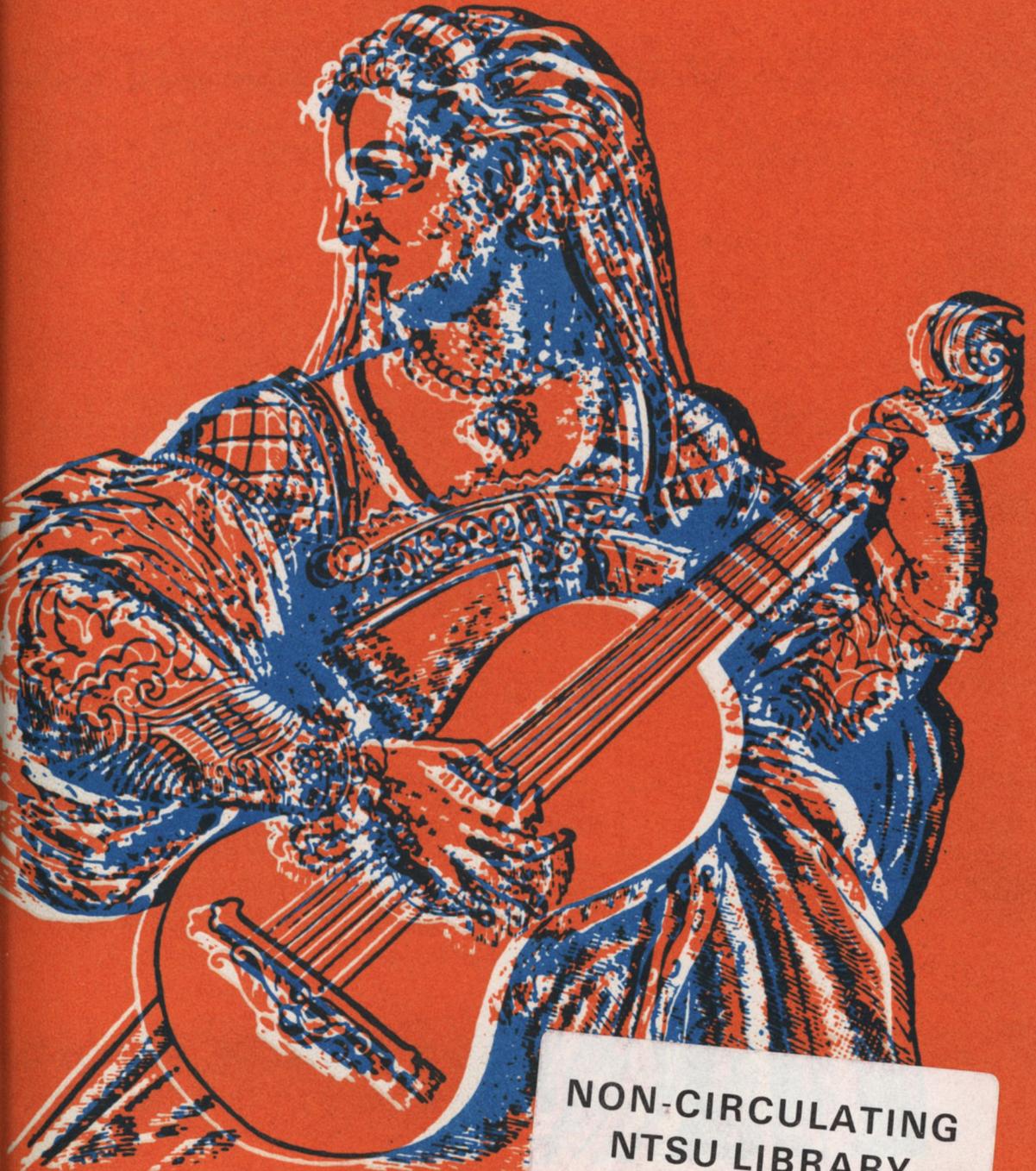


NORTH TEXAS STATE UNIVERSITY LIBRARY
DENTON, TEXAS

FICTA

DIFUSORA DE MUSICA ANTIGUA

JUNIO 1977



NON-CIRCULATING
NTSU LIBRARY

MUSIC
PERIODICAL

RICORDI PRESENTA:
SERIE DIDACTICA DE MUSICA ANTIGUA

Dirigida por
MARIO A. VIDELA

La SERIE DIDACTICA DE MUSICA ANTIGUA tiene por finalidad brindar al músico práctico y al estudiante una selección del vasto legado musical de los períodos preclásicos, muchas veces sólo accesible a estudiosos y especialistas.

El creciente interés por la Música Antigua ha hecho florecer en nuestros días numerosos conjuntos vocales e instrumentales que se dedican en gran parte a explorar el repertorio musical de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, originados generalmente en grupos corales o de flautas

dulces que incorporan luego la guitarra, el laúd, el clave y otros instrumentos antiguos.

Esta serie ayudará a enriquecer dicho repertorio presentando, no sólo un accesible y variado material sino también un número suficiente de indicaciones complementarias que introducirán al ejecutante en los distintos problemas de interpretación y lo estimularán a realizar sus propias experiencias y búsquedas en la interesante práctica de la música antigua.



JAN-ANTON van HOEK

POLIFONIA Y GUITARRA EN LA MUSICA ANTIGUA

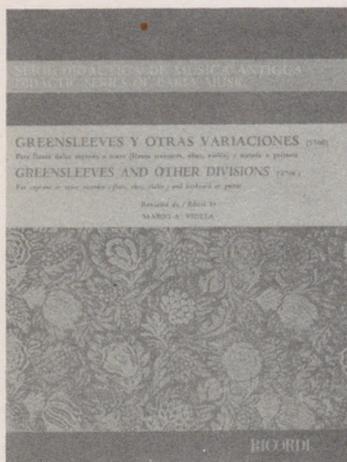
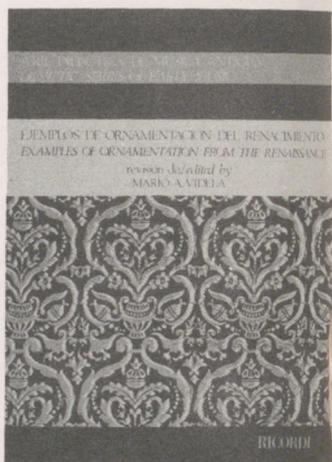
Con un apéndice de 29 piezas de los siglos XVI - XVIII

BA 13042

EJEMPLOS DE ORNAMENTACION DEL RENACIMIENTO

Revisión MARIO A. VIDELA

BA13151



GREENSLEEVES Y OTRAS VARIACIONES (1706)

Para flauta dulce soprano o tenor (flauta travesera, oboe, violín) y teclado o guitarra.

Revisión de MARIO A. VIDELA

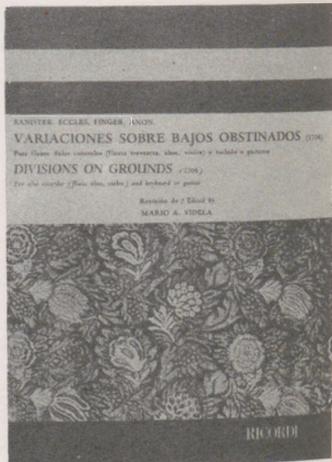
BA 13189

VARIACIONES SOBRE BAJOS OBSTINADOS (1706)

Para flauta dulce contralto (flauta travesera, oboe, violín) y teclado o guitarra

Revisión MARIO A. VIDELA

BA 13190



RICORDI

Florida 677

Cangallo1560

Buenos Aires - Argentina

FICTA^{ML}

II
DIFUSORA DE MUSICA ANTIGUA

TOMO I

JUNIO 1977

Nº 3

Director	Sergio G. Siminovich
Asesor	Mario A. Videla
Redactor	Aldo R. Oliveros
Traductora	Eloísa Squirru
Diagramadora	Cristina Alvarez

Diseño de la tapa
Omar Tracogna



CONTENIDO

— EDITORIAL	147
— ¿PRIMER METODO PARA FLAUTA DULCE DEL BARROCO?: <i>Nikolaus Delius</i>	149
— EL LAUD EN LONDRES, contribución a su difusión en la Argentina: <i>Carlos Ravina</i>	161
— LA NUEVA MUSICA ANTIGUA: <i>Roberto Kolb</i>	175
— LA MISA A CINCO VOCES DE JUAN DE LIENAS EN EL CODICE MEXICANO DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN: <i>Aníbal E. Cetrangolo</i>	179
— ACERCA DE LA MANERA DE TOCAR EL ALLEGRO: <i>Johann Joachim Quantz</i>	191
— INTRODUCCION A LA PRACTICA DEL BAJO CONTINUO: <i>Guillermo Graetzer</i>	195
— MISCELANEA	209
— MUSIGRAMA	211
— MUSICA POR ENTREGAS	215



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.



COLLEGIUM MUSICUM

de Buenos Aires
en su 30° ANIVERSARIO

LA MUSICA ANTIGUA EN EL COLLEGIUM MUSICUM

Conjuntos



Estudio de Música Renacentista
director: Juan Schultis

Conjunto Juvenil de Cámara
director: Gustavo Samela

Recorder Ensemble
director: Ricardo Grätzer



CENTRO DE ESTUDIOS DE MUSICA ANTIGUA

Iniciación a la práctica de música antigua
en conjunto

Enseñanza de instrumentos antiguos

Cursos, cursillos, conferencias

Y
seminarios

Libertad 1630

Tel.: 44-7105

EDITORIAL

En nuestro primer Editorial delineamos los orígenes y objetivos de FICTA. En el segundo, insistimos sobre la propuesta de creación de un censo de conjuntos y ejecutantes dedicados a la Música Antigua. En este tercer Editorial queremos deslizar algunas reflexiones sobre la práctica de la Música Antigua en relación al contexto social.

La incursión en el encantador, fresco y libre mundo de la Música Antigua, ofrece la posibilidad de escapar al casi rutinario esquema en el que se ha ido sedimentando el repertorio Romántico.

