

FICTA

DIFUSORA DE MUSICA ANTIGUA

SEPTIEMBRE 1977



Una empresa de audio terminada a mano

Como pocas en el mundo.

Sólo una pequeña producción sumada a una elevada tecnología permite la elaboración de sistemas de sonido de calidad superior.

Algo que hacemos para nuestros amigos desde 1948. Marcar continuamente la tendencia en el mercado internacional es una de nuestras características.

Instrumental único en el país, técnicos capacitados por Holimar y los mejores materiales nos permiten asegurar la alta confiabilidad de nuestros sistemas: quince años de garantía por un equipo.

Pero es el trato individual, la atención personal, casi de amigo, la que nos permite un conocimiento profundo de sus necesidades y el poder interpretarlas correctamente. Holimar, una empresa de audio terminada a mano, para que usted y nosotros podamos acercarnos un poco más a la audición en vivo.



Holimar

Céspedes 2670 Buenos Aires 73-8127 781-5065

FICTA

DIFUSORA DE MUSICA ANTIGUA

TOMO I

SETIEMBRE 1977

Nº 4

Director Sergio G. Siminovich
Asesor Mario A. Videla
Revisora Eloísa Squirru
Diagramadora Cristina Alvarez

Diseño de la tapa
Jordi Vendrell



CONTENIDO

– EDITORIAL	223
– APRENDIENDO A TOCAR CONTINUOS: <i>Ton Koopman</i>	225
– EDITANDO MUSICA ANTIGUA: <i>Thurston Dart, Walter Emery, Christopher Morris</i>	235
– UN RASGO ARCAICO EN EL REPERTORIO TRADICIONAL SEFARADI: la cadencia “overt-clos”: <i>Eleonora Noga Alberti</i>	241
– “PRINCIPIOS DE LA FLAUTA TRAVESERA...” (I): <i>Jacques Hotteterre le Romain</i>	255
– LA CHANSON DE AMOR DE 1520-1560: <i>Gustavo Samela</i>	261
– MISCELANEA	279
– MUSIGRAMA	283
– MUSICA POR ENTREGAS	285

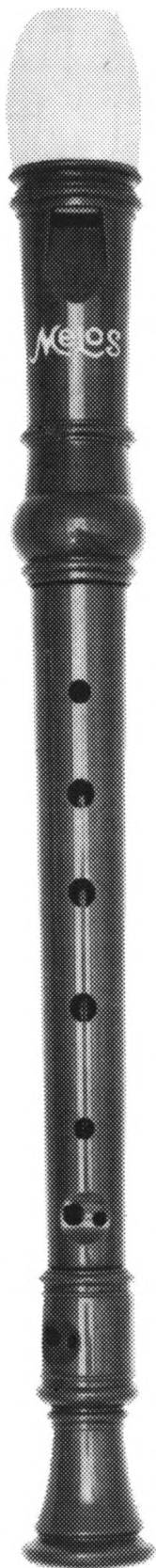


FICTA es una publicación trimestral editada en Buenos Aires y distribuida por suscripción.

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

© 1977, JORGE V. GONZALEZ. Reg. de la prop. intelectual Nº 1359823
México 1208 - Buenos Aires 1097 - República Argentina - Tel. 38-3865

Se reservan todos los derechos de reproducción.



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

¿Autenticidad o Museo?

Casi todos los músicos incluyen en su repertorio obras de Música Antigua. Las orquestas interpretan Música Acuática de Haendel; los violinistas, las sonatas de Bach; los flautistas, los conciertos de Vivaldi; los cantantes, arias de Telemann; los pianistas, Scarlatti; los coros, Victoria. La mayoría de estos músicos, debido a la tradición y educación musical imperantes, están acostumbrados a interpretar a Bach con los mismos instrumentos, recursos y actitud que utilizan para Brahms. Llamémoslos aquí, a falta de un nombre mejor, músicos “tradicionales”.

Otro grupo más pequeño e incipiente de músicos, digamos “especializados”, se dedica a interpretar Música Antigua observando otros requisitos. ¿Cuán grande es en verdad la distancia entre ambos grupos?

Por una parte, los músicos “tradicionales” formulan estas preguntas: ¿Cuál es el sentido, hoy en día, de reconstruir las condiciones de ejecución del siglo XVIII? ¿Acaso si Bach, por ejemplo, hubiese conocido las posibilidades de los instrumentos modernos, no hubiese entonces deseado escuchar sus obras con dichos instrumentos y, más aún, con coros más nutridos que las escasas voces de que disponía? Estas preguntas son muy lógicas, y a la vez evidencian una actitud defensiva. Naturalmente, los músicos “tradicionales”, frente al nuevo fenómeno de las interpretaciones “auténticas”, defienden su derecho a continuar interpretando las obras antiguas como siempre lo han hecho. Acostumbrados a una disciplina distinta, a ediciones condimentadas por el revisor, a instrumentos que han logrado dominar con años de dedicación, viven conflictivamente la posibilidad de cambiar su forma de ejecución habitual. Reaccionan, además, condenando las interpretaciones “auténticas” como casos de museo o curiosidades sin importancia.

A su vez, los músicos “especializados”, a medida que profundizan su estudio e integran la información musicológica creciente, se van apartando cada vez más de las versiones “tradicionales”, llegando a considerarlas inadecuadas y “antiestilísticas”. Esta actitud, inevitable en los comienzos de todo movimiento nuevo, también aumenta la distancia entre ambos grupos.

Uno de los errores en el que caemos los músicos “especializados”, y que no ayuda a suavizar dicha distancia, es el de creer, sobre la base de la información más reciente y sofisticada, que hay una manera de interpretar la Música Antigua. Si no detectamos este error, nuestra actitud respecto de los músicos “tradicionales” resultará petulante y excluyente. Incluso atenta internamente contra las características de creatividad que deben acompañar una ejecución “auténtica” de la Música Antigua. Es este error (que podríamos identificar como similar a la fe ingenua del Positivismo del siglo pasado) el que favorece el surgimiento de “escuelas” de interpretación y los manierismos consiguientes, problema considerado en nuestro Editorial anterior y en el artículo de Kolb del mismo número.

Creemos, sí, que la utilización de las **convenciones** originales (instrumentos apropiados, articulaciones antiguas, etc.) y de las **libertades** originales (opciones de ornamentación, instrumentación, etc.)

puede facilitar el impronosticable acceso a la autenticidad. Aun entonces se hace necesario insistir en el alerta: no basta manejar la sintaxis para poder hablar el lenguaje. No hay una forma unívoca de interpretar en Música Antigua, y una interpretación con instrumentos modernos que utilice inteligentemente articulación, dinámica y fraseo puede resultar más en “estilo” que una ejecución con instrumentos auténticos que descuide estos aspectos. De donde el problema de la autenticidad es más de fondo que de forma.

¿Cuál es la posición de una publicación como FICTA frente al actual divorcio entre ambos grupos? La función de FICTA como la de otras publicaciones y centros de estudios surgidos en torno a la Música Antigua, es difundir información dinámica que pueda ser tomada por dichos grupos más como estímulo que como regla. El músico “tradicional” incorporará a sus versiones aquellas propuestas que estimulen su imaginación sin obligarlo a renunciar a sus medios. Quizás empiece a considerar la posibilidad de incluir sus propias ornamentaciones en una sonata barroca, o reducir la orquesta para una cantata de Bach.

Por lo demás, la única actitud estéril frente a la actual separación entre ambos grupos, es la confrontación, y el peor argumento, una versión pobre. Nosotros, practicantes de Música Antigua, podemos disminuir la distancia si nos proponemos no estimular el orgullo de los músicos “tradicionales”, sino incentivar su curiosidad.

Continuamos en este número varios de los temas iniciados en los números anteriores. Ton Koopman detalla cómo graduar el estudio de la realización de continuos, desde los ejercicios básicos hasta sus “Diez reglas del arte del continuo”. Presentamos un extracto del cuadernillo *Editing Early Music* que realizaron Thurston Dart, Walter Emery y Christopher Morris, editado por la Oxford University Press, Stainer & Bell, y Novello y Co. Se trata de una guía práctica para editar Música Antigua y creemos que conocer estas premisas básicas puede resultar de utilidad no sólo para el aun lamentablemente escaso número de editores y revisores que trabajan en nuestro medio, sino también para todos los cultores de la Música Antigua. Las ediciones no especializadas están realizadas, en su gran mayoría, con criterios románticos; no se respetan las armonías originales, y se introducen indicaciones de articulación y dinámica ajenas al lenguaje de la Música Antigua. Tampoco se deja margen a la improvisación característica de dicha música. Con este artículo de Dart, y otros que tenemos en preparación, esperamos proporcionar criterios claros con los cuales poder discernir la calidad de las distintas ediciones e incluso reelaborar ediciones útiles a partir de otras hechas poco cuidadosamente.

En este mismo número, Eleonora Alberti analiza la presencia de la cadencia *overt-clos* en el repertorio tradicional sefaradí, incluyendo ejemplos completos, así como sugerencias prácticas para su ejecución. Incluimos la traducción de *Principes de la flute traversière...* de Jacques Hotteterre, en una versión resumida. Finalmente, Gustavo Samela trata la canción de amor parisina de 1520 a 1560, analizando su textura y, más en detalle, la práctica de elaborar nuevas versiones cambiando el número de voces.

Jorge V. González

Sergio Siminovich

APRENDIENDO A TOCAR CONTINUOS

por Ton Koopman

(Amsterdam)

Me doy cuenta que en la actualidad la mayoría de la gente toca continuos que han sido ya realizados detalladamente por escrito. El paso requerido para llegar a tocar directamente un bajo no realizado es considerado por muchos como una fortaleza inexpugnable. Especialmente acordes como $\begin{matrix} 4 & 6 & 7 & 4+ \\ 2 & 4 & & 2 \end{matrix}$ hacen perder el coraje *a priori* a mucha gente. Pero la empresa no es tan difícil como parece.

Por empezar no olvidemos que este sistema de notación era el único de que disponían los músicos de los siglos XVII y XVIII, tanto expertos como aficionados. Nunca recibían continuos ya elaborados; en cambio, sí había proliferación de métodos que competían entre sí y presumían de poder enseñar sin profesor el arte del bajo continuo. Pero yo dudo que esto último fuera entonces posible y no estoy demasiado seguro de que lo sea hoy.

Para mí existen tres estadios en el aprendizaje de continuos, de los cuales los dos primeros pueden, en efecto, ser aprendidos sin profesor. El **primer estadio**: el aprendizaje de las cifras, su aplicación en cualquier registro del teclado, sin necesidad de una hermosa producción de sonido, con buenas o malas posiciones de los acordes, con quintas y octavas paralelas, con realizaciones a 4, 10 o 3 voces; es decir, sin precauciones técnicas, contrapuntísticas o estilísticas. Familiarizarse con las cifras, practicarlas y perderles el miedo. El **segundo estadio**: ahora sí importa la conducción de las voces; luego, no se deben hacer malos enlaces o saltos. El **tercer estadio**: es éste el estadio del arte del continuo, y aquí la guía y el estímulo del conocedor son importantes.

En el presente artículo veremos en detalle cómo abordar el estudio, en los tres estadios sucesivos.

Primer estadio

Ud. puede considerar las cifras como si fuesen digitaciones; las cifras dan, entonces, los intervallos a construir sobre la nota del bajo.

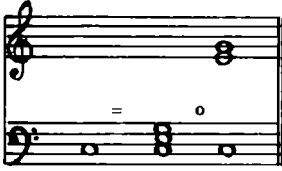
Regla principal: todos los acordes contienen una tercera, excepto el acorde $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$ (acorde de segunda) $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ y el $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$.

The image shows two systems of musical notation for a figured bass exercise. Each system consists of three measures. In each measure, the upper staff (treble clef) shows a chord, and the lower staff (bass clef) shows a figured bass. The figures are: $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ in the first system; and $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 7 \end{matrix}$ in the second system. The notes in the bass clef are placed on the lines and spaces to illustrate the intervals from the bass note.

Ejemplo 1

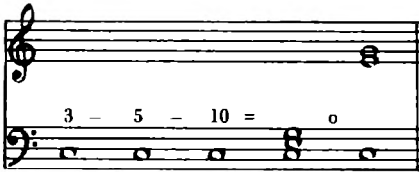
En casos de apuro, todos apelan a tocar una tercera sobre el bajo. Sólo en muy contados casos esto produce acordes incorrectos.

Cuando no hay cifra, toque como en el ejemplo 2; la mayoría de las veces los compositores no cifran los acordes en posición fundamental.



Ejemplo 2

A veces sí los cifran y escriben indistintamente 3, 5, 8, 10, etc.



Ejemplo 3

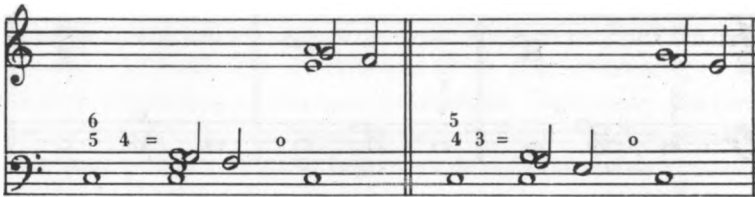
Aconsejo, en el caso en que no aparece ninguna cifra y corresponde un acorde en posición fundamental (lo que ocurre el 95 % de las veces), colocar un punto debajo. Psicológicamente esta ayuda simboliza "eh, ése es un acorde y es uno de los más fáciles".

Paulatinamente, dejarán de resultar difíciles los siguientes acordes:

fundamental, $\frac{6}{2}$, $\frac{4}{5}$ y $\frac{6}{5}$.

Sólo el $\frac{6}{4}$ suele ofrecer mayor resistencia; habrá entonces que practicarlo especialmente.

Considere los acordes $\frac{6}{5}$ y $\frac{5}{4}$ como acordes parecidos. En efecto, en el $\frac{6}{5}$ la quinta resuelve en cuarta; en otras palabras, la quinta se pierde. Análogamente, en el $\frac{5}{4}$ la cuarta se convierte en tercera.



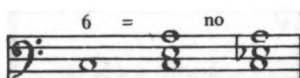
Ejemplo 4

Una regla útil e importante es: la tercera de un acorde es mayor o menor según

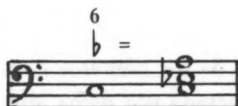
- a) el modo de la obra
- b) el cifrado.

En otras palabras, si uno toca en la tonalidad de Do mayor un acorde de sexta (6) sobre el sonido Do, esto implica Do Mi natural La, ya que la tonalidad de Do mayor sólo contiene Mi natural. Si el compositor deseara un Mi bemol escribiría en cambio, un bemol arriba o debajo del Do.

