado en los motetes, recordando, en muchas ocasiones a los Hornpipes y Jigas. La posición especial de la Corrente reside en la ya mencionada forma de escritura, casi homofónica, y además, en su elegancia rítmica, casi refinada, que se encuentra a menudo en compositores franceses de la época. Schein acentúa de esta manera, intencionalmente, el carácter distinguido de la danza, que desde siempre, había estado reservada a la alta sociedad.

Por el contrario, las Alemandas, con su Tripla adicional, son más bien populares. El paralelismo que aparece a menudo en la conducción de las voces es representativo del estilo italiano de la Villanelas. Creo que es éste el motivo por el cual las Alemandas tienen 4 voces en lugar de 5 como las otras danzas.

Es Schein —un humanista alemán— quien, a pesar del empleo de distintos principios estilísticos provenientes de diferentes nacionalidades, logra fundir con mayor éxito los distintos movimientos de las Suites, obteniendo un atrayente colorido y resultando, así, un estilo singularmente uniforme y personal.

De acuerdo con la época, no se impone el uso de determinados instrumentos. Como únicas excepciones aparecen la Pavana N° 22, en la cual Schein dispone el uso de 4 cromornos y que responde en registro y conducción de voces al carácter especial de estos instrumentos, y la Intrada N° 21, con la instrumentación: Zink-Viglin (instrumento de cuerdas, posiblemente viola da braccio) —Flödt-Basso. El término “Flödt” seguramente significa flauta dulce, donde debe tenerse en cuenta que Schein no considera el registro de 4 pies del instrumento. Las flautas usadas en esa época tenían un sonido más grave; además, el hecho de que M. Praetorius en su “Syntagma Musicum” señale expresamente y por primera vez que las flautas

dulces suenen una octava más aguda de la notación, indica que a menudo se las usaba como instrumento de 8 pies. Como en la mayoría de las composiciones instrumentales de la época, Schein aclara en el título del "Banchetto", para "diferentes instrumentos", agregando "especialmente para violas", con lo que señala que prefiere el sonido dulce de las cuerdas en el "Banchetto", lo que, sin embargo, no limita la libre instrumentación. Cuando se mencionan las violas, el término puede referirse tanto a las violas da braccio como a las violas da gamba. No es aconsejable el uso de una instrumentación uniforme (sólo violas da gamba) en todas las suites, ya que las voces superiores a menudo sobrepasan el registro de dichos instrumentos.

Este registro, generalmente muy amplio, demuestra con claridad que la "musica instrumentalis" incluye a la voz cantada como el instrumento más perfecto y que toda la música instrumental de la época fue concebida en forma vocal. Quien alguna vez haya tenido la oportunidad de escuchar las Pavanas del "Banchetto" interpretadas sólo vocalmente, habrá quedado impresionado por tal espectáculo. El significativo concepto "cantos instrumentales" pertenece al vocabulario usual de la época e indica que cada instrumento ha de imitar lo más fielmente posible a la voz humana. En los movimientos polifónicos cada voz instrumental deberá seguir sus propias leyes tanto en la dinámica como en el fraseo. La melodía ascendente requiere un crescendo natural y la descendente un diminuendo. Cada final de frase indica una pausa natural para tomar aire, incluso para las cuerdas. Estas reglas básicas eran familiares a los músicos de la época, de modo que el compositor no necesitaba anotarlas. El legato puro se aconseja sólo para pasajes sumamente rápidos. Según el carácter del movimiento las cuerdas deben usar un toque *détaché*.

El sonido deberá ser preferentemente recitado, evitándose en lo posible el vibrato. En general, podría decirse que los movimientos lentos (Pavanas y Correntes), interpretadas por cuerdas y Gallardas y Alemandas interpretadas por instrumentos de viento, lograrán "un buen resultado". Como excepciones, podemos citar la Suite N° 5, cuya Pavana, con sus frecuentes repeticiones de notas en todas las voces, parece estar pensada para instrumentos de viento y también la Suite N° 16, que suena especialmente colorida con instrumentación mixta, donde las 2 voces superiores, imitándose, deberán ser interpretadas por instrumentos de diferentes registros sonoros. En las Pavanas con cantus firmus ya mencionadas (N° 7 y 17) resulta apropiado emplear instrumentos de viento para las voces del cantus firmus, de manera que se distinga con claridad, aunque no excesivamente, del resto de los instrumentos de cuerdas. En esa época era común que al repetir ejecuciones de una misma composición surgieran nuevas combinaciones sonoras, debido a la distribución casual de los instrumentos o la espontaneidad de los mismos músicos, dando así lugar a experiencias y vivencias siempre nuevas.

Tales posibilidades son:

- A) el sonido puro de las cuerdas; o instrumentos de viento, como por ejemplo: cornettos y sacabuches, o chirimías (shawm) o flautas dulces;
- B) combinación de grupos sonoros en relación al carácter de cada danza;

c) instrumentación mixta según el modelo del "broken consort" inglés (consort de instrumentos diferentes).

A pesar de que las suites del "Banchetto" están compuestas de manera que la trama armónica resulte completa, es aconsejable el empleo de un instrumento con posibilidades acórdicas como nexo y colorido. Como acompañamiento rítmico se emplearán instrumentos de percusión en las Gallardas y Alemandas (tambor, timbales chicos, cilófono, triángulo, címbalos).

Ejemplo de diversas combinaciones instrumentales:

Suite N° 4

Pavana:

cuerdas (violoncello da gamba). En las repeticiones, vientos (cornetto, cornetto, sacabuche, sacabuche, dulzaina o fagot).