Es decir que el resurgimiento de la Música Antigua, ha tenido el aliciente adicional de ser una incursión fuera de los moldes, con su consiguiente carácter pionero. Sus cultores han debido aprender por sí mismos a tocar instrumentos en desuso, a reparar y construir réplicas de los mismos, a descifrar técnicas de improvisación que son ajenas a la formación tradicional. Todo esto debido en gran parte a que las diversas ramas de la Música Antigua, no habían sido incorporadas a la enseñanza en los conservatorios, ni incluidos en forma apreciable en el marco del concierto y las grabaciones.

Esta situación ya ha variado en los países —fundamentalmente los europeos— en que resurgió el interés por la Música Antigua hace ya varias décadas; pero en nuestro medio nos encontramos todavía en la etapa pionera, con todo el encanto, las necesidades, carencias, impulso y posibilidades que trae aparejado un período de iniciación.

Es sumamente interesante observar cómo ha sido la evolución de este proceso en los países donde se inició el renacimiento de la Música Antigua, con el fin de extraer algunas conclusiones, (prever las posibles consecuencias) y tratar de mejorar sus resultados en nuestro medio.

Todo esfuerzo amateur exitoso confluye inevitablemente hacia la institucionalización. Lo que comienza generalmente con un capital de inquietudes, búsqueda, creatividad y carencia de medios, va transformándose insensiblemente en academias, empresas, instituciones que, a través del prestigio de sus integrantes, imponen sus concepciones a un creciente número de alumnos y al público interesado. Fatalmente, la indiscutible autoridad de sus conductores convierte a los grupos pioneros en equipos pedagógicos, en instituciones formativas que en una cierta medida dirigen los gustos de la generación siguiente transmutando a los nuevos pioneros en alumnos. Por otra parte, su actividad también educa el gusto del público e impone normas y estilos que terminan por convertirse en “verdad única” y exclusiva.

Desde luego, la formación de este tipo de estructuras no es en sí misma negativa; a través de ellas se logra lo que de otras maneras sería muy difícil —si no imposible— de conseguir: difusión discográfica, inclusión de programas de Música Antigua en el calendario habitual de conciertos, surgimiento de fabricantes de réplicas de instrumentos antiguos, de editores y de academias de información y aprendizaje. Los riesgos que señalamos se refieren más a la actitud con que los maestros actúan dentro de la estructura que a la estructura en sí misma; la que como ya dijimos no sólo es inevitable sino deseable, dado que facilita los primeros pasos de los iniciados y ahorra un tiempo que, en las condiciones iniciales, se perdía en detalles puramente prácticos y no formativos. Pero si se ignoran sus

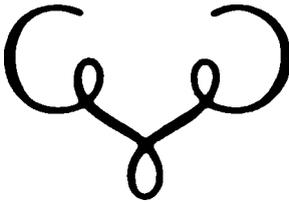
riesgos la Música Antigua acaba incorporándose al *statu quo*, como ha sucedido con la Música Romántica y sus productos empezarán a medirse por los mismos esquemas y sufrirá las mismas osificaciones a las que ha querido en principio reaccionar. Cuando los maestros tienen como objetivo final sacar a la superficie y pulir las aptitudes personales de sus alumnos, y como coronación de su obra pedagógica el ser superados por los mismos, en lugar de tender a una forma pasiva del discipulado, estos peligros desaparecen.

Sin embargo, hay todavía una presión más sutil que delineamos unos párrafos antes; una estructura de imposición que ya no depende de la voluntad de maestros y alumnos, y es el **prestigio**. Ciertos nombres, cargos y trayectorias se imponen sobre el ánimo de los no avisados, muchas veces frenan sus ansias personales y, lo que es peor, los convierten en defensores ciegos de la “ortodoxia” del momento. La única forma que conocemos de minimizar este tipo de deformaciones es una actitud lúcida tanto por parte de los profesores como de los alumnos.

Por todo esto hemos creído útil incluir en este número de FICTA un artículo de Roberto Kolb, estudiante mexicano en el Conservatorio Real de La Haya, donde se analiza este tipo de proceso en los centros pioneros de la Música Antigua.

Jorge González

Sergio Siminovich



¿PRIMER METODO PARA FLAUTA DULCE DEL BARROCO?

por *Nikolaus Delius*

(Celle - Alemania)

Durante una excursión de la escuela de musicología de la Universidad de Friburgo fue descubierto por casualidad un pequeño manuscrito en la biblioteca de San Marcos de Venecia¹. El ejemplar cayó de entre las hojas de la partitura de una ópera, donde probablemente había permanecido durante varios años después de haberse incluido en el inventario. Siguiendo la amable indicación de los profesores Dres. Budde y Eggebrecht, me encontré ante un método para flauta dulce de la primera mitad del siglo XVII que merece interés por su antigüedad y por algunos detalles que permiten completar nuestros conocimientos sobre dicho instrumento y su ejecución en esa época.

El cuadernillo tiene por título *TUTTO IL BISOGNEVOLE / per / Sonar il Flauto da 8 / fori con / Pratica et Orecchia / 1630*, lo que traducido equivale a "Todo lo necesario para tocar la flauta de 8 orificios con habilidad y oído". Consiste en 12 cuartillas cosidas con hilo, cubiertas de una tapa sencilla. De las 24 hojas, 20 están escritas de ambos lados, una lleva el título. El autor es desconocido y será difícil identificarlo, ya que ni siquiera es seguro que el manuscrito sea autógrafo. El cotejo de la letra, el papel y otras características con los de manuscritos de música de la época encontrados en el mismo lugar, hasta ahora no permitió llegar a ninguna conclusión. Es seguro, sin embargo, que la fecha fue puesta por la persona que escribió la obra y que por razones lingüísticas el texto procede de Venecia. El manuscrito estuvo en la colección de Giov. Rossi entre obras sobre historia del derecho y del teatro, y con ella llegó a la biblioteca de San Marcos.

La posición histórica del tratado a que hacemos referencia se desprende de la época de su origen y el ambiente musical de la misma. Sabemos que la vida musical en Venecia estaba en pleno florecimiento; que nombres como Willaert, Merulo, Gabrieli y Monteverdi, íntimamente ligados a la música de la basílica de San Marcos, ejercieron su influencia mucho más allá; que en gran parte la música de la ciudad estaba a cargo de los ejecutantes de la capilla de la basílica, y que también el arte de tocar la flauta debe de haber estado muy desarrollado (Ganassi), al igual que la construcción de los instrumentos. El año 1630, con la aparición de la peste, terminó casi por completo con la vida cultural. Sólo la inauguración de la ópera en 1637 permitió llevar a la música en Venecia a un nivel comparable con el ilustre pasado. La transición del siglo XVI al XVII muestra un cambio decisivo en el estilo, reflejado también en el manuscrito que se describirá a continuación, cuyos límites precisos están dados por la finalidad de la obra: método para flauta, exclusivamente. Sólo tendrá sentido la comparación y clasificación con libros que persiguen el mismo fin. Podemos dejar de lado obras didácticas anteriores a 1630, como por ejemplo *Virdung* o *Agricola*, porque no son realmente métodos para flauta y se limitan, en cuanto a ella se refiere, a la descripción del instrumento, la tabla de posiciones y, en el mejor de los casos, a algunas pocas indicaciones

Nikolaus Delius

Director de la revista *TIBIA*, publicada por la fábrica alemana de instrumentos Moeck.

¹ Signatura: Mss. Ital. Cl. IV. N° 486.

de orden general. La única excepción es la *Fontegara* de Ganassi (1535)². Después de 1630 conocemos como obra más temprana exclusivamente para flauta dulce la de Hudgebut³.

Entre Ganassi y el autor desconocido al cual nos referimos media casi un siglo de apreciación y práctica de la música. El "Método para la ejecución artística de la flauta", como bien se denomina la *Fontegara* en la traducción alemana, se dirige en forma erudita al músico culto y quizá también al aficionado culto. Toda la obra está escrita de tal manera que no puede haber sido destinada a cualquiera. *Tutto il Bisognevole*, en cambio, es una guía apta para todos e inicia así la numerosa serie de lecciones de flauta que surgieron con el comienzo del movimiento musical burgués del siglo XVII. Llama la atención cómo cambia el círculo de personas al cual van dirigidas. G. v. Blanckenburgh escribe en 1654 un método para flauta expresamente *para aficionados*, en 1679 el ya citado Hudgebut denomina su obra *Vade Mecum for Lovers of Music*. Siguieron en el último cuarto de siglo los *Delightful* o *Pleasant Companions, Delights, Flute Masters*, etc., para el aficionado burgués, el *gentleman*, recopilaciones de *favorite songs* para estudiar y ejecutar. Sobre todo en Londres se imprimieron (y probablemente también fueron vendidas) tantas de estas colecciones, que cabe pensar en una especie de *movimiento musical de la juventud*.

Al mismo tiempo cambia la exigencia del usuario de los tratados. En el capítulo I de Ganassi se explica la función de la flauta. Mientras que aquí todavía se refleja el concepto del arte del Renacimiento, que exigía la representación de la naturaleza como algo fundamental, en épocas posteriores no se encuentran tales consideraciones colocadas casi sistemáticamente en un primer plano. Caracteriza la obra de Ganassi un elevado sentido artístico, tal como lo expresaron también los maestros plásticos del Renacimiento. El arte de la disminución abarca la mayor parte del tratado, si bien no hay en él ningún ejemplo en forma de pieza completa, sino una profusión de notas combinadas según todas las reglas para cualquier clase de ornamentación. Estos ejemplos ocupan dos tercios del total. Sólo 6 de 89 páginas (medidas en la edición alemana) están destinadas a explicaciones *elementales* y diagramas de digitación, que por sí solos llenan 3 páginas. Esta parte no resulta inferior con respecto a las exigencias artísticas del resto. Los textos incluidos explican, por ejemplo, ornamentaciones, pero no proporcionan nociones generales de música, cuyo conocimiento se presupone.

Estas pocas características de la *Fontegara* permiten reconocer la diferencia con el manuscrito aparecido casi 100 años más tarde. En él no se presuponen nociones musicales; es una obra didáctica dirigida al lego, del que se espera en el mejor de los casos que sepa cantar o por lo menos conozca las melodías populares en la ciudad.

² Sylvestro Ganassi: *Opera intitolata la Fontegara*. Venecia, 1535. Edición alemana de H. Peter, Berlín, 1956.

³ John Hudgebut: *A Vade Mecum for the Lovers of Music, Shewing the Excellency of the Rechorder...* Londres, 1679. (Según Th. E. Warner: *An annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1830*. Detroit, 1967).

