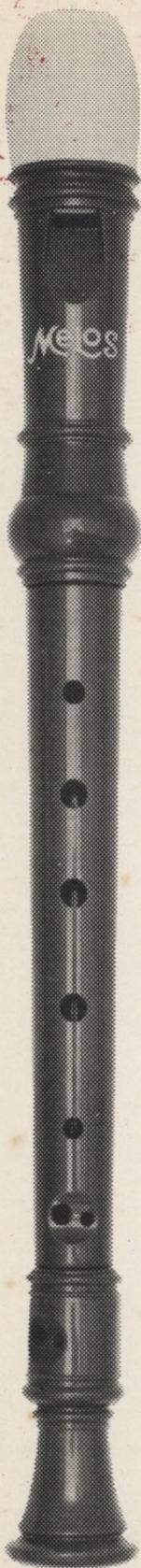


FICTA

DIFUSORA DE
MUSICA ANTIGUA

NOV/DICIEMBRE 1976





MEIOS[®] de RICORDI

LA PRIMERA FLAUTA DULCE ARGENTINA
DE CALIDAD INTERNACIONAL
AVALADA POR EL PRESTIGIO DE UNA
ORGANIZACION AL SERVICIO DE LA MUSICA

Modelos en venta

SOPRANO EN DO
digitación directa

CONTRALTO EN FA
digitación barroca

próximamente

SOPRANO EN DO
digitación barroca

EN VENTA EN

RICORDI
Florida 677 - Cangallo 1560

Y EN LAS BUENAS CASAS DE MUSICA

FICTA

DIFUSORA DE MUSICA ANTIGUA

TOMO I

NOV/DICIEMBRE 1976

Nº 1

CONTENIDO

– EDITORIAL	3
– EL VIOLIN BARROCO: <i>June Baines</i>	5
– CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LA OBRA DE DIEGO ORTIZ <i>Jordi Savall</i>	10
– EL ARTE DE LA VARIACION EN EL SIGLO XVII Una Canción de Dowland variada por van Eyck <i>Mario A. Videla</i>	24
– INTRODUCCION A LA FAMILIA DE LAS VIOLAS: <i>Francis Baines</i>	29
– ORNAMENTACION E INSTRUMENTACION: Dos ejemplos prácticos <i>Sergio G. Siminovich</i>	30
– EL CLAVE. Historia y resurgimiento <i>Claudio Di Vérolé</i>	41
– MUSICA POR ENTREGAS	62



Director	Sergio G. Siminovich
Asesor	Mario A. Videla
Redactor	Aldo R. Oliveros
Traductora	Eloísa Squirru
Diagramador	Omar Tracogna



FICTA es una publicación trimestral editada en Buenos Aires y distribuida por suscripción.

IMPRESO EN LA ARGENTINA. Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

© 1976, Jorge V. González

México 1208 - Buenos Aires - 1097 - República Argentina

Se reservan todos los derechos de reproducción.



COLLEGIUM MUSICUM

de Buenos Aires
en su 30° ANIVERSARIO

LA MUSICA ANTIGUA EN EL COLLEGIUM MUSICUM

Conjuntos



Estudio de Música Renacentista
director: Juan Schultis

Conjunto Juvenil de Cámara
director: Gustavo Samela

Recorder Ensemble
director: Ricardo Grätzer



CENTRO DE ESTUDIOS DE MUSICA ANTIGUA

Iniciación a la práctica de música antigua
en conjunto
Enseñanza de instrumentos antiguos
Cursos, cursillos, conferencias
y
seminarios

Libertad 1630

Tel.: 44-7105

EDITORIAL

La creación de un medio de difusión especializado es el resultado de una suma de circunstancias necesarias y propicias. Lógicamente, para su perduración es vital que exista un número mínimo de interesados en el tema, un cierto nivel de actividad que brinde el germen básico y una tradición cultural propicia.

Creemos que en la Argentina estos requisitos se cumplen con generosidad. Desde la fundación, hace ya 30 años, del Collegium Musicum de Buenos Aires —que a través de la introducción de la flauta dulce extendió el interés por la Música Antigua— se han ido formando numerosos conjuntos, han venido especialistas extranjeros a dictar cursos y estudiosos de nuestro país han ido a perfeccionarse al exterior mediante becas. Consecuencia de esto es el hoy creciente núcleo de profesores especializados, alumnos avanzados, ejecutantes y un público ávido.

Uno de los obstáculos para la práctica de la Música Antigua en nuestro medio es la dificultad para obtener los instrumentos adecuados; a esto se suma la escasez de ediciones locales y el alto costo de los materiales importados, acrecentado por pesados gravámenes. Confiamos en que una publicación de esta índole podrá contribuir a que editores y fabricantes adquieran conciencia de la existencia de un mercado local y latinoamericano en expansión.

En cuanto al nombre que hemos elegido, pensamos que condensa simbólicamente todas las diferencias que median entre la escritura y la ejecución, es decir, los dilemas de la música "ficta" que son el terreno común de la musicología y la experimentación práctica. Hacer Música Antigua es quizás la tarea de descubrir la verdadera música oculta tras la "ficción" de los documentos que la registran en forma incompleta, rastrear las líneas de una mayor autenticidad y actualizar con las improvisaciones y ornamentos aquella espontaneidad original que no ha podido preservarse en el papel.

La labor a encarar es vasta y apasionante: desde censar los centros de Música Antigua, registrar a músicos y aficionados, instrumentos y partituras, hasta suministrar indicios para determinar la autenticidad de las diferentes ediciones, las posibilidades de ornamentación de una obra, etc. Quisiéramos, además, incluir una sección dedicada a la música colonial latinoamericana, sobre la que existe una creciente literatura; analizar el repertorio y tratamiento de la música coral; anunciar la existencia de discos y textos que se editen localmente y proporcionar información sobre condiciones de becas. Incluiremos en cada número junto a los artículos teóricos, artículos eminentemente prácticos que contengan partituras (algunas de ellas inéditas) y realizaciones (continuos, instrumentaciones, etc.), de forma tal que nuestra revista no sea sólo para leer sino también para *tocar*.

También organizaremos una sección "Correspondencia", en la que se dará curso a las preguntas, consejos, críticas y todo tipo de opiniones que se nos hagan llegar, así como también una sección "Bolsa de Noticias" donde tendrán cabida —en forma absolutamente gratuita— todo tipo de noticias no comerciales referidas a la actividad musical, localización de partituras, pedidos de voces y/o instrumentos para conjuntos, solicitudes u ofrecimientos de lugares aptos para ensayos y conciertos, datos para la construcción de instrumentos o las formas más baratas de conseguirlos en el país o en el extranjero, etc. De esta manera, esperamos poder contribuir a la unificación de la dispersa "familia" de la Música Antigua, brindándole un medio natural de comunicación que no dependa de contactos

personales, no siempre posibles en un área tan extendida como la nuestra.

La intención de los editores de FICTA es publicar cuatro números anuales que pretendemos hacer llegar al resto de Latinoamérica y España. Esperamos que todos aquéllos que tengan interés en hacerlo, nos envíen artículos coherentes con las propuestas antes formuladas. De igual manera, nos proponemos obtener traducciones autorizadas de artículos de revistas especializadas extranjeras.

Y finalizaremos este primer Editorial con una aclaración necesaria: FICTA no incursionará en el terreno de la crítica musical porque no es ése su objetivo. Su función básica será la de apoyar todo esfuerzo conducente a la difusión de la Música Antigua. Nos interesa el desarrollo de una actividad que requiere gente actuando, investigando y aprendiendo de sus aciertos y errores.

Dedicamos este primer número de FICTA a la memoria de Erwin Leuchter y José Antonio Gallo, pioneros de la Música Antigua en nuestro país.

Jorge González

Sergio Siminovich



EL VIOLIN BARROCO

por June Baines

(Londres)

Imaginemos el concierto para violín de Beethoven tocado en un violín barroco con un arco barroco. En 1806, cuando éste fue compuesto, ya se estaban construyendo violines de mayor sonoridad que sus predecesores para que pudiesen ser ejecutados en salas más grandes. Pero, seguramente, muchos instrumentistas habrán preferido sus maduros y todavía no convertidos instrumentos italianos. Para aumentar el volumen de los mismos, el cuello —que hasta entonces estaba en el mismo plano que la caja del instrumento— fue volcado hacia atrás para crear mayor tensión en las cuerdas, mientras que al puente se le aumentaba la curvatura para permitir una mayor presión del arco. De esta manera, un puente que antes soportaba alrededor de 60 libras (27 kg) podía aguantar ahora un peso que superaba las 150 libras (67,5 kg). Para lograrlo, fue necesario insertar un alma más grande y larga, y, en forma similar, hacia el fin del siglo XVIII el arco fue haciéndose más largo y pesado, hasta que Tourte desarrolló el tipo de arco que se ha usado desde entonces hasta nuestros días. Los cambios fundamentales fueron: construir la curva hacia adentro en lugar de hacia afuera como se venía haciendo y duplicar la cantidad de cerda además de aumentar el ancho de la misma. Los violines de Amati con poca tensión en las cuerdas tienen un sonido más suave pero más focalizado y, lo que es más importante, una gran resonancia* en los armónicos, de tal manera que el más ligero golpe de arco puede poner en vibración a todo el instrumento. Cuando Beethoven compuso su concierto, eran los Amati —y no los Stradivari— los violines más apreciados por la dulzura de su sonido.

¿Cómo se tocaba ese violín barroco? Hay pinturas originales de la época y se han conservado recomendaciones de maestros contemporáneos, tales como Tartini, Geminiani y Leopold Mozart. Atendiendo a los mismos podemos confiar en que instrumento y arco mostrarán por sí mismos los siguientes pasos a dar. El violín era sostenido indistintamente apoyándolo sobre el pecho, la clavícula o el hombro y, en este último caso, el mentón podía descansar sobre el cordal o sobre la tapa, a la derecha del cordal, aunque todo hace suponer que preferían sostener el instrumento sólo con la mano izquierda, muy probablemente para no opacar su sonido. Las almohadillas para apoyar la barbilla no fueron introducidas hasta el siglo XIX. Por esta razón, se utilizaban más frecuentemente las primeras posiciones —es la parte más resonante del instrumento— tocando las cuerdas en forma transversal, y cambiando de una a otra para obtener los sonidos más agudos. Este tipo de manipulación incluía el extenderse sobre la cuerda más aguda o correrse por pequeños pasos —con facilidad hacia arriba y un poco más dificultosamente hacia abajo— adelantando el pulgar y siguiéndolo con los otros dedos en un movimiento que recuerda la forma de avanzar del cangrejo. El arco era sostenido livianamente balanceado sobre una zona que iba desde la cejilla hasta unos 5 u 8 centímetros más arriba de ésta (las pinturas de la época muestran una enorme diversidad a este respecto), y estaba suspendido sobre las cuerdas con el codo colgando flojamente, ya que todavía no era necesario ejercer una presión mayor. Quienes intenten manejar un arco barroco, deben olvidar las modernas técnicas de enseñanza que dividen el arco en una parte inferior, otra media y una superior; el arco barroco sólo tiene la



* "ring" en el original inglés.

parte media extendiéndose hacia uno y otro lado. De todas formas, el comienzo del arco es variable dado que, muchas veces, hay varias pulgadas debajo de los dedos: “. . . los mejores ejecutantes no malgastan el arco y lo usan en su totalidad, desde la punta hasta la parte de abajo, y aún más allá de los dedos. . .” (Geminiani, 1751).

Todos los teóricos hacen hincapié en que el sonido del violín debe ser siempre hermoso y que jamás debe atacarse una nota con dureza. “El primer ejercicio debe ser la manera de sostener el arco, balanceándolo y apoyándolo liviana pero firmemente sobre las cuerdas, de tal forma que parezca respirar en el primer sonido que produzca; este sonido debe provenir fundamentalmente de la fricción sobre la cuerda y no de percutirla como si se diera un golpe de martillo sobre ella. Para lograrlo, hay que empezar por apoyar suavemente el arco sobre la cuerda y luego presionarlo con delicadeza ya que si esto se hace en forma súbita podría resultar demasiado violento. Una vez logrado que el sonido surja con suavidad, se podrá entonces hacerlo más violento o endurecerlo sin demasiado riesgo”. (Tartini, 1760).

“Cada sonido, aún el más fuerte ataque, tiene suavidad en el comienzo del movimiento del arco —aunque esto sea prácticamente inaudible—; de no hacerlo así, en lugar de sonido se obtendrá un ruido ininteligible y desagradable. La misma suavidad deberá oírse al final de cada golpe de arco”. (Leopold Mozart, 1756).

Aún sin ligar dos notas, existe una casi infinita variedad de golpes de arco e inflexiones a disposición del ejecutante. Su arco debe “hablar”, ora cortejando, ora animando o tranquilizando a su oyente.

“Debe saberse cómo distribuir el arco para denotar tanto debilidad como fuerza; y por lo tanto cómo, mediante la presión y la relajación, producir las notas bella y conmovedoramente”. (Leopold Mozart).

El violín es, en verdad, el más romántico de los instrumentos.

El fraseo de la música antigua polifónica sigue el ascenso y descenso natural del fraseo vocal sin considerar la barra de compás; las notas largas se tocan expresivamente y las cortas, amablemente, con movimiento de dedos y muñeca. Los violinistas profesionales de la corte, al acompañar las danzas y los entretenimientos utilizaban un estilo más animado. En Francia, donde se usaban arcos más cortos, se tocaba de una manera más marcada dando mayor énfasis al fraseo para ayudar a los bailarines a mantener el ritmo: golpes de arco descendentes en la barra de compás y acentuando los segundos tiempos en las Sarabandes y Chaconnes. Los fogosos y marcados ritmos puntillados, característicos de Lully, eran subrayados por el arco y se ejecutaban levantándolo en las notas con puntillo y tocando las apoyaturas sobre el tiempo. Esta sería más tarde la característica principal de la obertura francesa, una táctica para atraer la atención del público galo, ruidoso y hablador. Muy diferente del *cantabile* estilo instrumental de la Canzona italiana, en el cual se hacía patente el bello sonido de sus maravillosos instrumentos italianos. Cuando Händel dirigió una de sus oberturas en Roma, reprochó al concertino —el mismísimo Corelli— su falta de vigor, y éste replicó con honestidad: “Caro Sassone, questa musica e nella stile francese, di ch'io non m'intendo”.

En Italia, los ritmos irregulares se ejecutaban con mayor suavidad, a la manera de las jigas, sin levantar necesariamente el arco. En lugar del dinamismo del estilo francés era necesario allí una mayor fluidez del arco para evitar los falsos acentos. En una figura puntilla-

da que se repite, la suavidad puede obtenerse bajando el codo antes del final del golpe ascendente y, en forma similar, levantándolo antes del término del golpe descendente, esto es, anticipando el movimiento propio del arco. En verdad, la habilidad para tocar sin falsos acentos es una parte importante de la técnica de ejecución de un instrumentista.

La articulación está dictada por el instrumento mismo. Así un órgano alargará o acortará los espacios entre notas demorando la siguiente o robándole a la anterior. Un instrumento de viento puede, asimismo, atacar la nota con mayor o menor volumen. Un violín barroco puede hacer uso de la resonancia* de sus armónicos para alargar una nota, de tal forma que resulta difícil distinguir el final de la nota de su resonancia* (¿quién podría determinar la longitud de semejante nota?). Frecuentemente, en la música barroca se encuentran tildes sobre ciertas notas (como dagas); éstos denotan articulación, pero no necesariamente duración, y si esas notas son tocadas con golpes de arco decididos y resonantes, pueden acentuar la música como con un signo de admiración y atraer de esa manera la atención del oyente. En pasajes más tranquilos, el ejecutante puede sostener la nota con un hilo de sonido —en imitación de la voz humana— o dejar correr el sonido mediante la resonancia* del golpe de arco (de la misma manera que un cantante entonando en “boca chiusa”). La próxima nota puede atacarse imperceptiblemente, o después de una brevísima cesura, o con la “consonante” más liviana. Alternativamente, el ejecutante puede articular como un órgano, sosteniendo un sonido firme a través de la duración de toda la nota y soltándolo casi al final. En realidad, hay tanta variedad como la permitan la imaginación y habilidad del instrumentista.

El arco creado por Tourte es un medio algo torpe de manejar en lo que se refiere a la música antigua. Profesores y concertinos gastan considerables cantidades de tiempo en re-arreglar arcos a causa de la dificultad de efectuarlos con este arco más pesado y debido, también, a la tendencia —heredada del siglo pasado— de ignorar el fraseo interno en favor de la línea larga. La consecuencia de esto es que se resta énfasis y claridad no sólo a los ritmos puntillados, sino también a esos difíciles grupos bachianos donde se dan 3 o 5 notas en un arco y una separada, destruyendo la vitalidad del fraseo interno. Otra característica del arco moderno es la de quebrar los arcos indicados “legato” —como en los trinos de un adagio de Corelli o de un preludio de Bach— cosa innecesaria con un arco barroco. El mismo Corelli decía que se debía sostener un arco 10 segundos, lo que no es tanto. Con el puente más chato, los acordes podían ser tocados casi simultáneamente, o bien arpegiados suavemente como en la lira da braccio del siglo XVI (la cual tenía tantas cuerdas que, a veces, llegaba a incluir un la sostenido). Hoy en día, un instrumentista que se encuentra con una larga sucesión de corcheas, por ejemplo, añadiría interés a su interpretación mediante una cuidadosa elección de las ligaduras; pero con el arco antiguo hay tanta diversidad de posibilidades como la que se desee para lograr un fraseo variado a través de la articulación en sus distintas modalidades incluyendo la ejecución “inégal”.