Gallarda:

vientos. En las repeticiones, flautas dulces. Da Capo = Tutti (cuerdas, vientos, flautas dulces).

Corrente:

cuerdas. Repetición 1ª voz cornetto, las otras voces, cuerdas.

Alemanda:

vientos, repetición vientos y flautas dulces.

Tripla:

Tutti, 1ª voz + flauta dulce sopranino. En todos los movimientos: clave o laúd; en los movimientos rápidos: instrumentos de percusión.

Ejemplo de una instrumentación mixta (broken consort)

Suite N° 7

Pavana:

instrumento de cuerdas (viola da braccio o viola da gamba o violín), flauta dulce tenor, gamba, gamba, dulzaina (fagot)

Gallarda :

flauta dulce tenor, instrumento de cuerdas, gamba, gamba, dulzaina

Corrente:

instrumento de cuerdas, 5ª voz gamba + clave o laúd (acordes).
Da Capo: instrumentación como Pavana.

Alemanda y Tripla:

flauta dulce soprano e instrumento de cuerdas, gamba, gamba, dulzaina. En todos los movimientos clave o laúd.

Estos ejemplos no tienen carácter fijo y pueden ser modificados o complementados. Simplemente fueron elegidos con el propósito de servir como motivación para incentivar el interés hacia esta deliciosa obra.

SUITE IV

Pavane

Johann H. Schein

The musical score for 'Pavane' by Johann H. Schein, Suite IV, is presented in five systems. Each system consists of five staves. The first three staves of each system are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes various accidentals and dynamic markings, such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a clear, legible style, typical of early modern printed music.

System 1: Five staves of music. The top staff is in treble clef with a common time signature. The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music consists of various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

System 2: Five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in alto clef. The bottom staff is in bass clef. The music features more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

System 3: Five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in alto clef. The bottom staff is in bass clef. This system shows a more active bass line with eighth notes and rests, while the upper staves continue with melodic lines.

Gagliarde

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, the second and third are also in treble clef, the fourth is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. A repeat sign is visible at the end of the system.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing the notation from the first system. It includes treble, alto, and bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns and includes a repeat sign at the end of the system.

Courante

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, the second and third are also in treble clef, the fourth is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature has changed to 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns and includes a repeat sign at the end of the system.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of five staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and repeat signs. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system ends with a double bar line and repeat dots.

Allemande

The image shows a single system of musical notation for the piece 'Allemande'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues from the first system, maintaining the 3/8 time signature and melodic structure.

Tripla

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature has changed to 3/4, and the music is characterized by a prominent triplet rhythm in the upper staves.



Bibliografía

J. H. Schein, Neue Ausgabe sämtlicher Werke.
Banchetto Musicale 1671, publicado por Dieter Krickeberg.
Bärenreiterverlag. M. Praetorius, Syntagma Musicum, Tomo II.
Bärenreiterverlag. M. G. G. Tomo 11 - Art. Schein/Adrio.



WILLIAM MITCHELL HARPSICHORDS

Fircroft House, 760 Christchurch Road, Boscombe, Dorset. Bournemouth (0202) 39074



Especialista en instrumentos Ruckers solamente, con un auténtico tono, especialmente apropiados para interpretar música de la época barroca.

El señor Mitchell atiende personalmente la instalación de cada uno de sus claves en todo el mundo.

mente, cuando un indiano actual armoniza a la europea melodías en su idioma aymarás, evita ortodoxamente las quintas y las octavas paralelas⁴; para él nada tienen de poder evocativo.

Este himno de Franco es música indiana en el sentido que Puccini hace música japonesa en "Madame Butterfly" o Tchaikovsky, música italiana en el "Capricho". Todos ellos buscan transmitir su fascinación ante lo exótico, y lo exótico es, ante todo, lo extranjero. Es muy fácil encontrar ejemplos de esto en el arte del siglo pasado. Un antropólogo actual se acerca a "otra cultura" sabiéndola una manifestación diferente pero nunca "primitiva" o "superada". Pero esta actitud de respeto es reciente y aún no universal. Ahora bien, cada uno de los integrantes de la cultura conquistadora tuvo la idea que quiso tener de la cultura conquistada, de las Indias del siglo XVI. ¿Cuántos vieron, por ejemplo en la sociedad indígena, la concreción de las ideas utópicas de Thomas Moro que parecían tan quiméricas ante el mercantilismo en avance? Pero las intenciones particulares y diversas confluyeron siempre en la concepción de "lo exótico" y también de "lo tropical"; o sea de un mundo complementario de la Europa conocida y templada⁵. De allí que "lo tropical" (América, Asia, Africa) pasase a ser sinónimo de "lo colonial". Entre los trópicos se desarrollarían los principales centros coloniales en América.

Hasta qué punto Franco creía estar haciendo música "a la americana" por supuesto que no lo sabemos, pero evidentemente estos himnos no son mucho menos "Música europea en las colonias" que el resto de su obra. Sin embargo, hay algunos elementos que parecen tomados del lenguaje azteca. Franco parece además, tener en cuenta los pies rítmicos que se ejecutaban en el huehuetl⁶ y que Chávez⁷ cita como típicos:



Nos concentraremos ahora en el problema de la aplicación del texto nahuatl al himno.