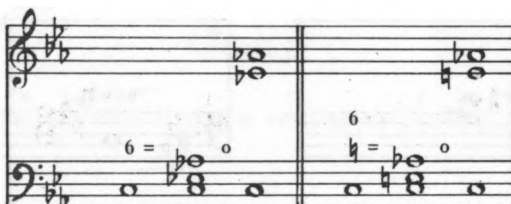
Es así que el compositor da, a través de las alteraciones (bemoles, sostenidos y becuadros), el carácter de tercera mayor o menor. Si no es ése el caso, se debe mirar la armadura de clave.



Ejemplo 5



Ejemplo 6



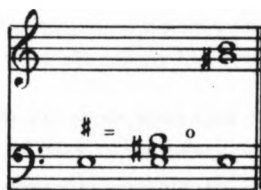
Ejemplo 7

Regla: un bemol arriba o debajo de una nota del bajo implica una tercera menor



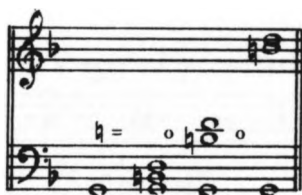
Ejemplo 8

un sostenido implica una tercera mayor



Ejemplo 9

un becuadro anula lo que figura en la armadura de clave.



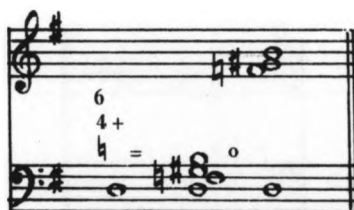
Ejemplo 10

Si AL LADO de uno de los números de una cifra hay una alteración, sólo esa nota es afectada por dicha alteración.



Ejemplo 11

Por lo general uno encuentra en J. S. Bach y sus hijos, cifrados muy complicados; pero, si los mira muy detenidamente, consigue desentrañar su misterio y resolverlos.



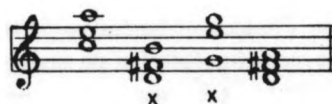
Ejemplo 12

Luego de haber digerido esto, aconsejo lo siguiente: comprar el *Generalbassubungen* de Wolff (edición Peters). En este librito hay muchos ejercicios de bajos cifrados. Como avanza lentamente le permitirá ir acostumbrándose a cada nuevo acorde. Propóngase el siguiente plan: cada semana (y, por supuesto, cada día) haga por ejemplo dos páginas del libro, quizás durante 20 minutos. Pero, por favor, hágalo cada día y toque tantos ejercicios como se había propuesto. Como estamos aun en el primer estadio, no trate de hacer una realización hermosa. En cambio lo que sí es importante es que Ud. logre tocar con creciente agilidad. Utilice toda la extensión del teclado, arriba y abajo. Sólo cuenta, por el momento, que los acordes sean los adecuados y que Ud. los toque *a tempo*, sin necesitar tiempo para pensar. Eventualmente use un metrónomo.

Cuando haya terminado el librito (¿medio año?), comience de nuevo. Acá viene el segundo estadio.

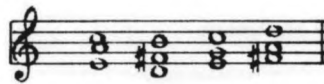
Segundo estadio

El acorde inicial no le ofrecerá ninguna dificultad. En el primer estadio Ud. lo tocaba donde podía, en cualquier posición. En este segundo estadio le susurro amistosamente el principal consejo: NO HAGA SALTOS. Si antes Ud. saltaba tranquilamente una quinta o una octava con su mano derecha, ahora sólo podrá hacerlo si llena el intervalo con notas de paso. Antes Ud. tocaba como en el ejemplo 13.

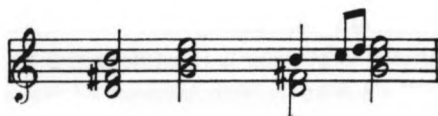


Ejemplo 13

Ahora trate de usar los enlaces más económicos posibles.



Ejemplo 14



Ejemplo 15

Entonces, cuando quiera enlazar acordes en posiciones como las que llevan una cruz en el ejemplo 13, toque como en el ejemplo 15. En otras palabras, hay que llenar los saltos. Esa es la única salida. Trabaje el resto del libro de la misma forma.

Tercer estadio

Sólo luego de esto comienza el tercer estadio. Aquí la ayuda de un maestro es recomendable. Ud. ya ha aprendido los acordes y cómo enlazarlos; aplique ahora su musicalidad. Escuche discos con continuos realizados con buen gusto; analícelos; toque las mismas piezas. Grábese y escúchese críticamente. Use sus oídos. Un consejo: no pase muy rápidamente del primer estadio al segundo, ni del segundo al tercero; lo lamentará.

Antes de formular las 10 reglas que condensan, a mi entender, el arte de tocar continuos, ciertas consideraciones generales son importantes para quienes se enfrentan con ediciones que contengan continuos ya realizados. Los errores más comunes de estas ediciones son:

a) en la mano derecha aparecen melodías tan completas y atractivas que se elevan al nivel de una parte *obligato*, lo cual desborda la intención del compositor, quien, de haberlo deseado así, se hubiese tomado el tiempo y la molestia de escribir él mismo una parte de tales características.

b) las realizaciones son meros ejercicios de armonía, a 4 voces, sin mucha imaginación artística; no hay ritmo, ni impulsos, ni dinámica. Incluso a veces ciertas ediciones “románticas” alteran la armonía.

En cuanto a las consideraciones de estilo, indague siempre período y región de procedencia de la obra que vaya Ud. a tocar. La controversia entre la música francesa e italiana (ver Raguenet: *Le parallèlement entre les Français et les Italiens*) le ilustrará sobremanera. Los franceses, por ejemplo, preferían un continuo sencillo e introvertido; en cambio, para los italianos, el continuo debía realizarse de manera extrovertida.

Diferentes armonías y diferentes ornamentaciones corresponden a diferentes períodos. En resumen: un continuo de Frescobaldi debe ser distinto de uno de Vivaldi, Couperin, Locke o Bach. Trate de descubrir el estilo peculiar de cada compositor.

Diez reglas para tocar continuos

Diez son, en mi opinión, las reglas básicas que la realización de un continuo, luego de tomar en cuenta los aspectos que he descrito previamente, debe seguir:

- 1) proporcione buenos impulsos rítmicos.
- 2) no use posiciones demasiado agudas.
- 3) no duplique, en lo posible, la línea del solista.
- 4) no toque sólo a 4 voces, sino también a veces a 2 y a veces a 8 o 10 voces.
- 5) toque haciendo resaltar la dinámica.
- 6) el cambio de registros debe ser sólo un último recurso.
- 7) agregue trinos, mordentes, apoyaturas, disonancias, *schleifer*, arpeggios, etcétera.
- 8) tenga cuidado con una conducción de voces demasiado abierta.

- 9) agregue, donde sea necesario, puentes agradables y en estilo.
- 10) no limite descontroladamente los diseños del solista.

Veamos estas 10 reglas más en detalle:

1) El continuo tiene una fuerte función como instrumento de percusión. Por lo tanto, son necesarios buenos impulsos rítmicos.

Por ejemplo: en un compás de $\frac{4}{4}$ el primer tiempo tiene un fuerte énfasis y el tercer tiempo uno relativamente fuerte. Toque entonces un acorde más lleno (más voces) en dichos tiempos que en una

anacrusa. En un compás de $\frac{3}{4}$ son importantes, generalmente, el

primer y tercer tiempo; toque, pues, en ellos acordes más llenos que en el segundo tiempo. Si Ud. toca una danza, muestre que se trata efectivamente de una danza y no sólo de un rótulo de danza. En este caso el ritmo del continuo debe ser tan atractivo que el público debería sentir deseos de bailar la *gavotte*, el *minuet*. Destaque las síncopas, dotándolas de acordes más llenos. Detecte los lugares que necesitan claros impulsos rítmicos. Escriba en ellos, por ejemplo, un signo ↓ para no olvidar que ahí debe tocar un acorde más lleno. Luego de cierto entrenamiento, logrará marcar dichos impulsos aún antes de llevar la obra al clave.

2) Regla general: trate de permanecer siempre con la mano derecha por debajo de la línea del solista. En los tratados del siglo XVII se indicaba como límite de tesitura: el Re^7 ; luego de 1700 este límite se amplió, hacia el Fa^7 o Sol^7 , pero siempre trate de evitar la tesitura aguda.

Los límites mencionados sólo se deben alcanzar cuando la misma línea del bajo es muy aguda, o cuando Ud. necesite un acorde muy lleno.

3) Al duplicar la línea del solista se producen siempre desajustes de afinación. Trate de evitar dichas duplicaciones. Sé que esto no es siempre posible, especialmente si Ud. está acompañando a un grupo numeroso. Para atenuar el efecto de las duplicaciones inevitables, agregue un trino, o un ornamento que demore la simultaneidad (como por ejemplo un *port-de-voix*).

4) Es históricamente incorrecto afirmar que el continuo se debe realizar a 4 voces. Muchas fuentes antiguas nos indican que la cantidad de voces debe ser flexible. Siempre siga la dinámica del conjunto: si los otros músicos hacen un *crescendo* o un *diminuendo*, haga Ud. lo mismo, de la siguiente forma: para un *piano* use 2 voces solamente, para un *forte* use más voces. Una nota que necesita un impulso requiere, como ya hemos visto, un acorde más lleno que una nota sin acento. La ausencia de dinámica es fatal para la interpretación de la música renacentista y barroca. Si al utilizar acordes muy llenos se producen quintas y octavas, es el oído, y no las reglas académicas, el que deberá decidir sobre su conveniencia o inconveniencia. Este problema depende mucho del estilo de la obra; compa-

re al respecto, por ejemplo, Monteverdi y Schütz con Bach y Couperin.

Toque la resolución de una disonancia con un acorde menos lleno (menos voces) que la disonancia misma; la estricta observancia de la conducción de voces acá no es tan importante, y se producirá el *decrescendo* deseado.

5) Si Ud. toca el clave, no toque las teclas desde cierta distancia; más bien, sienta las teclas antes de tocarlas. Use presión, sin tensión; así se produce un sonido mayor, más claro que si Ud. sólo toca con dedos débiles. No abandone las teclas demasiado rápido, como si le quemaran los dedos. El comienzo y el final de una nota son de gran importancia. Los dedos deben estar como pegados a las teclas. No tema por el instrumento; el instrumento está hecho para ser usado, no para ser acariciado.

Cuando más grande sea el conjunto, más grandes deben ser los impulsos rítmicos y dinámicos del continuo, y menos importantes se vuelven las disminuciones y la bonita conducción de las voces. Los trinos pueden ser de gran ayuda para lograr una sonoridad más plena, especialmente si se trina en ambas manos.

6) Si Ud. logra tocar suave y fuerte usando un solo registro, recién entonces, y no antes, puede considerar la posibilidad de cambiar o agregar registros.

7) Los trinos, al menos cuando son ejecutados velozmente y/o con *accelerando*, son una magnífica ayuda para lograr un *crescendo*. Un mordente o un trino lento producirán una sonoridad suave y amable. Los *schleifer* ayudan a producir acentos. Un *port-de-voix* o apoyatura corresponde al dominio del *piano* y *decrescendo*. Los arpeggios son indispensables. Un arpeggio lento suaviza el acorde, y uno rápido lo vuelve más fuerte. Todas las variantes intermedias (junto con las *acciacaturas* = relleno de terceras) deberán ser dominadas. si Ud. quiere manejar plenamente la dinámica.

8) Los acordes muy abiertos son menos recomendables que los acordes cerrados. No olvide que la mano izquierda, además de tocar la línea del bajo, puede tocar otras notas e incluso trinos no indicados. A su vez, la mano derecha puede ayudar a la izquierda en el caso de un bajo muy difícil.

9) Puentes y disminuciones, cuando se repite un pasaje o el solista tiene un silencio o una nota larga, son musicalmente indispensables. Trate de tener algunas fórmulas a mano, porque siempre será más fácil modificarlas de acuerdo a la ocasión que tener que inventarlas en el momento. Seguramente las necesitará también en las cadencias.

¿Cómo modificar dichas fórmulas? Introduciendo notas de paso, puntillando el ritmo o sincopándolo. No se contente sólo con tocar ♪ o ♫. Agregue trinos. Recuerde que el *rubato* es un ingrediente importantísimo.

entonces por ejemplo:



será:



10) La función del continuista no es oscurecer el rol del solista. En la sonata en Mi menor, de Bach, tercer movimiento, es fácil imitar al comienzo lo que la flauta tocará luego, pero esto no es interesante, es como contar un chiste empezando por el final. De acuerdo a mi experiencia, los impulsos rítmicos y la dinámica son elementos más importantes que la imitación.

Finalmente, una última recomendación no se deje apabullar por el contenido excesivamente técnico de este artículo. Establezca su propio ritmo de estudio. Si tiene dudas, escíbame (Lindengracht 136, Amsterdam).

Sepa Ud que tocar con amigos es una práctica que le enseñará más que toda mi teoría



REPARACION INTEGRAL DE FLAUTAS DULCES

Ricardo Gratzer - José Ivars



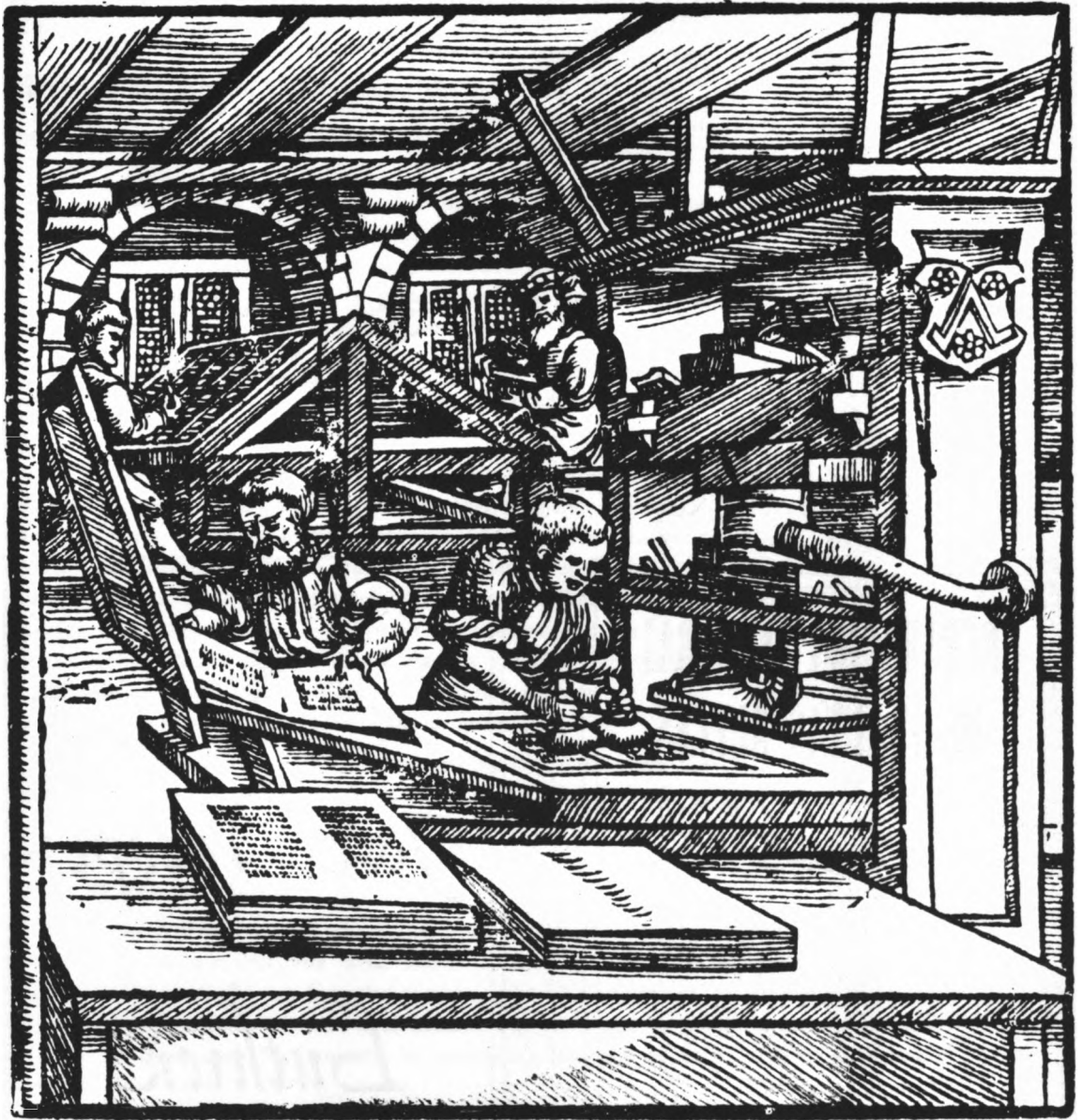
Afinación interna
Corte de flautas bajas
Ajuste de blocks
Mejora de notas agudas
Cambio de corchos
Arreglo de rajaduras