Esto y el hecho de que haga hincapié en las dificultades del principiante (evidentemente comunes a todas las épocas) hacen simpático este escrito anónimo.

El pequeño método se compone de ocho secciones, ordenadas en forma progresiva con criterio práctico. Su contenido puede resumirse bajo los siguientes títulos: descripción del instrumento y manera de sostenerlo, respiración, sonidos y posiciones digitales, notación, clases de compás, ejercicios con ornamentación, ritmo, trinos, tonalidad y claves, transposición. Los conocimientos básicos teóricos (por ejemplo notación) ocupan unas 15 páginas del texto, o sea, casi la mitad del cuadernillo. A pesar de la división, las partes guardan una relación estrecha.

Ya despierta nuestro interés el primer capítulo con la descripción del instrumento. Comienza con una queja por la imprecisión en la ubicación y el tamaño de los orificios en la mayoría de las flautas ("Tan conocido es este instrumento como desconocida su construcción..."). Luego se relata que en la actualidad se usan flautas con 8 agujeros, designadas con el nombre de *flauto*. Siguen una descripción minuciosa y un dibujo (fig. 1). Leemos que se trata de un instrumento formado por tres partes: embocadura, tubo y pie. Este último con un orificio. Aunque no se sabe a quién se debe la división, es ésta la prueba de que los venecianos de la época ya construían flautas de ese tipo. Praetorius⁴, que menciona a Venecia como lugar para adquirir flautas, no se refiere a tales partes; por el contrario, describe como idea propia la posibilidad de separar la embocadura del tubo para la afinación de los instrumentos hasta entonces de una sola pieza. De ningún modo la división es un perfeccionamiento del siglo XVII tardío, como era de suponer por las

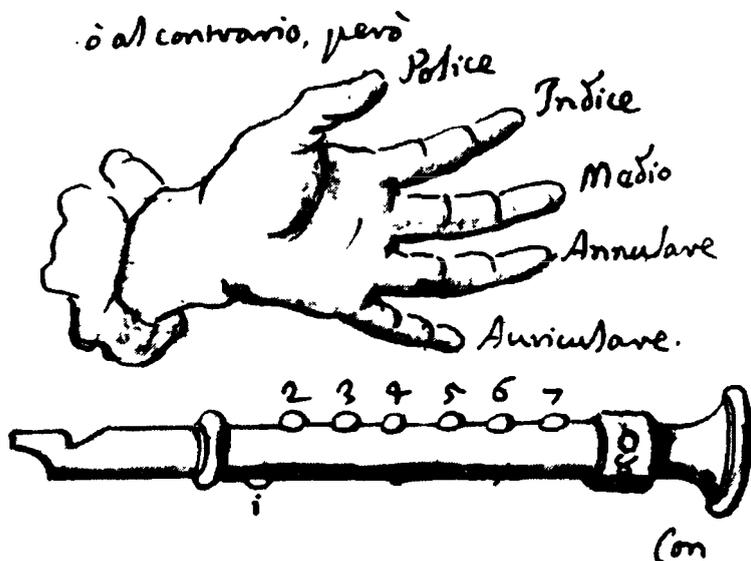


Figura 1

⁴ M. Praetorius: *Syntagma Musicum II*, 1619. Facs. Kassel, 1958.

fuentes conocidas hasta ahora⁵. El dibujo de la flauta muestra en el extremo superior del tubo un anillo barroco con su equivalente en el extremo del pie. El dibujo en lápiz, aún visible en el papel, permite reconocer un pie más pequeño que el trazado luego con la pluma; el tubo es cilíndrico en ambos.

De la figura se deduce la correspondencia entre los dedos y los orificios. El texto explica brevemente la función de la modificación (del largo del tubo y por lo tanto de la altura del sonido). Con respecto a la manera de sostener la flauta dice que “para tapar los orificios mencionados (superiores) por lo común se usa la mano izquierda, pero también se podría emplear la derecha.” (La ilustración de la portada de la obra de Ganassi muestra las dos formas, pero en el texto no hay referencia a ellas).

Es lógico que el próximo capítulo trate de la respiración, no en sentido estricto, sino en relación con la manera de soplar y la producción de los sonidos. Ganassi se refiere a la voz humana como maestra y exige una emisión de intensidad mediana que se pueda aumentar y disminuir de acuerdo con las variaciones de la expresión. Una regla semejante se encuentra en 1630: es preciso soplar “en forma natural y cómoda”, comparable a la manera de hablar. (Sólo con respecto a la emisión del aire, no a la articulación). Pero: “. . . esto se mantendrá siempre con la misma intensidad”. La explicación podría parecer confusa, pero se aclara por lo siguiente: en primer lugar hay que hacer entender al alumno que es erróneo querer variar la altura del sonido mediante la intensidad del soplo (no en el sentido de la afinación). Es decir, uniformidad en la respiración, ya que de lo contrario el sonido octavea o se torna falso o apagado, pero nunca es bueno. Si el instrumento no responde como lo desea el alumno, la falla deberá buscarse en el cierre de los orificios con los dedos o en la intensidad respiratoria, pero no en una imperfección de la flauta.

El próximo párrafo explica las digitaciones y la tabla de posiciones (fig. 2). Para semitapar el orificio posterior se recomienda el método conocido en alemán con el nombre de *Kneipen**. Los sonidos se estudiarán cuidadosamente con la ayuda de las letras como posiciones (*positure di mano*) y luego se practicarán. Más adelante se dice que para la denominación completa del sonido se deben agregar las sílabas de solmización, o sea que a la letra (posición) G corresponde el sonido G, sol re ut (Sol). (Hotteterre en su *L'Art de Préluder* todavía emplea el mismo principio). Como se ve en la tabla se trata de una flauta en Fa. Se considera como extensión habitual la escala de fa¹ a mi³. “Generalmente se emplean en la flauta estas dos octavas, porque las notas más agudas suelen presentarse rara vez. . .”. La extensión de 13 sonidos, dada por Ganassi como normal, se amplía aquí mediante un grado y se anotan los sonidos adicionales hasta sol³. Esto estaría todavía de acuerdo con Ganassi,

⁵ D. Degen: *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel, 1939.

* *Kneipen* (apretar, pellizcar): método de colocar la uña en el orificio. (N. de la T.)



Figura 2

quien para concedores hace una concesión de uno o dos sonidos sobre lo normal. (Sólo él mismo encontró siete sonidos agudos más). Para nuestro método debe tenerse en cuenta que dos octavas son la regla aun para el ejecutante con pocas aspiraciones. La tabla adjunta presenta con variaciones mínimas las mismas digitaciones que usa Hotteterre en sus *Principes*⁶. Evidentemente estas variaciones se deben a pequeños desajustes en la afinación de los respectivos instrumentos, pues ellas afectan a cinco sonidos y sólo en el último orificio y mi bemol². Igual que en la obra de Hotteterre, se emplea el 4º dedo de la mano derecha en la mitad superior de la primera octava como **dedo de apoyo** (véase Giesbert⁷). Es también interesante que en la **escala natural** (columna izquierda) se emplean si¹ y si², mientras que el Si bemol se encuentra en la **escala alterada**. De los

⁶ J. Hotteterre: *Principes de la Flute...* Amsterdam, 1728. Edición alemana de H. J. Hellwig, Kassel, 1941.

⁷ H. J. Giesbert: *Schule für die Altblockflöte*. Mainz, 1937.

sonidos de esta última se dice que Si bemol y Mi bemol, así como Fa sostenido y Do sostenido, aparecen a menudo en ambas octavas, "en tanto que los otros no existen o sólo rara vez en las sonatas". Según ello fue habitual tocar danzas, canciones y piezas análogas en tonalidades con estas alteraciones. El principiante debía saberlas "con rapidez", mientras que las **sonatas** estaban fuera de su alcance. No es preciso recalcar que la palabra **sonata** aquí no debe entenderse como concepto formal sino simplemente como pieza instrumental.

Pasamos por alto en este capítulo y el siguiente las explicaciones detalladas de los intervalos, su modificación por las alteraciones y datos sobre la notación. Sólo se mencionará que la clave de sol en segunda línea se designa como la común para la flauta. Se pide al alumno que al practicar con notas fije su atención en la altura de los sonidos para encontrarlos rápidamente con la vista y los dedos.

Salto di 2^a Allentando
 F B \flat C A D B \flat E C F D G C A

Salto di 4^a Diminuendo
 A E G D F C E B \flat D A C G B \flat F

Salto di 5^a Allentando
 F C G D A E B \flat F \sharp C G D A

Salto di 5^a Diminuendo
 A D G C F \sharp B \flat E A D G C F

Salto di 6^a Allentando
 F D G E A F B \flat G C A

Salto di 6^a Diminuendo
 A C D B \flat F \sharp A E G D F

Salto di 8^a Allentando
 Diminuendo
 F F G G A a a A g G F F

Provvedi molto l'haver fatta pratica nelli salti sopra notati, onde potrai poi avvingerti a suonare poi qualche Sonata o Balletto facile

Figura 3

Los primeros ejercicios están anotados en valores enteros. La exigencia de comenzar con la **comprensión** técnica hace que éstos sean ejercicios de intervalos (fig. 3).

Después siguen pequeñas danzas. “Pensé bien antes de transcribir las danzas reproducidas más abajo, muy comunes actualmente, y cuya melodía bien conocida se retiene en la memoria”. Es lo mismo que el uso de canciones populares en los actuales métodos para principiantes. Se expresa en forma consciente que el hecho de tratarse de una melodía muy conocida ayudará a “sacarla”. Deberá tocarse despacio al principio, pues “sólo así se tendrá libertad suficiente para tocar más rápido y con la velocidad correcta y habitual. Téngase presente que el error de los principiantes siempre es el de querer tocar rápido. . .”. El primer ejercicio del método es la *bourrée*, cuya primera parte se cita aquí (ejemplo 1). La pieza se repite dos veces más, con aumento progresivo de la ornamentación. Es importante saber bien la melodía básica.



Ejemplo 1

Se comienza tocando sin pretensiones las negras del primer ejemplo como “notas de la misma duración”, de paso se explican las rayas de compás como base para el palmeo. Junto con las primeras pequeñas modificaciones se ensaya la ejecución con corcheas (ejemplo 2).