Para abordar el problema nuestras herramientas fueron: un análisis formal nítido de la obra, las normas de aplicación de texto que nos ofrece Zarlino en "L'istituzione Harmoniche" (uno de los tratados más completos al respecto), —Venezia, 1573—, las características estilísticas de la himnodia y, como en cualquier pesquisa, el insustituible sentido común. Comencemos por transcribir el himno y su traducción:

"Dios itlazo nantzine cemihcac ichpochtli cenca timitztotlatlauhilia matopan ximotlatolti expantzinco in motlazo conetzin Jesu Cristo. Ca ompa timoyestica in inabuactzinco."

"Oh Señora, amada Madre de Dios, siempre Virgen, intercede por nosotros ante Tu amado Hijo, Jesu Cristo. Tú, la más amada del Altísimo."

Nuestro primer trabajo fue el de establecer las particiones formales. Encontramos allí básicamente dos secciones diferentes, lo que afortunadamente coincide con nuestro texto, el cual consta de dos oraciones: "Dios itlazo..." y "Ca ompa...".

Estas dos partes se articulan en el esquema A B A' B A". La sección A abarca la primera frase de cinco compases de la tiple.

La sección B comprende desde este punto hasta la primera mitad del tercer tiempo del compás 9. A continuación, la sección A': es la versión a cuatro voces del comienzo. La sección B se repite textualmente a partir del tercer tiempo del compás 14, y a continuación sigue la última presentación de A, que esta vez muestra modificaciones melódicas en los tres compases finales de la tiple (A").

La separación en sílabas de nuestro texto parece sencilla por cuanto las reuniones de vocales son escasas. Sólo tenemos el caso de "au" en *timitztotlatlautilia*"; "ua", en *inahuactzinco*"; "ia", en la primera de las palabras citadas y el "io" de nuestro "dios" castellano. Con relación a esta última palabra indudablemente consideramos la existencia del diptongo, y por consiguiente la aplicaremos a una sola nota. En cuanto a las palabras de origen nahuatl, serán aspectos musicales los que nos decidirán a adoptar el criterio de escisión o fusión de las escasas vocales conjuntas, pero daremos prioridad a esta última opción.

Con la consigna de que los silencios musicales no debían interrumpir las palabras del texto, nos abocamos a la sección B, la cual nos pareció la más clara. Las veintiocho notas o ataques de la voz de tiple, contra las catorce sílabas del texto, nos indicaban obviamente que habría melismas o bien repeticiones. Lo primero no nos pareció adecuado ya que en los himnos es predominante la articulación silábica, lo que también ocurre en la música indígena. Por otro lado observamos que la primera voz repite estos diseños:



flanqueados por silencios dos veces cada uno —compases 6 y 7—. Además tanto *a* como *b* son imitados melódicamente en las otras voces. Es entonces de suponer que en ese lugar se repiten las dos primeras palabras de nuestro texto "ca ompa". Cuando Sanuel Rubio⁸ comenta las reglas de Zarlino, dice que en el caso de notas repetidas se adaptará una sílaba distinta a cada una de ellas; de allí que, en nuestro esquema *a*, el texto "ca ompa", hará el melisma sobre la "a" final. Esta aplicación determina a su vez la del esquema *b*. Así nos resulta que el largo e ininterrumpido grupo que va desde el silencio de semicorchea de la tiple en el compás 8 hasta el final de la sección, coincide casi completamente con el número de sílabas y ataques. La sílaba sobrante corresponde con seguridad a un melisma sobre la penúltima sílaba de la palabra final "inahuactzinco", lo que es tan típico de las fórmulas cadenciales de la época:



La aplicación de estos principios al bajo no trae problema alguno y se ajusta musicalmente en forma muy satisfactoria.

Dado el carácter de la obra, debemos tratar que las voces que coinciden rítmicamente tengan idéntica aplicación de texto. Es el caso del bajo y el tenor en los compases 8 y 9, para lo cual debemos transformar en dos corcheas la negra del último tiempo del compás 8 en la tercera voz. En cuanto a la parte de contralto, la aplicación del texto en esta sección no ofrece dificultades.

Pasemos ahora a la consideración de la Sección A'. No es conveniente, a los efectos de nuestro trabajo, abordar este texto la primera vez que aparece—compases 1-5— ya que solamente es cantado por la tiple, y por consiguiente tendremos escasa información disponible. Tampoco es correcto como método utilizar como patrón la Sección A", por cuanto en ella la primera voz sufre variantes en sus compases finales. Por eso analizaremos la sección A'. Empecemos por el tenor, al cual corresponde el comienzo de A'.

Las tres primeras palabras concuerdan perfectamente en sílabas y ataques al efectuar la aplicación silábica; esto nos tranquiliza respecto de nuestra consideración anterior sobre la palabra "dios" al suponer que en su paso del español al nahuatl no sufrió transformaciones manteniendo la forma diptongada. Por otro lado, la palabra "manzine" con un diseño melódico autónomo se independiza de las dos palabras anteriores.

A continuación encontramos en el compás 11 un valor muy breve: la fusa (nosotros seguimos la transcripción de Stevenson donde las figuras han sufrido una reducción a su cuarta parte). Las normas de Zarino indican que esta figura no debe llevar "sílabas nuevas". Así es como aplicamos una sílaba diferente a cada uno de los restantes ataques y llegamos en el primer silencio del compás 14 exactamente a la palabra "motlazo". Las tres palabras que quedan entre ese silencio y el final de la sección son "conetzin Jesu Cristo". Las siete sílabas que las componen no coinciden con los ocho ataques disponibles. Preferimos aplicar el melisma a la sílaba "su" ya que ésta se articula a dos alturas distintas.