A Gallardo 174 M Cané 1827
2° Piso A Villa Adelina
1405 - Bs. As Prov de Bs As
República Argentina

José Yacopi

Luthier



EDITANDO MUSICA ANTIGUA

por *Thurston Dart,*
Walter Emery,
Christopher Morris

(Londres)

Los revisores de Música Antigua suelen pecar de dos defectos principales: proporcionar escasa información y no establecer claramente cuáles son sugerencias propias y cuáles son, por el contrario, indicaciones originales del compositor. Con el presente cuadernillo queremos cumplir dos objetivos al respecto. El primero, establecer un mínimo nivel standard, para el caso de ediciones prácticas. El segundo, mostrar cómo dicho standard se puede lograr sin aumentar el precio de costo de la producción. No consideraremos aquí los aspectos preliminares (paleografía, bibliografía y elaboración crítica) que deben estar solucionados por el revisor antes de que pueda presentar un texto definitivo. Damos por sentado que dicha problemática ya ha sido resuelta y que el revisor y su editor encaran una edición económica y práctica.

Fuentes

Idealmente, el revisor debería confeccionar una lista de todas las fuentes existentes. Si esto no fuera posible, debería al menos mencionar aquella copia que se encuentre más cerca de las intenciones del compositor y que requiere, por lo tanto, la menor cantidad de correcciones. Si una fuente es suficientemente importante como para ser mencionada, también lo es como para que se indique fecha, dónde se encuentra (biblioteca o propietario privado), número de catálogo, página o folio (distinguir entre rectos y versos —las dos carillas de cada hoja— por ejemplo 10 r y 10 v, ó 10 a y 10 b).

No se puede publicar material que esté en manos privadas sin el permiso escrito del propietario. Recordemos también que algunas bibliotecas también requieren que se les solicite autorización. El revisor debe, por lo tanto, encargarse de estos preparativos.

En el caso de ediciones eruditas, se acostumbra a mencionar todos los pasajes en los cuales el revisor ha sentido la necesidad de alterar el texto original. Si, por el contrario, se trata de una edición práctica, como las que nos ocupan en el presente artículo, el revisor puede sintetizar la mayor parte de dichos cambios con la siguiente aclaración: "Errores obvios han sido corregidos por el revisor". Pero en todo caso debe, con notas al pie de página o por medio de otras indicaciones, señalar todo aquel pasaje en el cual tenga aún la más mínima duda acerca de las intenciones del compositor.

Textos literarios

Se debe investigar la fuente del texto literario y proveer la información más clara al respecto.

Cuando el revisor deba agregar palabras o redistribuir sílabas, estas contribuciones suyas deben ir en tipo itálico, para distinguirlas del texto original.

En el caso de imprimir una obra en dos idiomas, se debe reservar el tipo itálico para el idioma secundario.

En la Música Antigua, donde no se encuentra la ayuda de las barras de compás para determinar los acentos, éstos se pueden indicar por medio de acentos ortográficos sobre las sílabas acentuadas.

Las letras mayúsculas sirven para señalar el comienzo de cada

línea del texto; esto es particularmente importante en caso de tratarse de poesía.

Indicaciones del revisor

Debe ser suficientemente claro cuáles de las indicaciones dinámicas son del revisor y cuáles del compositor, aún para quien no haya leído este cuadernillo. Recomendamos el siguiente sistema:

1. tipo itálico grande *p*, para indicaciones originales; tipo itálico pequeño *p*, para sugerencias del revisor. Este sistema se aplica cuando una obra incluye un número considerable de indicaciones en cada página impresa, de manera que la diferencia entre el tipo grande y el pequeño sea suficientemente notoria.

2. encerrar las indicaciones del revisor entre corchetes. Este último sistema se aplica universalmente, y es el mejor, cuando no aparecen demasiadas indicaciones por página.

Indicaciones originales como *pia*, *piano*, *for*, *forte*, deberían convertirse en las abreviaturas standard *p* y *f*.

En aquellas obras que contengan *crescendi* o *diminuendi* originales (\langle) las sugerencias del revisor deberían señalarse de esta forma \langle . Para indicaciones de *tempo* el revisor debería usar corchetes. Consideramos las indicaciones metronómicas innecesarias; en caso de usarse, también deberían indicarse por ejemplo así: [$\text{♩} = 60$].

Transcripción

Se debe modernizar las claves, las indicaciones de compás y otros aspectos de la notación; pero se debe también mostrar la notación original. Esto se consigue incluyendo el *incipit* de esta forma



Aquí, dicho *incipit* nos proporciona abundante información. Podemos ver que en la fuente original hay un hexagrama y no un pentagrama, con clave de Do y una anticuada armadura de clave con dos bemoles y el Mi bemol duplicado, junto con una ambigua indicación de compás. También podemos ver que en la edición moderna se ha transportado una tercera mayor más aguda y que los valores rítmicos han sido reducidos a la mitad.

Como se ve, no es necesario en el *incipit* indicar los silencios.

Claves

El revisor debe limitarse a usar las claves de Sol y Fa en la medida de lo posible.

♩ para pícoco y flauta dulce soprano

♩ para la voz de tenor

C^8 para la flauta dulce bajo

C_8 para el contrabajo

Para violas, cellos, fagotes y trombones, se debe usar clave de Do cuando sea necesario.

Armadura de clave

Cuando se trata de obras que están decididamente en tonalidades mayores o menores, corresponde modernizar las armaduras de clave, es decir, incorporar aquellas alteraciones que aparecen constantemente en el texto.

Indicaciones de compás

La mejor manera de indicarlas es por medio de cifras. C y C deben ser reemplazados por $\frac{4}{2}$, 4 o $\frac{2}{2}$ de acuerdo al caso.

Transposiciones

Tratándose de Música Antigua, en muchos casos se deberá recurrir a la transposición. El uso del *incipit* es el mejor medio para proveer información al respecto.

Instrumentos transpositores

En la partitura general estos instrumentos deberían figurar ya transportados (aun los timbales) e incluyendo el *incipit*. En las *particellas* los instrumentos transpositores deben ser considerados como tales.

Valores rítmicos

La práctica corriente es reducirlos a la mitad. Si bien es cierto que no todos los músicos coinciden en sentir la negra como pulso, las notas negras son más legibles que las blancas.

Barras de compás


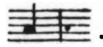
Las barras de compás deben atravesar ambos pentagramas, en el caso de música para teclado; y cada pentagrama, separadamente, en el caso de música vocal (no deben trazarse a lo largo de todas las voces, ni entre los pentagramas*).

Es tarea del revisor distribuir las barras de compás regularmente, cada tres o cuatro tiempos. Cuando las barras aparecen en intervalos irregulares en el original, el revisor debe redistribuirlas tan regularmente como le sea posible.



Algunas de las obras antiguas para teclado presentan barras de compás regulares pero los compases resultan demasiado largos. El revisor puede conservarlas atravesando ambos pentagramas, e incluir

* Otros sistemas en uso: barras entre los pentagramas y barras punteadas. (N. del T.)

como sugerencias propias barras que afecten cada pentagrama por separado.

Se debe conservar la notación moderna  y no la antigua .

“Ligatures” y coloración

Se deben utilizar los signos usuales  y  para indicar *ligatures* y coloración* presentes en el original.

Música para teclado

Las notas de la mano derecha deben ser escritas en el pentagrama superior, y las de la mano izquierda en el inferior.


Escritura vocal

Sugerimos el sistema utilizado por la BBC, que consiste en agrupar las corcheas y semicorcheas como si se tratara de música instrumental:



The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to his temple.

Articulación

Los arcos de ligado que sean sugerencias del revisor, deben indicarse con el signo . El arco punteado se reservaría para casos especiales; por ejemplo, si un arco original cubre dos notas y otros pasajes análogos hacen pensar que en realidad debería cubrir tres, dicha extensión puede ser indicada por medio del arco punteado.

En cuanto a las indicaciones de *staccato*, aquéllas que procedan del revisor deben ir entre corchetes; se trata de un procedimiento poco elegante y bastante costoso, que el revisor deberá circunscribir al mínimo de casos indispensables.

Silencios


Aquéllos agregados por el revisor irán en tinta roja. De este modo, serán impresos en tipo pequeño.

Ornamentos

Como todavía los ejecutantes se resisten a agregar los ornamentos más elementales, es deber del revisor indicar por ejemplo los trinos cadenciales (en tinta roja). El caso de las apoyaturas es más complicado, puesto que ya aparecen en tipo pequeño en el texto original. Aquéllas que el revisor deba agregar indispensablemente, deberán ir entre corchetes.

* *Ligatures* = notas agrupadas en la notación original; coloración = transformación de los valores rítmicos (N. del T.).

Realización de continuos


En contextos como  el sostenido debe ser modernizado y convertido en becuadro, sin agregar aclaración alguna.

Las realizaciones deben ser escritas con tinta roja, para ser impresas en tipo pequeño.

Las alteraciones (sostenidos, bemoles o becuadros) en la línea del bajo deben colocarse antes de las notas y no debajo de ellas, para no confundirse con el cifrado.

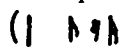
Notas erróneas y omisiones

Al corregir notas erróneas, se debe indicar la corrección al pie de página, a menos que se haya hecho la aclaración general "Errores obvios han sido corregidos por el revisor".

En el caso de cubrir omisiones, las notas agregadas por el revisor deben aparecer en tipo pequeño. Use los signos  para fragmentos más largos, si se trata de una fuente incompleta.

Alteraciones rítmicas

Las convenciones al respecto son de dos tipos:

1. notas *inégaes* (principalmente en música francesa). En nuestro estado actual, de parcial ignorancia al respecto, el revisor debe contentarse con sugerir, al pie de página, que algunos compases o movimientos completos deben tocarse en forma *inégaie**.
2. doble-puntillado, que se indica con plicas sobre el pentagrama: , etc.).**

Alteraciones

Obsérvese la práctica moderna: al introducir una alteración, ésta afecta todo el compás.

Cuando aparezcan signos obsoletos para indicar doble sostenidos o doble bemoles, o haya sostenidos o bemoles en cambio de becuadros, se debe modernizar la notación.

Aquellas alteraciones que son sugerencias del revisor deben colocarse antes de las notas y no después de ellas, y en tipo pequeño; excepto en el caso de las alteraciones "consecuentes", es decir aquellas que resulten de la modernización de la armadura de clave, que deben aparecer en tipo grande.

Digamos finalmente que el revisor debe proveer una descripción clara y concisa de aquellas convenciones y signos que ha adoptado para su tarea.

Recalquemos que entre una reproducción fotográfica del original y una cuidadosa edición moderna, no hay un término medio. Una transcripción literal que no encare prácticamente los problemas básicos del ejecutante, ni tampoco permita distinguir qué es original y qué es aporte del revisor, no será de ninguna utilidad.

* Ver Quantz (FICTA, junio) y Hotteterre (en este número). (N. del T.).

**  (N. del R.).

CENTRO DE MUSICA ANTIGUA DE BUENOS AIRES

CONCIERTO DE PRESENTACION

Sábado 3 de Diciembre de 1977
19 hs.

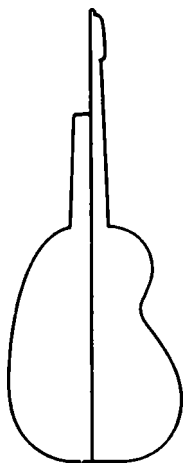
SALON AUDITORIUM
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Callao 853

RECITAL DE MUSICA BARROCA FRANCESA

*Sarabandas, Bourrées, Gavottas,
Minués y otras danzas y piezas de la
época de los reyes Luis XIV y Luis XV*

Claudio Di Vérolí: *Clave*
Eduardo Weinschelbaum: *Flauta
travesera barroca y flauta dulce*



INTRODUCCION A LA MUSICA ANTIGUA PARA GUITARRA
- CURSOS 1978
12 CLASES A DESARROLLARSE
ENTRE EL 13 DE MARZO Y EL 7 DE ABRIL
- BUENOS AIRES - ARGENTINA

Lectura de las tablaturas para laúd y vihuela y su transcripción para guitarra:
Carlos E. Ravina.

Análisis del lenguaje polifónico del siglo XVI: *Aníbal E. Cetrángolo.*

Evolución histórica de los instrumentos de cuerda punteada:

Ricardo A. Zavadivker.

Metodología de la investigación: *Carlos E. Rausa.*

Las clases se llevarán a cabo en Jean Jaurés 980, Capital.

Aranceles: Matrícula: \$ 5.000.-; Cuota única: \$ 20.000.-

Inscripción: desde el 2 al 31 de enero y desde el 1º hasta el 10 de marzo de lunes a viernes de 12 a 14 hs. y de 18,30 a 20,30 hs. en Santa Fe 2918 p. 12, dto. 36 - Capital.

Dados los objetivos prácticos del curso, se requiere dominio del instrumento.