Para finalizar podemos incursionar en el tan debatido tema del vibrato. Hay evidencia de que, durante los siglos XVI y XVII, era

* “ring” en el original inglés.

aceptable algún tipo de vibrato, siempre que se tratara de una vibración muy cercana a la nota, la cual no consistía en subir y bajar el tono como hacemos hoy en día, sino: “el vibrar del dedo tan cerca como sea posible de la nota que está sonando, pulsando la cuerda tan suavemente que no haya variaciones de tono”. (Simpson, 1659).

Esta “vibración cerrada”¹ era un ornamento así como la “vibración abierta”² era un trino. El vibrato que conocemos en el presente apareció probablemente en el siglo XVIII, a fines del cual se usaba a menudo con el mismo exceso con que se lo usa a veces en nuestros días. “Hay ejecutantes que vibran cada nota *sin* excepción como si sufrieran temblores” (Leopold Mozart).

En 1830, Spohr dijo que el vibrato debía ser casi imperceptible al oído y aconsejaba a sus alumnos que lo utilizaran con muy poca frecuencia. Más tarde, Joachim utilizaría una línea ondeada para indicar qué notas o pasajes específicos requerían vibrato. Mucho más recientemente, Oistrakh pedía a sus alumnos que practicasen el concierto de Tchaikovsky “senza vibrato”, para estimular la expresividad obtenible sólo con el arco. De manera que hemos, entonces, completado el círculo. Nosotros apoyamos la idea de tocar el violín barroco siguiendo la mencionada recomendación de Oistrakh hasta perder la costumbre del vibrato automatizado y comprender que la resonancia* y expresividad naturales del instrumento, así como la claridad y la sutil entonación que le son propias, sólo se resienten con el vibrato, y que el sonido puro y sensual del instrumento en sí mismo no puede sino proporcionarnos gozo.

El problema inicial de tocar música barroca con instrumentos y arcos modernos no tiene fácil solución; en vez de dar consejos, preferiría contar sencillamente los caminos que se han intentado en Inglaterra. En 1953, Thurston Dart se hizo cargo de la orquesta de Boyd Neel —que ahora pasará a llamarse “Philomusica of London”— y se le ocurrió dar a todas las cuerdas arcos barrocos para que los utilizaran con sus propios instrumentos. Desde luego, en un principio no tenían idea de cómo utilizarlos y, para colmo, Dart, un virtuoso del teclado, poseía gran conocimiento pero no demasiada experiencia en instrumentos de arco. Por eso, dependía mucho de su concertino, Granville Jones. Granville era un músico muy respetado por Dart y sus compañeros de orquesta, no sólo como instrumentista sino por tener un especial instinto para la música barroca. En esa época, el éxito de esta idea significó un verdadero suceso y un llamado de atención sobre el arco barroco.

Hace algunos años, mi marido —Francis Baines— encontrándose a cargo del departamento de Música Antigua del Royal College de Londres, decidió crear un pequeño grupo barroco. A los estudiantes interesados se les aconsejaba intentar el empleo de los arcos de las violas da gamba —cuya cátedra estaba a cargo de Francis— los cuales son similares a los arcos barrocos. Y si insistían en utilizar sus propios arcos, se les pedía que tocaran tomándolos unos 5 u 8 centímetros por encima del talón. De esta manera, utilizaban la parte media del arco y nunca, nunca, nunca, usaban un duro “martelé” ni un picante “spiccato” (al que llamamos “spiccato estudiantil”). Por el contrario, practicaban arcadas livianas y resonantes con dedos y muñeca flexibles, y poco o nada de vibrato. En el

¹ “close shake” en el original inglés.

² “open shake” en el original inglés.

* “ring” en el original inglés.

espacio de un año, los conciertos (que se efectuaban sin director) fueron tan exitosos que el Colegio comenzó a comprar instrumentos convertidos o nuevos –tanto cuerdas como vientos– y ahora se cuenta con suficientes como para una pequeña orquesta de cámara.

En la actualidad la mayoría de los directores londinenses insisten en orquestas de instrumentos barrocos para la ejecución de música barroca.



SIGNIFICACION Y VALOR HISTORICO-MUSICAL DE LA OBRA INSTRUMENTAL DE DIEGO ORTIZ

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LA OBRA INSTRUMENTAL DE DIEGO ORTIZ: LAS RECERCADAS

por Jordi Savall

(Basilea)

Todas las referencias históricas existentes confirman la enorme importancia que tuvo, durante el siglo XVI, la práctica de la ejecución ornamental en estilo improvisado. Para el arte "violístico" ella se constituye, poco a poco, en una de las peculiaridades esenciales. Esta forma de interpretar es mantenida en Europa, hasta finales del siglo XVII, tanto en la música de conjunto de violas de gamba, como en las obras para tañer dicho instrumento "discantando" —es decir en solista —con el clave (u otro instrumento de tecla). En el primer caso el repertorio habitual consistía en la ejecución de obras polifónicas —tientos, madrigales, canciones, etc.— las cuales se tañían ornamentadas, de forma más o menos espontánea y lograda según la calidad y nivel artístico de los ejecutantes.

La indicación "para cantar o tañer con toda clase de instrumentos" que figura en numerosas colecciones de música polifónica de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, es con toda probabilidad una reminiscencia de esta práctica de adaptar la música originariamente vocal, a los instrumentos. Este arte de improvisar unas glosas o variaciones simultáneas sobre las distintas partes de una composición polifónica, estaba perfectamente delimitado —sin que por ello las improvisaciones perdieran su carácter espontáneo— según unos procedimientos y estilo que encontramos expuestos de forma magistral en el *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*¹ nuevamente puestos en luz de Diego Ortiz² (1553).

Testimonio indiscutible del alto nivel alcanzado por los músicos españoles del siglo XVI en el arte de la variación instrumental, la obra de Diego Ortiz —como la producción de Antonio de Cabezón y los vihuelistas contemporáneos suyos— además de reflejar la genial personalidad musical de su autor, posee una completa madurez técnica y una calidad musical de primer orden, cualidades todas ellas mayormente estimables si consideramos que dichas obras fueron creadas en plena alborada de la música instrumental.

Dentro de esta decisiva evolución que se produce durante la primera mitad del siglo XVI, en el arte musical europeo, el tratado de Diego Ortiz representa asimismo una de las contribuciones esenciales al proceso configurativo de un lenguaje instrumental individualizado, libre ya de las limitaciones de la voz humana, y a la génesis de unas formas y procedimientos —como la Variación contrapuntística u ornamental, el Bajo ostinado y el Bajo continuo— que en la música, tanto instrumental como vocal, de los siglos XVII y XVIII, tendrán una importancia determinante.

El arte de Diego Ortiz, en cuanto a concepción estética, puede situarse en un justo medio, entre la austeridad y purismo defendidos por Juan Bermudo³, y la profusión ornamental y libertad interpretativa preconizadas por Tomás de Santa María⁴. Contraste que nos hace evocar el existente, en dicha época, entre la exuberancia deco-

¹ Por las indicaciones sobre "El orden que se ha de tener en templar el violon con el cymbalo" se deduce claramente que el "violon" no es otra cosa que una Viola de gamba, afinada —de las cuerdas agudas a las graves— en Re, La, Mi, Do, Sol y Re.

² Reeditado por Max Schneider en 1913.

³ "Declaracion de Instrumentos musicales", Osuna 1555.

⁴ "Arte de tañer fantasia", Valladolid 1565.

rativa del estilo plateresco y la notable austeridad del estilo herreniano —este último tan bellamente sintetizado en la frase de Felipe II: “sencillez en la forma, severidad en el conjunto, nobleza sin arrogancia, majestad sin ostentación”. Paralelamente, estas dos concepciones —implícitas en la sencillez formal por una parte y la riqueza ornamental por otra— se integran totalmente, en las obras del músico toledano, al desarrollo orgánico de cada composición, haciendo posible el logro de un equilibrio perfecto en el cual se refleja claramente la esencia del espíritu hispánico renacentista.

ANÁLISIS DE LAS RECERCADAS

El término “recercada” —recercar, es decir, buscar de nuevo— designa en la obra de Diego Ortiz más bien la intención compositiva que la forma adoptada al realizar dicha intención. Según los procedimientos y estructura empleados, el aspecto formal de las recercadas de Ortiz se relaciona en algunos casos al género de la “fantasía” (recercadas sobre el canto llano y recercadas para Viola sola), en otros pertenece al género de la “variación” (recercadas sobre tenores), o al de las “diferencias” (recercadas sobre el Madrigal y sobre la Canción).

En las recercadas sobre un canto llano y en las recercadas sobre tenores, las diferencias o variaciones se realizan sobre un “cantus firmus” o un bajo “ostinado”, los cuales corresponden a diversos esquemas melódico-armónicos (en los cuales el bajo comportaba generalmente la parte más representativa) utilizados tanto en la música vocal como instrumental, y estrechamente relacionados con las más famosas danzas del Renacimiento. En dichas recercadas encontramos la famosa “folía” (de origen hispano-lusitano), el “passamezzo” antiguo y el “passamezzo” moderno (de origen italiano y a menudo asociados a la “Pavana”), y la popular “Romanesca”, denominada en España “Guárdame las vacas”.

La glosa es el elemento generador en todas las recercadas de Diego Ortiz y se presenta unas veces en forma de variación melódica (ornamentación generalmente melismática), otras en forma de disgregación de las armonías implícitas en el motivo o nota glosada (ornamentación llana).



- (a) Tenor (bajo ostinado, fragmento) de la recercada octava.
- (b) La glosa como variación melódica.
- (c) La glosa en forma de disgregación armónica.

La sucesión de glosas puede desarrollarse indistintamente como variaciones contrapuntísticas o en forma de diferencias ornamentales, según si en su relación con el material dado (canto llano, bajo

Ortiz; las dos primeras en un movimiento de blancas y negras (unidad de compás, una cuadrada); las recercadas 3ª y 4ª desarrolladas a base de negras y corcheas, sobre la misma unidad de compás (la cuadrada); y las recercadas 5ª y 6ª esencialmente negras y corcheas sobre una redonda como unidad de compás.

Compases iniciales de las seis recercadas sobre un canto llano (colocadas superpuestas para compararlas).

3. Cuatro recercadas sobre el madrigal "O felici occhi miei"

Sobre el madrigal "O felici occhi miei" de Jacques Arcadelt, Diego Ortiz realiza cuatro recercadas. Las tres primeras desarrolladas en forma de diferencias (estilo ornamental): en la primera las glosas llanas y melismáticas se efectúan sobre el bajo, con alguna esporádica incursión en las voces superiores; en la segunda se glosa el soprano; y en la tercera se vuelve a glosar, aunque de forma más brillante y virtuosística, sobre las voces graves del madrigal. La recercada cuarta es desarrollada en estilo contrapuntístico ("Quinta voz") con algunos "pasos" y glosas esporádicas.

Las cuatro recercadas sobre el madrigal "O felici occhi miei" (compases iniciales).

4. Cuatro recercadas sobre la canción "Douce memoire"

Como en las recercadas sobre el madrigal de Arcadelt, las cuatro recercadas sobre la canción "Douce memoire" de Pierre Sandrin son realizadas en forma de diferencias, las tres primeras por medio de glosas llanas y melismáticas de gran belleza: en la primera sobre las voces graves; en la segunda sobre el soprano⁶; y en la tercera sobre las voces inferiores de la canción. La cuarta recercada o diferencia es desarrollada, como en el madrigal, en estilo contrapuntístico y formando "quinta voz".

Compases iniciales de las cuatro recercadas sobre la canción "Douce memoire".

The image shows a musical score for the first four recercadas of the song "Douce memoire". It consists of five staves. The first four staves are labeled 1a, 2a, 3a, and 4a, representing different vocal parts. The fifth staff is labeled "Canción" and represents the original song. The notation includes various rhythmic values and melismas.

5. Nueve recercadas sobre "Tenores"

Recercada primera

En esta recercada las variaciones son desarrolladas en estilo contrapuntístico, sobre el "passamezzo antico" —el cual está constituido por dos secciones ligeramente diferentes (a – a')— que el clave tañe siete veces a la manera de un "bajo ostinado".

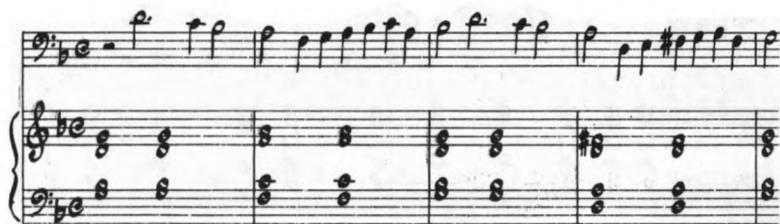
El bajo del "passamezzo antico".

The image shows a single staff of music representing the bass line of the "passamezzo antico". It features a repeating rhythmic pattern with two distinct melodic phrases labeled 'a' and 'a'.

⁶ Diego Ortiz aconseja suprimir el soprano en la parte del clave, cuando es glosado por la Viola: "La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el Cymbalo no taña el suprano".

⁷ En la "Tabla del segundo libro" Diego Ortiz denomina a estos tenores como "Italianos" ("Aviso para tanner tenores Italianos"), mientras que en el texto que precede a los mismos habla de "Recercadas sobre estos Cantos llanos que en Italia comunmente llaman Tenores". Por ello y teniendo en cuenta que de todos ellos solamente el "passamezzo" (antiguo y moderno) tiene un origen italiano, preferimos hablar de "Recercadas sobre Tenores" sin especificar su origen.

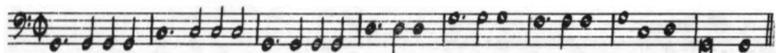
Compases iniciales de la recercada primera sobre tenores.



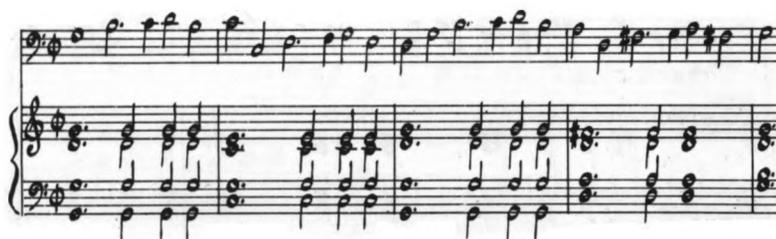
Recercada segunda

El evidente carácter de danza hispana de esta recercada —desarrollada según los mismos procedimientos que la anterior, en forma de variaciones contrapuntísticas— es determinado por la forma rítmica que presenta el “passamezzo” moderno. Este bajo, que deriva del “passamezzo” antiguo (del cual se distingue principalmente por su tonalidad mayor) es repetido seis veces por el clave.

El bajo del “passamezzo” moderno.



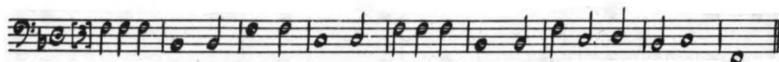
La recercada segunda sobre tenores (compases iniciales).



Recercada tercera

De nuevo el esquema del “passamezzo” moderno, presentado en forma de Pavana en ritmo ternario, constituye el motivo ostinado sobre el cual Diego Ortiz desarrolla siete variaciones de carácter noble y expresivo.

El bajo del “passamezzo” moderno en la versión de la recercada tercera.



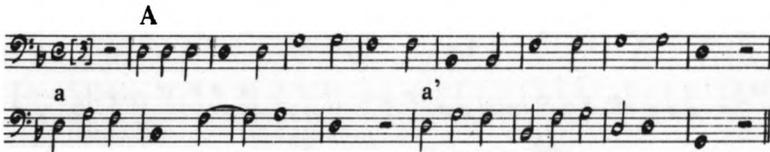
Comienzo de la recercada tercera sobre tenores.



Recercada cuarta

El **diseño** característico de la famosa “folía” (A), con sus **habituales** modificaciones rítmicas (a, a’) enlazadas según el plan A — a — a’ (ejecutado tres veces por el clave), sirve de base a Diego Ortiz para la realización de unas diferencias **bellamente desarrolladas** por medio de glosas y, entrelazadas en forma de voz contrapuntística.

El bajo de la “folía”.



La recercada cuarta (compases iniciales).