Pasemos al bajo: la aplicación de las tres primeras palabras hasta el silencio de semicorchea del compás 10 es similar a la del tenor. En cambio, si aplicamos una sílaba a cada uno de los restantes ataques, llegamos al inaceptable truncamiento de "timitztotlatlauhilia". Preferimos entonces repetir las palabras "ich pochtlī canca" y notamos que, gracias al diseño melódico, ambas apariciones de esas palabras resultan incluídas en dos grupos complementarios y separados.



Sigue después una larga pausa. Quedan pocos ataques, pues, para la gran cantidad de sílabas disponibles. En consecuencia hay texto que debe ser eliminado. Y, para poder concluir la sección junto al tenor, deberá suprimirse texto intermedio, lo que es habitual en una parte de bajo. Contando desde atrás los ataques disponibles y las sílabas, resulta que debemos aplicar desde el compás 13 el texto a partir de "expantizincó".

Siguiendo ahora con las voces superiores, notamos que la tiple comienza imitando al tenor, por cuanto aplicamos sin dificultad el texto "Dios itlazo nantzine". Luego las palabras "cemihcac ichpochtli" se aplican hasta la pausa del compás 12, haciendo una cadencia melismática en la penúltima sílaba, análoga a la del compás 9. En este punto observamos que los ataques disponibles son menos que las sílabas pendientes. Por esto decidimos suprimir las palabras finales "Jesu Cristo", con lo que el texto no pierde sentido. De esta manera faltaría un ataque para lograr la coincidencia con la cantidad de sílabas. Creemos que conviene ubicarlo al final del compás 13, convirtiendo la negra en dos corcheas ya que las otras figuras son más breves. La coincidencia de sílabas y notas, ahora, hasta el final de la Sección A', parece confirmar nuestra solución.

En la contralto, en el compás 10, antes del silencio de semicorchea, hay ocho ataques y las sílabas de las tres primeras palabras del texto son siete. Pero notamos que una de las figuras es una fusa; entonces haremos sobre ella el melisma que, según vimos antes, aconsejaba Zarlino. A continuación sigue el ritmo donde inmediatamente antes el bajo cantó "cemihcac" y, en seguida hará lo propio el tenor. Es así que aplicamos análogamente esa palabra a la contralto. Notamos luego que en el compás 12 hay gran similitud rítmica con la tiple; allí deberían coincidir también las sílabas. Por esto, para que la tiple alcance a la contralto en la pausa del compás 12, debemos repetir dos veces "cemihcac" y entonces ocurre la deseada coincidencia de las dos voces en ese lugar, aplicando así el texto hasta "timitztotlatlautilia" en la segunda voz. A continuación, desde el final del compás 12 hay una hermandad rítmica con el tenor, pero no podemos parearlos en su texto ya que la contralto tiene al final del compás 13 un silencio que truncaría la palabra "motlazo". De esta manera debemos aplicar el texto en la contralto desde "matopan" y así terminamos la sección A', habiendo aplicado exactamente la palabra "motlazo", cumpliendo con la décima regla de Zarlino¹⁰.

De no haber reiterado los "cemihcac" en compás 11, habríamos alcanzado a concluir el texto pero hubiera sido necesario sacrificar las razones musicales. Por lo tanto, nos decidimos por la coincidencia silábica, al menos en las voces superiores. Además con la solución desechada habríamos debido seccionar la palabra "timitztotlatlautilia" en el silencio del compás 12.

La variante de la tiple al final de la Sección A" no es problemática, ya que texto y ataques coinciden.

HIMNO NAHUATL

Hernando Franco

Dios it - la - zo nan - tzi - ne ce - mih - cac ich - poch --
tli cen- ca ti-mitz-to-tla - tlau-ti-li - a ma - to-pan xi-mo-tla- tol- ti ix- pan-tzin

co in mot-la-zo co-ne -tzin . Ca om-pa- ca om-pa -
Ca om-pa - Ca om-pa-- Ca
Ca om-pa - Ca om-pa --- Ca
Ca om-pa-- Ca om-pa -

Ca om-pa - Ca om-pa - ti - mo-yes- ti - ca in in - a
om-pa - Ca om-pa - ti- mo-yes- ti - ca in in-
om-pa - Ca om-pa - ti - mo-yes- ti -ca in in - a
- Ca om-pa - Ca om-pa - ti - mo-yes- ti - ca in in - a

- huac-tzin - co. Dios it-la - zo nan - tzi - ne
 a - huac-tzin - co. Dios it-la-zo nan - tzi - ne ce-mih-cac ce
 hu - ac - tzin - co. Dios it-la - zo nan - tzi - ne ce-mih-cac
 hu - ac - tzin - co. Dios it-la zo nan - tzi - ne ce-mih-cac ich - poch-

ce - mih - cac ich - poch - tli cen ca ti-mitz-to-tla- tlau-ti - li - a
 mih - cac ce - mih - cac-ich-poch tli cen ca ti-mitz-to-tla-tlau-ti li - a -
 ich - poch -- tli cen-ca ti - mitz- to tla-tlau - ti-li - a ma - to-pan xi - mo-tla
 tli cen - ca ich - poch - tli cen - ca

ma-to-pan xi-mo-tla tol-ti - ix - pant-zin ca in mot-la-zo co-nen- tzin Ca
 ma-to-pan xi-mo-tla tol - ti ix-pan-tzin inmot-la- zo . Ca om-pa -
 tol-ti tx-pan-tzin-co in mot-la - zo co-netzin Je-su - Cris-to. Ca om-pa -
 ix - pan-tzin-co in mot-la - zo có - netzin Je- su Cris - to Ca