INFORMES: dirigirse por correo al Secretario del curso:

Felipe L. Perez - Santa Fe 2918 p. 12, dto. 36 - 1425 - CAPITAL



UN RASGO ARCAICO
EN EL REPERTORIO
TRADICIONAL
SEFARADI:
LA CADENCIA
"OVERT-CLOS"

por Eleonora Noga Alberti

(Buenos Aires)

Desde hace tiempo los estudiosos de la literatura de origen hispánico han atribuído al Romancero Sefaradí¹ un carácter fuertemente arcaico. Así es que se ha llegado a aseverar que es el más antiguo de los repertorios existentes de ese origen y, en algunos pocos casos, que comparte ese rasgo con los *romances* conservados en Latinoamérica. En lo lingüístico y lo literario este arcaísmo característico es comprobable porque existen algunos manuscritos cercanos a la época de la Expulsión² de los sefardíes de la Península Ibérica, como por ejemplo el Manuscrito de Amberes, fechado aproximadamente en 1550. Sin embargo, en cuanto a la música, no existe ningún documento escrito contemporáneo al de Amberes del cual asirse para realizar este tipo de comparación. No debemos olvidar que en dicha época la música no se registraba aún por escrito, en la mayoría de los casos, lo que de ninguna manera indica que no existiesen músicos y música. Muy por el contrario; sabemos que en el momento en que los judíos-españoles deben abandonar los reinos peninsulares, el romancero, como sucesor de la canción de gesta medieval, ocupa un lugar relevante tanto en las cortes como entre la población en general, sin diferenciación de origen, cultura o religión. Por lo tanto, la deducción de los posibles arcaísmos musicales habrá de hacerse de las transcripciones existentes, en algunos casos antiguas tomas al dictado de los primeros colectores de esta música, o bien directamente de los ejemplos documentados en la actualidad. Todo este cuerpo de canciones vive aún en algunos pequeños grupos de los Balcanes, Turquía, Asia Menor, Israel, Marruecos o entre los descendientes de los mismos que habitan en América, desde Estados Unidos hasta Argentina. Desafortunadamente este repertorio, como la mayor parte de los fenómenos musicales tradicionales, tiende a desaparecer.

Mencionaremos algunos de los rasgos que evocan en el cancionero judeo-español la música medieval europea. Uno de los más comunes era el de tomar una melodía ya existente y adaptarla a otro texto (frecuentemente a una melodía profana se le adaptaba un texto litúrgico). Esta práctica vigente en la Edad Media y conocida como *contrafactum* se sigue usando en la actualidad³.

Otro rasgo es la utilización de la forma *rondó*, es decir, la alter-

¹ Se denomina así a todo el patrimonio poético-musical conservado por los judíos de origen español y transmitido de generación en generación de modo eminentemente oral. Incluye romanzas y cantigas en *ladino*, dialecto castellano medieval con muchos vocablos en turco, griego, francés y hebreo.

² El Edicto de Expulsión fue firmado el 31 de marzo de 1492 y la emigración comenzó inmediatamente.

³ A comienzos del siglo XV Simeón Durán escribía: "Las melodías para cantos y elegías... algunas eran compuestas en España y tomadas por los poetas de los cantos de Ismael (o sea, de los árabes) que son muy atractivos: otros eran tomados de las canciones populares de las tierras francas y eran llevados a alturas y extensiones melódicas extremas" (Enc. Judaica, p. 595). El musicólogo contemporáneo Nikolay Kaufman afirma que en la actualidad en algunos casos en Bulgaria: "...nos encontramos con la toma directa de melodías del folklore urbano a las cuales se le adaptan cantos sinagogales" (Op. cit., p. 63).

nancia de la copla —a cargo de un solista— y el estribillo o refrán —cantado a coro.

Edith Gerson-Kiwi relaciona estas canciones con la canción de gesta medieval y dice que, como aquella, el romance se canta sobre una melodía básica de ocho o siete sílabas y agrega. . . “este modelo melódico puede volverse extremadamente flexible y expandirse desde un canto puramente silábico hasta uno muy ornamentado y melismático, haciendo caso omiso del metro subyacente”⁴. Esta flexibilidad será característica en el Mediterráneo Oriental, no siendo así en Marruecos o Argelia.

Podríamos señalar en el repertorio sefaradí la existencia de las cadencias descendentes y de los finales sin sensible, pero este aspecto debiera ser tratado con cautela ya que creemos esté relacionado con los *maqamat* del sistema árabe-turco-persa usado en la música islámica y también en la sefaradita oriental⁵.

Recordemos que durante la Edad Media en la Península Ibérica las cortes y las ciudades estaban pobladas por árabes, sefardíes y cristianos; esta coexistencia explicaría por qué la música sefaradí resulta tan rica en melismas y está basada en modos. No obstante ello, creemos oportuno mencionar las palabras de Adolfo Salazar: . . . “algunas formas de canto melismático han pasado al folklore español, no por vía árabe, sino tal vez preislámica, semita”⁶.

Después de haber enumerado algunos rasgos arcaicos presentes en el repertorio tradicional sefaradí, nos centraremos en este artículo en uno de ellos: la cadencia *overt-clos*⁷, la cual aparece con tanta frecuencia en el cancionero judeo-español como lo hacía en el medioevo en el repertorio de los trovadores y troveros franceses, en las laudas italianas o en las cantigas españolas. Intentaremos en primer lugar definir esta cadencia.

Con respecto a ella el Diccionario de la Música Labor dice: “. . . Las primeras nociones de esta teoría que remonta al siglo XII, señalan la diferencia entre *Apertum* y *Clausum* (*Overt* y *Clos*); una terminación parcial sobre el final (*clausum*) o sobre uno de los sonidos vecinos (*apertum*)⁸, que corresponden aproximadamente a nuestra cadencia y semicadencia”⁹. Willi Apel¹⁰ afirma que era muy usual en las baladas, estampidas y *virelais* del siglo XIV y correspondería a los diferentes finales para la primera y segunda vuelta. Esto generalmente ocurría en la parte B de los *virelais*, como podrá observarse en el siguiente ejemplo de Guillaume de Machaut:

⁴ Op. cit.; p. 34.

⁵ Por sefaradita oriental entendemos el área que incluye Turquía, los Balcanes, Grecia, Israel y Siria; y por sefaradita occidental, la zona de Marruecos y Argelia.

⁶ Op. cit.; p. 27.

⁷ También llamada *ouvert-clos*, *vert-clos*, *apertum-clausum*.

⁸ Suponemos que aquí “una terminación parcial” significa “una terminación que no es la del final de la pieza”.

⁹ Op. cit.; p. 398.

¹⁰ Op. cit.; p. 635.

1. quant se-ray fi-ne e; 2. de ma des-ti-ne e.

Ejemplo 1

Tanto Gustav Reese¹¹ como Dom Anselm Hughes¹² dicen que se trata generalmente de una semicadencia en la primera vuelta y un final en la tónica en la segunda. Pero como esta música no está aún basada en el lenguaje tonal, consideramos más apropiado hablar del primer grado o de la fundamental del modo.

Observemos que la connotación más importante de esta cadencia *overt-clos* es su carácter suspensivo para el *overt* y conclusivo para el *clos*. Este significado, que generalmente no se menciona, es fundamental, a nuestro entender, porque da un sentido diferente a cada frase. Así como en el *clos* la conclusión era siempre en el primer grado, en algunos casos la conclusión para el *overt* era el quinto grado del modo, como en la siguiente Cantiga de Alfonso X El Sabio, según la transcripción que realizara Higinio Anglés:

Cantiga 249

Higinio Anglés

a Vir-gen San-ta Ma-ri-a, per com'eu a prix'et sei;
et, por Deus, me-ted' y men-tes et que-re-de-o o-yr'

Ejemplo 2

En otros el final de la primera vuelta era sobre el II grado; veamos el siguiente fragmento de Thibaut de Champagne,

Fragmento

Thibaut de Champagne

vien-nent de la ou sont tuit mi pen-sé :
qui-ont ve-ü son gent cors a ces-mé.

Ejemplo 3

En la versión española¹³ del Romance de "El Prisionero" la cadencia abierta se produce sobre el III grado,

¹¹ Op. cit.; p. 217.

¹² Op. cit.; p. 239.

¹³ No debemos olvidar que muchos de los romances de la tradición peninsular pasaron a América y también se conservaron entre los judíos de origen español. Como consecuencia de ello se fueron modificando dando como resultado distintas versiones; éste es uno de esos casos.

Romance “El Prisionero”

cuando los tri-gos en-ca-ñan y es-tán los cam-pos en flor
que ni sé cuando es de dí-a ni cuando las no-ches son.

The image shows a musical score for a romance. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. Below the staff, the lyrics are written in Spanish. The lyrics are: "cuando los tri-gos en-ca-ñan y es-tán los cam-pos en flor que ni sé cuando es de dí-a ni cuando las no-ches son." The melody has a repeat sign at the end, with two endings: "1." and "2.".

Ejemplo 4

TRES EJEMPLOS (MUSICA Y TEXTO)

Ejemplificaremos nuestro tema con algunos cantos que fueron recogidos en Buenos Aires a sefardíes emigrados directamente de Turquía y a una descendiente de sefardíes búlgaros. Se trata por lo tanto de melodías provenientes del Mediterráneo Oriental; ello es debido a que no hemos encontrado la cadencia *overt-clos* en los cantos marroquíes. Probablemente aquí sea válido uno de los axiomas del método etnográfico que dice. . . “Un objeto o idea encontrado en las regiones apartadas de determinada área es más antiguo que un objeto encontrado por doquiera en la misma área”¹⁴.

Transcribimos las melodías de cada uno de los ejemplos con su primera estrofa y, por separado, el texto completo. En los tres ejemplos no se producen variantes en la línea melódica para las diferentes estrofas. Las líneas de compás son convencionales, pero indispensables para hacer más clara la alternancia de ritmo binario-ternario, tan propias de este repertorio. La medida cronométrica indica en cada caso el *tempo* del informante¹⁵.

Queremos dejar expresamente sentado que no consideramos a cada uno de estos ejemplos como la variante de un “modelo” existente, sino más bien creemos que cada ejemplo es único e irreplicable, y probablemente del análisis de todos los materiales documentales y de todas las versiones de cada ejemplo tal vez pueda llegarse a una “versión tipo”, que sintetice las características de cada uno de ellos.

1. **Duerme, duerme hermosa doncella.** Es una *romanza* que se utilizaba muchas veces como canto de cuna; también la cantaban los enamorados en sus serenatas. El final en la primera vuelta es sobre el V grado y en la segunda sobre el I, igual que en la Cantiga de nuestro ejemplo 2.

¹⁴ Curt Sachs; Op. cit.; p. 62.

¹⁵ Es el nombre que se da a aquellas personas de quienes se recogen las canciones.

♩ = 76

Duer - me duer - me her - mo - sa don -
ce - lla. duer - me, duer - me sin
an - si - ay do - lor. an - si - ay do - lor.

Ejemplo 5

*Duerme, duerme, hermosa doncella,
duerme, duerme, sin ansia y dolor (bis)
Hek (a) tu esclavo que tanto desea (bis)
ver tu sueño con grande amor (bis)
Deña (b) un punto y mírame la cara (bis)
si non me miras, me querés matar (bis)*

(a) nombre propio, según nuestra informante; (b) dignate.

He aquí otra versión del texto, según la transcripción de Alberto Hemsí en sus "Coplas Sefaradíes":¹⁶

I

*Durme, durme, hermosa donzella,
durme, hermosa, sin ansia y dolor.
Heq (a) tu esclavo, que tanto desea
ver tu sueño con grande amor.*

II

*Siente, joya (b), el son de mi guitarra;
siènte, hermosa, mis males cantar.
Yo no durmo ni noche ni día;
A los que aman angusia (c) los guía.*

III

*Siempre, joya, siempre quería,
Ver tu sueño con grande amor.
Siente, joya, mírame en la cara;
Si no me miras, me quieres matar.*

(a) he aquí, según su informante; (b) pronúnciese *gióya*. (c) angustia.

¹⁶ Op. cit.; p. 4-6.

Nuestro ejemplo está formado por estrofas de dos versos cada una que, con sus respectivas repeticiones (a excepción del primero en la primera estrofa), se convierten en estrofas de cuatro versos, naturalmente sólo desde el punto de vista formal-musical. La versión de Hemsí puede servir para ampliar el texto que presentamos.

La melodía que recoge Hemsí es diferente a la nuestra, pero su *overt-clos* (V-I) es la misma.

Heq tu es - cla - vo que tan -
 1. to de - se - a
 2. de a - mor.

Ejemplo 6

II. *Avridme galanica*. Este es un canto de boda, que solía entonar la novia durante los siete días que precedían a su casamiento, mientras con sus amigas añoraba al amado, de quien debía permanecer alejada durante dicho período. En este ejemplo no sólo se observa el sentido suspensivo del *overt* sobre el V grado, sino que el texto contribuye a acentuar esa característica al decir, “así se echará” en la primera vuelta y “así se adurmerá” en el final, usando el “acostarse” como etapa previa al “dormirse”.

Avridme galanica

Graciela Jacob de Dulitzky (Bulgaria)

Buenos Aires - 1968

A - vrid - me ga - la - ni - ca que ya va a - ma - ne
 1. cer. 2. cer. A - ta vrid ya vos a - vro mi
 no - che ya no dur - mo pen -
 1. lin - da a - mor 2. san - do en vos.

Ejemplo 7

–Abridme (a) galanica (b) (bis)
que ya v'amanecer
–Abrid ya vos avro
mi linda amor,
esta noche ya no durmo
pensando en vos.

–Mi padre está meldando (c) (bis)
y mos (d) oyerá (e)
–Amatadle (f) la lucerica
así se echará,
amatadle la lucerica
así se adurmerá.

–M'hermano está 'scribiendo (bis)
y mos oyerá

–Pedrerele (g) la pendolica (h)
así se echará,
pedrerele la pendolica,
así se adurmerá.

–Me (i) madre está cusiendo (bis)
y mos oyerá
–Pedrerele la agujica
así se echará,
pedrerele la agujica
así se adurmerá.

(a) abridme – se debe pronunciar tal como está escrito; (b) galanita;
(c) leyendo las oraciones; (d) nos; (e) oirá; (f) apagadle; (g) perderele;
(h) plumita; (i) mi.

Nuestra melodía coincide casi totalmente con la publicada por
Algaze en sus *Chants Séphardis*, pero el texto difiere, de modo que
nos parece oportuno agregar el de Algaze.

1. Abridme galanica (bis)
que ya va a amanecer
Abrid ya vos avro, (bis)
mi lindo amor.

2. Mi padre está meldando, (bis)
se sentirá,
Abultalde (a) la ojica (b), (bis)
se durmirá.

3. Mi hermano está scriviendo (bis)
Se sentirá.
Aruvalde (c) la pendulica (bis)
se durmirá.

4. *Mi madre está enforando (d)* (bis)
se sentirá.
Aruvalde la palica (e) (bis)
*Se durmirá.*¹⁷

(a) dadle vuelta; (b) hojita; (c) robadle; (d) horneando; (e) palita.