Ejemplo 2

La pieza siguiente, un *minué*, tiene tres versiones según el mismo principio (ejemplos 3, 4, 5). Se las presenta completas para mostrar cómo el alumno debe aprender a adornar de manera fácil durante la ejecución. Aunque este modo no es comparable al arte altamente estilizado de la disminución en la obra de Ganassi, es preciso recordar que desde un principio la ornamentación fue parte inseparable de la ejecución.

(3)

Ejemplo 3

(4)

Ejemplo 4

(5)

Ejemplo 5

El ejercicio siguiente (ejemplo 6) es útil para la práctica. En el texto dice: "Se tendrá en cuenta que al final hay notas cuya digitación no está en la tabla; sin temor se las puede subir una octava. . . , si el sonido Fa es demasiado incómodo para la flauta se lo puede tocar en la octava aguda". Esta indicación parecerá extraña, pero hay que relacionarla con el final del capítulo, donde se enumeran todas las notas que existen en la clave de sol, es decir, los sonidos de Sol hasta mi³. Una parte de estos sonidos no sería realizable en la flauta sin cambio de octavas. Es importante para el alumno que de cualquier manera tenga la posibilidad de tocar, por ejemplo, una danza o una canción de moda. Si no logra tocarla por lectura, se le



Ejemplo 6

recomienda, como buena ayuda, “pedir a alguien que sepa hacerlo, que ejecute la “danza” y luego practicar pacientemente. Es evidente que se emplea el oído y la imitación, en lugar del intelecto. Por eso no se dice sino al final del párrafo que “por último se pueden observar las siguientes reglas para encontrar la melodía correcta”.

Aquí termina la práctica elemental de la ejecución. Las “siguientes reglas” consisten en una explicación minuciosa de los valores de las notas (desde la redonda \circ hasta la semicorchea \blacktriangledown), incluyendo notas con puntillo. También hay una breve referencia al trino: “Por lo general se hacen los trinos para adornar la sonata y se colocan en las notas con puntillo seguidas de otra más grave (nota aquí significa más bien sonido). Es decir, después de tocar la nota en forma habitual se hace el trino sobre el puntillo. A veces se encuentra el signo + encima de ella, como se ve aquí. . .” (ejemplo 7). “En realidad yo debería anotar en cada digitación de la escala natural con qué dedo se puede hacer el trino, pero me abstengo de ello. No es cosa importante, pues cada cual la aprenderá por sí sólo con toda naturalidad”.



Ejemplo 7

El grado de conocimiento alcanzado hasta aquí permite prescindir en adelante de largas consideraciones técnicas. Un nuevo párrafo está destinado a las tonalidades y sus alteraciones. Por razones técnicas ya se explicaron al principio los semitonos más importantes con sus digitaciones. Ahora siguen las distintas armaduras de clave colocadas al comienzo del pentagrama e interpretadas como modificación constante de determinados sonidos. El concepto de tonalidad no aparece, sino que se lo define en relación a la transposición cuando se dice que “. . . lo que comúnmente se denomina una sonata transpuesta de su sonido natural. . .”. Las tonalidades llegan hasta 3 # y 3 b. Esto es más que lo que al principio se designaba como habitual, pero a partir de este momento se exige estar familiarizado con estas tonalidades. De acuerdo con el tipo de notación de la época también abarcaría, por ejemplo, Fa menor.

“Lo necesario para tocar la flauta con habilidad y oído” incluye el conocimiento —así textualmente— de “cómo se ejecuta cualquier

canción aunque no esté escrita en la clave correspondiente a la flauta, la de G, sol re ut (Sol) en segunda línea”. Estas palabras sirven de título a la penúltima sección. El motivo por el cual se usan otras claves es que “muchas piezas, para comodidad de los cantantes o ejecutantes, adaptándose al instrumento, están escritas en otra clave”. De este modo se explican todas las claves, también la de sol en primera línea llamada *alla francese*, pero poco usada. “Si el ejecutante que domina las digitaciones (sonidos) quiere tocar una canción cualquiera de otra clave, podrá hacerlo de varias maneras”. De las tres posibilidades propuestas, la primera nos hace sonreír: “Las canciones podrán hacerse transponer por el copista a la clave de sol en segunda línea. . .”. Ni el autor parece muy convencido, ya que la transposición necesaria puede traer aparejados muchos cambios de octavas y destruir la belleza de la pieza, aunque a veces también puede mejorarla. Otra manera sería la de aprender a leer y tocar todas las claves, pero “esto es difícil para un principiante, porque confunde una con otra, tanto que al final no sabe ninguna”. No obstante, se muestran escalas con el sonido más grave para la flauta correspondiente a cada clave para poder reconocer en seguida cuál es “cómoda” para este instrumento.

La última propuesta se menciona como la más elegante para solucionar el problema, “la manera más fácil para el principiante”. Con la ayuda de una tabla se podrá enterar en qué tonalidad debe transponer para leer en clave de sol sin modificar la línea melódica. Sólo deberá cambiar la armadura (fig. 4). Se explica el manejo de la tabla con lujo de detalles para evitar posibles equivocaciones. El autor previene contra errores en las armaduras de clave: “. . . todo hace pensar que estas notas son modificadas según las alteraciones puestas al azar, pero no como tiene que ser, lo que es debido a la poca atención de los compositores o a una equivocación del copista, quienes dejan librado todo al oído del ejecutante, al que creen muy hábil”.

Preparado de esta manera, el alumno podrá tocar junto con otros. El último capítulo del tratado está dedicado, por ende, a la afinación. Se ha de partir de la base de que la altura del sonido de la flauta es invariable y “no es posible modificarlo para afinarla de acuerdo con otros instrumentos diferentes en el sonido, sino que los demás deberán adaptarse a ella, lo que quiere decir que la flauta toca el Re y los instrumentos tienen que afinar su cuerda Re para estar al unísono”. Es cierto que “algunos coinciden” en que al separar la embocadura y el pie de la flauta se puede modificar el sonido, se la puede afinar. El autor desconfía de este método, aunque “el oído parece estar conforme”.

Con estos últimos consejos el alumno ha quedado encaminado. Vimos a grandes rasgos lo que se le enseñó. Es fácil reconocer que este método, por su estructura y contenido, persigue una finalidad del todo distinta de la de Ganassi. Aunque necesariamente el tema de estos tratados en algunos puntos muestre semejanza, queda una diferencia en el contenido que no depende sólo de la época y del estilo. Es de lamentar que al manuscrito le falte todo dato sobre la articulación. Quizá se deba a que no estaba destinado a la enseñanza

Obbligato che finisce alla Zifra	Se Soprano ff obligi	Se Contralto ff obligi	Se Tenore ff obligi	Se Basso ff obligi
O	B A A	B A	F C	F C
F	B C	B	F C B	B A G
F C	B	naturale	B C A	B A
F C G	naturale	F	B C	B
B b	F C G	B C A	F	F C
B E b b	F C	F C G	naturale	F
B E A b b b	F	F C	B	naturale

ff naturale, cioè non habbi alcuna obbligazione
segnata alla chiusa; volendo sonar questa con
il Flauto, Douerà prima ritrovar nella colone...
V^a

Figura 4

autodidacta. Sin embargo, todos echarán de menos esta parte importante en una guía para instrumento de viento. Justamente en este punto habría sido interesante confrontar los conceptos con los de Ganassi. Sólo cabe pensar que la variedad en el arte de tocar la flauta, tal como nos la transmite la *Fontegara* de la época del Renacimiento, 100 años después había sufrido un empobrecimiento también en el campo de la articulación. Tal deficiencia no puede achacarse al autor desconocido. El fue un producto de su tiempo y muchas partes de su obra permiten reconocer que se esforzó por ser “moderno”. Esto se desprende hasta de detalles lingüísticos: “actualmente” es un término que se usa a menudo. Hasta la época de Quantz no existe ningún método para flauta que dé tantas indicaciones pedagógicas, aunque sean rudimentarias y en breves observaciones. Desde este punto de vista el tratado anticipa conceptos que no se encuentran sino mucho más tarde.

En cuanto al instrumento, nos hallamos en presencia del primer

método para flauta en Fa. No conozco ningún documento anterior que haga un estudio tan profundo. Debería ser posible hallar otros tratados como este veneciano cuya publicación quizá haya sido impedida por la gran peste. Todos los métodos conocidos para flauta, del siglo XVII, provienen de Inglaterra; sólo el de Blanckenburgh es de Holanda. La enseñanza de la flauta no puede haber quedado abandonada en el territorio italiano. (El primer método italiano para flauta impreso después de Ganassi fue publicado en 1770 y en rigor ni siquiera es tal⁸). Queda por llenar un gran vacío.

⁸ V. Pengeraj: *Principi di Musica...* Venecia, alrededor de 1770. (Según Warner).

La traducción de este artículo aparecido en Tibia, enero 1976, se realiza por convenio con esta publicación.

© 1976 by Moeck Verlag, D. 3100 Celle/W. Germany.

CICLO DE TRES CONCIERTOS DE MUSICA ANTIGUA

La revista FICTA —Difusora de Música Antigua— y la División Desarrollo Musical de Casa América, que dirige la señorita Ana Lucía Frega, han organizado conjuntamente un ciclo de tres

conciertos a realizarse los días 9, 16 y 23 de septiembre, en los salones de Casa América, Rivadavia 979, que incluirán expresiones musicales del Medioevo, Renacimiento y Barroco.

EL LAUD EN LONDRES,
contribución a
su difusión
en la Argentina

por Carlos Ravina

(Buenos Aires)

El presente artículo tiene por objeto acercar a nuestro medio las experiencias y conclusiones resultantes de mi contacto en Londres con laudistas y el ambiente de la Música Antigua en general. Procura además —de manera elemental— introducir al lector en la notación y la ornamentación. Está dirigido especialmente a aquellos guitarristas que han manifestado interés por incursionar en el ámbito de la Música Antigua y cuyo número es cada vez mayor.

Dos son los factores que determinan este interés. En primer lugar, el auge que ha cobrado la Música Antigua en nuestra área. En segundo lugar, la necesidad de recurrir a transcripciones, con la finalidad de subsanar una carencia de repertorio que otros instrumentistas no padecen, —una realidad bien conocida por los guitarristas— al margen del interés que la calidad del repertorio laudístico pueda despertar.