I

om-pa - ca om-pa - Ca om-pa - Ca om-pa

Ca om-pa - ca om-pa-ca - om-pa - Ca - om-pa -

Ca om-pa - ca om-pa - ca - om-pa - Ca - om-pa

om-pa- ca- om-pa - Ca om- pa - ca om - pa

- ti-mo-yes-ti - ca in in - a huac-tzin - co

ti-mo-yes-ti - ca in in - a huac-tzin - co

- ti mo -yes-ti -ca in in - a hu - ac - tzin co Dios it - la - zo

- ti-mo -yes-ti -ca in in - a - hu - ac - tzin - co Dios it - la

II

FINE

Ca om-pa - ca om-pa ti-mo-yes - ti - ca in in - a huac-tzin - co.

om-pa - Ca om-pa - ti-mo-yes-ti-ca in in - a huac-tzin - co.

om-pa - ca om-pa - ti - mo-yes-yi-ca in in - a hu - ac - tzin - co

Ca om-pa - ca om-pa - ti-mo-yes-ti-ca-in in - a hu - ac - tzin - co.

NOTAS

¹ Para más datos biográficos de Franco ver: Stevenson, Robert; "European Music in 16 th Century Guatemala" en "The Musical Quaterly", Vol. L, Nº 3. Schirmer, Inc., New York, July 1964, pág. 341.

² Estrada, Jesús; "Música y Músicos en la época virreinal", SepSetentas, México, 1973, págs. 68 y ss.

³ "... 1- an abundance of parallel fifths, octaves and other forbidden consecutives, 2- the use of unprepared and unresolved dissonance, 3- a constant reliance on accentual rather than agogic rhythm". Stevenson, Robert "Music in Mexico", pág. 121.

⁴ Esto lo pudimos comprobar en una colección llamada "Machak Himnonaca, himnos nuevos", publicada en La Paz en 1967.

⁵ Romero, José Luis "Latinoamérica: las ciudades y las ideas", Siglo Veintiuno editores, S.A., Buenos Aires, 1976.

⁶ El huehuetl o "viejo viejo" era un tambor típico en México, sin ligaduras ni palillos. El parche, que se pegaba o clavaba al cuerpo del instrumento era probablemente golpeado con las manos. Ver Sachs, Curt, "Historia Universal de los Instrumentos Musicales", Edición Centurión, Bs. As., 1947, pág. 186.

⁷ Chávez, Carlos, en capítulo "La Música", en "México y la Cultura", Secretaría de Educación Pública. México, 1946.

⁸ Rubio, Samuel P.O.S.A.: "La Polifonía clásica", Biblioteca "La Ciudad de Dios", Real Monasterio de El Escorial", 2ª edición, 1974 (1ªed., 1956).

⁹ Esto es autorizado por la novena regla de Zarlino, que se puede consultar en la obra de Rubio antes citada.

¹⁰ Esta décima regla de Zarlino, según la tradición de Rubio (op. cit.), dice: "La última sílaba de la oración debe terminar, en cumplimiento de las normas anteriores, con la última nota de la cantilena".

LA ESCALERITA

fotocopias xerox
duplicaciones
impresos
papelería comercial
sellos

— — —
Descuentos a
músicos

Galería Buenos Aires
Florida 835 - Local 4
1005 Buenos Aires
32-1473



DIVISION DESARROLLO MUSICAL

La DIVISION DESARROLLO MUSICAL DE CASA AMERICA ofrece un área de asistencia técnica gratuita para todos los profesorados de Nivel Elemental, de Jardín de Infantes, de Educación Diferencial, u otras especialidades. Se trata de colaborar con los profesores a cargo de las cátedras de Expresión Musical y Corporal o similar, proporcionándoles información actualizada en materia de:

*Bibliografía
Discografía
Cancioneros
Instrumentos. . .*

*Este servicio está también a la disposición de los alumnos de profesorado futuros colegas educadores.
Esperamos su carta dirigida a*

**Asesora Técnica
Profesora Ana Lucía Frega**

Casa América

• Av. de Mayo 959 - 979
Tel. 38-2063 - Buenos Aires

INTERPRETANDO LA MÚSICA DE GIOVANNI GABRIELI

por Denis Arnold

(Oxford)

En la mayor parte de la música del siglo XVI, la notación constituye casi un desafío a la imaginación. En la mayoría de los casos se señala la instrumentación por medio de la fórmula '*con ogni sorti di stromenti*' o alguna otra igualmente imprecisa. Aunque la existencia de texto pareciera indicar, en cierto modo, que todas las partes en la música vocal secular eran cantadas, sabemos —a través de evidencias pictóricas— que en las *chansons* francesas se utilizaban instrumentos y —a través de documentos literarios— que también se utilizaban en los madrigales italianos. Se acepta, en cambio, generalmente, que la música sacra solía ser cantada por coros sin acompañamiento instrumental, tal como se hace aún hoy en día en muchos lugares. Sin embargo, examinando cuidadosamente documentos de la época, nos damos cuenta de cuán pequeños eran los coros y de cuán ampliamente se utilizaban, también allí, los instrumentos. Otro problema que presenta la música del siglo XVI es la ornamentación. En realidad, la única notación que puede tomarse como exacta es aquella de las tablaturas para laúd y, aún en ellas, los problemas de sonoridad y dinámica no están claramente resueltos. Evidentemente, la única manera de corregir las falencias de la notación es estudiar todas las evidencias que estén a nuestro alcance; ya sean documentales, literarias o pictóricas.