Recercada quinta

Sobre el esquema del “passamezzo antico”, repetido nueve veces por el clave, la Viola de gamba ejecuta una serie de variaciones melódico-rítmicas de una rara belleza, y estructuradas de forma tal —carácter meditativo del comienzo, que es pronto abandonado para efectuar un progresivo y excitante desarrollo hacia figuraciones cada vez más brillantes— que nos hacen evocar la atmósfera de la discutida “zarabanda”.⁸

El “passamezzo antico”



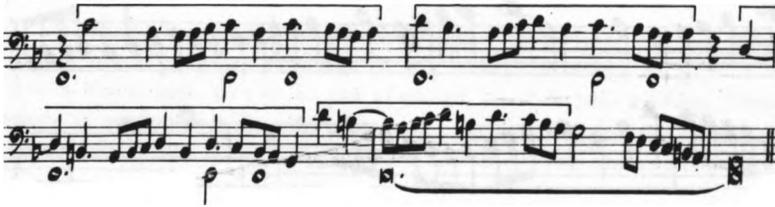
⁸ Danza que se supone de origen andaluz, y que en 1583 fue prohibida en España, al parecer a causa de su carácter lascivo lo cual no impidió que se siguiera danzando en las procesiones religiosas de Sevilla.

La recercada quinta sobre el "pasamezzo antico".

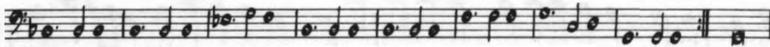
This musical score is a single system consisting of ten staves. The first nine staves are in bass clef, and the tenth staff is in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is a recercada, a type of variation on a theme. It begins with a simple melody in the first staff, which is then elaborated through various rhythmic and melodic patterns in the subsequent staves. The piece features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and includes some complex passages with rapid sixteenth-note runs. The notation includes various accidentals, such as flats and naturals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Recercada sexta

Esta bellísima recercada es realizada sobre el esquema, ligeramente variado, de la popular “Romanesca” o “Guárdame las vacas” repetido tres veces por el clave. Las glosas de la Vio'la de gamba se suceden ininterrumpidamente en forma de variaciones de una fantasía y complejidad rítmica sorprendentes. En ella abundan los saltos de octava, décima y duodécima. Es remarcable la sutil y atrevida sucesión de acentos rítmicos lograda por un ataque, cada vez distinto, del mismo diseño melódico-rítmico:



El bajo de la “romanesca” en la versión de la recercada sexta.



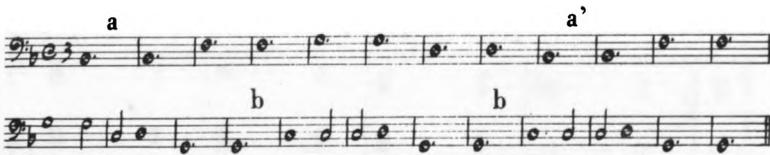
Compases iniciales de la recercada sexta



Recercada séptima

Otras variaciones, de textura más ligera, son desarrolladas en esta recercada, sobre la misma “Romanesca”, esta vez presentada en su forma característica (a – a’), más una corta prolongación conclusiva (b – b’).

El bajo de la “romanesca” en la versión de la recercada séptima.



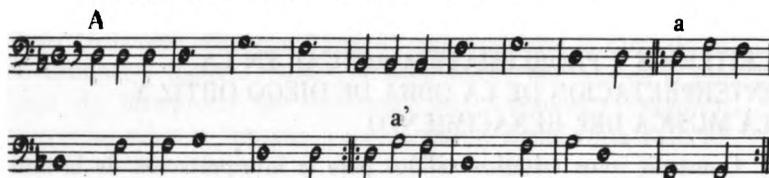
Comienzo de la recercada séptima



Recercada octava

De nuevo la famosa “folía” sirve de base a Diego Ortiz para ilustrar su inagotable fantasía en este arte de la variación sobre un tema ostinado. Las diferencias se desarrollan en forma de variación ornamental, por medio de glosas llanas, melismáticas y armónicas.⁹

El bajo de la “folía” en la versión de la recercada octava



Compases iniciales de la recercada octava



Recercada “quinta pars”

Un vigoroso y característico ritmo de danza, establecido sobre un tema ostinado (que posteriormente¹⁰ será famoso bajo el nombre de “Ruggiero”, probablemente a consecuencia de habersele adaptado el texto de la estrofa XLIV.61 “Ruggier, qual sempre fui.” del “Orlando furioso” de Ludovico Ariosto) sirve al músico toledano para realizar en esta última recercada unas variaciones contrapuntísticas en forma de “quinta pars” (quinta voz). Las glosas se suceden sin interrupción, durante las siete repeticiones que el clave efectúa con el tema ostinado, formando sutiles imitaciones rítmico-melódicas, a través de los distintos registros de la Viola de gamba.

⁹ En esta recercada sólo figura el bajo de la parte del clave; en razón de la similitud existente, las otras partes pueden deducirse de la recercada cuarta sobre tenores.

¹⁰ En todo caso en el “Tratado de glosas” es donde este tema aparece por primera vez a cuatro voces.

El bajo ostinado de la recercada "Quinta pars" y primera diferencia

The image shows a musical score for a basso continuo. It consists of two systems of staves. The first system has a single bass staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a figured bass line. The second system also has a single bass staff with a melodic line and a grand staff with a figured bass line. The music is in a minor key and 3/4 time, featuring a steady bass line with various rhythmic patterns and chordal accompaniment.

CRITERIOS Y PROBLEMATICA ACTUAL EN LA INTERPRETACION DE LA OBRA DE DIEGO ORTIZ Y LA MUSICA DEL RENACIMIENTO

Construir unos criterios válidos para la interpretación de la música antigua, sólo puede ser realizable a partir de una total exigencia de autenticidad. Autenticidad de los conocimientos técnicos e históricos, y paralelamente autenticidad del sentimiento y de la emoción, alcanzables únicamente a través de un estudio exhaustivo de todos los aspectos que, de una forma u otra, se relacionan con el arte musical de las épocas pasadas.

Las fuentes básicas para el período renacentista se encontrarán, por una parte, en los diversos tratados musicales de la época —donde descubriremos interesantes detalles sobre la técnica de los instrumentos; y, por otra parte, en las numerosas referencias, que figuran en las más importantes obras literarias del siglo XVI —ya sea con relación al arte musical, o más concretamente sobre la “non meno diletta musica delle viole ad arco, la quale è soavissima ed artificiosa. . .”¹¹, o bien acerca de unos supuestos rasgos propios de un pueblo, como “quella gravità riposada peculiar dei Spagnoli” admirada por Castiglione. Detalles, referencias y juicios, unas veces contradictorios, otras incompletos, pero que en conjunto constituirán la premisa fundamental para la reconstitución de las peculiaridades estilísticas del arte musical renacentista.

En la interpretación de las Recercadas de Diego Ortiz será necesario resolver los problemas relativos a la instrumentación, realización, estilo, tiempo, fraseo, articulación, ornamentación y efectos expresivos.

INSTRUMENTACION

La Vihuela de arco o Violón de Diego Ortiz son en realidad una misma cosa; por las siguientes citaciones resulta evidente que se trata de una Viola de gamba:

¹¹ B. Castiglione. “Il Cortegiano” 1528.

“Clausulas en G sol re ut agudo, que vienen a ser e nel suprano en la tercera cuerda en el terçero traste y en el contrabaxo viene a ser lo mismo octava abaxo, por que el suprano se ha de templar octava del baxo y el tenor y contralto diapente”.

En esta época solamente las Violas de gamba llevaban trastes, y la Viola de gamba soprano se afinaba a la octava de la Viola de gamba bajo, y las Violas tenor y contralto a la quinta¹².

“Empero la mas facil y mejor manera de templar el Violon con el Cymbalo es que la quinta (cuerda) del Violon en vazio este unisonus col el G maut del Cimbalo. . . y en esta manera de temple se ha de tener todo lo que aqui escriviere destos instrumentos”.

Solamente las Violas de gamba, que poseían seis cuerdas, tenían la posibilidad de tener una quinta cuerda afinada en sol¹³.

En cuanto al instrumento de tecla nos indica solamente Címbalo o “Cymbalo”, refiriéndose seguramente al clave. Creemoe, no obstante, que algunas recercadas se pueden interpretar con un órgano positivo renacentista, como las recercadas sobre el canto llano “la Spagna”¹⁴.

Diego Ortiz nos dice que “para el caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer. . . sobre el baxo solo”; ello nos da la posibilidad de interpretar las recercadas sobre tenores (y también las recercadas sobre la “Spagna”) con un clave y además otra Viola de gamba tañendo la voz grave.

ESTILO

Los problemas de estilo son en esta época extremadamente importantes. Para un máximo de aproximación, será necesario estudiar y analizar profundamente el lenguaje musical de cada obra y conocer todos los detalles interpretativos propios de la época —como las diferentes maneras de “tañer con buen aire”, explicadas por Tomás de Santa María—; otros aspectos no menos importantes serán la registración, la articulación, la ornamentación y los efectos expresivos.

TIEMPO

En la obra de Diego Ortiz no hay ninguna indicación de tiempo. Será necesario tener en cuenta el carácter de cada obra, recordando que en esta época no era usuales ni los tiempos muy lentos, ni los muy rápidos. Al mismo tiempo la técnica de los instrumentos en esta época será una referencia determinante e indispensable para una estimación correcta de los tiempos rápidos.

ARTICULACION, ORNAMENTACION Y EFECTOS EXPRESIVOS

Para una correcta articulación con la Viola de gamba, será necesario emplear la técnica del arco propia del siglo XVI¹⁵ teniendo en

¹² Las violas tenor y contralto también se podían afinar a la cuarta del bajo.

¹³ La Viola de gamba bajo se afinaba, del agudo al grave, Re, La, Mi, Do, Sol, Re.

¹⁴ En esta época aún no existía una separación entre el repertorio para clave y órgano; en algunos casos se indicaba solamente “para tecla”.

¹⁵ Ella es estudiada en nuestro trabajo sobre “La técnica y la interpretación de la música para Viola de gamba, durante los siglos XVI, XVII y XVIII” (Basilea, 1968).

cuenta al mismo tiempo las indicaciones de Ortiz referentes a la “mano del arquillo”:

“la mano del arquillo que no de golpes sino que lo tire sesgo y la mano hizquierda haga la armonia maximamente quando ay dos o tres semiminimas en una regla que no se nombre sino la primera y las otras pasen sin herir la mano del arquillo. . .”.*

Acerca de la ornamentación, será necesario conocer las diferentes reglas y formas de ornamentar explicadas con todo detalle por Tomás de Santa María¹⁶, y tener en cuenta las instrucciones de Diego Ortiz:

“...la gratia y los effettos que ha de hazer la mano esta en el que tañe en tocar dulcemente que salga la voz unas veces de un modo otras de otro mezclando algunos quiebros amortiguados y algunos passos. . .”.**

La relativa austeridad de los procedimientos y la sutileza de los contrastes y efectos expresivos, característicos de este arte, serán en una primera audición quizás parcialmente perceptibles a nuestra actual sensibilidad —tan acostumbrada a los grandes contrastes sonoros y a los efectos expresivos intensos— no obstante lo cual ellos representarán, indiscutiblemente, la única posibilidad de aproximarnos de una forma auténtica a este arte, ciertamente añejo de más de cuatro siglos, pero rigurosamente actual por su valor, interés y vitalidad excepcionales.

REALIZACION

Ya hemos visto que las recercadas sobre la “Spagna” exigen que se acompañe el canto llano “con consonancias y algun contrapunto al propósito de la Reçercada que tañera el Violon”. En la realización que adjuntamos hemos tenido en cuenta, además de las instrucciones de Diego Ortiz, las peculiaridades del estilo contrapuntístico de la época.

En las demás recercadas será necesario efectuar glosas y pasos, especialmente en los momentos en que la Viola de gamba efectúa notas largas. Procurándose que exista una clara relación temática y de carácter, entre las glosas que se improvisen en la parte del clave y las que realiza la Viola de gamba.

¹⁶ En la obra citada.

* *N. del E.*: Este párrafo se refiere probablemente a la técnica del ligado.

** *N. del E.*: Se refiere aquí a la utilización de mordentes y disminuciones. Ver el libro “Ejemplos de Ornamentación del Renacimiento”. Serie Didáctica de Música Antigua (Ricordi).

Recercada primera

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper parts, and block chords in the lower part.

The second system continues the piece, maintaining the same three-staff structure. The melodic line in the top staff shows more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs. The accompaniment in the grand staff continues with harmonic support through chords and some moving lines.

The third system shows further development of the musical themes. The top staff features a prominent melodic phrase with a series of eighth notes. The grand staff accompaniment provides a steady harmonic foundation with various chordal textures.

The fourth system introduces a more active texture. The top staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The grand staff accompaniment becomes more intricate, with the bass line showing more movement and the right hand playing more complex chords.

The fifth system continues with a similar level of complexity. The melodic line in the top staff is highly rhythmic, while the grand staff accompaniment maintains a consistent harmonic structure with some chromatic movement.

The sixth system concludes the piece. The top staff features a melodic line that ends with a final cadence. The grand staff accompaniment provides a solid harmonic base, ending with a clear resolution of the chords.

EL ARTE DE LA VARIACION EN EL SIGLO XVII

por *Mario A. Videla*

(Buenos Aires)

La variación constituye uno de los más importantes recursos de la composición, habiendo desempeñado ininterrumpidamente un rol primordial desde los mismo orígenes de la creación musical. Durante varios siglos el principio de la variación aparece estrechamente relacionado con la idea de la improvisación y sus diversas técnicas. Una de estas técnicas, la "disminución", fue uno de los recursos favoritos empleados durante los siglos XV y XVI, no sólo por instrumentistas sino también por cantantes, para embellecer, adornar o "colorear" el profuso repertorio de canciones, madrigales, motetes o danzas de la época.

Los numerosos tratados sobre la técnica de la disminución que aparecen en la segunda mitad del siglo XVI nos ofrecen una clara idea de las múltiples posibilidades empleadas entonces, que llegan en algunos casos hasta niveles de increíble virtuosismo. Con el desarrollo de la música instrumental el principio de la variación-disminución cristaliza en una forma autónoma: "el tema con variaciones".

Los primeros ejemplos de series de "variaciones escritas" aparecen en las variaciones de danzas incluidas en las tablaturas de laúd de Spinaccino (1507) y Dalza (1508). Al mismo tiempo se publican en España variaciones para vihuela, arpa y teclado llamadas "diferencias o glosas" como las de Luis de Narvaez (1538) y Antonio de Cabezón (1510-66). Hacia fines del siglo XVI, la Escuela Isabelina de virginalistas, representada principalmente por Byrd, Philips, Bull, Farnaby y Gibbons, llevo el arte de la variación a un gran apogeo utilizando melodías populares y danzas en boga como la pavana, la gallarda, etc. Esta escuela contribuyó considerablemente al desarrollo y establecimiento de un nuevo estilo genuinamente instrumental, emancipándose del anterior estilo organístico derivado de modelos vocales. El arte de los virginalistas ingleses se difundió por toda Europa, principalmente a través de los Países Bajos, ejerciendo una decisiva influencia en maestros como Sweelinck y el grupo de compositores de Holanda del norte que floreció en la primera mitad del siglo XVII.

Un interesante ejemplo de este período de la evolución de las variaciones está representado por la publicación del compositor holandés Jacob van Eyck titulada "Der Fluyten Lust Hof" ("El Edén de la Flauta") aparecida en Amsterdam en 1646. Pocos datos se conocen sobre la vida de este compositor excepto que era ciego antes de ser nombrado carillonista de la catedral de Utrecht en 1624. Destacado organista y eximio ejecutante de flauta dulce, desde 1632 actuó como carillonista en la iglesia de San Juan de la misma ciudad y más tarde se le aumentó el salario para que "con los sonidos de su pequeña flauta amenizara a los visitantes ocasionales del cementerio". Su obra "Der Fluyten Lust Hof" es una colección de solos instrumentales, principalmente temas con variaciones, entre los que se encuentran salmos, canciones populares y danzas de diversos países. Entre las distintas obras aparecen varios temas de canciones del compositor inglés John Dowland, cuyas piezas gozaban de gran popularidad en aquel entonces.

Presentamos aquí una de estas canciones de Dowland con su acompañamiento y la respectiva versión de J. van Eyck con variaciones. Se trata de la conocida canción "Now, O now, I needs must part" ("Ya, oh ya, necesariamente debo partir") publicada por Dowland en su "First Booke of Songs or Airs" en 1597, la misma que luego aparece con el nombre de "The Frog Galliard" (Gallarda de la Rana) en una colección para laúd del autor. La pieza aparece

aquí transportada una cuarta más aguda para poderla relacionar más cómodamente con la versión de J. van Eyck. La parte de guitarra es una adaptación fiel del acompañamiento original para laúd.

Las variaciones de J. van Eyck siguen estrechamente el original de Dowland con sólo algunas leves diferencias armónicas, quizás provenientes de ligeras desviaciones que pudo haber sufrido la melodía a través de su amplia difusión. Estas diferencias podrán encontrarse comparando los compases 5, 6, 7, 13, 14, 19 y 21 de la melodía original de Dowland y la versión de J. van Eyck.