Considero de suma utilidad, tratar cuatro aspectos fundamentales: a) técnicas de ejecución, b) instrumentos, c) ediciones especializadas y d) la relación guitarrista-laudista.

Técnicas de ejecución

La principal diferencia entre el laúd y la guitarra, la constituye la tensión de las cuerdas. Esta, mucho menor en el laúd, permite y a la vez condiciona el uso de un ataque totalmente diferente al empleado en la guitarra. En esta última, tanto se toque con apoyo como sin él, los dedos tañen las cuerdas con un movimiento básicamente transversal a las mismas. En el laúd, el ángulo de ataque es casi longitudinal, por lo cual deben eliminarse las uñas, que de otra manera impedirían la acción de las yemas en el ángulo debido, produciendo además ruidos parásitos; tal vez convenga recordar, que el laúd tiene cuerdas dobles excepto la más aguda, y esta manera de tañer permite operar con la yema sobre cada par de cuerdas, de tal modo que la emisión de sonido resulta como la de una sola cuerda.

La ubicación de la mano derecha respecto del instrumento es también diferente. En el laúd, debe estar situada cerca del puente y nunca exceder la mitad de la distancia que hay entre el puente y la roseta. A ello se agrega que el meñique debe reposar sobre la tapa o el puente, lo que condiciona el ángulo de ataque antes descrito.

A lo largo del siglo XVI, los pasajes escalísticos estaban confiados a la alternancia pulgar-índice. Una etapa posterior (desde comienzos del siglo XVII) limita el uso de esta técnica a las tres primeras cuerdas, dejando a cargo del pulgar el trabajo en las restantes. En los pasajes con acompañamientos de bajos se reemplazó la técnica pulgar-índice por la alternancia mayor-índice y finalmente, el refuerzo de la uña hace su aparición configurando, junto con un cambio de posición de la mano, lo que me atrevería a llamar **técnica barroca**.

Existen actualmente diversos criterios en cuanto a la aplicación de una técnica u otra. Con Diana Poulton y Jacob Lindberg, he estudiado la técnica (antes descripta) característica del repertorio temprano del laúd. Con James Tyler, quien expresamente me recomendara no adoptar una técnica determinada de manera excluyente,

Carlos Ravina

Estudió guitarra con Irma Costanzo. Formó parte como laudista, del Estudio de Música Renacentista del Collegium Musicum de Bs. Aires.

Perfeccionó en Londres con J. Tyler y D. Poulton, sus estudios sobre laúd y la transcripción de tablaturas.

he debido modificar la posición de la mano. El principal argumento en favor de este cambio es el del volumen, especialmente cuando se debe competir con un conjunto instrumental, vocal o mixto. Por otra parte, este tipo de toque, respondería al repertorio que se da desde fines del siglo XVI.

Conversaciones con Robert Spencer y diferentes conciertos en los cuales intervenían James Tyler, Robert Spencer, Christopher Wilson y Nigel North, me permiten afirmar que, dentro de los principios básicos de la técnica laudística, existen variaciones personales que obedecen a diferentes argumentaciones siempre centradas alrededor del problema de la autenticidad y el volumen.

Finalmente debo mencionar a Julian Bream, cuya labor de difusión es enorme y quien define su posición claramente en el artículo: *On playing the Lute – Julian Bream in conversation with J. M. Thompson* (EARLY MUSIC Vol. 3 N° 4, octubre de 1975, pág. 348) del cual transcribe textualmente: “. . .la única manera en que puedo tocar mi laúd y guitarra, es de la manera que lo hago, porque en mi cabeza tengo lo que uno podría llamar un ‘ideal sonoro’ . . .” al cual el célebre músico inglés ha subordinado toda consideración, lo cual no significa necesariamente que sus versiones sean antojadizas.

Quedarían por señalar aquellos intérpretes cuyas grabaciones (especialmente por los medios expresivos que emplean) permitirían definirlos como **guitarristas ejecutantes de laúd**. El uso de la técnica guitarrística, condiciona los medios expresivos de tal manera que a pesar de utilizarse una copia fiel de algún instrumento sobreviviente, el resultado sonoro puede llegar a ser muy similar al de la guitarra¹. La alternancia pulgar-índice propia del laúd, produce una **articulación** sustancialmente diferente a la que es usual en la guitarra la cual, por su parte, permite variaciones **tímbricas** vedadas al laúd. Esto, sólo para mencionar dos características distintivas de uno y otro instrumento.

INSTRUMENTOS:

La familia del laúd incluye varios miembros, a los cuales se suman aquellos instrumentos que le son afines por su uso y principio de ejecución. En el primer grupo se cuentan, el laúd propiamente dicho y las variantes nacidas de la necesidad de ampliar el registro de los bajos para lograr una efectiva aptitud como acompañantes: la **tiorba** y el **chitarrone**. En el segundo grupo se cuentan los instrumentos de fondo plano y cuerdas metálicas: **cittern**, **bandora** y **orpharion**. A estos instrumentos cabe agregar aquellos miembros de ambas familias cuya ejecución puede serle requerida al laudista, según el repertorio abarcado por el conjunto al cual dicho instrumentista perteneciere, entre ellos: el **ud**, la **mandora**, el **laúd de cuello**

¹ Sobre los criterios de autenticidad en lo que sonoridad concierne, es interesante consultar el artículo *The Authentic sound of early music*, escrito por Jeremy Montagu y publicado por EARLY MUSIC (Vol. 3 N° 3, julio de 1975, pág. 242).

largo, amén de la **vihuela** y de las guitarras renacentista y barroca.² El objetivo de esta enumeración, es el de dar una idea cabal de las necesidades usuales en un conjunto exigente. Lo dicho anteriormente significa un progreso en la historia actual del laúd; mientras que en los comienzos de su resurgimiento se utilizaba un solo instrumento para todo propósito en la medida de lo posible, hoy es imprescindible contar con los ejemplares que respondan a cada etapa de su evolución.

Londres está sobradamente preparada para proveer a sus laudistas de los instrumentos adecuados, gracias a una floreciente artesanía especializada que como en el caso de Stephan Gottlieb o Michael Sprake (para mencionar solo aquellos cuyos talleres visité), llevó a sus cultores a recorrer los museos europeos en busca de información de primera mano.

La luthería inglesa tiene a su disposición, abundante bibliografía que cubre todos los aspectos posibles: evolución de cada instrumento, diseños o medidas proporcionadas por fuentes originales, técnicas de construcción, a lo que se suma el invaluable aporte que significa disponer de instrumentos sobrevivientes, de los cuales es posible obtener además detalles de su diseño interno mediante el empleo de rayos X.

Desde marzo de 1948, se publica anualmente en Inglaterra, el *Galpin Society Journal*, que en la mayoría de sus números, trae preciosa información sobre cualquiera de los aspectos arriba enumerados. Incluye, por supuesto, artículos sobre restauraciones efectuadas por especialistas que son de vital importancia por los secretos que un instrumento abierto puede revelar al luthier.

El *NRI (Northern Renaissance Instruments)* ha creado y puesto en marcha recientemente al *FoMRHI (Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments)* cuya finalidad es agilizar las comunicaciones entre los artesanos, con el fin de lograr una mayor autenticidad en la construcción de instrumentos de época. Paralelamente proporciona asesoramiento y planos a través de su servicio de diseño: el *NRI Design Service*.

La *Lute Society*, publica a su vez, desde 1959 su propio *Journal*, que abarca todo aspecto concerniente al laúd. También provee a sus asociados de un plano que orienta en la construcción de un "laúd de estudio".

Queda entonces en claro que si bien la fabricación de un laúd implica dominar una serie de conocimientos organológicos resultantes de su propia naturaleza, es posible adquirir los mismos mediante las correspondientes publicaciones especializadas y el asesoramiento de expertos.

Los dos primeros laúdes construidos en el país de los cuales tengo noticia (el primero destruido en un incendio y el segundo en posesión del autor de este artículo) se deben al luthier José Yacopi.

² Para una relación de todos estos instrumentos, que obviamente excede los límites del presente trabajo, recomiendo el libro de David Munrow: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (Oxford University Press, Music Department, Londres 1976).

Actualmente, Raúl O. Pérez está abocado al diseño y fabricación de laúdes, valiéndose para ello de abundante material bibliográfico que no es difícil conseguir en nuestro medio y del cual adjunto una guía al final del presente artículo.

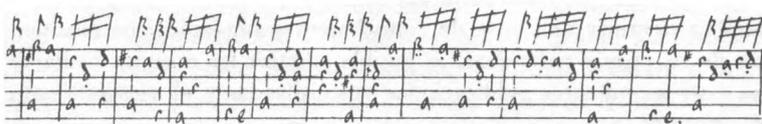
Es posible construir laúdes en la Argentina. Investigaciones realizadas por Raúl Pérez asesorado por ingenieros agrónomos, más los testimonios que obtuve de los luthiers ingleses, me permiten afirmar que existen en Sud-América maderas adecuadas para la fabricación de laúdes. El interés por importar maderas de otros continentes es, en este caso, un prejuicio muy común de parte de los instrumentistas (quienes muchas veces exigen determinadas características en la factura de los instrumentos que encargan) y, en menor medida, por parte de los luthiers (actitud fácilmente explicable por aquello de que prefieren maderas "probadas"). Aún así, es indudable que si no se dan las posibilidades de experimentar con maderas locales, jamás se sabrá si existen otras variedades tan nobles como las ya "probadas". Queda en manos de ejecutantes y artesanos el desafío de llevar adelante la empresa.

Ediciones especializadas

TABLATURA es el nombre con el cual se denomina a los sistemas de notación basados en indicar posiciones digitales (salvo en los instrumentos de teclado) y no en indicar la altura relativa de los sonidos que se deben producir.

El órgano, el clave, la viola de gamba y la flauta, se valieron de tablaturas en algún momento de su desarrollo, pero sin duda los más consistentes en su uso han sido el laúd y la vihuela.