III. **La adúltera.** Este romance, al igual que el de “La Esposa Fiel” y el de la “Delgadina”, es uno de los más tradicionales y de los más recordados, tanto en la Península Ibérica como en América latina o entre los sefardíes. Existen dos versiones, tanto en música como en argumento: en una el enamorado va a ver a su amada y le solicita que lo reciba; ella se niega, porque en esos momentos está con su hijo y con su esposo. La otra, que presentamos aquí, es la de la dama que mientras peina sus cabellos recibe la visita de su esposo, el rey; como está de espaldas cree que se trata de su enamorado y al hablar se delata; al descubrir al rey trata de disculparse, pero la pena de muerte cae igualmente sobre ella. Hemos recogido las dos, pero sólo en la que sigue aparece, aun cuando de una manera algo peculiar, la característica que nos ocupa.

Este ejemplo se corresponde desde el punto de vista argumental con el N° 82 del Catálogo de Menéndez Pidal¹⁸. El nombre del enamorado, Andarleto en el Catálogo, se ha cambiado por Amadeo.

La Adúltera

Victoria Fresco de Levy (Estambul)
 Buenos Aires - 1975

Pei - nan - do es - ta - va la rei - na Pei - na.
 Su her - mo - sa ca - be - lle - ra su
 her - mo - sa ca - be - lle - ra

Ejemplo 8

Peinando 'stava (a) la reina, (bis)
su hermosa cabeiera (b). (bis)
El rey por burlar con eia, (bis)
el bel (c) le ha apretado. (bis)

¹⁷ Op. cit.; p. 48-49.

¹⁸ Op. cit.; p. 160-161.

-Amadeo! Amadeo! (bis)
 Tú mi primer 'namorado (d) (bis)
 Dos hijicos (e) tuios (f) tengo, (bis)
 y dos del rey que son cuatro. (bis)
 Los del rey comen aparte, (bis)
 y los tuios a mi mesa. (bis)
 Los del rey van caminado, (bis)
 y los tuios a cavaio (g) (bis)
 Los del rey van a la guerra, (bis)
 y los tuios a la güerta (h) (bis)
 Eia (i) que avolta (j) la cara, (bis)
 al rey se lo topa al lado. (bis)
 -Perdón! Perdón señor rey, (bis)
 es un sueño que ha soñado! (bis)
 Amanezca la mañana, (bis)
 De cuchiiio (k) degoiada (l) (bis)

(a) estaba; (b) cabellera; (c) cintura (turco); (d) enamorado; (e) hijitos; (f) tuyos; (g) caballo; (h) huerta; (i) ella; (j) vuelve; (k) cuchillo; (l) degollada.

La melodía se repite cada dos hemistiquios de ocho sílabas, a diferencia de la gran mayoría de los romances, cuyas estrofas están formadas por cuatro hemistiquios de cuatro sílabas. A su vez cada uno de los hemistiquios de este ejemplo se bisca: el primer verso lo hace con la misma frase melódica, mientras que el segundo lo hace una vez con la frase conducente al final abierto en el VI grado y la otra con el final conclusivo en el I grado. Queda determinada en consecuencia la siguiente forma, dentro de cada estrofa:

texto	A	A	B	B
melodía	a	a	b	c
			abierto	cerrado

<i>Peinando 'stava la reina</i>	a A
<i>peinando 'stava la reina</i>	a A
<i>su hermosa cabeiera</i>	b B
<i>su hermosa cabeiera</i>	c B

NOTAS PARA LA EJECUCION DE LOS EJEMPLOS

Dado que esta publicación tiene por finalidad brindar a los lectores un material que además les sea útil para ser ejecutado, resulta indispensable hacer algunas recomendaciones.

La mayor parte de estas canciones eran patrimonio femenino y estaban destinadas a hacer dormir a los pequeños. Son probablemente una herencia de las canciones de telar tan usuales entre las damas del Medioevo, aún cuando también los niños las usan en sus juegos

y rondas y son muchas veces cantadas por los invitados a las bodas o por las lloronas¹⁹

Aunque la mayor parte de este repertorio es cantada por un solista vocal o por un solista y un coro que canta el estribillo, y visto que el fenómeno tradicional deja de ser tal al pasar de su lugar natural de ejecución a un escenario, es posible sugerir algunos acompañamientos o por lo menos el instrumental más adecuado.

Para todos los cantos del Area Oriental se puede aplicar un acompañamiento que duplique la melodía de la voz en los distintos instrumentos, permitiéndose pequeñas variantes melódicas, de carácter improvisatorio, simultáneas al canto. En orden de importancia ha de preferirse el siguiente instrumental: laúd (árabe); *kanun* o cítara, flauta (de pico o traversera), algún instrumento de cuerda frotada, por ejemplo viola o bien —si se trata de un conjunto que posee instrumentos antiguos— viela o rebec. Puede incorporarse algún instrumento de lengüeta, chirimía u oboe, y finalmente la percusión, que si bien acepta los címbalos y cascabeles, debe tener como infaltables el *derbake* o tambor de copa y la pandereta.

Para los cantos de Marruecos, el instrumental no varía. Los arreglos, en cambio, aceptan cierta armonización. Los acordes más adecuados son aquellos utilizados por los vihuelistas del Renacimiento Español, de carácter modal. Asimismo las melodías casi silábicas permiten con bastante frecuencia elaboraciones contrapuntísticas sencillas de los instrumentos con respecto a la voz. Estas afirmaciones se basan en las conclusiones resultantes de la comparación de las melodías sefaradíes de Marruecos y los pocos ejemplos musicales de romances del Renacimiento Español, ya que no existen fuentes documentales actuales con voz e instrumentos, provenientes de ese área.

Con respecto a la fonética de los textos, daremos algunas reglas básicas que pueden aplicarse a casi todo el repertorio a pesar de que a veces hay pequeñas variaciones de una a otra zona. Esas diferencias deben preocupar más al filólogo que al cantante.

- 1) La e de la primera persona del pretérito indefinido de los verbos de la primera conjugación se pronuncia i, por ejemplo: cansé = cansí; levanté = levantí.
- 2) La j a comienzo de palabra o entre vocales tiene el sonido de nuestra y consonántica de Buenos Aires. Así joya, será yoia; majo (de majar, moler), será mayo.
- 3) tanto la ll como la y se pronuncian como nuestra i; ella = eia; caballo = cabaio; mayo (el mes) = maio.
- 4) la s final y la x serán iguales a la sh inglesa; busqué = bushquí; seis = sesh (en este caso además se elimina la i del diptongo).
- 5) La v se pronuncia con sonido labiodental, igual que en francés, por ejemplo, avoltar (girar).

¹⁹ Es el nombre que se daba en algunas zonas del Mediterráneo a las mujeres contratadas para cantar y llorar al muerto.

- 6) La z y la s intervocálicas tienen un sonido semejante al de la z francesa, es decir, suave.

Esperamos haber dejado expuesto nuestro tema en este breve artículo y que él resulte una invitación a frecuentar un repertorio tan valioso. Creemos que el conocimiento de la tradición musical sefaradí puede traer la luz a muchas incógnitas de la música española, ya sea medieval, renacentista o folklórica.

A modo de ejemplo de lo antes expuesto, proponemos la siguiente instrumentación para *Avridme galanica*.

1. Preludio

La ejecución de la melodía de manera instrumental es muy común; los instrumentos cumplen la función de introductores al tema. La melodía básica puede ser ejecutada:

- 1.1. por una flauta dulce, soprano o contralto, en la tesitura real del ejemplo.
- 1.2. por un instrumento de cuerda frotada, viola o rebec preferentemente.
- 1.3. por un instrumento de cuerda punteada, guitarra, laúd o cítara.

2. Estrofa

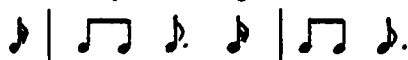
- 2.1. la melodía es cantada con el primer texto por una voz solista.
- 2.2. la melodía es cantada por un grupo de voces al unísono.
- 2.3. la melodía se ejecuta en flauta o instrumento de cuerda frotada (en caso de tratarse de un conjunto exclusivamente instrumental).

Simultáneamente puede duplicarse la línea melódica en un instrumento de cuerda punteada, a la octava grave; también es factible hacerlo a la octava aguda con una flauta sopranino.

En caso de cantarse, la voz no debe duplicarse a la misma altura por una flauta o instrumento de cuerda frotada; éstos deben guardar siempre la característica de instrumentos solistas para el preludio, las estrofas (cuando no se realiza con voces) o los interludios.

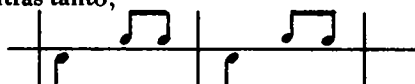
Con la estrofa se incorpora también los posibles instrumentos de percusión:

La pandereta podría trabajar con el siguiente ritmo básico,



El 'derbake' mientras tanto,

golpe agudo
golpe grave



3. Interludio

La melodía vuelve a ser ejecutada por alguno de los instrumentos que indicamos para el preludio, pero no el mismo que se eligió con

anterioridad. Por ejemplo: si en aquél se usó flauta dulce, en éste será uno de cuerda punteada o frotada y viceversa.

A diferencia del preludio, en el cual se toca la melodía sin otro agregado, aquí no ha de suspenderse la percusión e inclusive podría duplicarse la melodía en alguno de los otros instrumentos a diferentes alturas.

4. Estrofas

Se prosigue con el segundo y tercer texto y así sucesivamente, alternando estrofa e interludio, aun cuando no es indispensable que éste se ejecute siempre entre las estrofas.

La instrumentación ha de enriquecerse paulatinamente a medida que se desarrolle la pieza.

La ornamentación puede aplicarse principalmente a los instrumentos que ejecutan la melodía, en los interludios.

Los ritmos de la percusión pueden complicarse y es bueno que así sea, pero respetando el esquema básico antes indicado o cualquier otro que se elija.

En ningún caso debe dejarse la voz —si el ejemplo es cantado— o la melodía ejecutada por un instrumento solista —si es instrumental— en un segundo plano.

Es indispensable **no olvidar** en ningún momento que se trata de un repertorio fundamentalmente **vocal, melódico y solista**. Por lo tanto todo acompañamiento debe **resaltar estos rasgos** y no disimularlos, encubrirlos o supeditarlos a la instrumentación.

BIBLIOGRAFIA

- Algaze, León — *Chants Séphardis*.— London: World Sephardi Federation, 1958.
- Anglés Higinio, Peña Joaquín — *Diccionario de la Música Labor* — Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1954. ar.: *Cadencia*.
- Apel, Willi — *Harvard Dictionary of Music* — Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1970, 2ª ed., arts.: *Ouvert and clos; Estampie; Virelai*.
- Encyclopaedia Judaica — Music* — Jerusalem, Keter Publishing House Ltd., 1973, 2ª ed., pp. 554-678.
- Gerson-Kiwi, Edith — *On the Musical Sources of the Judaeo-Hispanic Romance* — En: *The Musical Quarterly*, Nueva York, G. Schirmer, Enero 1964, vol. L, N° 1, pp. 31-43.
- Hemsi, Alberto — *Coplas Sefardíes* — (Chansons judeo-espagnoles) Op. 7. Alexandria, Edition Orientale de Musique, 1932.
- Hughes, Dom Anselm — *Early Medieval Music up to 1300* — En: *Oxford History of Music*, vol. II, Londres, Oxford University Press, 1955.
- Kaufman, Nikolay — *Jewish and Gentile Folk Song in the Balkan and its relation to the liturgical music of the Sephardic Jews in*

Bulgaria – Journal of the International Folk Music Council, XVI (1964), p. 63.

Menéndez Pidal, Ramón – *Catálogo del romancero judío-español* – En: “El romancero, Teorías e Investigaciones”. Biblioteca de Ensayos, N° 3, Madrid, Ed. Paez, s.f.

Sachs, Curt – *The History of Musical Instruments* – Nueva York, Norton & Company, 1940.

Salazar, Adolfo – *La música en España. La música en la cultura española* – Bs. Aires, Espasa-Calpe, 1953.

APENDICE

ALGUNAS PUBLICACIONES DE CANCIONES SEFARDIES

Algaze, León. *Chants Séphardis*. London; World Sephardi Federation, 1958.

Alvar, Manuel. *Cantos de boda judeo-españoles*. Con notación de melodías tradicionales por María Teresa Rubiato. Madrid, Instituto Arias Montano, 1969.

Hemsi, Alberto. *Coplas sefardíes* (Chansons judeo-espagnoles). Alexandria Edition Orientale de Musique, 1932-1938. 5 fascículos.

Idelsohn, Abraham Zevi. *Gesänger der marokkanischen Juden*. Jerusalem-Berlín-Viena, Benjamin Harz Verlag, 1929 (Vol. V de “*Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*”).

Gesänger der orientalischen Sefardim. Jerusalem-Berlín-Viena, Benjamin Harz Verlag, 1923 (Vol. IV de “*Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*”).

Larrea Palacín, Arcadio de. *Romances de Tetuán. Cancionero judío del norte de Marruecos*. Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1952, 2 vol.

Levy, Isaac. *Chants judeo-espagnols*. London, World Sephardi Federation, 1959.

Rubiato, María Teresa. *Endechas judeo-españolas*. Con notación de melodías. Madrid, Instituto Arias Montano, 1969.



PRINCIPES
DE LA
FLUTE TRAVERSIERE,
OU FLUTE D'ALLEMAGNE.
DE LA FLUTE A BEC,
OU FLUTE DOUCE,
ET DU HAUT-BOIS,

Divisez par Traitez.

*Par le Sieur HOTTETERE-le-Romain, ordinaire
de la Musique du Roy.*



A P A R I S,

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur
du Roy pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais,
au Mont-Parnasse.

M. DCCVII.

Avec Privilege de Sa Majesté.

**“PRINCIPIOS
DE LA FLAUTA
TRAVESERA . . .” (I)
1707**

*por Jacques Hotteterre
Le Romain*

Nota del Traductor:

Presentamos acá una traducción de buena parte del Tratado de Hotteterre (cuyo título completo es “Principios de la flauta travesera o flauta alemana, de la flauta dulce y del oboe, divididos en tratados”). Hemos seleccionado aquellas secciones que proveen el grueso de la información estilística, dejando sólo de lado los párrafos concernientes a las digitaciones de los tres instrumentos. En el próximo número incluiremos dichas digitaciones y comentaremos aquellas que hoy nos resultan más inusuales.

Prefacio

. . . estas reglas y demostraciones podrán incluso sustituir al profesor, ya que alguna gente tiene una habilidad natural para tocar y sólo les falta el conocimiento de estos principios. . .

Capítulo 4

Para dar a entender qué es una *cadence** a aquellos que no lo saben, podemos definirla así: una agitación de dos notas que están en relación de tono o semitono, alternada varias veces en sucesión. Comienza en la nota superior** y termina en la inferior; sólo se articula la nota inicial. . . Sobre todo, es necesario no apresurar dicha agitación, sino más bien, por el contrario, postergarla hasta alrededor de la mitad del valor de la nota, especialmente en los movimientos lentos. . . El mínimo número de agitaciones en las *cadences* cortas es tres golpes de dedo. . .