Es en este punto en el que la música veneciana nos ofrece un modelo muy útil, ya que Venecia, de todos los centros musicales, es el más pródigo en información. En primer término está la música misma, y en cantidad, pues algunos de los principales editores de Europa permanecieron activos en la República Serena por un período de ciento cincuenta años. En segundo lugar están los documentos, que han sido cuidadosamente conservados en el Archivo di Stato; material subsidiario se encuentra en la Biblioteca Marciana. Como complemento de todo esto, hay descripciones, hechas por cronistas nativos y visitantes extranjeros, de acontecimientos musicales, ya que los venecianos se sentían orgullosos de sus costumbres y los extranjeros, atraídos por ellas, las describían profusamente. Hay también tratados; algunos son obra de maestros locales, como Zarlino y Zacconi; otros, como Praetorius, extranjeros ansiosos por copiar las modalidades venecianas. Estas fuentes, estudiadas en forma conjunta, nos acercan a la manera de ejecución de mucha —no toda— de la música que se hacía en público (las celebraciones privadas están más pobremente documentadas). Más aún, el hecho de que las fuentes no siempre coincidan en sus apreciaciones permite al investigador moderno cuestionar su confiabilidad. No todos los escritos deben (ni pueden) tomarse como información exacta y, cuando hay conflictos entre ellos, es a menudo posible controlar su precisión.

La música de Giovanni Gabrieli abarca virtualmente todos los problemas de ejecución del período 1580-1610. Su obra comprende prácticamente todos los géneros musicales del momento: madrigales, solemne música sacra, música para conjunto instrumental y música para teclado (generalmente órgano). Las ausencias más notables son las de la música sacra más modesta (apropiada para pequeñas iglesias) y, con la posible excepción de cuatro tempranas canciones, música de cámara para los instrumentos de menor sonoridad, como gambas, laúdes, etc. Esto refleja su posición como organista y principal compositor de San Marcos, la capilla de Doge y la iglesia

estatal. Gabrieli disponía de los mejores músicos europeos, lo que significa que no sólo podía elegir el tipo de conjunto, sino también usar una elaborada ornamentación o escribir los más difíciles pasajes (vocales o instrumentales). Por lo tanto, podemos admitir que su música representa lo que muchos *Maestri di Cappella* de fines del siglo XVI consideraban deseable.

Los mayores problemas que su música presenta al ejecutante pueden clasificarse en dos categorías: 1) Sonoridades y 2) Estilo melódico. La primera incluye el tamaño del conjunto los instrumentos a usar y los sonidos que éstos deben emitir. La segunda abarca el fraseo y la ornamentación. Sobre ambas categorías hay profusa información, pero difícil de interpretar: al unificarla de una manera lógica se obtienen resultados casi sorprendentes.

Toda la música de las *Sacrae Symphoniae* de 1597 está escrita como si estuviera destinada a un coro sin acompañamiento instrumental. Bajo cada parte encontramos el texto, pero la tesitura de las voces llega a límites tan altos o tan bajos que las hacen prácticamente incantables. Resulta tentador, a veces, sugerir que el diapasón de la música veneciana debía ser muy diferente del actual; pero las transposiciones (tanto ascendentes como descendientes) llevan a serias dificultades y, finalmente, resulta más sensato mantener una altura aproximadamente igual a la actual (la':440 Hz.). Entonces, de los documentos, se deduce que, en ciertas voces, se utilizaban instrumentos. A veces la naturaleza misma de la línea nos indica cómo interpretarla: seguramente las partes de bajo que llegan hasta el Si o el Sol grave, estaban a cargo de instrumentos. En otras partes, por ejemplo en el caso de que llegan constantemente hasta el la'', es más difícil asegurar nada, pues, aunque resulte dificultoso, pueden cantarse y se conocen otras partes igualmente agudas en música sacra, fundamentalmente en Inglaterra, que explotan el límite del registro de las voces de los niños. En este aspecto, una lista de cantantes hecha por Baldissare Donato, un colega de Gabrieli, alrededor del año 1598, nos aclara la situación: en el coro estable de San Marcos había dos sopranos (probablemente *castrati*), cuatro contraltos (falsistas), tres tenores y cuatro bajos. Es probable que se soliera llamar a cantantes adicionales para las celebraciones más importantes; pero, de todos modos, la lista de Donato nos da una idea acerca del balance del coro. Es de notar la relativa debilidad de la cuerda de soprano y, aunque se sabe que había niños que cantaban el Canto Llano en la basílica, no hay evidencia de que tomaran parte en la música coral. Por lo tanto, debemos asumir que las partes superiores estaban a cargo de dos *castrati*. Parece necesario, entonces, algún tipo de soporte instrumental para estas partes. Del mismo modo, es probable que en el caso de partes con una tesitura permanentemente aguda, éstas estuvieran a cargo exclusivamente de instrumentos. No hay necesidad de que las sopranos se esfuerzen en una parte como, por ejemplo, la del motete a diez voces "Hodie Christus natus est": su papel puede cubrirse perfectamente con un instrumento. También huelga decir que, como las partes de soprano estaban a cargo de *castrati*, no puede haber ninguna objeción a usar voces de mujer —antes que niños—, siempre que aquéllas puedan emitir la voz sin ningún tipo de vibrato.