La tablatura francesa (utilizada también en Inglaterra) consta de seis líneas (al comienzo sólo cinco) que representan las seis cuerdas básicas del instrumento. La línea superior representa a la cuerda más aguda y mediante letras colocadas sobre las líneas, se indican los trastes en que se deben pisar las cuerdas correspondientes. La letra *a* significa cuerda al aire, la letra *b*, primer traste y correlativamente con las restantes. Del manuscrito conocido actualmente como *Samson Lute Book*, reproduzco un fragmento de la obra anónima *Wilson's Wild*, cuya versión completa para guitarra adjunto al final del artículo.



Ejemplo de tablatura francesa manuscrita

La tablatura italiana (usada también en España para la vihuela con el nombre de cifra) sigue el mismo principio que la anterior. En lugar de letras se emplean números (0 cuerda al aire, 1 primer traste y así correlativamente) y la cuerda más aguda está representada por la línea inferior, salvo en el caso de Luis Milán, cuya tablatura representa a la cuerda más aguda con la línea superior, a la manera

de la tablatura francesa. Del primer libro de *Tenori e contrabassi intabulati* . . de Francesco Bossinensis (Venecia 1509) reproduzco un fragmento de su Recercare primero del cual adjunto una transcripción para guitarra, de los primeros compases:



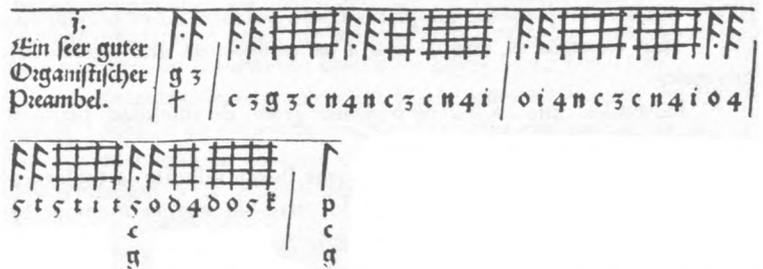
Ejemplo de tablatura italiana manuscrita

Recercare Primo (primeros compases)

Francesco Bossinensis



La tablatura alemana difiere de las anteriormente mencionadas en que no recurre al uso de líneas para individualizar cada cuerda, sino que para cada intersección de cuerda-traste, emplea una letra diferente. Una vez agotado el abecedario, recurre a letras dobles o a las mismas utilizadas inicialmente pero con un guión sobre ellas. Vale aclarar que concebida originalmente para un laúd de cinco cuerdas, la manera de indicar posiciones sobre la sexta (adquirida con posterioridad a la creación de esta tablatura) difiere según el



autor. Del *Der ander theil des Lautenbüchs* de Hans Newsidler (Nürnberg 1536), reproduzco un fragmento de la primera obra, un preámbulo organístico: *Ein seer guter Organistischer Preambel*, de cuyos primeros compases adjunto la transcripción para guitarra:

Ein seer guter Organistischer Preambel

Hans Newsidler



En los tres casos la indicación de las duraciones es similar, con ligeras variantes caligráficas según el lugar o la época. Las equivalencias serían aproximadamente las que siguen:

l. 1 = o ; 1 = d ; 1 = d ; 1 = d ; 1 = d ; etc

y sus valores deberían reducirse a la mitad cuando se encara una edición moderna.

Por otra parte, las tablaturas no proveen indicaciones de “tempo”, el cual queda a criterio del intérprete y deberá resultar del análisis del carácter y estructura de la obra³.

La tablatura admite diferentes interpretaciones para su transcripción a notación moderna y depende del editor, la fidelidad con que se hayan traducido la textura polifónica y la estructura rítmica. Indudablemente la mejor solución consiste en aprender a leer directamente del original y decidir por uno mismo, la realización que cada obra demanda. Esto lejos de ser dificultoso, es, por el contrario, relativamente fácil.

La lectura directa de la tablatura, resulta imprescindible para tomar clases particulares o asistir a los cursos para laudistas del *Early Music Centre*, por ejemplo. Actualmente es posible conseguir en facsímil o en ediciones en notación moderna de probada seriedad, las obras completas de los exponentes más importantes del repertorio laudístico.

Los medios con los cuales se cuenta para garantizar fidelidad al original son tres:

a) microfilms de los originales, que se pueden obtener en préstamo de la *Lute Society* (a cuya colección, Diana Poulton e I. M. Davies suman sus propios ejemplares como colaboradores permanentes) o bien encargar su elaboración a las bibliotecas que poseen los originales.

b) facsímiles, que en mayor o menor grado de fidelidad, proveen un valioso sucedáneo del original.

c) ediciones en notación moderna que llevan adjunta la tablatura impresa en tipografía moderna por lo cual, de alguna manera, es posible controlar la calidad de la transcripción.

La *Lute Society* proporciona a sus asociados tablaturas impresas en tipografía moderna a bajo costo, que ofrece como *Lute Society Tablature Sheets*. De ellas ha editado nueve series que cubren tres diferentes grados de dificultad.

La relación guitarrista-laudista:

Los tres puntos arriba tratados resultan el preámbulo indispensable para abordar este aspecto el cual, en definitiva, es el que motiva el presente artículo. Los factores que determinan un estilo de ejecución no están dados solamente por la técnica empleada o el medio

³ Los principios de las tablaturas francesa, italiana y alemana, están descritos en el correspondiente capítulo de la obra de Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music (900-1600)* (The Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts 1961/5^o ed./LUTE TABLATURES, pág. 54).

instrumental adoptado. Existe otra serie de parámetros y cada uno de ellos exige la medida de atención que le corresponde. Es innegable que el mayor aporte cuantitativo recibido por el resurgimiento de la música para laúd proviene de los guitarristas. Estos a su vez han hecho sentir su influencia y el laúd ha comenzado a perder sus características distintivas.

Debemos insistir entonces: **el laúd no es un antecesor de la guitarra, es un instrumento totalmente diferente a ella y sus puntos de contacto son meramente contingentes.** La extendida concepción popular —puramente afectiva y que desconoce el hecho histórico en sí— de que el laúd es un “abuelo” de la guitarra implica, por extensión, una similitud de usos y características musicales totalmente reñidas con la realidad.

Convendría, entonces, tratar ordenadamente las diferencias en lo que concierne a **actitud, volumen, timbre, articulación y otros factores concurrentes en la configuración de un estilo.**

La actitud. De ser un instrumento de salón (cuyo desarrollo se da en el siglo XVII) la guitarra pasó a ser, por imperio de las circunstancias, un instrumento de “gran concierto”, no sólo en lo que atañe al número de oyentes sino al criterio con que se arman los programas. Resulta notable que se ejecuten más conciertos para guitarra y orquesta que para guitarra y pequeño conjunto de cámara, marco dentro del cual indudablemente afrontaría un menor desequilibrio dinámico. Esta condición de la guitarra moderna se debe a que su resurgimiento y difusión como instrumento de música culta, se dio en un período cuya modalidad de concierto es totalmente diferente a la del período que la vio nacer. Mientras que el guitarrista ha desarrollado una mentalidad eminentemente solística, el laudista es fundamentalmente un instrumentista de conjunto, que de ninguna manera desdeña el papel de solista, pero que en ese caso lo aborda con una actitud totalmente opuesta a la del “gran concierto”.

Los sistemas de comunicación y las características que ha cobrado el recital o el concierto en nuestros días configuran, de por sí, un contexto que en muchos casos llega a desvirtuar todo intento de aproximación a la autenticidad. Todavía no se ha planteado este fenómeno como objeto de estudio, a pesar de ser un factor tan importante como el instrumento elegido.

El volumen: la guitarra heredó el ideal sonoro del romanticismo y de ser un instrumento de voces extremadamente íntimas para nuestros oídos modernos, pasó a ser un instrumento de sonoridad comparativamente potente. Su evolución parece encaminada en esa dirección, si tenemos en cuenta que sus ejecutantes han buscado —y como en el caso de Irma Costanzo, desarrollado con éxito— sistemas de amplificación que no varían, más que en el volumen, la calidad del sonido.

La sonoridad del laúd ejecutado mediante la técnica renacentista, resulta grande por la notable resonancia que las cuerdas dobles y el particular formato del instrumento dan a cada sonido. El laúd nos impone su presencia en la misma medida en que nos es imposible soslayar el multiplicado susurro de miles de hojas mecidas por el viento. Desgraciadamente, las grabaciones que más se han difundido

en nuestro medio, poco o nada dejan apreciar de esta sobresaliente cualidad.

El timbre: la capacidad de variar el timbre en los instrumentos antiguos es en realidad reducida, si descartamos aquéllos que lo logran por medios mecánicos (los registros del clave o el órgano). Si bien el laúd está naturalmente dotado de una cierta flexibilidad en ese sentido, no por ello debemos suponer que escapaba a las imposiciones de un estilo, en el cual la variedad tímbrica —que en manos de algunos guitarristas llega a ser exhuberante— desentona con la naturaleza del laúd y su música, si se trasponen los límites que ella demarca.

La articulación: teniendo en cuenta el cuidadoso estudio que flautistas y violistas, por ejemplo, realizan en materia de articulación (discriminación del uso de los ligados o ejecución de varias notas con un solo movimiento de arco, para señalar sólo dos detalles), llamaría la atención que el asunto se pasara por alto cuando se trata del laúd.

Por articulación debe interpretarse en el caso del laúd, el cuidado en la elección de una técnica de la mano derecha que responda al ideal sonoro que es particular del instrumento. En el caso de la guitarra, los pasajes escalísticos son ejecutados en la gran mayoría de los casos, alternando el índice y el mayor. En el laúd, ello se hace alternando el pulgar (siempre a cargo de los tiempos fuertes o en su defecto el mayor, si el pulgar está ejecutando simultáneamente un bajo) y el índice (siempre en los tiempos débiles). Es notoria la diferencia de peso entre el pulgar y el índice y ello se capitaliza a favor de la acentuación, de vital importancia en cambios de ritmo. Las diferentes técnicas, sumadas al diferente grado de tensión de las cuerdas entre uno y otro instrumento, dan por resultado articulaciones que confieren a cada uno una sonoridad distintiva. En el laúd, cada nota de una escala (generalmente un pasaje ornamental) es menos importante que el contorno de la línea a la cual pertenece. En la guitarra se tiende a dotar a cada nota —en un pasaje similar— de una equivalente claridad. Ello constituye un factor de estilo (época e instrumento) que no debe soslayarse.