Teniendo en cuenta estas diferencias melódico-armónicas hemos preparado otro acompañamiento para guitarra con el fin de que pueda ser agregado a las variaciones, si bien éstas originalmente fueron publicadas sin ningún acompañamiento. De todas maneras, es lógico suponer que canciones como ésta de Dowland u otros autores se difundían con su básico acompañamiento armónico, los que eran conocidos y empleados por un gran círculo de aficionados.

Siguiendo las indicaciones de la publicación original de J. van Eyck, las variaciones podrán ejecutarse en diversos instrumentos: flauta dulce (soprano o tenor), flauta travesera, violín, viola da gamba, etc. Eventualmente también podrá utilizarse el oboe u otro instrumento de viento cuyo registro se adapte a la tesitura de la pieza.

NOW, O NOW, I NEEDS MUST PART

("First Booke of Songs or Aires", 1597)

John Dowland (1563-1626)

Voz

Guitarra

5

Now, O now, I needs must part, Part- ing though I ab- sent mourn, whis I live I needs must love, Love lives not when Hope is gone.

15

Ab- sence can no joy in- part, Joy once fled - cannot re- turn. Now at last Des- pair doth prove; Love di- vi- ded lov- eth none.

20

Sad des- pair doth drive me hence; This despair un-kindness sends.

25

If that part- ing be of- fence, It is she that then of- fends.

VARIACIONES

("Der Fluyten Lust Hof", 1646)

para flauta dulce soprano (tenor) / flauta travesera / violín

Jacob van Eyck (c. 1590-1657)

The first variation consists of four staves of music in 3/4 time. The melody is written in a single treble clef. It begins with a series of quarter notes, followed by eighth notes and sixteenth notes. There are measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked above the staves.

Modo 2

The second variation consists of five staves of music in 3/4 time. The melody is written in a single treble clef. It features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked above the staves.

Modo 3

The third variation consists of two staves of music in 3/4 time. The melody is written in a single treble clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are measure numbers 5 and 10 marked above the staves.

Acompañamiento para guitarra adaptado a las variaciones

Este acompañamiento podrá también adaptarse a un instrumento de teclado (clave, órgano, etc.). En este caso se aconseja ejecutar la voz inferior con la mano izquierda una octava más grave y las voces restantes con la mano derecha en el registro normal de clave de Sol.





INTRODUCCION A LA FAMILIA DE LAS VIOLAS¹

por Francis Baines

(Londres)



Viola tenor construida por Henry
Jaye (1667)

Las violas aparecieron durante el Renacimiento, como la mayoría de los instrumentos que al existir en diversos tamaños se organizaron en familias; y aunque a menudo son consideradas violines arcaicos, debería tenerse presente que existen pinturas en las que pueden verse ángeles tocando instrumentos del tipo del violín que datan de una época tan temprana como el siglo XI. Asimismo, se sabe que durante la mayor parte del tiempo en el que las violas fueron ganando terreno, los músicos profesionales se encontraban plenamente dedicados a tocar el violín, un instrumento que no sólo era ideal para acompañar la danza, sino que estaba destinado a convertirse en uno de los más importantes de todas las épocas.

La diferencia fundamental entre los instrumentos del tipo "da braccio" y las violas es que éstas últimas, al ser sostenidas verticalmente, pueden alcanzar el tamaño que se desee. En Alemania, por ejemplo, llegaron a ser muy grandes, por lo que los pasajes más agudos de las obras muy probablemente hayan sido confiados a los violines. Los ingleses y los franceses, en cambio, tendieron a reducir las dimensiones de sus violas y produjeron música específicamente escrita para ellas —entre los autores más destacados podemos citar a Byrd, Gibbons, Jenkins, William Lawes— para ser ejecutada, presumiblemente, para un público cultivado, de forma similar a los típicos cuartetos para cuerdas que surgirían en Viena casi doscientos años más tarde. La evolución de las violas en España aguarda aún ser investigada.

Las violas se construían en forma exactamente proporcionada —por ejemplo, la más aguda tenía la mitad de longitud que la más grave y se afinaba en la octava superior; la tenor era un instrumento voluminoso con el cual ninguna viola da braccio podría competir— y esto, sumado a su gran capacidad de fusión tímbrica, hizo del "consort" de violas el más perfecto vehículo que el mundo ha conocido para interpretar música de cámara contrapuntística. Esta no es una afirmación exagerada, salvo que los instrumentos sean ejecutados sin articulación alguna.

Una característica destacable del sonido de las violas es la muy pronunciada resonancia* de sus armónicos, derivada de su construcción liviana, sus trastes y de la gran longitud de sus cuerdas. Si el ejecutante no acostumbra a variar la presión del dedo sobre la cerda, sólo conseguirá ahogar esa resonancia*, la cual es de por sí tan hermosa que cualquier expresión adicional que se realice con la mano izquierda la echa a perder. Es a partir de esta sutil presión digital que se logra la articulación —el lenguaje de la música— a veces una separación casi imperceptible entre las notas, unidas en una bella frase gracias a dicha resonancia*.

¹ N. del T.: Las violas a las que se refiere este artículo son las "violas da gamba" y no a las hoy más comunes "violas da braccio". (Con los años, el término "da gamba" acabó por utilizarse solamente para referirse al instrumento más grave de esta familia.) Es de hacer notar, la deficiencia terminológica de nuestro idioma, en el que una palabra —en este caso "viola"— designa dos instrumentos que en otras lenguas se encuentran claramente diferenciados. En inglés se utiliza "viols" para las gambas y "violins" para los instrumentos "da braccio". Y por si la confusión no fuera suficiente, todavía existe una acepción popular que se extiende al significado de guitarra. Alguna vez, habrá que realizar el esfuerzo de confeccionar un diccionario de terminología musical más preciso, que evite estas ambigüedades.

* "ring" en el original inglés.

**ORNAMENTACION E
INSTRUMENTACION:
DOS EJEMPLOS
PRACTICOS:**

por Sergio Siminovich

(Buenos Aires)

La música antigua, a siglos de distancia, nos provoca con su alegre y profundo desafío: recrear la actitud de libertad con que era hecha. Libertad que hemos olvidado en épocas posteriores, debido a la separación cada vez mayor entre los roles de compositor e intérprete y la consiguiente precisión en la notación, tan miraculosa como asfixiante.

Las obras antiguas ignoraban indicaciones de dinámica, velocidad, instrumentación; el texto musical se decoraba asimismo con ornamentaciones e improvisaciones.

Por una parte esta libertad, depositada en quien se acerque hoy a dicha música, se ve moderada y orientada por la creciente investigación sobre las formas con que practicaban dicha libertad esencial los músicos de entonces. Por otra parte, esa independencia explica el tipo de atractivo que ejerce la música antigua.

Trataré dos aspectos de esa actitud lúdica, la ornamentación y la instrumentación, a través de dos ejemplos concretos.

PASTIME (c. 1520, atribuida a Enríque VIII)

Versión A

Pas-time with good com-pa-ny, I love and shall un-to - I die.

Gruch so will but none de-nie; So God be pleased, so live will I For

my pas-tance. Hunt, sing and dance; My heart is set, For

my com-fort, All good-ly sports: Who shall me let?

Pasemos ahora a ornamentar nuestra canción. Se trata de un material muy interesante para ornamentar, pues la simplicidad estructural de la pieza extremará nuestra imaginación. En efecto, la segunda frase (c. 5 a 8) repite la primera (c. 1 a 4); la cuarta frase (c. 12 a 14) repite la tercera (c. 9 a 11), siendo ésta última ya reiterativa en sí misma.

Las ornamentaciones de este período son del tipo *disminuciones*: fragmentan las notas originales en valores más pequeños; el fluir rítmico es constante; no incluyen muchos saltos; anuncian fórmulas más tardías con las que sin embargo no deben ser confundidas (trinos, mordentes); cada nota es individualizada por la articulación.

Antes de llegar a improvisar espontáneamente, nos convendrá ejercitarnos en escribir las ornamentaciones. En el caso de Pastime, podemos apoyar nuestra inspiración en otra obra del mismo Enrique VIII ("If love now reigned") donde la melodía aparece ya muy ornamentada. Deberíamos entonces, para comprender bien el mecanismo de la ornamentación, simplificar dicha versión al máximo.

Versión original

Versión esquelética

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The score consists of two systems of three staves each. The first system shows a melody in the treble clef with various notes and rests, and accompaniment in the alto and bass clefs. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

La versión esquelética de nuestro Pastime sería

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The score consists of a single system of three staves. The treble clef staff contains a melody with several notes and rests. The alto and bass clef staves contain accompaniment with notes and rests.

Desarrollemos dos casos de ornamentación. En uno, ornamenta una sola voz; en otro, lo hacen todas las voces, siendo muy rica en posibilidades la distribución de los adornos. Empecemos por este segundo caso:

Versión B

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The score consists of a single system of three staves. The treble clef staff features a melody with many ornaments (trills, grace notes, etc.). The alto and bass clef staves contain accompaniment with notes and rests.

Compás 1

No incluye aún ornamentación: reservamos energías (lo mismo ocurrirá al comienzo de la tercera frase).

Compás 2

Cuando ornamentamos (doble bordadura) en Soprano, podemos simplificar el Bajo para hacer resaltar la ornamentación. (Nuestro Bajo simplificado coincide con el Bajo de otra versión de Pastime del mismo Enrique VIII; lo mismo ocurrirá en c. 3 y 7 –Bajo– y c. 10 –pequeña variante en Soprano–).

Compás 3

Progresión en Soprano, con su simetría interrumpida al final. (He aquí una diferencia con las progresiones barrocas, que no eluden la simetría).

Compás 4

Pequeña variante en Tenor, donde la subida al re responde al impulso desatado por la Soprano en el compás previo, y la fórmula rítmica funciona como un buen freno cadencial.

Compás 5

Repartimos una misma fórmula entre Soprano y Tenor.

Compás 6

Ampliación del adorno del c. 2, llegando hasta el re.

Compás 7

La misma fórmula rítmica produce acá una vivencia distinta: la ilusión de una mayor tesitura, al aparecer el re agudo en una posición métrica más fuerte.

Compás 8

Soprano: la fórmula cadencial realizada en su frenar implícito por el salto de cuarta.

Tenor: imita el adorno de Soprano del c. anterior; reafirma la cadencia con su giro de Picardía (tercera final mayor).

Compás 10

La detención en Soprano acumula el impulso para desenrollar el adorno del Bajo en el c. 11.

Compás 12

Proceso inverso al del c. 10: esta vez el Bajo inicia un adorno cuyo frenar impulsará el adorno de Soprano en los últimos dos compases.

Veamos el otro caso. Ornamentemos por ejemplo solamente el Tenor.

Versión C

The image shows a musical score for tenor voice, consisting of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a single melodic line. The first staff contains measures 1 through 3, with measure numbers 2 and 3 written above the notes. The second staff contains measures 4 through 6, with measure numbers 4, 5, and 6 written above the notes. The third staff contains measures 7 through 9, with measure numbers 7, 8, and 9 written above the notes. The fourth staff contains measures 10 through 14, with measure numbers 10, 11, 12, 13, and 14 written above the notes. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the ornamentation described in the text.

Compás 2 y 3

Son similares a la versión B. Sin embargo el oído los asimila como algo nuevo, por afectar a otra voz. Más aún: para destruir la similitud impongo las dos negras en c. 3 y la fórmula "categórica" de semicorcheas en el comienzo del c. 4.

Compás 6

Pequeña variante.

Compás 7

Cascada de semicorcheas en progresión, desviada al final (ver c. 3 de B).

Estas semicorcheas piden la detención en corcheas que ocurrirá en c. 8.

Compás 10

Una primera variante para la tercera frase.

Compás 11

Similar al c. 6, pero de efecto no idéntico, al estar precedido por un distinto diseño.

Compás 13

Ampliación del registro, como culminación final.

Sugerencias de instrumentación

En el Renacimiento no se solía especificar qué instrumentos o voces ejecutaban determinada obra. Las combinaciones predilectas (*whole consort*: instrumentos de una misma familia, por ejemplo flautas dulces o gambas; *broken consort*: instrumentos de distintas familias) quedan libradas, amén del importantísimo factor del ingenio a:

a) *nuestro conocimiento*: qué instrumentos estaban en uso en determinada época y región; de qué género de música se trata; cómo funcionan tesituras y volúmenes, etc.

b) *nuestras posibilidades*: a qué instrumentos tenemos acceso, y cómo adaptar una imagen ideal de sonoridad a dichos instrumentos.

Esbozemos combinaciones para distintos tipos de conjuntos.

I. Conjunto vocal

Tenemos, preferentemente, una persona por cuerda (así se cantaban entonces estas obras).

1ra. vez: 3 voces (versión A)

2ª vez: una voz solista (C)

3ª vez: como la 1ra. vez

II. Conjunto de flautas dulces

1ra. vez: 3 flautas (A)

2ª vez: solo de Tenor (C)

3ª vez: como la 1ra. vez.

III. Voces + flautas

a) 1ª vez: voces (A)

2ª vez: flautas (B)

3ª vez: tutti (A)

- b) 1ra vez: voces (A)
2ª vez: solo de flauta S o T (C)
3ª vez: tutti (A)

IV. Instrumentos de acompañamiento

Guitarra (laúd, clave, si los hubiera) acompañando con acordes los solos de C, o tomando una o dos voces melódicas.

La percusión puede enriquecer notablemente nuestro arreglo. Aro, pandero, chinchines pueden identificarse cada uno con una distinta sección de la canción.

V. + cuerdas

Si además disponemos de 3 instrumentos de cuerda: violín, viola y cello, o dos violines y cello (gamba!) y les hacemos tocar con sordina, cerda floja, arco inclinado y con poca presión, sin vibrato y sin evitar las cuerdas al aire, podemos preparar nuevas combinaciones.

VI. + cromornos

Supongamos que llegamos a conseguir hasta un juego de cromornos. Para estos instrumentos ésta sería una obra fácil para comenzar a lidiar con la afinación. Una versión más compleja podría ser:

1ra vez: (Versión A) voces, cromornos y cuerdas, repartidos así

- c. 1 a 4: voces + cromornos
- c. 5 a 8: voces + cuerdas
- c. 9 a 11: voces + cromornos
- c. 12 y 13: voces + cuerdas
- c. 14: tutti

2ª vez: cromornos (A)

3ª vez: Tenor solo (C) o violín solo (C) + cello pizzicato

4ª vez: 3 flautas (B)

5ª vez: tutti (agregaríamos flauta soprano)

SING ON SISTER (1619, Thomas Vautor)

Enfocaremos aquí el problema de la instrumentación desde otro ángulo. Así como en Pastime nos limitaba su estructura y eso nos impulsaba a una mayor inventiva en la ornamentación, en Sing on sister la estructura es más amplia y nos exige menos; por lo tanto, como ejercicio, imaginaremos un conjunto que sólo dispusiera de voces, flautas dulces y guitarra. Deberemos aguzar el ingenio para presentar diferentes combinaciones que, no sólo brinden colorido a las repeticiones, sino que además ayuden a estructurar la percepción de la obra.

A

Sing on sis - ter and well met, Love - ly - Ma - bel and fair

Sing on sis - ter and well met, Love - ly Ma - bel and fair

Sing on sis - ter and well met, Love - ly Ma - bel and fair

Sing on sis - ter and well met, Love - ly Ma - bel and fair

Sing on sis - ter and well met, Love - ly Ma - bel and fair

Bet. Fa la la, Fa la la, Fa la

Bet. Fa la la, Fa la la,

Bet. Fa la la la la, Fa la la la la la, Fa la la la la

Bet. Fa la la la la Fa la la

Bet. Fa la la la, Fa la la la la la la

la la. la la la, Fa la la la la la la

Fa la la la la la, Fa la

la, Fa la la la la

la la, Fa la la la la

la, Fa la la la la la la

la, Fa la la, Fa la la la
 la la la la la, Fa la
 la la, Fa la la la la la la, Fa la la la
 la la la la la la la la, Fa la la la
 Fa la la la la la la la la la la

B

But we will spare for no pains, If we win con-tent or
 But we will spare for no pains, If we win con-tent or
 But we will spare for no pains, If we win con-tent or
 But we will spare for no pains, If we win con-tent or
 But we will spare for no pains, If we win con-tent or

gains, Fa la la la la la la,
 gains, Fa la la la la la la, Fa
 gains, Fa la la la la la la la, Fa la la la la
 gains, Fa la, Fa la la la la la la
 gains, Fa la la la la la la

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves with vocal lines and a bass line. The lyrics "Fa la la la la la la la, Fa la la la la" are written below the notes.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal lines and bass line from the first system. The lyrics "la la la la la la la, Fa la la la la" are written below the notes.

Una posible instrumentación

A₁: 5 voces (S,S,A,T,B)

A₂: 2 flautas Soprano haciendo las 2 líneas superiores + guitarra (acordes)

B₁: 5 voces como en A₁

B₂: como A₂

A₃: tutti

A₄: Soprano canta primera voz, flauta Soprano toca segunda voz, + guitarra

B₃: 5 flautas + guitarra

B₄: tutti. Si se llegase a desear un delicado diminuendo final, desde la aparición de los "fa la" pueden desaparecer las flautas

Recalquemos finalmente que es tan importante la elección cuidadosa del repertorio como la elaboración de atrayentes arreglos. Un buen arreglo puede dotar de interés a una obra de mediana calidad, así como un mal arreglo puede llegar a desmerecer una obra valiosa.