El uso de instrumentos en la música sacra de Gabrieli se conoce desde siempre; sin embargo, la primera fuente de este conocimiento no fueron los documentos del Archivo di Stato en Venecia (sólo

recientemente examinados) sino las instrucciones de Michael Praetorius: una parte sustancial del Tercer Tomo de su obra *Syntagma Musicum* está dedicada a este tema. Praetorius fue uno de los numerosos músicos alemanes que conocían y admiraban la música veneciana, cuyo estilo imitaron y adaptaron a sus propias necesidades. Su teoría de instrumentación puede enunciarse simplemente: el *Maestro di Cappella* observaba las claves de cada coro, elegía una familia de instrumentos que estuviera de acuerdo con ellas (evidentemente no usaría trombones para coros agudos o flautas para coros graves) y luego establecía grandes contrastes entre los distintos coros. Praetorius no nos da sugerencias completas para ningún motete de Gabrieli, pero nos muestra nada menos que siete posibilidades distintas para el motete de O. de Lassus, a diez voces "Quo properas", que está escrito para dos coros de igual rango:

Coro I	Coro II
1) Cornetto y voz, cuatro trombones.	Cornetto y voz, cuatro trombones.
2) Voces.	Cornetto y cuatro trombones.
3) Voces.	Violines (violas da braccio).
4) Voces.	Dos flautas dulces, dos trombones, fagotes.
5) Violines. (violas da braccio)	Flautas, cuatro trombones.
6) Violines. (violas da braccio)	Dos flautas dulces, dos trombones, fagotes.
7) Dos flautas dulces, dos trombones, fagotes.	Cornetto, cuatro trombones.

Es de hacer notar que sólo en la primera variante se utilizan sonoridades uniformes y no contrastantes. Las restantes fueron elegidas para diferenciar claramente los coros. La pregunta es, entonces, ¿Cuál es la práctica más común entre los venecianos? Es aquí donde hay que recordar que Praetorius escribe para las condiciones imperantes en las cortes e iglesias alemanas. En ellas se incentivaba el libre uso de la familia de las *virole da braccio*; en las cortes, debido a que las danzas francesas se tocaban, en general, con un conjunto de cuerdas a cinco voces, y en parte en las iglesias por el hecho de que los instrumentistas eran, generalmente, músicos ciudadanos, muchas de cuyas actividades tenían lugar en la calle. Esto mismo se aplica a algunas cortes italianas, notablemente en Mantua, para la cual Monteverdi escribe la música de las "Vísperas" (1610), empleando este tipo de conjunto. Los libros de pagos de San Marcos en Venecia, sugieren un enfoque distinto: allí había, durante casi todo el período de actividad de Gabrieli, un grupo permanente de seis instrumentistas mencionados siempre como expertos en cornetto y trombón (los *cornettisti* eran los virtuosos Giovanni Basano y Francesco da Mosto). A ellos se unía, para reforzarlos en las ocasiones festivas, un grupo oscilante entre cinco y quince músicos pagados *per diem* y, aunque los libros de cuentas no especifican qué instrumentos tocaban, la línea general es clara: había más *cornetti*, más trombones, con el agregado ocasional de violinista, flautista y fagotista; también solía haber algún intérprete del *violone* (descrito por un viajante

todos los grupos deben estar en un mismo extremo de la sala (contrariamente a lo que ocurre en Alemania y en las iglesias barrocas de otras partes, donde la música podía provenir tanto desde el frente como a espaldas de la audiencia). Sin embargo, debe recordarse también que Gabrieli era organista de la Confraternidad de San Rocco, que es una planta rectangular sin galerías ni otro tipo de construcción especial. Las condiciones allí no son radicalmente diferentes a las de la moderna sala de conciertos, de modo que puede aceptarse que no siempre es vital, para la ejecución de la música de Gabrieli, la separación de los grupos. Seguramente Gabrieli recordaba sus días en Munich, cuando instrumentistas y cantantes se ubicaban en un único y amplio grupo (como muestran las muy conocidas y difundidas miniaturas de Hans Mielich). No debemos temer adaptar su música a nuestras circunstancias. De todos modos, los dos ambientes en los que él trabajó tienen semejanzas. Ninguno es demasiado amplio (antes que una gran catedral, San Marcos es más bien una iglesia bastante íntima) y ambos tienen una mediana resonancia. Si se dan estas condiciones, los requisitos que deben cumplir los intérpretes son los mismos de siempre: comprensión emocional e imaginación.

CANTVS
S A C R A E
SYMPHONIAE.

IOANNIS GABRIELII.

SERENISS. REIP. VENETIAR. ORGANISTÆ
IN ECCLESIA DIVI MARCI.

Smb, 7, 8, 10, 11, 14, 15, & 16, Tam
vocibus, Quam Instrumentis.

Editio Noua.

CVM PRIVILEGIO.



VENETIIS, Apud Angelum Gardanum.
M. D. XCVII

Portada de las *Sacrae Symphoniae* —Venecia, 1597— de donde fue tomada el siguiente ejemplo. Edición de H. Bessler en *Das Chorwerk* N^o 10.