Otros factores que hacen al estilo: entre ellos cobran capital importancia la ornamentación y la realización directa del bajo cifrado, dos aspectos que deberían estar incorporados al oficio del laudista como parte natural de su formación. El repertorio guitarrístico no plantea estas exigencias salvo en casos aislados y debido a una generalizada carencia en la educación musical, el instrumentista tendrá que adquirir por su cuenta el dominio de ambas técnicas.*

La idea que habitualmente se tiene de la ornamentación renacentista resulta muchas veces distante de la realidad. En el caso del laúd, el ornamento adquiere características notables. El tratamiento ornamental que una obra recibía en Inglaterra en la segunda década del siglo XVII, puede parecer a los oídos del lego y aún para el profesional que no está interiorizado del estilo laudístico, como pro-

* Ver en este mismo volumen el artículo *Introducción a la práctica del bajo continuo* de Guillermo Graetzer. (N. del E.)

Cuatro primeros compases de la Pavana de Alfonso Ferrabosco, comparando la primera vez, con la ornamentación que el mismo Ferrabosco escribe para la repetición de la primera sección.

La escuela de laudistas franceses del siglo XVII (Gaultier y contemporáneos) tuvo una influencia notable sobre los clavecinistas en lo que a la ornamentación concierne. Ello sólo puede haber sido producto de una continuidad histórica que conviene tener siempre presente.

Por otra parte, el papel que el **chitarrone** y la **tiorba** juegan en la monodia italiana no es otro que el de acompañantes a cuyo cuidado estaba la realización del bajo continuo. El **chitarrone** fue el instrumento que según Caccini mejor se prestaba para esa función⁴ e indudablemente la **tiorba** fue el instrumento de continuo por excelencia en el temprano barroco inglés, de lo cual hay sobradas evidencias.⁵

Finalmente, se suma el hecho de que las notaciones de cada época implican una serie de sobreentendidos que son moneda corriente durante su período de uso. De ello resulta que no es posible realizar transcripciones “literales” y que el intérprete deberá tener el suficiente conocimiento estilístico para realizar sus propias versiones. En

⁴ En el prefacio a su *Le Nuove Musiche* (1602), ver *The Art of Accompaniment from a Thorough-bass as practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries* de Franck T. Arnold (DOVER, New York 1965, Vol. 1, pág. 42).

⁵ Edward Huws Jones: *The Theorbo and Continuo Practise in the Early English Baroque* (Galpin Society Journal, N° XXV, julio de 1972, pág. 67).

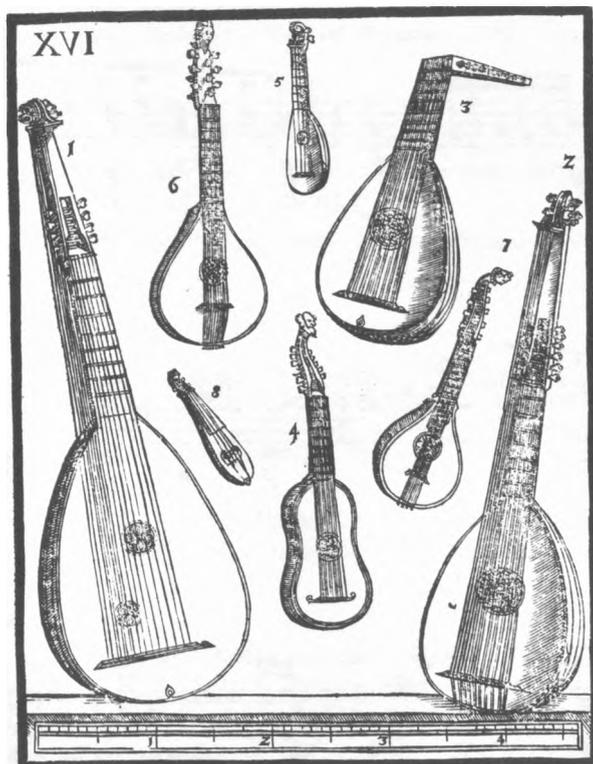
Lutes and Theorboes: their use as Continuo Instruments, described by Praetorius in his Syntagma Musicum, 1619 traducido al inglés por Michael Morrow y Michael Graubart (Lute Society Journal, Vol. 2, 1960, pág. 26).

caso contrario, deberá confiar en las transcripciones ofrecidas por los editores que, debido a la posibilidad de diferentes enfoques que una tablatura admite, darán siempre lugar a divergencias. Si bien los manuscritos e impresiones originales pueden presentar errores, es deseable que la decisión última en lo que respecta a su interpretación corra por cuenta del ejecutante.

El laúd en nuestro país

La difusión del laúd en la Argentina depende de dos factores. El primero y principal: la fabricación de instrumentos y cuerdas en el país que debería recibir el apoyo de los potenciales laudistas, y la formación en alguna institución de una biblioteca que mediante cualquier sistema viable, distribuya material y, a la vez, reúna fondos para ampliar sus títulos. Se ha planteado la posibilidad de constituir una Sociedad Laudística Argentina, pero ello sólo debería ser producto de una etapa posterior, pues mal puede existir una Sociedad Laudística sin laudistas y estos jamás llegarán a tales sin instrumentos. El criterio a adoptar sería el de depositar nuestra confianza en nuestros luthiers, quienes han dado sobradas pruebas de su idoneidad, y aportarles el material pertinente.

Los resultados óptimos no serán a corto plazo, pero tal vez sea útil recordar que desde la introducción del ud en Europa hasta John Dowland, pasó mucha agua debajo del puente.



XVI
 1. Patuanische Theorba. 2. Laute mit Abzügen oder Testudo-Theorbata. 3. Chorlaute.
 4. Quinterna. 5. Mandoraca. 6. Sech's Hörliche ChorZitter. 7. Klein
 Englisch Zitterlein. 8. Klein Seig Postje genannt.

APENDICE

WILSON'S WILD
(c 1580/5)

Transcripto para guitarra de la tablatura por: Carlos E. Ravina

Anónimo



GUIA BIBLIOGRAFICA DE ARTICULOS
CONCERNIENTES A LA CONSTRUCCION DEL LAUD

Características generales

The Elizabethan Lute – Donald Gill – Galpin Society Journal N° XII, junio de 1959, reimpresso en Amsterdam en 1967, pág. 60.

Some Remarks on Old Lutes – Michael Prynne – Lute Society Journal Vol. I, 1959, pág. 19.

Brief Notes on the Bass Lute – Donald Gill – LSJ Vol. 3, 1961, pág. 27.

Modelos y diseños:

A fifteenth-century Lute Design – Ian Harwood – LSJ Vol. 2, 1960, pág. 3.

An Unrecorded Lute by Hans Frei – Michael Prynne – GSJ N° II, marzo de 1949 reimpresso en Amsterdam en 1967, pág. 47.

Lute Construction in the Renaissance and Baroque – Friedemann Hellwig – GSJ N° XXVII, abril de 1974, pág. 15.

Barreado de la tapa:

On the Construction of the Lute Belly – Friedemann Hellwig – GSJ N° XXI, marzo de 1968, pág. 129.

Lute Bellies and Barring – Michael Prynne – LSJ Vol. 6, 1964, pág. 7.

Restauraciones y falsificaciones:

An Example of Lute Restoration – Friedemann Hellwig – GSJ N° XXIII, agosto de 1970, pág. 64.

Some Remarks on Lute Forgeries – Michael Prynne – LSJ Vol. 3, 1961, pág. 17.

Luthiers:

The Old Bologna Lute-Makers – Michael Prynne – LSJ Vol. 5, 1963, pág. 18.

A Note on Marx Unverdorben – Michael Prynne – LSJ Vol. 1, 1959, pág. 58.

Luthiers: David Rubio and Michael Lowe – Howard Schott – EARLY MUSIC Vol. 3, N° 4, octubre de 1975, pág. 355.

Cuerdas y afinación:

Strings in the 16th and 17th Centuries – Djilda Abbott y Ephraim Segerman – GSJ N° XXVII, abril de 1974, pág. 48.

Gut strings – Djilda Abbott y Ephraim Segerman – EM Vol. 4 N° 4, octubre de 1976, pág. 430.

Lute Stringing in the light of surviving Tablatures – Diana Poulton – LSJ Vol. 6, 1964, pág. 14.

Material gráfico:

Es posible encontrar un par de diseños de laúdes (siete y trece órdenes) en las páginas 9 y 10 del N° 27 (octubre de 1963) de *Guitar Review*, publicada en New York por la Society of the Classic Guitar.

Michael Praetorius, proporciona en el segundo tomo (*De Organographia*) de su *Synma Musicum* de 1619, grabados de laúdes (láminas V, VII, XVI y XVII) dibujados en escala (utiliza el pie de Brunswick, 1 pie igual a 285,36 mm). Estos mismos grabados se pueden adquirir ampliados por medio del Early Music Shop (Bradford o Londres) que los comercializa como *Praetorius drawings*.

El libro *European & American Musical Instruments* (The Viking Press, New York de Anthony Baines, tiene abundante material gráfico (texto pág. 28 a 34 y desde la fotografía 159) que permite comparar diferentes escuelas de luthería.

Por último recomiendo para aquellos que deseen acceder a información introductoria sobre el laúd y su técnica, el autorizado libro de Diana Poulton, *An Introduction to Lute Playing* que incluye una selección de obras (en tablatura y transcriptas), además de información complementaria. Está editado por Schott & Co. bajo el número 10658.



Ilustración de la obra: *Ain schone kunstliche underweisung auff der Lautten und Geygen* (1523), de Hans Judenkünig.

LA NUEVA MUSICA ANTIGUA

Ensayo sobre el resurgimiento de la Música Antigua

por Roberto Kolb

(La Haya)

Durante los últimos 15 años el interés por la *Música Antigua*¹ ha aumentado considerablemente.

Se discute muy especialmente el problema de su interpretación. Varios artistas-musicólogos han asumido la tarea de diseminar conocimiento sobre el tema y de reproducir esta música **tan auténticamente como fuere posible** en relación al original. Estas iniciativas han dado origen en algunos países a una dinámica actividad que continúa creciendo a un ritmo sorprendente. Existen hoy día varios conjuntos de todos los tamaños y combinaciones, generalmente dedicados a la música de un período determinado. Se van creando en los conservatorios, secciones o departamentos que proveen de material e información al músico de esta especialidad.