Capítulo 6

. . . Tenga Ud. en cuenta que en el caso de *cadences* o *tremblements* casi siempre sólo aparece como indicación la pequeña cruz + . Nada indica el *port-de-voix****, pero Ud. no debe omitirlo. . .

Capítulo 8

“Sobre los golpes de lengua, *ports-de-voix*, *accents* y *doubles cadences*”. Luego de haber explicado la forma de tocar todos los tonos y semitonos con todas sus *cadences*, me falta aun describir los golpes de lengua y los ornamentos que son absolutamente necesarios para tocar a la perfección. Estos ornamentos son los *ports-de-voix*, *accents*, *doubles cadences*, *flattements*, *battements*, etc. Comenzaré por una explicación de todos los golpes de lengua y *coulez*, de los cuales daré varios ejemplos, así como también de los *ports-de-voix*, *accents* y *doubles cadences*, todo lo cual podrá utilizarse para todos los instrumentos de viento. Luego explicaré la manera de hacer *flattements* y *battements* en la flauta.

Para dar mayor encanto a la ejecución y evitar demasiada uniformidad en los golpes de lengua, Ud. puede variarlos en diversas for-

* Trino (N. del T.)

** “Que sólo sirve de preparación o *port-de-voix* a la *cadence*” (Cap. 6).

*** Apoyatura inferior (N. del T.).

mas. Por ejemplo: se utilizan dos articulaciones principales, **Tu** y **Ru**. El **Tu** es más común y se usa casi siempre: en el caso de redondas, blancas, negras, y en la mayoría de las corcheas, cuando estas últimas están en una misma línea o efectúan saltos. Cuando suben o bajan por grados conjuntos también se usa **Tu**, pero se intercala **Ru**, como Ud. puede ver en los ejemplos siguientes, donde estas dos articulaciones se suceden una a la otra.

Ejemplo 1

Observe que la aplicación de **Tu** y **Ru** está determinada por el número de corcheas. Cuando el número es impar se pronuncia **TuRu** continuamente, como se ve en el primer ejemplo. Cuando el número es par se pronuncia **Tu** en las primeras dos corcheas; luego se alterna con **Ru**, como se ve en el segundo ejemplo.

Observe también que no se debe tocar las corcheas en forma pareja*, sino que, en determinados tipos de compases, se debe hacer una larga y una corta, lo que también está determinado por la cantidad. Cuando el número es par, haga la primera larga, la segunda corta y así sucesivamente. Cuando es impar, haga exactamente lo contrario; esto se llama *pointer*. Los compases en los que esto ocu-

rrer más frecuentemente son el de dos tiempos, el de $\frac{3}{4}$ y el de $\frac{6}{4}$.

Cuando una nota sigue por grado conjunto a una corchea, Ud. debe pronunciar **Ru** en dicha nota.

Ejemplo 2

Hay también ciertos tipos de compases en los que sólo se usa **Tu** para las corcheas.

* *également* en el original (N. del T.).

tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu

tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu tu tu

tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu ru tu ru tu tu

Ejemplo 3

Es decir, se reserva el uso de **Ru** para las semicorcheas; aquí las corcheas equivalen a las negras de los ejemplos anteriores. En compases de este tipo, así como en $\frac{6}{8}$ y $\frac{12}{8}$, se debe tocar las corcheas *égales* así como *pointer* las semicorcheas.

Se utiliza **Ru** para las semicorcheas, siguiendo las mismas reglas que he dado para las corcheas. Aquí, aun en caso de notas repetidas o saltos, no deje de usar **Ru**.

tu tu ru tu tu tu tu tu tu

tu tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu

tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu

Ejemplo 4

Aunque estas reglas son generales, admiten sin embargo algunas excepciones, en ciertos pasajes, como Ud. puede ver:

tu tu ru tu tu tu ru tu ru tu

tu ru tu tu tu ru tu tu

tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

tu tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

Ejemplo 5

Usted comprenderá que es necesario pronunciar **TuRu** sobre las dos primeras corcheas o semicorcheas de una cantidad par, lo que se practica frecuentemente cuando se encuentra dos corcheas mezcladas con negras, o bien dos semicorcheas mezcladas con corcheas. Esto se hace para producir una mayor dulzura, y el buen gusto debe ser el árbitro de esta práctica. Dicho buen gusto resultará decisivo cuando los golpes de lengua resulten vulgares en caso de aplicarlos conforme a las reglas que he estado recomendando en los ejemplos anteriores. Decida Ud. finalmente qué suena más agradable al oído, sin considerar la disposición de las notas o el tipo de compás. Cuide sólo de no usar **Ru** en los *tremblements*, ni en dos notas seguidas, pues **Ru** siempre debe alternarse con **Tu**. En el compás de $\frac{3}{2}$ se pronuncia **Tu Ru** en las negras, y **Ru** en aquella blanca que esté precedida por una negra que sube o baja por grado conjunto.

tu tu ru tu ru tu tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu tu

Ejemplo 6

Digamos entonces que todos los compases ternarios equivalen al de $\frac{3}{4}$, y así en el compás de $\frac{3}{2}$ las blancas equivalen a las negras, y las negras a las corcheas, razón por la cual se debe *pointer* las negras en $\frac{3}{2}$, de acuerdo a la explicación que dí antes a propósito de las corcheas.

Advierta que la articulación de los golpes de lengua debe ser más o menos pronunciada de acuerdo al instrumento que Ud. toque. Por ejemplo, suavícela en la flauta travesera, acentúela en la flauta dulce, y más aún en el caso del oboe.

“Sobre los *coulez*”

Debemos ahora dedicar nuestra atención a los *coulez*. Se trata de dos o más notas de las cuales sólo la primera es atacada con golpe de lengua; esto se indica con un arco arriba o abajo de las notas.

Ejemplo 7

“Sobre el *port-de-voix* y el *coulement*”

El *port-de-voix** es un golpe de lengua, anticipando la nota desde otra situada una segunda inferior. El *coulement*** se toma desde una segunda superior y se usa raramente, excepto en intervalos descendentes de terceras.

Ejemplo 8

Estas pequeñas notas no deben agregar duración alguna al compás. Se deben articular, ligando entonces a ellas las notas principales. A menudo se une los *battements* con los *ports-de-voix*, como aparece indicado en el ejemplo 8 con los números 3 y 4.

“Sobre los *accents* y las *doubles cadences*”

El *accent* es un sonido que se agrega al final de algunas notas, para darles mayor expresión. La *double cadence**** es un *tremblement* común, seguido por dos semicorcheas, ligadas o articuladas.

Ejemplo 9

* Apoyatura inferior (N. del T.).
 ** Apoyatura superior o también nota de paso (N. del T.).
 *** Trino con terminación (N. del T.).

LA CHANSON DE AMOR de 1520 a 1560

por Gustavo Samela

(Buenos Aires)

El contexto histórico

El excepcional desarrollo alcanzado por la música profana en el siglo XVI surge como consecuencia de importantes fenómenos históricos, entre los que cabe destacar la rápida secularización de la cultura. La incorporación de una rica y creciente burguesía a la práctica musical y la adaptación de la imprenta para la producción de música. Los primeros editores, ubicados en los principales centros musicales europeos (Venecia, París, Amberes, Lovaina, etc.), cumplieron para la difusión de la música de aquel siglo un rol comparable al que cumplen las empresas discográficas en el siglo XX. Mientras los manuscritos del siglo XV nos permiten conocer un reducido grupo de compositores, la música impresa del siguiente siglo nos demuestra que un número de autores muy grande tuvo la oportunidad de hacer conocer sus obras.

La *chanson* alcanzó, como consecuencia de todo esto, su mayor difusión a partir del año 1520, cobrando en ella un nuevo significado cultural la ya difundida práctica de componer nuevas obras en base a partes de otras anteriores o de melodías pertenecientes a canciones y danzas de moda¹.

De las innumerables *chansons* compuestas entre 1520 y 1560, aquellas que alcanzaron mayor popularidad fueron reiteradamente editadas en nuevas versiones. Los "arreglos" los elaboraba el mismo autor o cualquier otro compositor y las nuevas impresiones las efectuaban la misma firma o distintas casas editoriales. Este aporte de material facilitó la práctica musical tanto de los ejecutantes profesionales (contratados por nobles o dignatarios) como de un creciente número de *amateurs*.

Cuanto Tylman Susato editó en 1544 *Le premier livre des chansons a deux ou a trois parties*, escribió en su introducción: "Considerando que diariamente una multitud cada vez mayor de nobles espíritus son incitados y estimulados a la noble ciencia de la música, para aprenderla y ejercitarla cantando y ejecutando diversos instrumentos en lugar de otro inútil pasatiempo. Considerando y deseando proporcionar a dichos aficionados y aprendices de la referida ciencia, contribución y ayuda, además de estímulo para un mayor amor y un menor esfuerzo en el uso de ella. Un nuevo aprendiz o discípulo no tiene valor de cantar en un conjunto grande en tanto que estas canciones podrá ejercitarlas en un conjunto pequeño hasta volverse más experto y tener más valor para cosas más difíciles. . .". Susato incluyó en este libro *chansons* propias y también otras de diversos autores adaptadas por él para ser ejecutadas a dos o tres voces.

Escuelas y géneros

Pierre Attaignant en París y Tylman Susato en Amberes fueron los principales editores de *chansons* del siglo XVI. Attaignant desarrolló su actividad entre los años 1528 y 1550 imprimiendo alrede-

¹ Sobre este tema ver artículo "Aportes para la interpretación de la música del renacimiento español" de Raúl Domínguez en FICTA N° 2, Tomo I.

dor de 1500 *chansons* y dándole preferencia a los compositores de la llamada “escuela de París”, entre los que se destacaron Claudin de Sermisy y Clement Janequin. Por el contrario Susato editó entre 1543 y 1560 *chansons* de aquellos compositores franco-neerlandeses que de alguna manera siguieron la tradición de Josquin des Prés, entre ellos Thomas Crecquillon, Jacob Clement (Clemens non Papa) y Nicolas Gombert.

Tanto los compositores neerlandeses como los parisinos dedicaron gran parte de su producción a la *chanson* de amor, de textos melancólicos y bucólicos. Dentro de la *chanson parisienne* surgieron otros géneros importantes: el de la *chanson* satírica cuyos textos tratan temas eróticos o describen los placeres del beber y el comer y también las *chansons* con reminiscencias teatrales ya sea porque son dialogadas o porque describen hechos de la naturaleza o la vida social.

En la *chanson* de amor parisina (cuyo máximo exponente fue Claudin) la voz superior predomina sobre las restantes que dependen de aquella en su organización rítmica y cumplen una función de color armónico, como en

Pour ung plaisir (Por un placer) Claudin de Sermisy/Attaignant
Second Livre contenant XXV chansons nouvelles/1536

Pour ung plaisir que si peu dure J'ay en-du-

Pour ung plaisir que si peu dure J'ay en-du-

Pour ung plaisir que si peu dure J'ay en-du-

Pour ung plaisir que si peu dure J'ay en-du-

ré pei-ne et tra-vaulx,

ré pei-ne et tra-vaulx,

ré pei-ne et tra-vaulx,

ré pei-ne et tra-vaulx,

Ejemplo 1

Es interesante comparar este ejemplo con la versión que, sobre el mismo texto, realizó Thomas Crecquillon y en donde pueden observarse las características polifónicas de la escuela de Amberes.

Pour ung plaisir (Por un placer) Thomas Crecquillon/Susato *Premier livre des chansons a quatre parties/1543*

The image displays a musical score for the piece "Pour ung plaisir" by Thomas Crecquillon/Susato. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are instrumental parts (likely lute or harpsichord). The music is in common time (C) and features a polyphonic texture with overlapping vocal lines. The lyrics are written below the staves.

Lyrics for the first system:

Pour ung plaisir qui
 Pour ung plaisir qui si peu
 Pour ung plaisir qui si peu du -
 Pour ung plaisir qui si peu du - re, - qui

Lyrics for the second system:

si peu du - re
 du - re
 re, pour ung plaisir qui si peu du-re
 si peu du - re

Ejemplo 2

Otra característica de la *chanson* de amor parisina es el empleo de pasajes melismáticos generalmente sobre la sílaba principal del verso.

Par fin despit je m'en yray seulet (Despechada, me iré solita)
Claudin de Sermisy/Attaignant *Trente chansons musicales a quatre parties/1529.*

Par fin des- pit je m'en y- ray seul

Par fin des- pit je m'en y- ray seul

Par fin des- pit je m'en y- ray seul-

Par fin des- pit je m'en y- ray seul - let -

Detailed description: This block contains the first system of a four-part musical score. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is in a minor key (one flat) and common time. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first staff has the lyrics 'Par fin des- pit je m'en y- ray seul'. The second staff has 'Par fin des- pit je m'en y- ray seul'. The third staff has 'Par fin des- pit je m'en y- ray seul-'. The fourth staff has 'Par fin des- pit je m'en y- ray seul - let -'.

5
let - te,

let - te,

let - te,

te, je m'en y- ray seul - let - te

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 5. It consists of four staves. The lyrics are 'let - te,' on the first staff, 'let - te,' on the second, 'let - te,' on the third, and 'te, je m'en y- ray seul - let - te' on the fourth. The music continues with melismatic passages on the word 'let'.

Ejemplo 3

Otras veces al comenzar el mismo, como en *Je suis tant bien* (me siento tan bien) Claudin de Sermisy/Attaignant *Tiers livre contenant XXVIII chansons/1550*.

Ejemplo 4

En el género satírico, por el contrario, predomina una escritura menos homofónica utilizándose recursos contrapuntísticos como la imitación,

Martin menoit son porceau au marché (Martín llevó su cerdo al mercado) Claudin de Sermisy/Attaignant *Vingt et six chansons musicales a quatre parties/1535*.

Ejemplo 5

o los pasajes en dúo como se ve en *Ung petit coup mamy* (Se complaciente amiga mía) Passereau/Gardane *Venticinque canzoni francesi a quatro di C. Janequin e di altri authori/1538*.

Ejemplo 6

Esta *chanson* fue falsamente atribuída a Janequin como consecuencia de su enorme fama como compositor de los géneros satírico y descriptivo (La batalla de Marignan, El canto de los pájaros, La caza, etc.)

La técnica del “arreglo” en la *chanson* de amor

Si bien la escritura más típica de la *chanson* es a cuatro voces: *superius, contratenor, tenor y bassus*², existen muchas escritas en dos versiones: a cuatro y a tres voces.³ Habitualmente en este caso, la voz del *contratenor* se suprime y resulta difícil discernir cuál es la versión inicial y cuál la arreglada.

² Llamadas actualmente soprano, contralto, tenor y bajo.

³ Este procedimiento era muy difundido en la época y abarcaba otros géneros, entre ellos las danzas.

Amy souffrez (Amigo, sufre) Pierre Moulu/Attaignant Quarante et deux chansons musicales a troys parties/1529.