Los mejores
intérpretes argentinos
de música antigua
graban en
Qualiton

- QI-4003 Música medieval y renacentista**
Conjunto Pro Musica de Rosario
- SQI-4008 Música española del Siglo de Oro**
Conjunto Pro Musica de Rosario
- SQI-4019 Navidad del Barroco. Antiguos noëls franceses. Corales alemanes de Navidad/** Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces. Coro Nacional de Niños. Coro Arsis. Mario Videla
- SQI-4020 La flauta dulce. Historia y música.**
Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces
- SQI-4023 Willyam Byrd: Misa a cinco voces: Obras para órgano; Danzas para clave**
Coro de Cámara de Córdoba, M. Videla, clave
- SQI-4030 Antiguos aires y danzas inglesas**
Arnolda Hirsch, clave
- SQI-4032 Música en la casa del Marqués de Sobremonte/** Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe de Córdoba. Coro de Cámara de Córdoba Mario Videla, solista
- SQI-4033 Doménico Zipoli: Obra completa para órgano/** Mario Videla, órgano
- SQI-4034 Música en la Edad Media**
Conjunto Pro Musica de Rosario
- SQI-4038 Música colonial latinoamericana**
Obras de los archivos de Córdoba, México, Sucre y Minas Gerais. Solistas, Coro Ars Musicalis, orquesta de cámara/ Pbro. J. G. Segade
- SQI-4049 M. Blavet: 4 sonatas para flauta y continuo.** E. Gieco, flauta, Mario Videla, clave, Leo Viola, violoncello
- SQI-4053 Música inglesa del Renacimiento**
Conjunto Pro Musica de Rosario
- SQI-4055 La flauta dulce en Francia**
Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces
- SQI-4059 Doménico Zipoli: Misa en Fa Mayor; Sonata en La Mayor; Cantata para soprano y continuo/** Margarita Zimmermann, Haydée Francia, Nani Landau, Angeles Abad, Roberto Britos, Mario Videla, Leo Viola, Claudio Baraviera, Coro Ars Musicalis, Qualiton Ensemble/ Pbro. J. G. Segade
- SQI-4068 Música de la Catedral de Lima**
Ana María González, Roberto Britos, Leo Viola, Mario Videla, Coro Ars Musicalis, Qualiton Ensemble/ Pbro. J. G. Segade
- SQI-4077 Historia temática de la guitarra,** volumen 1. **La danza/** Roberto Lara, guitarra
- SQI-4057 Música cortesana en Alemania, Polonia y España.**
Conjunto Pro Musica de Rosario
- SQI-4060 La flauta dulce en Inglaterra**
Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces
- SQI-4062 Doménico Zipoli: Obra completa para clave/** Mario Videla, clave

estos discos forman parte de nuestro catálogo general

EL CLAVE, HISTORIA Y RESURGIMIENTO

por *Claudio Di Vérola*

(Buenos Aires)

1. PROBLEMATICA ACTUAL

El escaso volumen de sonido del clave es motivo habitual de comentarios por parte de melómanos y músicos por igual. En cuanto a calidad sonora, he oído a más de un pianista sostener que "suena como una máquina de coser". ¿Tienen razón? Si nos remitimos a los claves antiguos, la respuesta es un decidido no: he tocado en casi un centenar de instrumentos antiguos restaurados y puedo afirmar que poseen un volumen y calidad de sonido sorprendentes. Si nos referimos en cambio a lo que se escucha habitualmente en las salas de concierto, debemos reconocer que el sonido es francamente deficiente; uno se resiste a creer que una literatura musical tan rica haya sido concebida en función de un efecto tan pobre.

Se trata obviamente de un grave equívoco. Para aclararlo intentaremos responder a los siguientes interrogantes:

- Los claves que se fabrican en la actualidad ¿son copias de instrumentos antiguos o responden a diseños modernos?
- Dado que, como se verá, son diseños modernos, ¿a qué se deben sus notorias deficiencias?
- ¿Por qué no se optó por restaurar claves antiguos o copiar su diseño?
- Los claves antiguos ¿eran similares entre sí o diferían en diversas épocas y países?
- ¿Qué relación hay entre los diversos tipos de claves antiguos y la música que en ellos se ejecutaba?
- Si evidentemente es deseable un retorno a los modelos antiguos, ¿qué pasos se han dado en esa dirección y cuál es la situación en nuestro país?

2. ORIGEN Y DEFINICION

A nadie se le ocurriría definir a la guitarra como "un violín grande que se toca sin arco y apoyado en la rodilla", pero cuando del clave se trata hay que escuchar cosas como éstas:

- es un piano con púas en lugar de martillos para tocar las cuerdas;
- es un órgano con cuerdas en lugar de tubos.

Estas engañosas "descripciones" han tenido un efecto nefasto en la moderna comprensión del clave. Es imprescindible entonces describir en detalle sus características fundamentales.

Se ignora dónde y cuándo surgió el instrumento: hay documentos con descripciones precisas en varios países europeos a partir de fines del siglo XIV, pero el primer instrumento que ha sobrevivido hasta nuestros días data del año 1521 (ver Fig. 1).

El clave surge como conjunción de tres elementos:

- el *salterio*:
antiquísimo instrumento consistente en una "caja de resonancia", o sea una caja de madera cubierta por una fina lámina de conífera llamada "tabla de armonía" sobre la cual se tensan varias cuerdas que se tocan a mano mediante plectros o macillos.
- el *teclado*:
o sea una sucesión de palancas conectadas a un mecanismo que produce las notas de la escala musical. Su origen es también muy remoto y recién alcanzó su aspecto actual hacia el siglo XIV.



FIG. 1. Clave de Girolamo da Bologna, Roma 1521. (Victoria & Albert Museum, Londres).

Antes de la aparición del clave se lo utilizaba exclusivamente en el órgano.

- el *martinete*:

mecanismo que, al ser elevado por una tecla, puntea una cuerda mediante una púa, al igual que la uña de un guitarrista. Al levantarse la tecla, un paño apagador encolado al martinete cae sobre la cuerda, interrumpiendo su vibración. Veremos más abajo su funcionamiento en detalle.

Gracias al invento del martinete se logró que el salterio (latín *cymbalum*) fuera ejecutado por medio de teclas (latín *claves*) dando origen al *clavicymbalum*. En Italia se lo denominó *clavicembalo* o *cembalo*; en Flandes y Holanda *klavicymbel*. Idéntico nombre tuvo en Alemania, pero hubo muchas variantes y hoy se utiliza el término italiano *cembalo*. En Francia se lo llamó *clavecin* y en España *cymbalo* cambiando en el siglo XVIII a *clavicordio*, introduciendo confusión porque dicho nombre y sus traducciones *clavicordo*, *clavichord*, etc. se refieren a un instrumento diferente¹; hoy en los países de habla hispana se utiliza el término *clavecín* o simplemente *clave*. En Inglaterra se lo denominó *virginal* y más tarde *harpichord*.

Antes de pasar a la historia evolutiva del clave, nos detendremos en dos detalles técnicos importantes: el funcionamiento del martinete y el teclado con "octava corta".

3. EL MARTINETE

El martinete es mantenido en posición vertical por dos guías. Una púa va insertada en el extremo superior de una lengüeta de madera que se vincula al martinete mediante un eje. Una cerda

¹ En el clavicordio unas piccitas de latón percutían las cuerdas permaneciendo luego en contacto con ellas. El sonido era mucho más débil que el del clave, pero el teclado era sensible a diferencias de presión permitiendo posibilidades expresivas. Tuvo un cierto auge en los países germanos en la segunda mitad del siglo XVIII.

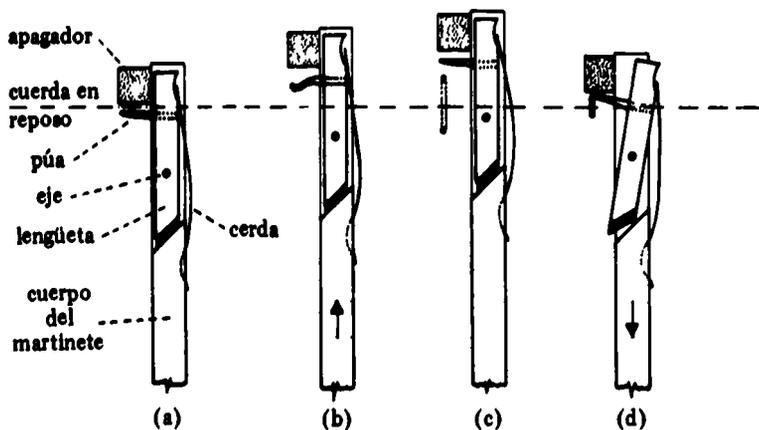


FIG. 2. Funcionamiento del martinete.

actúa como resorte manteniendo a la lengüeta en posición contra su tope. (Fig. 2a)

Al oprimirse la tecla el martinete sube; el apagador abandona la cuerda y la púa la "engancha" elevándola (Fig. 2b), hasta que la presión deforma la púa, que deja escapar a la cuerda la cual comienza a vibrar (Fig. 2c). Cuando se levanta la tecla, el martinete baja; la púa llega a la cuerda pero, en virtud de la lengüeta móvil, "resbala" sobre la cuerda en lugar de engancharla (Fig. 2d), volviendo luego la púa a su posición original gracias a la cerda. Finalmente el apagador cae sobre la cuerda. Si la cuerda estaba aún vibrando al levantarse la tecla, el contacto con la púa (Fig. 2d) ocasiona un suave chasquido, inmediatamente interrumpido por el apagador; el efecto se distingue fácilmente cuando se levantan varias teclas simultáneamente, por ejemplo luego de un acorde final. El volumen sonoro queda determinado por las características físicas del instrumento y de la púa, siendo insensible a la fuerza o velocidad con que se oprima la tecla.

Debido al mecanismo de punteo y al reducido calibre de las cuerdas, el comienzo y terminación de cada nota son mucho más definidos en el clave que en el piano, permitiendo gran sutileza de fraseo: en la ejecución *legato* el chasquido queda oculto por el punteo de la nota siguiente, pero al ir separando las notas el chasquido se torna cada vez más audible dando un sonido *sui generis* a la ejecución *non legato* y permitiendo que el oyente perciba la mínima diferencia de articulación.

Contrariamente a lo que se cree, el martinete repite más rápido que el mecanismo del piano. Esto es esencial para los trinos sumamente rápidos que requiere la música barroca francesa y para repeticiones sobre una misma nota, frecuentes en Scarlatti.

Sorprendentemente el martinete no evolucionó salvo en aspectos secundarios: desde su aparición hasta el día de hoy no se ha encontrado la forma de mejorarlo. En cuanto al material de la púa, importante por su efecto en el timbre del instrumento, se utilizó siempre, con muy pocas excepciones, pluma de cuervo.

4. LA OCTAVA CORTA

Es ésta una disposición anómala de las teclas graves; fue habitual en claves y órganos hasta fines del siglo XVII. En la Fig. 3 se indica el sonido que producía cada tecla, según que la extensión comenzara por el do^3 o por el sol^2 . Esta práctica era posible debido a la afinación no

temperada, que favorecía las tonalidades con pocas alteraciones en detrimento de las restantes.

La octava corta tenía por objeto abaratar el costo del instrumento. Tuvo sin embargo un efecto adicional: los compositores aprovecharon el desplazamiento de las notas graves para escribir amplios acordes para la mano izquierda, no ejecutables en un teclado común.

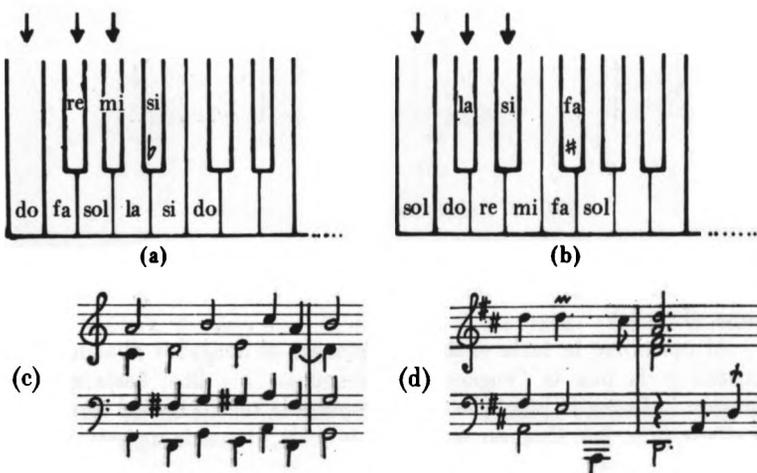


FIG. 3. Octava corta (la flecha indica las notas anómalas)

a) desde el do;

b) desde el sol;

c) caso (a): Peter Philips, *Galiarda Dolorosa* 1593. (Fitzwilliam Virginal Book);

d) caso (b): Louis Couperin, *Courante*, c. 1650.

5. ITALIA

La tradición artesanal del clave se origina en el norte de Italia. Esta región proveyó exclusivamente a los demás países de Europa durante todo el siglo XVI. No se registró evolución alguna; el ya citado clave de 1521 es prácticamente idéntico a otros claves italianos construidos más de 200 años después.

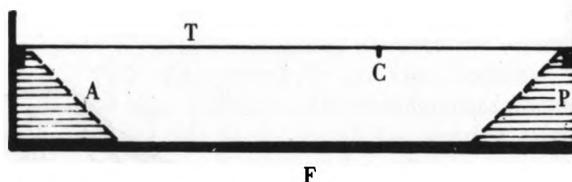
La construcción del clave italiano era sumamente liviana, con paredes de ciprés de unos 5 mm de espesor y tabla de armonía, también de ciprés, de no más de 3 mm de espesor (Fig. 4a) con puentes y costillas de nogal. Simples tacos triangulares entre las paredes y el fondo aseguraban la necesaria rigidez estructural (Figs. 4a y 5). El instrumento, carente de patas y de tapa, iba incluido en una caja exterior hecha exactamente a medida (ver Fig. 1).

Había solamente un teclado; los pocos ejemplares conocidos con dos teclados son según Hubbard (11) fruto de modificaciones muy tardías. La extensión era do^3-fa^7 o sol^2-do^7 , es decir $4\frac{1}{2}$ octavas con "octava corta" (Fig. 3). Cada tecla tocaba dos cuerdas al unísono, para lo cual había dos filas de martinetes con guías independientes. El simple desplazamiento lateral de $\frac{1}{2}$ mm de una guía hubiera permitido anular el punteo de uno de los dos "juegos" de cuerdas, como se haría en los claves flamencos (ver más abajo). Sin embargo las guías fueron por lo general fijas hasta fines del siglo XVII, demostrando que la variedad tonal era considerada un recurso superfluo.

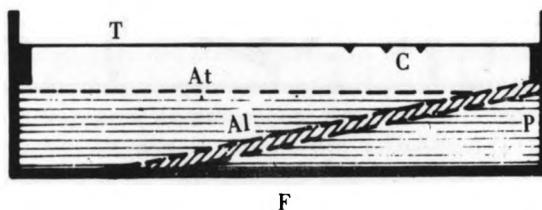
Abundaban las espinetas, o sea claves con un solo juego de cuerdas dispuestas paralelamente al teclado, lo cual disminuía considera-

blemente el tamaño del instrumento. Cumplían respecto de la clave una función análoga a la del actual piano vertical respecto del piano de cola.

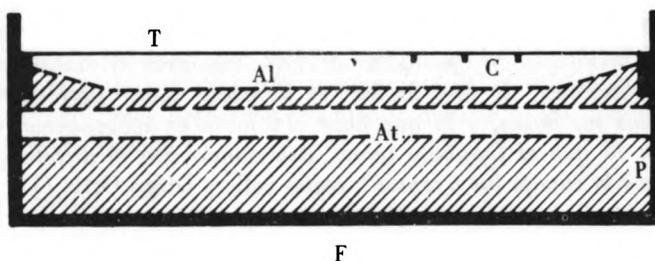
a.



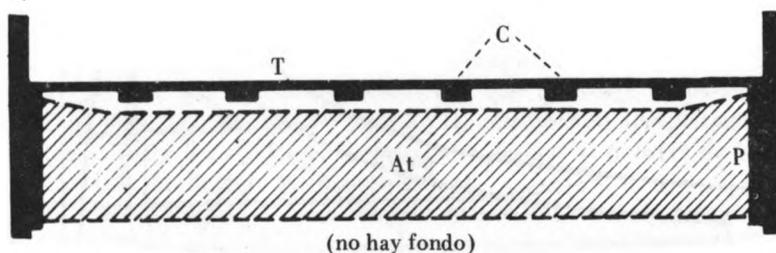
b.



c.



d.



P : paredes
 F : fondo
 T : tabla de armonía
 C : costillas de la tabla
 A : armazón
 t : travesaños
 l : listones

FIG. 4. Sección de la Caja de Resonancia. (Escala 1:10).

- a. Clave italiano
- b. Clave flamenco de un teclado
- c. Clave francés del s. XVIII
- d. Un clave moderno.