O DOMINE JESU CHRISTE

II Coro

Contra II

Tenor I

Tenor II

Bajo II

O Do - - mi - ne Je - su Chri ste, ad - o - ro

O Do - - mi - ne Je - su Chri - - - ste, ad -

O Do - mi - ne Je - su Chri - - - ste, ad - o - ro te, ad -

O Do - - mi - ne Je - su Chri - - - ste, ad - o - ro

I Coro

Soprano I

Soprano II

Contralto I

Bajo I

O Do - mi -

O Do - - - mi - ne

O Do - - - mi -

O Do - - - mi -

te, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra - - tum,

o - ro te in cru - ce vul - ne - ra - - - tum,

o - ro te in cru - - - ce vul - ne - ra - - - tum,

te, ad - o - ro te in cru - - - ce vul - ne - ra - - - tum,

ne Je - su Chri - ste, ad - o - ro te, ad - o - ro te in cru -
 Je - su Chri - ste, ad - o - ro te in cru - ce
 ne Je - su Chri - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne -
 ne Je - su Chri - ste, ad - o - ro te, ad - o - ro te in cru -
 ad - o - ro te
 ad - o - ro te
 ad - o - ro te
 ad - o - ro te

- ce vul - ne - ra - tum, et a -
 vul - ne - ra - tum, et a -
 ra - tum, et a - ce -
 - ce vul - ne - ra - tum, et a -

in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le
 ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra - tum,
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le

ce - - to po - ta - - tum: te de - pre - cor, ut

ce - to po - ta - tum: te de - pre - cor, ut

- - - to po - ta - - tum: te de - pre - cor, ut

ce - - - to po - ta - - tum: te de - pre - cor, ut

po - ta - - - tum: te de - pre - cor, ut vul-ne-ra,

po - ta - - - tum: te de - pre - cor, ut vul-ne-ra,

po - ta - - - tum: te de - pre - cor, ut vul-ne-ra,

po - ta - - - tum: te de - pre - cor, ut vul-ne-ra,

vul-ne-ra sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de -

vul-ne-ra sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de -

vul-ne-ra sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de -

vul-ne-ra sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de -

ut vul-ne-ra tu - a sint re-me-di-um,

ut vul-ne-ra tu - a sint re-me-di-um,

ut vul-ne-ra tu - a sint re-me-di-um,

ut vul-ne-ra tu - a sint re-me-di-um,

- pre-cor, te de - pre - cor, ut vul-ne-ra, ut vul-ne-ra tu - a sint re -
 pre - cor, te de - pre - cor, ut vul-ne-ra, ut vul-ne-ra tu - a sint re -
 pre - cor, te de-pre-cor, ut vul-ne-ra, ut vul-ne-ra tu - a sint re -
 pre - cor, te de - pre - cor, ut vul-ne-ra, ut vul-ne-ra tu - a sint re -
 te de - pre - cor, ut vul-ne-ra
 te de - pre - cor, ut vul-ne-ra
 te de - pre - cor, ut vul-ne-ra
 te de - pre - cor, ut vul-ne-ra

me-di-um, te de - pre - cor, ut vul-ne-ra
 me-di-um, te de-pre-cor, ut vul-ne-ra
 me-di-um, te de-pre-cor, te de-pre-cor, ut vul-ne-ra
 me-di-um, te de - pre - cor, ut vul-ne-ra
 sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de - pre - cor, ut vulne-ra tu -
 sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de-pre-cor, ut vulne-ra tu -
 sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de - pre - cor, ut vulne-ra tu -
 sint re-me-di-um a - ni-mæ me-æ, te de - pre - cor, ut vulne-ra tu -

sint re-me-di - um a - ni-mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ, a -

sint re-me-di - um a - ni-mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ,

sint re-me-di - um a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ, a -

sint re-me-di - um a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ,

a sint re-me-di - um, a - ni-mæ me - æ, a - ni -

a sint re-me-di - um, a - ni-mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ,

a sint re-me-di - um, a - ni-mæ me - æ, a -

a sint re-me-di - um, a - ni-mæ me - æ, a -

- ni - mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

a - ni-mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ, a - ni-mæ me - æ

CLAVE REPLICA DE UN MODELO ITALIANO
(De Zentis 1670)



Construido en el taller que dirige Jorge González y realizado en colaboración con Fernando Terán.

El clave italiano permaneció casi sin cambios durante el Renacimiento y el Barroco. Este instrumento permite ejecutar casi toda la música antigua compuesta para teclado, ya sea en obras solísticas o para bajo continuo.

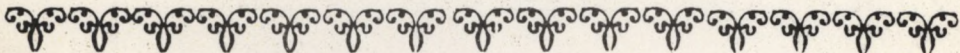
A continuación se transcriben expresiones de Frank Hubbard, quien, según Ralph Kirkpatrick, es *“el hombre que indudablemente sabe más acerca de la historia y construcción de claves que cualquier otra persona viviente”*.

“Todo fabricante de claves debe producir un modelo de uso general, pudiendo aparte producir instrumentos especializados para algún cliente en particular. . . El clave de estilo italiano. . . durante los siglos XVII y XVIII cumplió dicha función (de instrumento para uso general) más que ningún otro tipo de clave.”

FRANK HUBBARD

Entrevista publicada en

“The English Harpsichord Magazine”.



CARACTERISTICAS TECNICAS Y DE CONSTRUCCION

Teclado de 54 notas del SI² al MI⁷, extensible al SOL². Dos registros independientes, “Principal y Nasal”, al unísono, con sordina de Laúd.

Dimensiones: 1,89 x 0,80 x 0,20 mts. Peso aproximado: 42 Kgs.

Las maderas utilizadas son: cedro, ciprés de la Cordillera, alerce chileno, pino Oregón, pino Brasil, peral, jacarandá de Brasil y plátano de Londres.

Los materiales importados de Inglaterra son: Delrin (material con que se construyen las púas), alambre de bronce y de acero especial para la confección de la cuerdas, clavijas, *pins* y registros de las guías.

Los saltadores (*jacks*) son de madera de peral y están contruidos según el diseño original.

Todas las piezas del clave son fabricadas en nuestro taller en forma absolutamente artesanal.

INFORMES: Centro de Música Antigua de Buenos Aires, México 1208 - 1097 Buenos Aires - República Argentina. Tel. 38-3865.