A musical score for three parts in 2/2 time with a 3/2 meter. The top staff is in G major, the middle in F major, and the bottom in E minor. The lyrics are: "A-my, souf- frez que je vous ay- me,". The score includes a treble clef, a bass clef, and a common time signature.

Ejemplo 7

Amy souffrez (Amigo, sufre) probablemente P. Moulu/Manuscrito AR940/41 Proske-Bibliotek en Regensburg.

A musical score for three parts in 2/2 time with a 3/2 meter. The top staff is in G major, the middle in F major, and the bottom in E minor. The lyrics are: "A-my, souf- frez que je vous ay- me,". The score includes a treble clef, a bass clef, and a common time signature.

Ejemplo 8

De la comparación de estos ejemplos surge claramente que la voz de *contratenor* es secundaria. Las dos voces más importantes son, sin duda, el *superius* y el *tenor* y en muchos casos se toma una u otra, para construir una nueva *chanson* a dos.

Si mon malheur my continue (Si mi desventura continúa) Le Peletier/ transcripción de Henry Expert en *Maitres musiciens de la Renaissance française*

Si mon mal - heur my con - ti - nu - e my con - ti - nu -
 Si mon mal - heur my con - ti - nu - e,
 Si mon mal - heur my con - ti - nu -
 Si mon mal - heur my con - ti - nu - e, my
 e, Je ne scay pas,
 Je ne scay pas, je ne ditz pas
 e, Je ne scay pas,
 con - ti - nu - e, Je ne scay Pas,

Ejemplo 9

A partir del *tenor* de esta *chanson*, Le Peletier elabora la siguiente bicinia.

Si mon malheur my continue (Si mi desventura continúa) Le Peletier/ Manuscrito musical 260/Biblioteca de Munich.

Ejemplo 10

A partir del *superius* de la *chanson Jouissance vous donneray* de Claudin se elabora una bicinia que figura en el mismo manuscrito (ver ejemplo en **Elaboración completa de un material**).

En muchos casos el *tenor* es tomado de piezas populares. El *tenor de Jouissance...* proviene de una *Basse Dance* del mismo nombre, que aparece editada en el libro *Orchésographie* de Arbeau (ver ejemplo en **Elaboración completa de un material**).

Un mismo *superius* puede ser tomado por compositores de ambas escuelas dando por resultado obras de escritura muy diferente, como en *Deuil, double deuil* (Duelo, doble duelo) Hesdin/Attaignant *Trente et six chansons musicales/1530*.

The image shows a musical score for the piece "Deuil, double deuil" by Hesdin/Attaignant. It consists of two systems of four staves each. The top staff is the *superius* part, and the bottom staff is the *tenor* part. The lyrics are written below the staves. The first system covers the lyrics: "Deuil, dou - ble deuil, ren - fort de". The second system covers: "de - plai - sir. Tri - stesse, en -". The notation includes mensural lines with notes, rests, and bar lines, typical of early printed music.

Ejemplo 11

Deuil, double deuil (Duelo, doble duelo) Susato/Susato *Le premier livre des chansons a deux ou troix parties.*/1544.

Deuil, dou - ble deuil, ren - fort de

Deuil, dou - ble deuil, ren - fort de des - plai -

Deuil, dou - ble deuil, ren - fort de

des - plai - sir, Tris

sir, ren - fort de des - plai - sir.

des - plai - sir. ren - fort de des - plai - sir.

Ejemplo 12

En el caso de la versión de Susato, él mismo sugiere la posibilidad de ejecutar la *chanson* tanto a tres voces como a dos eliminando el *bassus*.

La ya nombrada *Amy souffrez* es una de las tantas *chansons* que Attaignant editara sucesivamente para tres voces (vocales o instrumentales), para laúd, para teclado, y para una voz y laúd (las tres últimas versiones en tablaturas).

Por último, y a partir de la mitad del siglo XVI, compositores franco-neerlandeses, reelaboran distintas *chansons* a cinco o más partes.

Conclusiones aplicables

a la ejecución de la *chanson* de amor

Tomando como modelo la *chanson* a cuatro se pueden aconsejar las siguientes soluciones prácticas:

- a) las cuatro voces cantadas.
- b) las cuatro voces instrumentales, preferentemente con la familia de las violas o con flautas dulces o flautas traveseras⁴.

Attaignant en sus *Vingt et sept chansons musicales* - 1533, especi-

⁴ Los instrumentos "suaves" de doble lengüeta como cromornos o cornamusas son más adecuados para la *chanson* satírica.

fica cuáles son las apropiadas para flautas dulces, cuáles para flautas traveseras y cuáles para ambas familias instrumentales.

- c) el *superius* cantado y las voces restantes instrumentales. También el *superius* y el *tenor* cantados y el *contratenor* y el *bassus* instrumentales. En ambos casos la viola es el instrumento más apropiado.
- d) el *superius* cantado y las demás voces reducidas para laúd o teclado⁵. Aquí es posible tomarse algunas libertades en la reducción, como suprimir una voz (especialmente el *contratenor*) introduciendo, si fuera necesario, modificaciones en las restantes voces.
- e) el *superius* o el *bassus* en versión ornamentada por algún instrumento melódico con acompañamiento de teclado o laúd⁶.
- f) en algunos casos es posible reducir la *chanson* a dos voces cantadas o instrumentales, tomando el *superius* y el *tenor* que son las voces principales.

Elaboración completa de un material

A continuación se transcriben en forma completa:

- 1) *Jouissance vous donneray* (Os daré goce) Claudin de Sermisy/Attaignant *Trente et sept chansons musicales a quatre parties*/1529.
- 2) *Basse Dance Jouissance vous donneray* (Os daré goce) Anónimo/Arbeau *Orchésographie*/1589.
- 3) *Bicinia Jouissance vous donneray* (Os daré goce) Anónimo/Manuscrito musical 260 en Biblioteca de Munich.
- 4) Reducción a tres voces de *Jouissance vous donneray*, realizada por el autor del artículo.
- 5) Variación sobre el *superius* de esta *chanson* realizada por el autor del artículo.

La reducción a tres voces (que se relaciona con los puntos d y e de las Conclusiones aplicables a la ejecución de la *chanson de amor*) ha sido resuelta aplicando los siguientes criterios:

- a) supresión del *contratenor*
- b) Modificación del *bassus* en el primer compás (se enriquece la armonía). Se tomó como modelo el comienzo de la *chanson Je demeure seule esgarree* (Yo permanezco sola. . .) Attaignant *Quarante et deux chansons musicales a troys. . .*/1529.

⁵ También puede tomar una de las voces un instrumento melódico: una flauta en el *tenor*, una viola en el *bassus*, etc.

⁶ Ver artículo "Contribución al estudio de la obra de Diego de Ortiz" de Jordi Savall donde se muestran variaciones compuestas por Ortiz sobre el *superius* y el *bassus* de *Doulce memoire, chanson* de Pierre Sandrin. (Ficta Nº 1, Tomo I, pág. 14).

Ejemplo 13

- c) Modificación del ritmo del *tenor* y el *bassus* en los compases 7 y 19 imitando al del *superius* .
(Se aclara la imitación de las voces al comienzo del nuevo verso).
Una solución similar puede verse en el compás 7 de la bicinia.
- d) Modificación del ritmo del *superius* en el compás 16 en lugar de .
(se evita la entrada simultánea de esta voz y el *tenor*).
- e) enriquecimiento ornamental a través de la modificación de distintos ritmos:

Superius: en lugar de en los compases 5 y 6, 14 y 15, 17 y 18.

Tenor: en lugar de en los compases 6, 15 y 18.

Podemos observar modificaciones similares en los compases 5 y 6 de la bicinia.

Tenor: en lugar de en los compases 11 y 23, de manera similar al compás 15 de la bicinia.

Deseo expresar mi agradecimiento por su valiosa colaboración a Néstor J. Zadoff (actualmente realizando un trabajo de investigación acerca de la *chanson* de los siglos XV y XVI en el *Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance* (TOURS), Silvio A. Killian (asistente de la Biblioteca del Collegium Musicum de Buenos Aires) y Enrique F. Savransky (traductor de los textos en francés antiguo).

JOUISSANCE VOUS DONNERAY

Claudin de Sermisy/Attaignant

Jou-is-san - ce vous don-ne-ray, Mon a-my, et vous me- ne-
 ray, La ou pre- tend vos-tre es- pe- ran- ce; Vi-van-te
 ne vous lais- se- ray, En-co-re quant mor- te se- ray, L'es- prit
 en au- ra sou-ve- nan- ce, L'es- prit ce.
 sou- ve- nan- ce, sou- ve- nan- ce, L'es- prit en au- ra ce.
 au- ra sou- ve- nan- ce, L'es- prit en ce.
 ra sou- ve- nan- ce, sou- ve- nan- ce, L'es- prit en au ce.

JOUISSANCE VOUS DONNERAY

Basse Dance

Anónimo

The musical score is written on eight staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated above the staves. There are several accidentals: a flat (b) above the 15th measure, and sharps (#) above the 16th, 21st, 22nd, and 39th measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 40th measure.



JOUISSANCE VOUS DONNERAY

Bicinia

Anónimo

The musical score is written for two voices in a bicinia style. It consists of five systems, each with a vocal line and a lute line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.



JOUISSANCE VOUS DONNERAY

Reducción a tres voces por G. Samela

The image displays a musical score for three voices, arranged in three systems. Each system consists of three staves: a soprano staff (top), an alto staff (middle), and a bass staff (bottom). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/2 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are clearly marked above the soprano staff. A sharp sign (#) is placed above the soprano staff at measures 10 and 15. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked at the end of the final system.

JOUISSANCE VOUS DONNERAY

Variación sobre el *superius* por G. Samela

5

10

15

6

20

1.

2.



LA GLORIA DEL BARROCO

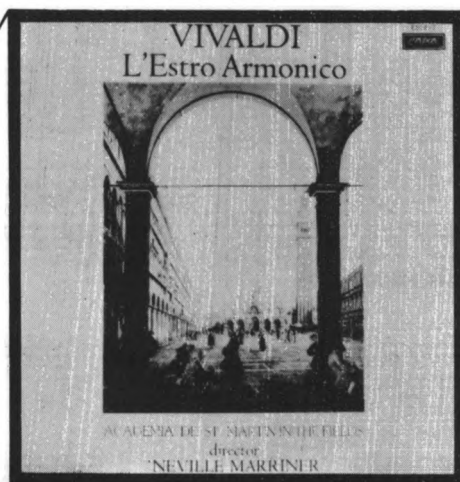
J. SBACH: CONCIERTOS BRANDE-
BURGUESES.

YEHUDI MENUHIN - ORQUESTA DE
CAMARA DE LOS FESTIVALES DE
BATH 10173/4 \$ 7.260



VIVALDI L'ESTRO ARMONICO.
ACADEMIA DE ST. MARTIN-IN-THE-
FUELDS.

Director: NEVILLE MARRINER



En FICTA N° 3 (junio 1977) no mencionamos la participación de Margarita Sanmartino como traductora del artículo **¿Primer método para flauta dulce del Barroco?** de Nicolaus Delius. Agradecemos su valiosa colaboración.

CORREO

Señor Director:

Nos complace dirigirnos a Ud. a efectos de participarle de la reciente creación de la **Sociedad Argentina de Flauta Dulce**.

La Sociedad Argentina de Flauta Dulce tiene por principales objetivos:

1) La difusión y el conocimiento de la flauta dulce y su repertorio, tanto en su aspecto netamente artístico, como en el campo de la actividad didáctica.

2) Mantener un activo contacto, dentro y fuera del país entre quienes se dedican a la especialidad.

3) Publicación de una revista especializada.

4) Formación de un centro de información bibliográfica, discográfica y documental.

5) Promoción de conciertos, conferencias, cursos, concursos, etc.

Para poder llegar a concretar tales objetivos se proyecta un ambicioso plan de actividades a desarrollar durante el año 1978, cuyo detalle se dará a conocer próximamente.

La Sociedad Argentina de Flauta Dulce, ha nombrado miembros honorarios a F. Conrad (Alemania), Hans M. Linde (Suiza), H. Moeck (Alemania), G. Hoeller (Alemania) y Hans U. Staeps (Austria), entre otros.

La comisión organizadora de la Sociedad Argentina de Flauta Dulce está integrada por Alberto Devoto, Hipólito Gutiérrez, Manuel Molina y Vedia, y Edmundo Di Fiore.

Agradeciendo desde ya su valiosa colaboración en la difusión de esta noticia, saludamos a Ud. con la consideración más distinguida.

Alberto Devoto
Casilla de Correo 13- Sucursal 8
Buenos Aires

Señor Director:

Fue una grata sorpresa el enterarme que tantos estudiantes de violín habían adaptado sus instrumentos como para que suenen antiguos, luego de leer mi artículo. . . ¡Espero que, por falta de más asesoramiento, no los hayan vuelto a transformar en modernos! Me pide usted que los estimule con un nuevo artículo, referente al tipo de arcadas a emplear en la ejecución de música barroca.

De ser sincera, yo estaría en desacuerdo dentro de seis meses, conmigo misma, si hoy dijese: "esto debe ser tocado así". O sea que al aparecer mi propio artículo en FICTA, estaría ya totalmente confundida, y ¡bastante furiosa ante la osadía de la autora!

Por lo tanto, mi consejo a vuestros jóvenes violinistas: abajo con la pedantería. Absorban los principios enunciados en mi artículo anterior*, muchos de los cuales son citas textuales de ejecutantes y pedagogos de la época; mejor aún, lean ustedes directamente a Tartini, Geminiani, Leopold Mozart, etc. Tengan siempre en cuenta las diferencias geográficas —los franceses con las arcadas cortas, los italianos con las largas. Luego de esto, deben seguir su propio instinto musical, y sobre todo, deben experimentar. El resultado será variado, por cierto; pero también lo fue en épocas anteriores y, además, ¡cuánto más interesante de esta manera!

Tener el instrumento adecuado es sólo el comienzo, ya que el ejecutante que lo posee de ningún modo estará más cerca de la verdad que aquél que con los medios inadecuados, tiene la actitud correcta.

June Baines
Londres, 1977

* Ver el artículo "El violín barroco", por June Baines, Ficta Tomo I, N° 1, Nov./Dic. 1976.

EL LAUD EN LONDRES, contribución a su difusión en la Argentina. FICTA N° 3, Tomo I — Junio de 1977

Agradecería la publicación de las siguientes aclaraciones:

Página 163: la LUTE SOCIETY vende el plano mencionado a todo aquel que lo solicite, si bien su costo es menor para los asociados.

Página 164: las transcripciones para guitarra fueron realizadas sobre la siguiente afinación (de graves a agudos): MI LA re fa# si mi, para mantener la relación interválica característica del laúd.

Página 169: el ejemplo transcrito fue tomado del manuscrito Add 38539 y la versión publicada por Robert Dowland no figura en el mismo a pesar del párrafo que lo precede.