Los travesaños (punteados y sombreados) tienen en todos los casos igual espesor que las paredes.

El volumen de un clave italiano es considerable. Su timbre es de una belleza muy peculiar; los prominentes armónicos 2º y 3º le otorgan un carácter algo solemne y severo. La duración de una nota es escasa, pese a lo cual se puede obtener una excelente ilusión de *legato*. Timbre y volumen son muy parejos en toda la extensión del

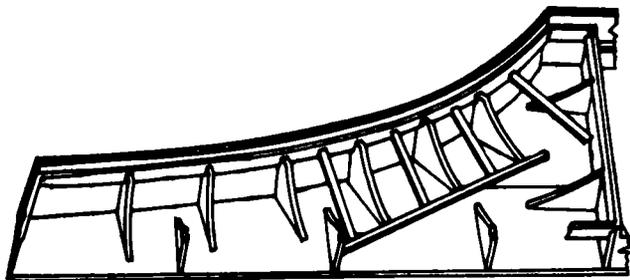


FIG. 5. Vista interior de la estructura de un clave italiano.

instrumento, prestándose a la ejecución contrapuntística, tanto es así que una de *“las maneras que ay de tanner el Violon con el Cymbalo”* es tomar una obra compuesta para varias voces o instrumentos melódicos y ejecutarla al clave, mientras el violín realiza ornamentaciones; de este modo *“el Cymbalo tanne perfettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es acompannar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differenciado sonido de la cuerda los oyentes”*, según refiere Diego Ortiz (1).

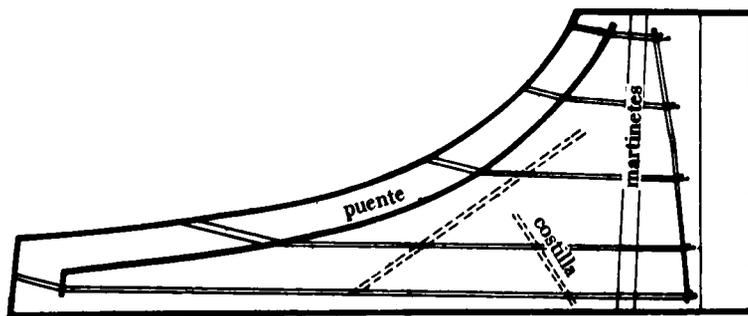


FIG. 6. Planta de un clave italiano. (Escala 1:20).

Esta capacidad contrapuntística será explotada al máximo por Frescobaldi. Luego de él la música italiana se irá desentendiendo del clave como instrumento solista y su capacidad polifónica será dejada de lado en beneficio de su efecto percusivo y meramente armónico. Ya en pleno siglo XVIII Burney (5) refiere que la función del instru-

mento en Italia se limitaba a la de acompañante y auxiliar en la composición y enseñanza musical. Rousseau (4) afirma que *“les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement. . . qui puisse distraire un moment l'oreille du Chant”*². Hay que reconocer que el clave italiano se presta admirablemente a la función de acompañante dado que su sonido se combina muy bien con el de los demás instrumentos renacentistas y barrocos.

El caso de Domenico Scarlatti en particular y el de ESPAÑA en general presenta algunas dificultades: durante sus investigaciones en España hacia 1950 Kirkpatrick (9) no logró localizar ¡ni un sólo clave español del siglo XVIII!³. Afortunadamente documentos antiguos atestiguan que los claves españoles seguían estrictamente el modelo italiano, salvo por la extensión que llegó en el siglo XVIII a las cinco octavas cromáticas (*sol²-sol⁷*). Scarlatti compuso sus Sonatas al servicio de los reyes de España y, aunque en la corte había claves de muy diversa procedencia, Kirkpatrick (9) ha demostrado que las Sonatas fueron concebidas para instrumentos españoles, de tipo italiano. Scarlatti saca partido del efecto percusivo del instrumento y prescribe acordes disonantes, que suenan demasiado hirientes en claves flamencos o franceses, excesivamente ricos en armónicos.

Para concluir citaremos nuevamente a Hubbard (11): “Fuera de Italia se desarrollaron instrumentos más elaborados y se compuso música que excede la extensión y capacidad de variación tonal de los claves italianos. Pero ningún tipo de claves los superó. . . en claridad y precisión (de ataque). Estos claves frágiles. . ., olvidados por los fabricantes actuales. . ., fueron sin embargo los instrumentos más comunes en Europa en todas las épocas. . . Quizás. . . pronto los ejecutantes descubran que mucha música para teclado resulta más interesante en la voz escueta y transparente del clave italiano que en la entonación más brillante pero menos diáfana de los instrumentos del norte de Europa”.

6. FLANDES

Históricamente la fabricación del clave se agrupa en dos grandes escuelas: la italiana, extendida a la península ibérica, y la llamada “nórdica” que se origina en Flandes y se irradia posteriormente hacia Francia, Inglaterra y Alemania. La producción flamenca de claves comienza hacia mediados del siglo XVI; hacia fines de dicho siglo nos encontramos con un modelo propio, muy distinto del italiano, y con una artesanía floreciente que proveerá a los países vecinos durante casi todo el siglo XVII, desplazando completamente a Italia. Entre los artesanos flamencos se destaca el nombre de Hans Ruckers de Amberes y sus descendientes.

El clave flamenco es más robusto que el italiano, con paredes de álamo o lima de más de 10 mm de espesor; los “tacos” son sustituidos por una estructura de travesaños (Fig. 4b). Excepto en los graves, las cuerdas son más largas que en el italiano, lo cual modifica la forma del instrumento (Figs. 6 y 7). La tabla de armonía mantiene el espesor de unos 3 mm (Fig. 4b) pero se utiliza abeto o pinabete en lugar de ciprés; se impone un nuevo sistema universal de costillas (Fig. 7) en

² “Los italianos no desean que en el acompañamiento se escuche nada que pueda distraer un solo momento al oído de la melodía”.

³ No nos extraña entonces la actual rareza de tales instrumentos en toda Iberoamérica.

lugar de los variados sistemas italianos (la Fig. 6 indica uno de los más comunes) utilizándose madera de haya para las mismas y para los puentes. Se elimina la caja exterior y se provee al instrumento de tapa y patas. Todas estas características se mantendrán en los claves "nórdicos" hasta la desaparición del clave a fines del siglo XVIII.

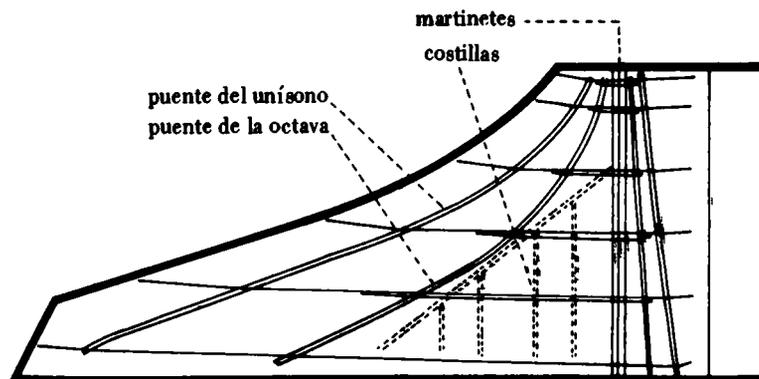


FIG. 7. Planta de un clave flamenco. (Escala 1:20).

El modelo flamenco más usual poseía un solo teclado, con extensión do^3 - do^7 , o sea 4 octavas, con octava corta (Fig. 3a). Cada tecla tocaba dos cuerdas pero una de ellas se afinaba a la octava superior; esto obligaba a separar físicamente los dos encordados, que se colocaban a niveles distintos con puentes y otros accesorios independientes. Otro elemento novedoso es el "registro de laúd" que consiste en un listón con trocitos de cuero cercanos al final de la porción vibrante de cada cuerda; cuando el listón se desplaza y los cueritos quedan en contacto con las cuerdas, se produce un sonido apagado y de escasa duración. Las guías superiores de los dos juegos de martinetes y el listón del laúd sobresalían por una ranura del costado derecho del instrumento (Fig. 7), permitiendo al ejecutante, incorporándose, modificar la sonoridad del instrumento. Evidentemente este recurso no era usado con frecuencia.

El modelo de dos teclados era un instrumento similar al de uno, con el agregado de un teclado inferior desplazado de una "cuarta", es decir que el *do* sonaba como *sol*. Ambos teclados actuaban sobre los mismos juegos de cuerdas. Estos instrumentos, denominados "transpositores", estaban destinados a facilitar el acompañamiento de la música vocal y cayeron en desuso en las últimas décadas del siglo XVII.

Hacia 1650 aparecieron modelos de un teclado con dos unísonos además de la octava.

Gran parte de la popularidad de los Ruckers en el siglo XVII se debió a la vasta difusión que tuvieron sus *espinetas* (Fig. 8) similares aunque de mayor tamaño que las italianas. Se producían modelos muy variados entre los cuales cabe destacar el *muselaar* en el cual el punteo ocurría en la mitad de la cuerda, a diferencia de todos los demás claves y espinetas que siempre puntearon las cuerdas relativamente cerca de los puentes. El sonido del *muselaar* era muy parecido al de un arpa. Es oportuno destacar que todos los esfuerzos musicológicos por individualizar una literatura específica de las espinetas han fracasado hasta el presente.



FIG. 8. Espineta flamenca (Hans Ruckers, Amberes 1600).

Debido a su construcción y a la mayor longitud de las cuerdas, que implica mayor tensión de las mismas, el timbre del clave flamenco es más metálico pero también más dulce que el del italiano; tiene menos armónicos inferiores que este último y más fundamental y armónicos superiores, lo cual explica el buen efecto del juego de cuerdas a la octava. El sonido comienza con menor potencia que en el clave italiano, pero la duración es apreciablemente mayor. Los bajos tienen un fundamental prominente, como si estuvieran complementados por un contrabajo, produciendo un efecto de gran majestuosidad.

A pesar de sus virtudes, los claves flamencos se utilizaban casi exclusivamente como instrumentos acompañantes. Esto se debe a que el auge europeo de la escuela flamenca coincide con un general desinterés del clave como solista, situación que recién se revertirá a fines del siglo XVII con el surgimiento de los grandes clavecinistas franceses y alemanes. Entre los pocos nombres dignos de nota que pueden asociarse al clave flamenco se encuentran un Sweelinck y quizás un Froberger en Alemania.

El cierre del *atelier* de los Ruckers a fines del siglo XVII marca el eclipse de Flandes como país exportador de claves. Continuará una artesanía volcada al mercado local, evolucionando hacia instrumentos más complejos y variados que por desgracia carecen de interés histórico al no haber ninguna música relevante que se pueda identificar con los mismos.

Se puede afirmar que los claves de Ruckers fueron, en términos de belleza tímbrica, los mejores instrumentos que jamás se hayan construido. Citaremos una vez más a Hubbard (11): "La gran contribución de Flandes a la historia del clave fue el concepto tonal creado por Hans Ruckers. Los métodos que producían esa sonoridad fueron adoptados por otros que refinaron la disposición (de registros) y extendieron la tesitura pero que nunca abandonaron los principios básicos de su diseño".

7. FRANCIA

En pleno predominio flamenco surge en Francia a comienzos del siglo XVII una artesanía autóctona; la construcción es de tipo flamenco pero la influencia italiana se hace notar en la menor robustez y en la extensión: $sol^2 - do^7$, octava corta (Fig. 3b). Para este tipo de instrumento escribirá típicamente un Chambonnières.

Hacia 1640 se produce un importante avance: el instrumento adquiere dos teclados, no transpositores, que permiten ejecutar con una mano en cada uno como instrumentos independientes. El genio de Louis Couperin será el primero en componer *pièces croisées*. El recurso será utilizado con el fin de permitir el entrecruzamiento contrapuntístico de voces de igual volumen; nunca en Francia se

utilizarán los dos teclados para diferenciar planos sonoros simultáneos (melodía y acompañamiento, por ejemplo). Es posible, pero improbable, que se hayan aprovechado los dos teclados para diferenciar movimientos de una obra. Habrá sin embargo que esperar unos 70 años para que con Rameau (y casi simultáneamente con Bach en Alemania) se prescriban cambios de teclado durante la ejecución, como recurso expresivo.

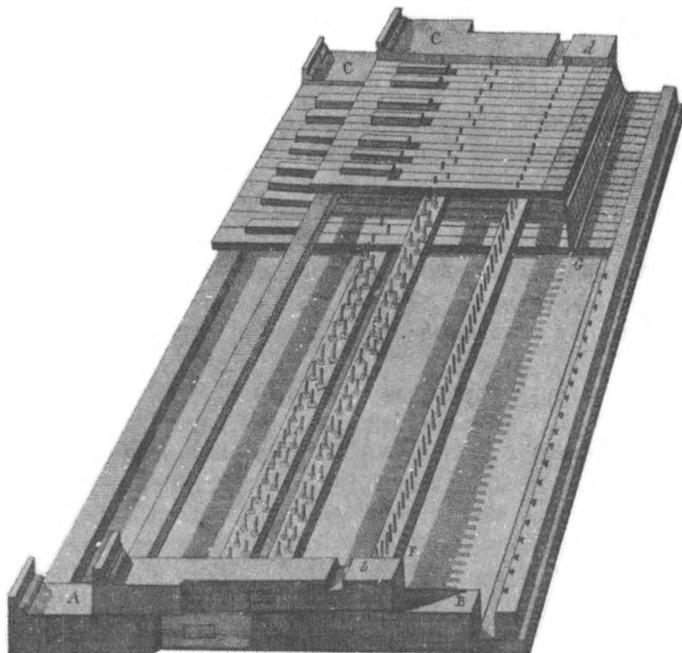


FIG. 9. Acople de teclados. Grabado de la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert, París 1751-1785.

A mediados del siglo XVII se produce un segundo aporte de importancia: el acople de teclados (Fig. 9). En cada tecla inferior se encola un bastoncito vertical ubicado debajo del extremo de la tecla superior; esta última baja así automáticamente toda vez que se oprima la tecla inferior. Esto permite ejecutar desde el teclado inferior todos los juegos del instrumento. El teclado superior puede ser desplazado ligeramente hacia afuera tirando de los bloques laterales, en cuyo caso los bastoncitos “pasan de largo” y los teclados quedan desacoplados permitiendo la ejecución independiente (*pièces croisées*). Estén o no acoplados los teclados, el funcionamiento del teclado superior no se altera (ver Fig. 9). Estos instrumentos tienen tres juegos de cuerdas, como los tardíos modelos flamencos de un teclado. Se ignora la exacta distribución de los juegos entre los dos teclados, pero podemos suponer que es similar a la que veremos más abajo.

En las últimas décadas del siglo XVII ocurre un fenómeno singular: el clave flamenco de los Ruckers se impone definitivamente en Francia a causa de sus superiores cualidades sonoras, desplazando al instrumento local que es sin embargo más avanzado y completo. Surgen varios problemas. Por un lado el *atelier* de los Ruckers ya ha cerrado y la manufactura flamenca está en franca decadencia; se

consiguen solamente viejos Ruckers usados, frecuentemente en mal estado. Más importante aún es el hecho de que estos claves no cumplen con los requisitos de la música francesa de la época: poseen casi todos un solo teclado y una extensión reducida. En cuanto a los claves flamencos de dos teclados, son transpositores, tienen solamente dos juegos de cuerdas y carecen de acople. En estos últimos alcanzará con instalar un nuevo mecanismo, agregar un encordado y realizar modificaciones relativamente menores; en los de un teclado en cambio será necesaria toda una operación de cirugía mayor para llevarlos a la especificación francesa.

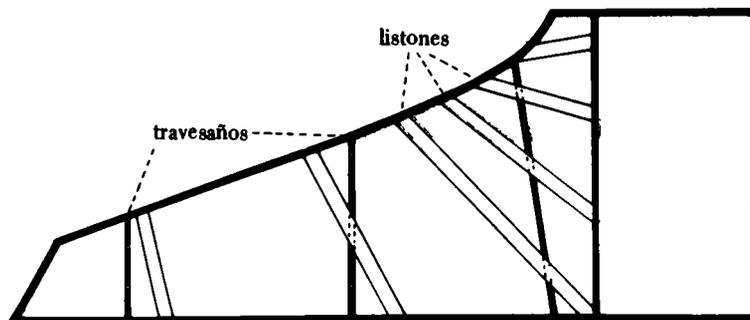
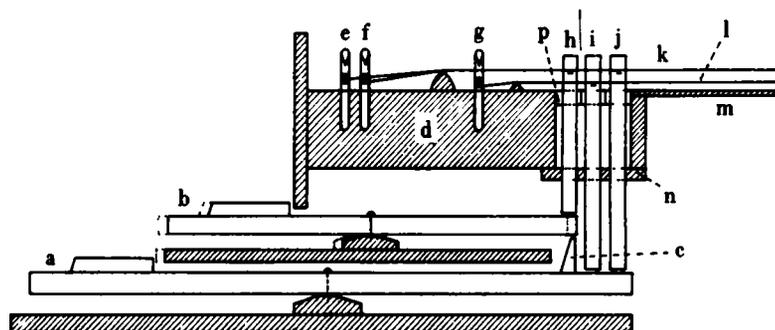


FIG. 10. Plano de la estructura de un clave francés del siglo XVIII.

Esta operación, denominada *ravalement*, se convertirá en la actividad habitual de los artesanos franceses. El clave *ravalé* conservará las partes estructurales y resonantes del clave flamenco, debidamente ensanchadas con agregados. El armazón de la caja estará constituida por travesaños encolados al fondo y por listones que corren paralelos a la tabla de armonía (ver Figs. 4c y 10). Encordado, teclados y mecanismo se harán nuevos. El teclado inferior tendrá la disposición flamenca con un juego al unísono y otro a la octava, mientras que el teclado superior tendrá un segundo unísono. La fila de martinetes de la octava se ubicará entre las filas de los unísonos (ver Fig. 11),



- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| a. Tecla inferior | i. Martinete de la octava |
| b. Tecla superior | j. Martinete del unísono inferior |
| c. Bastoncito de acople | k. Cuerdas de los unísonos (2) |
| d. Clavijero | l. Cuerda de la octava |
| e. Clavija del unísono inferior | m. Tabla de armonía. |
| f. Clavija del unísono superior | n. Guía inferior |
| g. Clavija de la octava | p. Guías superiores |
| h. Martinete del unísono superior | |

FIG. 11. Corte vertical esquemático del mecanismo de un clave francés del siglo XVIII.

diferenciando netamente el punto de ataque de las púas y por lo tanto el timbre; el unísono inferior sonará relativamente “oscuro”, recordando el sonido del arpa, mientras que el unísono superior tendrá un sonido más “nasal”, recordando una mandolina. Gracias al acople, el teclado inferior podrá ejecutar los tres juegos, solos o en combinación. En una primera época el registro de laúd de los flamencos es descartado, hallándose ocasionalmente como excepción.

Sorprendentemente, estos híbridos franco-flamencos son instrumentos magníficos, en los cuales coexisten las virtudes sonoras del clave flamenco con la disposición definitiva de registros del clave barroco. Se destacará la producción del *atelier* de los Blanchet y de su sucesor, Pascal Taskin.

La evolución durante el siglo XVIII será relativa. A diferencia de los flamencos, los franceses desarrollan una manufactura de extrema precisión, especialmente en el mecanismo, rediseñando incluso el balance de los teclados; el resultado es un toque sumamente liviano y “convinciente”. La extensión del instrumento se amplía. En una primera época (fin del siglo XVII) simplemente desaparece la octava corta y la extensión se vuelve cromática; para este clave componen François Couperin y el joven Rameau. Hacia 1730 el instrumento adquiere su extensión definitiva: fa^2 - fa^7 , cromática (5 octavas), que será utilizada por un Rameau ya maduro en sus *Pièces en Concerts*; se incorpora por esta época el registro de laúd en forma definitiva.



FIG. 12. Clave de J. Collesse, Lyon 1775. (Museo del Conservatorio Nacional de París).

A medida que los claves Ruckers van escaseando, los franceses se limitan a utilizar tablas de armonía de viejos Ruckers estropeados, construyendo instrumentos con caja y estructura francesa; llegarán en algunos casos a fabricar todo el instrumento con materiales locales, pero siempre imitando las proporciones y características del modelo *ravalé* (Fig. 12). Estos claves “enteramente franceses” nos parecen hoy excelentes, pero en su época eran inferiores debido a la gran

diferencia en el añejamiento de las maderas resonantes, y el artesano se veía obligado a venderlos a un precio inferior; vemos así a más de uno falsificando hábilmente claves *raualés*, con falsas juntas de “agregados”, maderas “teñidas de viejas”, etc. La fidelidad al diseño flamenco es asombrosa: Hubbard (11) ha cotejado un Ruckers doble transpositor de 1615 con un Pascal Taskin de 1769 encontrando, salvo diferencias mecánicas y de encordado, coincidencia absoluta en cuanto a diseño estructural, dimensiones y materiales.

En Francia renace el uso del clave como instrumento solista. Es interesante notar al respecto la casi completa desaparición de la espineta y del clave de un teclado. Según Bukofzer (8) “los franceses descubren el idioma del clave a través del *laúd*”, y aunque la escritura se volverá muy pronto “tecladística”, los franceses prestarán gran atención a las cualidades tímbricas de “*a fine Ruckers harpsichord... the tone is more delicate than powerful... very sweet*”⁴, produciendo la música más “clavecinística” que jamás se haya escrito. Es así como la música de François Couperin o de Rameau “suena mejor al clave” que la de Bach, a pesar de ser esta última más inspirada y mejor estructurada.

Brillo y delicadeza se unirán en las piezas de los clavecinistas franceses, que requieren que el clave “*soie emplumé foiblement... la belle execution dépendant beacoup plus de la souplesse... que de la force*”⁵, obteniéndose así la descada “*douceur du toucher*”⁶. En cuanto al uso expresivo de los dos teclados en el siglo XVIII, valen las observaciones de C. Ph. E. Bach (Ver 8. ALEMANIA). Para finalizar, como es ya habitual, cederé la palabra a Hubbard (11): “El clave *à ravalement* del siglo XVIII fue el modelo más importante (de la historia) del clave, tanto por la literatura que inspiró en Francia como por la influencia que ejerció en Europa central y nórdica”.

8. ALEMANIA

Llegamos así a uno de los aspectos más oscuros de toda la historia del clave: el misterioso y “escurridizo” clave alemán. No han sobrevivido instrumentos anteriores al siglo XVIII, probablemente debido a los saqueos de la Guerra de los Treinta Años, pero también a causa del escaso aprecio que se tenía en Alemania en aquella época por los objetos antiguos de toda índole. De todos modos numerosos documentos prueban que la producción local fue siempre escasa y que se importaban claves de los principales centros europeos: sucesivamente Italia, Flandes, Francia e Inglaterra.

En el siglo XVIII surgen dos escuelas: la de Hamburgo y la de Sajonia. Los claves de Hamburgo son los instrumentos más grandes y complejos que han sobrevivido. Son sin embargo casi todos producto de un solo *atelier*, el de los Hass, tratándose evidentemente de instrumentos experimentales y francamente extravagantes, dado que ¡no hay dos que tengan igual disposición de registros! Entre estos claves se encuentra el único instrumento auténtico de tres teclados existente. “Las dimensiones y materiales (de los claves de Hamburgo) son variadísimas, cubriendo con creces todas las gamas desde la italiana hasta la flamenca. No hay por lo tanto un típico instrumen-

⁴ “un hermoso clave Ruckers... el sonido es más delicado que poderoso... muy dulce” (5)

⁵ “tenga las púas reguladas a bajo volumen... dependiendo una hermosa ejecución mucho más de la soltura que de la fuerza” (2)

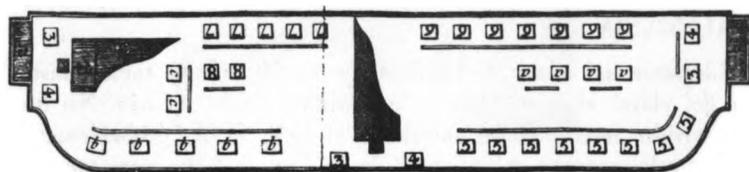
⁶ “dulzura en el toque” (2)

to alemán nórdico sobre el cual se pueda emitir un juicio”(11). Este eclecticismo alemán no debe sorprendernos, pues se refleja en la música barroca alemana que osciló entre diversas influencias extranjeras, inclusive dentro de la obra de un mismo compositor, como es el caso de Froberger y de Bach.

En cuanto a los claves sajones, se trata de inferiores imitaciones del modelo *ravalé* franco-flamenco, con idénticos registros y extensión. Estos son los instrumentos que, en opinión de Hubbard (12), utilizó Bach (Figs. 4c, 10, 11 y 12).

Es común oír decir que en los claves alemanes era habitual un juego de cuerdas a la octava grave, y que el juego de octava (aguda) se ubicaba en el teclado superior. Las investigaciones de Hubbard y otros han probado que estas tesis son absolutamente falsas. Tampoco los claves alemanes permitían el cambio de registros durante la ejecución: nunca hubo pedales y las palancas de registros están dentro del clavijero (como en el clave francés), siendo preciso para acceder a ellas incorporarse y retirar el atril.

Las *pieces croisées* aparecen tarde en la literatura alemana (Bach: Variaciones Goldberg). A diferencia de Francia, la influencia de las *Sonate* italianas para violín y cuerdas hará que se haga uso de los dos teclados para diferenciar planos sonoros en movimientos lentos (Haendel: Suites; Bach: Concierto Italiano, Variaciones Goldberg 13 y 25). Será J. S. Bach quien prescriba por vez primera cambios de teclado durante la ejecución, como recurso expresivo, y lo hará en muy contadas ocasiones (Concierto Italiano, Obertura en si menor, Fantasía Cromática). Previendo contra el uso excesivo del recurso dirá Carl Philip Emanuel Bach: “en un clave de dos teclados... solamente cuando se diferencia todo un fragmento se puede realizar



Renvois des Chiffres .

1. Clavecin du Maître de Chapelle
2. Clavecin d'accompagnement
3. Violoncellar .
4. Contre - basse .
5. Premiers Violons
6. Second Violons, ayant le dos tourné vers de Théâtre .
7. Haubois, de même .
8. Flutes, de même .
- a. Tailles, de même .
- b. Bassons .
- c. Cors de Chasse .
- d. Une Tribune de Chaque côté pour les Tymballes et Trompettes .

FIG. 13. Disposición de la Orquesta de la Opera de Dresde hacia 1750. Lámina del *Dictionnaire de Musique* de J.-J. Rousseau, París 1767.

una transferencia" (3). Notable, tanto más que Carl Philip Emanuel ya escribía en estilo "galante" y ejecutaba al clavicordio haciendo gala de abundantes recursos expresivos, como lo atestiguan fuentes de la época.

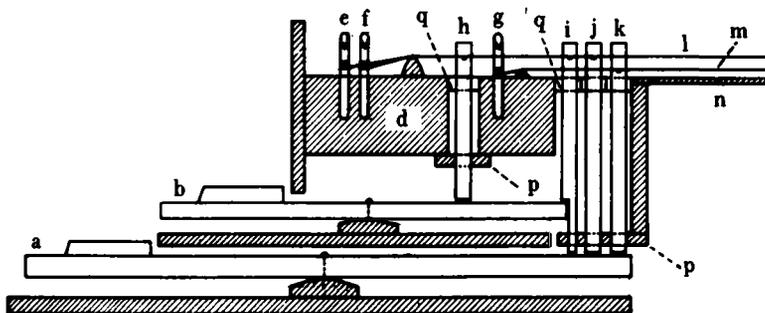
El uso del clave como instrumento acompañante es también considerado esencial en Alemania: "en recitativos y arias. . . en música sacra y ópera . . . y también en música de cámara. . . se debe utilizar un clave. . . Ninguna pieza puede ser bien ejecutada sin un clave de acompañamiento. Aún en piezas ricamente orquestadas o. . . representadas al aire libre, donde nadie creería que se pudiera escuchar el clave, se nota sin embargo su ausencia, y si uno se coloca directamente (en palcos) encima de los músicos, se distinguen perfectamente todas las notas (del instrumento)" (3). Una lámina de Rousseau (4) que reproducimos en la Fig. 13, muestra la disposición de la Orquesta de la Ópera de Dresde hacia 1750, con dos claves: el *clavecin d'Accompagnement* destinado a acompañamiento de cantantes solistas y relleno armónico, y el *clavecin du Maître de Chappelle* desde el cual el Director coordina la masa coral e instrumental.

9. INGLATERRA

El clave se encuentra ya muy difundido en Inglaterra a mediados del siglo XVI, sobre todo en base a instrumentos italianos. Surgen los célebres virginalistas ingleses, de quienes se creyó un tiempo que componían específicamente para el *virginal* o espineta. Se ha demostrado en tiempos recientes que se trata de un error de terminología (*virginal* en la época indicaba indistintamente la espineta y el clavecin) y que no hay evidencia de una literatura específica para la espineta. El instrumento ideal para interpretar a los virginalistas ingleses es el clave italiano, por razones históricas y también musicales: unas pocas piezas contrapuntísticas indican la influencia de Monteverdi, predominando en general el uso laudístico y rítmico que requiere el ataque nítido y el sonido percusivo de los instrumentos itálicos.

A comienzos del siglo XVII aparecen los primeros claves ingleses; las características sonoras son netamente italianas, aunque la estructura y el mecanismo muestran influencia flamenca. En las últimas décadas del siglo Howard inventa pedales para cambiar de registros; Purcell es el único compositor importante de quien se puede demostrar que tocó en dichos instrumentos. Sin embargo el recurso de los pedales no fue considerado interesante y su duración fue fugaz. Reaparecerá en plena decadencia del clave, casi 100 años más tarde.

Las primeras décadas del siglo XVIII ven aparecer los *ateliers* de Kirckman y Shudi, basados en un diseño propio de inspiración flamenca. Producen modelos de uno y dos teclados, estos últimos con una característica peculiar que aparece ocasionalmente en otros países pero solamente se impone en Inglaterra: el "*dogleg*". Se trata de un tipo especial de martinete para el unísono superior, que tiene una proyección que apoya en la tecla inferior. Se elimina así la necesidad del acople y se otorga mayor agilidad al teclado inferior cuando se ejecutan todos los juegos juntos. Para permitir el uso independiente de los teclados, el unísono superior tiene un segundo juego de martinetes que se puede hacer funcionar en lugar del *dogleg* (Fig. 14). Este juego es sin embargo colocado separadamente de los demás martinetes, en una ranura del clavijero, produciendo un



- | | |
|---|--------------------------------|
| a/g. (ver Fig. M) | k. Martinete de la octava |
| h. Segundo martinete "chillón" del unísono superior | l. Cuerdas de los unísonos (2) |
| i. Martinete <i>dogleg</i> del unísono superior | m. Cuerda de la octava |
| j. Martinete del unísono inferior | n. Tabla de armonía |
| | p. Guías inferiores |
| | q. Guías superiores |

FIG. 14. Corte vertical esquemático del mecanismo de un clave inglés del siglo XVIII.

sonido chillón y débil que no permite el contrapunto con el teclado inferior, impidiendo ejecutar las *pièces croisées*.

Los ingleses fueron precursores de la producción en serie; un gran clave de dos teclados costaba 80 libras esterlinas, estando al alcance de la incipiente clase media británica. Kirckman tuvo reputación de ser un hábil hombre de negocios. En una ocasión, al popularizarse el uso de la guitarra en salones que de otro modo hubieran requerido claves, distribuyó guitarras entre las prostitutas callejeras de Londres para bajar la "imagen social" del producto competidor.

El clave inglés del siglo XVIII tiene una mecánica impecable y una soberbia sonoridad. Resulta excelente en pasajes majestuosos o imponentes, pero no se presta bien a las necesidades contrapuntísticas de un Bach o a las delicadas filigranas de un Couperin. El único compositor importante que se le puede asociar es Haendel, quien sin embargo recibió su formación al teclado en Alemania; parece ser además que poseía un clave flamenco *ravalé* al estilo inglés. De ser así quedarían como candidatos compositores francamente menores como Pepusch y Arne.

Debido a su fabricación masiva, estos grandes claves de sonido brillante predominan en las actuales colecciones europeas, siendo justamente admirados. Debemos tener presente sin embargo que pertenecen a un período tardío, y que su triunfo fue de corta duración debido al progresivo e ineludible afianzamiento del piano.

10. DECADENCIA

Llegamos así a la segunda mitad del siglo XVIII. Han muerto F. Couperin y Bach y pronto los seguirán Haendel, Scarlatti y Rameau. En toda Europa triunfa el estilo "galante" que concluirá en un Mozart. Los fabricantes de claves se enfrentan a la creciente competencia del piano e intentan resistir. Los franceses introducen los siguientes inventos de Pascal Taskin:

- un segundo juego de martinetes alternativo para el unísono inferior; en lugar de púas tiene bloquitos de piel gamuzada de búfalo (*peau de buffle*) que rozan las cuerdas en lugar de puntearlas. Se produce así un sonido suave, similar al de un piano en

sordina; el *peau de buffle* es además sensible a la velocidad con que se oprime la tecla, permitiendo una cierta “expresión” por medio del toque.

- rodilleras para cambiar registros durante la ejecución, también con fines “expresivos”.

Pero a todo esto nos hallamos ya en 1770 y los grandes clavecinistas franceses han pasado a la historia. Estos inventos, en lugar de detener la caída del clave, la aceleran al encarecer el producto. Hasta el mismo Taskin se verá obligado en su vejez a transformarse en fabricante de pianos.

Inglaterra, más conservadora, permite al clave sobrevivir algo más que los demás países. En plena lucha contra el piano, el clave es dotado de “chiches” accionables con pedales:

- el “*machine*”, complicado artilugio que permite pasar de la registración más sonora del instrumento (los tres juegos en el teclado inferior, unísono *dogleg* en el superior) a la más suave (unísono en el teclado inferior, segundo unísono “chillón y débil” en el superior).
- el “*swell*” sistema de persianas que permite efectos de *crescendo*, *diminuendo* y *sforzando*. (Fig. 15).