Página 172: el último acorde del último compás de tercer pentagrama debe ser Mi Mayor en primera inversión, análogamente al último acorde del segundo compás del mismo pentagrama.

Carlos E. Ravina
Buenos Aires, 6/12/1977

OBRAS RECIBIDAS

The Amsterdam Harpsichord Tutor (Vol. I)

KEES ROSENHART

Prefacio de Gustav Leonhardt

Editado por Saul B. Groen, Amsterdam.

Primero de dos tomos de un método para clave con ejercicios graduales y piezas musicales originales que abarcan desde el período renacentista hasta el clasicismo.

'T Uitnemen Cabinet (Vol. VII)

Revisado por RUDI A. RASCH

Editado por Saul B. Groen, Amsterdam.

El presente volumen, de una serie de diez, incluye catorce obras para un instrumento melódico (violín, flauta dulce, etc.) y viola da gamba Bajo, con continuo optativo.

Pathodia Sacra et Profana

CONSTANTIN HUYGENS

Revisado por Frits Noske

Editado por Saul B. Groen, Amsterdam.

Incluye treinta y nueve canciones para una voz con acompañamiento de teclado, del compositor neerlandés Huygens (1596-1687).

Harpsichord Method

MARIA BOXALL

Editado por Schott & Co. Ltd., Londres.

Basado en fuentes de los siglos XVI-XVIII, este método para clave incluye piezas de la época como también ejemplos musicales de la autora.

Polifonía y Guitarra en la Música Antigua

JAN ANTON van HOEK

Editado por Ricordi, Buenos Aires.

Incluye un apéndice de veintinueve piezas de los siglos XVI-XVIII.

Ejemplos de Ornamentación del Renacimiento

Revisado por MARIO A. VIDELA

Editado por Ricordi, Buenos Aires.

Se presenta el Libro Primero del Tratado de Glosas, de Diego Ortiz, los ejemplos de los Capítulos XIX y XXIII del Arte de Tañer Fantasía de Sancta María, y diversos ejemplos prácticos de la época.

Greensleeves y Otras Variaciones (1706)

Revisado por MARIO A. VIDELA

Editado por Ricordi, Buenos Aires.

Contiene obras para flauta dulce soprano o tenor (flauta travesera, oboe, violín) y acompañamiento de teclado o guitarra.

Variaciones Sobre Bajos Obstinados (1706)

Revisado por MARIO A. VIDELA

Editado por Ricordi, Buenos Aires.

Incluye obras para flauta dulce contralto (flauta travesera, oboe, violín) y acompañamiento de teclado o guitarra.

PRIMER ENCUENTRO

SOBRE

MUSICA ANTIGUA INSTRUMENTAL

Zaragoza-Daroca, 1 y 2 de octubre de 1977, España

CONCLUSIONES FINALES

A) Se consideró por parte de los participantes

inadecuado el nombre de Encuentro sobre Música Antigua Instrumental Española, prefiriéndose por su amplitud el de Encuentro sobre Música Antigua Instrumental Ibérica.

B) Compromiso de continuidad de estos Encuentros.

C) Fomento de la construcción de instrumentos de tradición ibérica. Solución y planteamiento de los problemas ante el instrumento.

D) Potenciación de la Sociedad Española de Musicología.

E) Inclusión de los estudios musicológicos en la Universidad.

F) Catalogación urgente de los archivos españoles.

G) Planteamiento de estos problemas y petición de soluciones ante la Dirección General de la Música.



R. O. PEREZ LUTHIER

Laúdes renacentistas



consultar a:

- Raúl O. Pérez
Ayohuma 1000
8400 Bariloche
RIO NEGRO

o bien:

- Carlos E. Ravina
Santa Fe 1918
Piso 12, Depto. 36
1425 CAPITAL

TAMBIEN JUNTO A LA MUSICA ANTIGUA

Flautas Block "Schreiber" y "Kohlert"
Flautas traversas - Guitarras "Vendoma"
Laúd y Bandurria

"A. Bermudez" - Organos - Trompetas
Instrumentos de percusión - Cuerdas
"Pyramid", "Leonida", "Savarez" -

Compostura y afinación de instrumentos
Música impresa - Métodos

CENTRO MUSICAL



de VENZMER y Cía. S.R.L.

PARANA 321 Tel.: 40-8481
Buenos Aires
JURAMENTO 2483 Tel.: 783-1468



UNA ORGANIZACION AL SERVICIO DE LA MUSICA
CON UNA DINAMICA MODERNA

SALINAS C.

- 20010 La Acústica musical y el Diapasón de la guitarra.

AISENSZTAT L.

- 22069 Allemande (G. F. Haendel)

ANAPIO J. M.

- Fuga (J. S. Bach) - 2 Guitarras.

CASARES O.

- 22073 Aria sobre la cuerda de Sol (J. S. Bach)

FRASSON E.

- Sir John Langton His Pavin (J. Dowland)

LEON R.

- 22145 Invención Nº 14 (J. S. Bach)

LEON R.

- 22191 Sonata (Padre A. Soler) - 2 guitarras.

MONTERO AYALA D.

- 22153 Minué (J. P. Rameau)

PICCHI S. - PATRON M. C.

- 22151 La Vieja Europa, entre 1500 y 1800. Versiones didácticas adaptadas a la guitarra moderna.

ROSATI O.

- Sarabanda - Double - Courante (J. S. Bach) de la Sonata Nº 2 para Violín.

SALINAS C.

- 22140 Gavota (D. Scarlatti)

SALINAS C.

- 22220 Tambourin (J. P. Rameau)

SANCHEZ ARIAS R.

- 22200 Sonata Nº 5 (D. Scarlatti) 2 Guitarras.

SANCHEZ ARIAS R.

- 22070 Suite en Re Menor (J. Smith) — Allemande - Courante - Sarabande - Guigue.

ANIDO M. L.

- 22205 Suite Argentina (J. J. Ramos) — Milonga de la Recova (22150) Tango Olvidado — Triste — Gato (22135)

**GUITARRAS DE FINA ARTESANIA
ESPAÑOLA DE LOS MEJORES LUTHIERS**

Modelos: Profesional ● Concierto ● Gran Concierto

Solicite catálogo de nuestras ediciones

TALCAHUANO 139

Tel. 46-6510/5989 - CAPITAL FEDERAL

SGO. DEL ESTERO 1837

Tel. 4-6607 - MAR DEL PLATA

José Ivars artesano

**INSTRUMENTOS A VIENTO,
DE MADERA**

CHIRIMIAS (SHAWM, POMMER)

- SOPRANINO EN FA
- SOPRANO EN DO
- CONTRALTO EN FA (SIN LLAVE)

Miguel Cané 1827(1607)Villa Adelina
Tel.: 766-7502 Prov. de Bs. As.
República Argentina



MUSIGRAMA

Se trata esta vez, de una *Basse dance* del primer libro de Pierre Attaignant (1530). El lector inquieto deberá proveer la segunda voz (*Contra-*

tenor), que podrá cotejar con la versión completa que aparecerá en nuestro número de diciembre.

Basse dance

Pierre Attaignant

Superius

Contratenor

Tenor

Bassus

DIVISION DESARROLLO MUSICAL

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

*Bibliografía
Discografía
Cancioneros
Instrumentos. . .*

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

**Asesora Técnica
Profesora Ana Lucía Frega**

Casa América

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

MUSICA POR ENTREGAS

Con estos dos movimientos, **Andante** y **Allegro**, completamos la partitura, de la Sonata N° 3 de Georg Philipp Telemann, cuyos dos primeros

movimientos, **Siciliana** y **Vivace** fueron publicados en el número anterior de FICTA.

SONATA N° 3

Andante

Georg Philipp Telemann

The musical score is presented in a standard format with two staves per system. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first system contains three measures. The second system contains three measures. The third system contains three measures. The fourth system contains three measures. The fifth system contains three measures. The sixth system contains three measures. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple beams connecting notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including several accidentals (sharps and naturals). The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic complexity, including slurs and ties.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff shows a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes and various accidentals. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

The third system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with frequent eighth and sixteenth notes and several accidentals. The lower staff provides a complex accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line that concludes with a whole note. The lower staff has an accompaniment that also concludes with a whole note, ending the system.

Allegro

The fifth system, marked 'Allegro', consists of two staves in 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

The sixth system continues the 'Allegro' section with two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a complex accompaniment with many sixteenth notes and slurs.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings *f* and *p* are present.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. A dynamic marking *f* is present.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note passages. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with similar eighth and sixteenth-note patterns.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with some rests and eighth-note runs. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment, featuring some beamed sixteenth-note figures.

The third system introduces more complex rhythmic patterns. The upper staff has a melodic line with eighth-note runs. The lower staff features a more intricate rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes.

The fourth system shows a more active upper staff with eighth-note runs and some rests. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment, including some beamed sixteenth-note patterns.

The fifth system features a prominent melodic line in the upper staff with eighth-note runs and some rests. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment, including some beamed sixteenth-note patterns.

The final system of music concludes the piece. It consists of two staves with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff, ending with a double bar line.

(Fin)



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

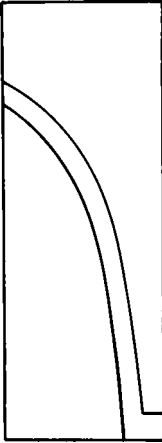


CENTRO DE ESTUDIOS DE MUSICA ANTIGUA

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

Libertad 1630

Tel.: 44-7105



Claves

BASADOS EN UN ANTIGUO MODELO ITALIANO

manufacturados por
CLAUDIO DI VEROLI

- Teclado de 52 notas del si^2 al re^7 , extensible al sol^2 grave.
- 2 registros independientes, *principal* y *nasal*, con sordina de *laúd*.
- Construcción sólida pero muy liviana, con patas desmontables, permitiendo el fácil transporte.
- Estricta adherencia a las especificaciones de los artesanos italianos del Renacimiento y del Barroco, tanto en lo referente a materiales como dimensiones y demás características.
- Volumen sonoro mucho mayor que el de la mayoría de los claves que se utilizan actualmente.
- Manufacturados con materiales importados de primerísima calidad.
- Esmerada construcción artesanal, utilizando las técnicas de los mejores luthiers de claves de Europa y de EE.UU.
- Calidad idéntica a la de los mejores instrumentos que se producen en la actualidad en Europa y en EE.UU., a un precio sensiblemente inferior.
- Garantía escrita por *dos años*. "Service" permanente.
- Precio: U\$S 2.900, o su equivalente en moneda argentina.

Dirigirse a: Claudio Di Vérolí, Pueyrredón 2359, piso 13,
dto. B, 1119 Buenos Aires, Argentina. Teléfono 85-6717.

Flauta Dulce
LISMEM[®]

INDUSTRIA ARGENTINA DE CALIDAD INTERNACIONAL

Fabricada en plástico de primera calidad y alta resistencia, la Flauta Dulce LISMEM es completamente irrompible, muy liviana y de textura cálida. De afinación perfecta controlada y probada por especialistas, posee una escala cromática completa que abarca más de dos octavas de extensión. Se construyen con digitación directa o alemana para uso escolar y también con digitación barroca para estudiantes adelantados y profesionales.

El diseño de su embocadura, con la canaleta portaviento aislada, permite la producción del sonido con mínima presión de aire, al mismo tiempo que disminuye la condensación de humedad por efecto del aliento, evitando que se tape con frecuencia.

Desarmable en tres secciones, su ajuste es perfecto, permitiendo el movimiento de la parte inferior o pie a comodidad del ejecutante.

MODELO SOPRANO EN DO

Digitación directa y barroca

COLOR: ébano, con boquilla color marfil

MODELO CONTRALTO EN FA

Digitación barroca

COLOR: ébano, con boquilla y guarniciones color marfil

Distribuidores:

BREYER

Talcahuano 836 - Tel. 41-5171 - Bs. As.



**auditorio del
acuario**

 **VILLA
GESELL**

AV. 1 Y PASEO 138 - TEL. 6004

TEMPORADA 1978

CONJUNTO MUSICA FICTA

DANZAS Y CANCIONES MEDIEVALES
Y RENACENTISTAS

ENERO: Martes 3 y Miércoles 4 - 22.30 hs.

PROGRAMA I

Jueves 5 y Viernes 6 - 22.30 hs.

PROGRAMA II

MARIO VIDELA

RECITAL DE CLAVE CON OBRAS
DEL BARROCO

Martes 10 y Jueves 12 - 22.30 hs.

RICARDO GRÄTZER,
flauta dulce y viola de gamba

MARIO VIDELA,
clave

MUSICA DEL TEMPRANO Y ALTO
BARROCO

Lunes 16 y Miércoles 18 - 22.30 hs.

EL ARTE DE LA VARIACION EN EL
RENACIMIENTO Y BARROCO

Jueves 19 y Viernes 20 - 22.30 hs.

VICTOR ITURRALDE

FESTIVAL DE CORTOMETRAJES

4 programas con:

Cortometrajes de Norman McLaren

El expresionismo en el cine

Cine de museo

3 funciones especiales para niños

Lunes 23 a Martes 31 - 22.30 hs.

FEBRERO: Miércoles 1º a Viernes 4

(horario a confirmar)

**CONJUNTO DE CAMARA
"FLORILEGIUM"**

del Collegium Musicum de Buenos Aires

Director: GUSTAVO SAMELA

Martes 7 y Jueves 9 - 22.30 hs.

PROGRAMA I

Domingo 12 y Lunes 13 - 22.30 hs.

PROGRAMA II

ELEONORA NOGA ALBERTI

y conjunto instrumental dirigido por Jorge Pitar

"CANTARES DE SEFARAD"

**Sábado 18, Domingo 19 y Lunes 20 -
22.30 hs.**

**GRUPO "TELEMANN" DE MUSICA
DE CAMARA BARROCA**

Sofia Kollren, oboe - Claudio Di Veroli, clave

Pablo Levin, flauta - Abi Rojze, violín

Anibal Orbe, violoncelo

Domingo 26 y Lunes 27 - 22.30 hs.

ENTRADAS EN VENTA CON 2 DIAS DE
ANTICIPACION EN

ACUARIO VILLA GESELL
BOLETERIA DEL TRENCITO
CARTELERIA DE ESPECTACULOS

EN VENTA

Flauta dulce bajo

Küing

"barroca"

38-3865

b a r r y **buenos aires**

Editores - Importadores

Representantes de:

BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.
MUSICA RARA (LONDON)

Amplios repertorios de música barroca.
Música para flauta dulce - guitarra

De reciente edición:

- Sergio Siminovich -
"Método de flauta travesera"
- Gustavo Samela -
"Blues '73" (flautas dulces)



BREYER

Distribuidores de flautas dulces
"LISMEN"
afinación perfecta

Fabricantes de guitarras

*96 años surtiendo de instrumentos
y música al país.*

Ventas: Talcahuano 836

Y en las mejores casas del ramo.