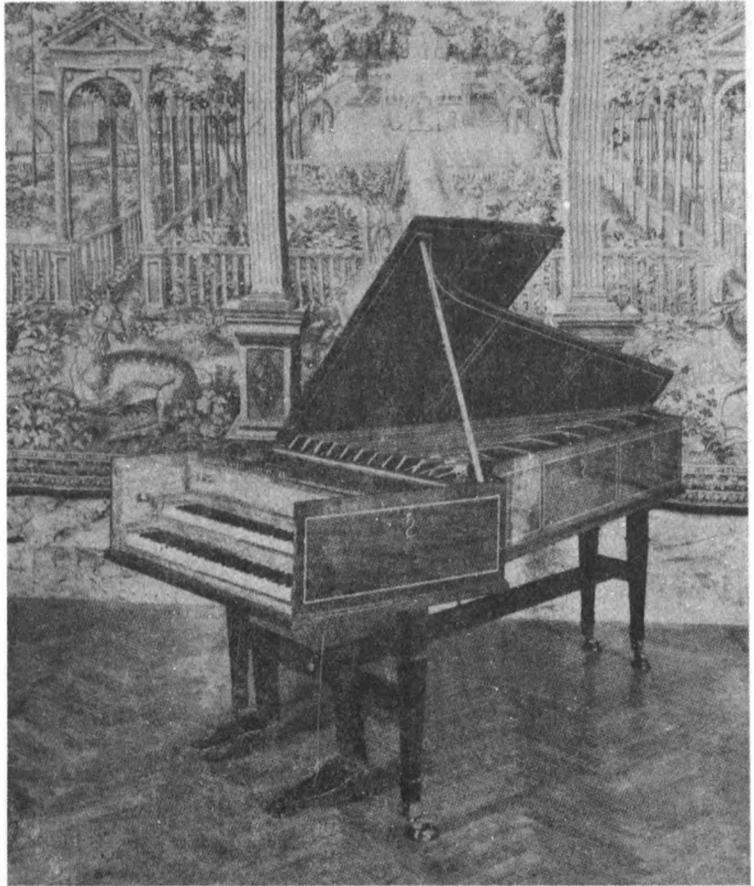


FIG. 15. Clave de B. Shudi y J. Broadwood, Londres 1775. (*Kunsthistorisches Museum*. Viena). Nótese los pedales y las persianas del *swell*.

El estilo "galante" no tiene en Inglaterra representantes de nota cuya música pueda identificarse con esta notable maquinaria.

Mientras artesanos franceses e ingleses libran una batalla ya perdida, los alemanes, con mayor sentido común, abandonan el clave y se dedican transitoriamente a producir clavicordios de gran tamaño, volcándose luego al triunfante piano.

11. RESURGIMIENTO MODERNO

A fines del siglo pasado comienzan en París las primeras tentativas de resucitar al clave, que culminan en 1912 con el modelo realizado para Wanda Landowska y popularizado por sus difundidísimas grabaciones. Ya en 1904 Scheitzer (6) abogaba, con argumentos muy avanzados para la época, por un retorno a los instrumentos antiguos y en particular al clave para una correcta interpretación de la música antigua.

Luego de la Primera Guerra Mundial surgen las grandes fábricas alemanas cuya producción alcanzará difusión mundial.

Es curioso observar que Casella (7) en 1936 muy adecuadamente comenta que Bach, a pesar de haber ejecutado en pianos de Silbermann en 1747 elogiándolos ampliamente, "no tuvo siquiera un piano en los últimos años de su vida, permaneciendo fiel al clave". Sorprende entonces que en la misma obra aparezca en otro capítulo el siguiente comentario acerca de cómo interpretar a Bach... al piano: "Se ha pretendido que Bach deba ser ejecutado sin el uso del pedal (existen aún melancólicos músicos-arqueólogos que quisieran fuera ejecutado en el clave)." Al comienzo del mismo tratado (7) nos enteramos de que "pequeñas láminas de cuero impedían que el martinete, repasando en la fase de retorno sobre la cuerda, pudiese nuevamente puntearla".

La historia del moderno resurgimiento del clave ha estado acompañada de toda una serie de conceptos erróneos que recién fueron demistificados hacia 1960 pero que perduran aún en innumerables textos, haciendo difícil su "erradicación". La analogía con el piano fue predominante en la primera generación de clavecinistas modernos: se fabricaba un instrumento con estructura físico-acústica de piano (Fig. 4d), se le daba forma exterior de clave, se le ponía mecanismo de martinets y listo. Para permitir "expresión" se instalaban pedales, uno para cada juego o registro, cosa nunca vista en los claves antiguos (a excepción del efímero modelo de Haward en Inglaterra). El "neo-clave" se ejecutaba como un piano, con estilo romántico, y a eso se le llamó pomposamente "redescubrir la música antigua a través de los instrumentos antiguos". . .

Kirkpatrick, en su Prólogo al tratado de Hubbard (11) dirá que "La construcción moderna de claves... ha estado en su mayor parte en manos de fabricantes de pianos... y raramente se le ocurrió a cualquiera de ellos cuestionar la supuesta superioridad de los métodos modernos en comparación con la experiencia acumulada por los grandes fabricantes de claves de otras épocas. A esas tradiciones por otra parte no era fácil acceder. Estaban enterradas en libros y documentos, inaccesibles al fabricante no erudito, o incorporadas en viejos instrumentos que en su mayoría habían caído en una situación de mantenimiento tan deficiente que exhibían pocas cualidades que parecieran dignas de admiración e imitación."

Gracias a un grupo de pioneros entre los cuales sobresale precisamente Hubbard, comienza en los años 50 la restauración adecuada de claves antiguos, observándose su sorprendente volumen y calidad

tímbrica. Se comparan además con los modelos “modernos” y se hallan sorprendentes diferencias que explican con creces las diferencias en sonoridad. Los modelos modernos suelen tener paredes y tablas de armonía con un espesor mucho mayor que el antiguo (Fig. 4), mayor cantidad y robustez de travesaños estructurales y costillas de la tabla de armonía, llegándose en algunos casos a utilizar armazones metálicas similares a las de los pianos. Finalmente (característica típica de estos instrumentos y jamás vista en los antiguos) no poseen fondo (Fig. 4d) y por lo tanto carecen de caja de resonancia (ver arriba la definición de clavecín a partir del salterio). El escaso volumen sonoro suele ser paliado utilizando robustas puas de cuero, cuyas consecuencias se notan en la “pesadez” del teclado, que atenta contra las intenciones de los grandes maestros de la antigüedad (ver 7. FRANCIA, párrafo final).

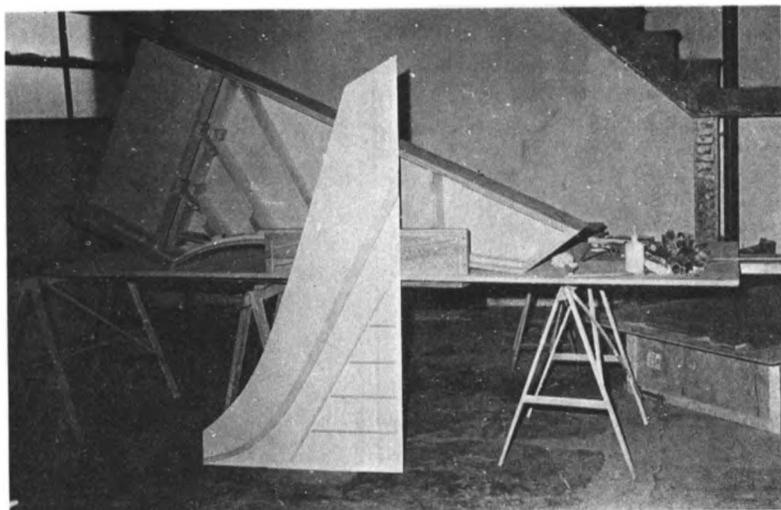
Debemos reconocer que estos robustos instrumentos resisten mejor continuas mudanzas que los modelos antiguos; la afinación “aguanta” semanas en lugar de días. Es frecuente que posean un juego de octava grave, indeseable acústicamente porque produce el efecto de una



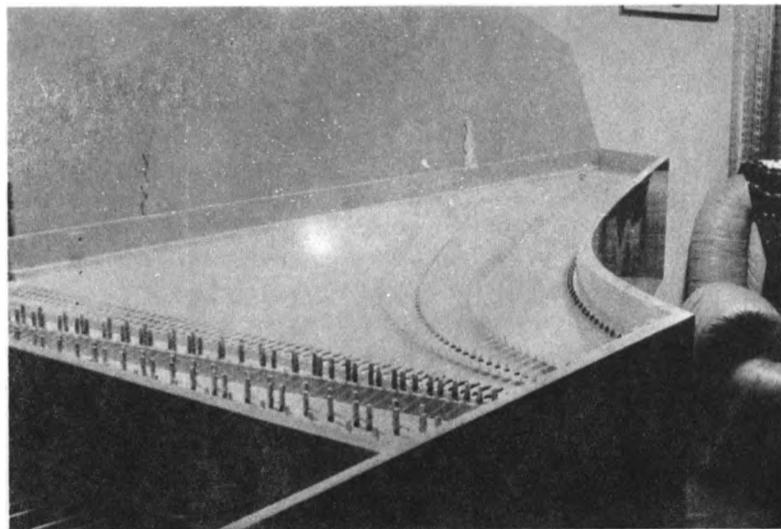
FIG. 16. El renombrado musicólogo y artesano Hubert Bédard muestra una de sus réplicas, copia fiel de un clave flamenco de Hans Ruckers. Falta instalar el mecanismo y realizar la decoración externa (París, 1975).

transposición a la octava inferior. Dicho juego aparece en solamente cuatro de los miles de claves antiguos que se han conservado; dos de esos cuatro son posteriores a 1780. Hubbard (11) remata: "Frustrados por el sonido monótono y por los débiles graves de sus instrumentos, los ejecutantes modernos esperan que el registro de octava grave les dé la profundidad y sonoridad de las cuales carecen los unisonos. Buscando nobleza y definición de la línea (melódica), encuentran solamente una inflada y confusa oscuridad".

Afortunadamente, mucho se ha hecho en los últimos años en pro de un retorno al instrumento clásico. En Estados Unidos y en varios países de Europa ha surgido una nueva artesanía que se dedica a realizar réplicas de instrumentos antiguos, que rivalizan con sus originales en calidad sonora (Fig. 16). Variados problemas dificultan su



(a)



(b)

FIG. 17. Dos etapas en la construcción de una réplica de un clave francés del siglo XVIII, en base a un *kit* de F. Hubbard (EE.UU.): a) Están completadas las tres estructuras básicas: caja con armazón, clavijero y tabla de armonía. Pueden observarse las costillas de esta última. b) El instrumento decorado y encordado; faltan solamente los martinetes (Buenos Aires, 1975).

introducción en nuestro país. En primer lugar no hay una conciencia formada sobre su necesidad. En segundo lugar, el costo es muy elevado y el producto frágil para el transporte y susceptible de ser estropeado por las diferencias de clima; hay que mencionar también los elevados aranceles aduaneros.

Han surgido además firmas que confeccionan planos y materiales básicos, vendiendo *kits* o “equipos” para que el aficionado construya su propio clave. No todos estos kits producen un clave réplica de antiguos, ni necesariamente un instrumento de calidad, y cuando sí lo hacen exigen un armado sumamente experto. Recientes experiencias han demostrado que la construcción de claves de tipo antiguo a partir de *kits*, a pesar de presentar evidentes dificultades, es perfectamente factible en nuestro país (ver Fig. 17).

Cuando contemos en nuestro medio con un “parque” mínimo de instrumentos adecuados para la interpretación de la Música Antigua, habremos realizado un notable avance y podremos encarar sobre una base sólida el paso siguiente: el aprendizaje e incorporación de las antiguas modalidades de ejecución e interpretación (cuán difícil es dar una línea neta de división entre estos dos términos cuando se trata de Música Antigua) que son parte indisoluble de la gran obra creadora de la antigüedad.

Bibliografía:

- (1) DIEGO ORTIZ. *Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones*. Roma, 1553 (reedición Bärenreiter; Kassel, 1936).
- (2) FRANCOIS COUPERIN. *L'art de toucher le Clavecin*. París, 1717 (reedición Breitkopf & Härtel; Wiesbaden, 1933).
- (3) CARL PHILIPP EMANUEL BACH. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, 1753 (reedición en inglés: Eulenburg; Londres, 1974).
- (4) JEAN-JACQUES ROUSSEAU. *Dictionnaire de Musique*. París, 1767 (no hay reedición moderna).
- (5) CHARLES BURNEY. *The present state of music in France and Italy*. Londres, 1771 (varias reediciones modernas).
- (6) ALBERT SCHWEITZER. *J. S. Bach, el músico-poeta*. París, 1904 (edición española: Ricordi Americana; Buenos Aires, 1955).
- (7) ALFREDO CASELLA. *El Piano*. Roma, 1936 (edición Ricordi Americana; Buenos Aires, 1942).
- (8) MANFRED BUKOFZER. *Music in the Baroque Era*. Nueva York, 1947 (edición británica: Dent; Londres, 1948).
- (9) RALPH KIRKPATRICK. *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press; Princeton, N. J., 1953.
- (10) RAYMOND RUSSELL. *The Harpsichord and Clavichord*. Faber & Faber; Londres, 1959. Revisión de Howard Schott, 1973.
- (11) FRANK HUBBARD. *Three Centuries of Harpsichord Making*. Harvard University Press; Cambridge, Mass., 1965.
- (12) *THE ENGLISH HARPSICHORD MAGAZINE*, vol. 1, n° 4: FRANK HUBBARD interviewed by TOM McGEARY. Londres, 1975.

MUSICA POR ENTREGAS

La sección que cerrará cada número de FICTA es la que hemos denominado MUSICA POR ENTREGAS, y en ella se irán publicando partituras que no han sido editadas comercialmente en nuestro medio. Las características de esta sección están inspiradas en un procedimiento ya utilizado por Georg Plömmelmann, que fue el creador de la primera revista musical conocida, aparecida en Hamburgo en 1728. En su "Der Getreue Music - Meister". (El Devoto Maestro de Música) se publicaban partituras con la particularidad de que nunca se lo hacía en forma completa dentro de un mismo número. Estas obras inconclusas tenían la clara intención de generar interés por el número siguiente y, en ese sentido, también hemos decidido seguir las sabias enseñanzas del gran maestro hamburgués.

Anticipando nuestro propósito de incluir material colonial latinoamericano, y a manera de homenaje en el 250° aniversario de la muerte de Doménico Zipoli, FICTA publica en este número el comienzo de la suite en si menor contenida en sus "Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo", editada en Roma en 1716.

Doménico Zipoli nació en Prato, cerca de Florencia, Italia, en octubre de 1688. Estudió, entre otros, con Giovanni Casini y, en Roma, con Bernardo Pasquini. En 1715 fue nombrado organista de la Chiesa del Gesù de Roma. Al año siguiente se trasladó a Sevilla con el propósito de ingresar a la Compañía de Jesús, y en 1717 viajó hacia América para unirse a los misioneros jesuitas. Desembarcó en Buenos Aires y se dirigió a Córdoba donde ingresó en el Seminario del Colegio Mayor. Allí prosiguió con su actividad musical, aunque hasta hoy la misma sólo ha podido reconstruirse en forma muy parcial. Zipoli falleció en Córdoba en 1726 y se lo puede considerar como uno de los primeros grandes músicos latinoamericanos, dado que, lógicamente, éstos fueron en un principio europeos afincados en tierra americana.

En el próximo número se publicará la continuación de esta suite.

SUITE EN SI MENOR

Domenico Zipoli (1688-1726)

Preludio

tr (+) (+)

This system contains four staves of piano music. The first staff has a trill (tr) over the first measure. The second and third staves each have an accent (+) over the first measure. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Corrente
Allegro (+)

This system contains three staves of piano music. The first staff is labeled "Corrente" and "Allegro". The third staff has an accent (+) over the first measure. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass clef contains a simpler accompaniment. A plus sign (+) is placed above the treble staff in the fifth measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompaniment patterns.

Third system of musical notation, featuring a plus sign (+) above the treble staff in the fourth measure.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and accompaniment lines.

Fifth system of musical notation, featuring a plus sign (+) above the treble staff in the fourth measure.

Sixth system of musical notation, featuring a plus sign (+) above the treble staff in the fourth measure. The system concludes with a double bar line.

(Continuará)

b a r r y
buenos aires

Música de hoy y de todos los tiempos

*Ediciones Barry, Boosey & Hawkes, Theodore Presser,
Heugel.*

*Próxima a recibir, colección completa de Música Rara
de Inglaterra.*

Talcahuano 860, bajo B
Capital Federal

Tel.: 44-7075

Desde 1882 vivimos con música



BREYER

PIANOS — GUITARRAS

Talcahuano 836
Capital Federal

Tel.: 41-5171