Se ha desarrollado también un ávido público para este tipo de música, como se evidencia a través de la cantidad de conciertos y grabaciones.

El campo de investigación de la *Música Antigua* es tan vasto y complejo que uno podría imaginarlo todavía en manos de musicólogos. Pero en **cambio atrae un gran número de músicos activos**, quienes lo han asumido no como tarea secundaria sino con total dedicación. Esto nos enfrenta con un interesante fenómeno social. Considerando que la *Música Antigua* es, como hecho cultural, producto de determinados factores sociales e históricos, ¿por qué está cobrando en este momento tanta popularidad? ¿Cuáles son las motivaciones que hacen que tantos músicos de hoy no canalicen su creatividad a través de un medio más representativo del mundo contemporáneo, si no muy por el contrario absorban su tiempo con la música de épocas tan lejanas?

Casi todas las expresiones artísticas han sobrevivido en formas "tangibles", por ejemplo en el caso de la arquitectura, de la pintura, de la escultura, etc. Su análisis y descripción son por tanto más posibles. Pero la materia de la música es el sonido, el cual cesa al dejar de tocarse el instrumento que lo produce.

Como fuentes históricas, la notación, los textos y los instrumentos musicales son medios relativamente subjetivos comparados a los de otras artes. De ahí el desafío de la *Música Antigua*: hay que reconstruirla, re-inventarla.

Una verdadera reproducción de la *Música Antigua* requiere entonces la colaboración entre artistas y musicólogos. Los primeros conjuntos de *Música Antigua* nacieron justamente como complemento a su investigación y es por eso que los conciertos tuvieron en un principio ambas características: la artística y la científica. Se le brindó así al público una vivencia musical diferente, la producida por instrumentos inusuales, la resultante de otros contextos sociales (el eclesiástico, el militar, el palaciego, el callejero). La función de estos conjuntos fue la de "restaurar" y revivir esta forma artística así como lo hacen naturalmente los museos respecto de otras artes.

La práctica de la *Música Antigua* va adquiriendo poco a poco vida propia y a la vez va cambiando sus implicancias sociales en forma

¹ Por estos términos me refiero a la música de la sociedad occidental, compuesta en la Edad Media, el Renacimiento y la Epoca Barroca.

significativa. Se acompaña cada vez menos al concierto de Música Antigua con comentarios explicativos de las obras; se la escucha con creciente familiaridad e identificación. La ejecución en instrumentos originales no resulta ya un exotismo o una rareza. La industria editorial encuentra en la música antigua un mercado prometedor. Y en cuanto a la interpretación en sí, cobra mayor relieve cada año el "estilo personal" en contraste al anterior criterio más musicológico, como por ejemplo se percibe en las contrastantes versiones de *Syntagma Musicum* vs. *Studio der Frühen Musik*, F. Brüggen vs. H. M. Linde, G. Leonhardt vs. T. Koopman, etc.

Esta integración al *establishment* musical y a sus formas de producción, distribución, y consumo, comienza a ejercer cierta influencia en los músicos que la abordan:

Cuando se desea estudiar música del repertorio tradicional, todos sabemos que el primer paso es ingresar a un conservatorio y que los siguientes ocurren más o menos mecánicamente. El estudiante es poco a poco absorbido por la vida musical institucionalizada. Todas las reglas están ya establecidas, y el alumno solo tiene que seguirlas. En este sentido, todo se le facilita, pero en otros es negativo. Se estimula por ejemplo la actitud pasiva del alumno y se resienten así su iniciativa y su creatividad. Al ser aceptada e incluida la Música Antigua al territorio pedagógico tradicional, el alumno de esta especialidad corre el mismo peligro. Como resultado encontramos ya esta actitud en estudiantes, músicos activos, y pedagogos que cumplen sus funciones con eficiencia pero sin mayor conciencia de las posibilidades creativas que presenta la Música Antigua.

Cuando comenzó el resurgimiento de la Música Antigua, los individuos que lo protagonizaron eran por cierto pioneros en todo sentido. Debían ganar el interés del público, encontrar la fórmula económica que les asegurase trabajo en un mundo musical con otra concepción estética, estimular la creación de instrumentos auténticos y adecuados. Todo aquello que ya estaba hecho respecto de la música tradicional estaba por hacerse respecto de la Música Antigua. En concreto, el intérprete de Música Antigua debía integrarse a la sociedad y ésta como lo demuestra su rápida aceptación, no puso objeción alguna.

Como resultado muchos de los que se dedican hoy al repertorio medieval y renacentista se encuentran nuevamente en la situación cómoda de los ejecutantes de música clásica y romántica: no son ni pioneros ni innovadores. Ya se vislumbra el automatismo sintomático de la música institucionalizada.

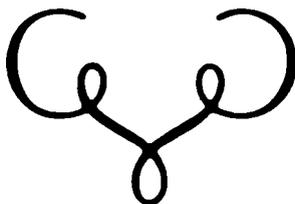
La situación que describo arriba se percibe más claramente en aquellos países en que la Música Antigua está más avanzada: Holanda, Suiza, Inglaterra. En los demás países europeos y otros del mundo donde ésta ha prendido sus raíces (EE.UU., Japón, Argentina) todavía podemos encontrar este movimiento en sus frescas y vitales etapas de evolución: un complemento aún pionero de la investigación musicológica.

Y sin embargo los cultores de esta música siguen siendo de alguna manera diferentes a aquellos estilo "conservatorio". Se destacan

por su iniciativa y su inventiva, y hasta por su manera de vivir y de relacionarse.

Es que tal vez la Música Antigua es por su mismo estilo una forma de rebelión. Su ejecución implica necesariamente el desafío de reproducir el sonido de siglos atrás tal como lo era en la época de su creación, sin aplicar ideales estéticos modernos. La Música Antigua ha contribuido por lo mismo, curiosamente, a una interpretación más fiel hasta de aquella música —la del repertorio tradicional— que a veces intenta domarla.

En este sentido, mucho resta aún por hacer. Pero es indudable que la actitud de exploración sigue siendo aún fuerte y atrayente incentivo para aquellos que encauzan su estudio hacia la ejecución de la música de siglos pasados.



la mejor manera de dar la nota

La información local.

Los coros del interior.

Nuestra presencia en los festivales internacionales a través de una importante red de corresponsales.

El mundo de los coros y la música en sus diversas expresiones.

Y una sección dedicada a la técnica vocal.

SEXTA Diapasón



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

LA MISA
A CINCO VOCES
DE JUAN DE LIENAS
EN EL CODICE
MEXICANO
DEL CONVENTO
DE NUESTRA SEÑORA
DEL CARMEN

por Aníbal E. Cetrangolo

(Buenos Aires)

El fenómeno del trasplante de la música perteneciente a los conquistadores de América, las características de ese arte, las culturas que aquellos encontraron y el grado de fusión de ambos bagajes son el objeto principal de esa rama joven de la historia de la música que se ocupa de los fenómenos ocurridos en América antes de la formación de las nacionalidades integrantes del continente. América no se limitó a recibir lo que se trajo de Europa. Hubo una asimilación, típica, característica, y la corriente cultural fue recíproca. Ya a principios del siglo XVII Giambattista Marino había aludido a la procedencia americana de la zarabanda y de la chacona¹. Además, formas ibéricas vuelven modificadas a España luego de su contacto con la cultura de América. Es el caso de la guajira cubana incorporada por los cantores flamencos a su repertorio².

Hasta el momento actual de las investigaciones, los lugares más claves en la música del período serían Lima y México. Aquí, específicamente si bien se reconoce la ascendencia hispánica, concretamente de las escuelas andaluza y castellana, hay, sin embargo, un fuerte componente franco flamenco e italiano³. Sabemos que en 1576 llega a México un ejemplar de la *Orphenica Lyra* de Fuenllana; en 1586 son traídas obras de Cabezón a Panamá, tres años más tarde y esta vez a México, llegan obras de Guerrero y de Victoria entre otros, y en el año 1600 arriba un importante encargo que reúne 678 volúmenes, algunos de ellos de música⁴. A través de estos nombres ibéricos se percibe nítida la participación italiana. Baste mencionar que casi todos los maestros nombrados se nutrieron en la savia romana, y es de destacar la relación estrechísima que existió entre Palestrina y Victoria⁵. Por otro lado, Morales, por ejemplo, hereda la tradición franco flamenca, y es notable que en la Catedral de Sevilla hayan sido encontrados obras de Josquin⁶. Pero el sello de Flandes se haría notar de una forma muy precisa en México. En efecto, un compositor flamenco y muy posiblemente medio hermano del emperador Carlos, es quien debe ser considerado pionero de

¹ Dice Marino en su "Adone":

... "Chiama questo suo gioco empio e profano
zaravanda e cincona il novo Ispano..."

Citado por Curt Sachs en su "Historia Universal de la Danza". Editorial Centurión. Buenos Aires, 1944; págs. 371/2.

² Mayer Serra, Dr. O., "Panorama de la Música Hispanoamericana" en "Enciclopedia de la Música" Editorial Atlanta S.A. México 1945.

³ Dice al respecto Francisco Curt Lange que es evidente que no fueron los padres españoles sino principalmente los centroeuropeos, incluyendo italianos, los que enseñaron música entre indios y negros.

Lange, Francisco Curt, en el prólogo a "Música colonial en la Argentina, nuestra música instrumental" de Pedro J. Grenó S. J. Revista de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo n° 5/6, Mendoza, 1950.

⁴ Torre Revello, José, "Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI" en Boletín Interamericano de Música n° 2, noviembre 1957. Reproducido en la Revista Interamericana de Bibliografía Vol. VII, n° 4.

⁵ En cuanto a la popularidad de Victoria en las colonias es conocida la anécdota del admirador limeño que envía un presente al compositor. Al respecto ver Láng, Paul Henry, "La Música en la civilización occidental", Eudeba, Buenos Aires, pág. 211.

⁶ Láng, Paul Henry. Op. cit., pág. 210.

Aníbal Cetrangolo

Fundador y director del coral Ars Nova y del conjunto vocal-instrumental Cantoría del Buen Ayre. Es profesor en el Collegium Musicum de Bs. Aires y director del coro de la Danza Alighieri.

la introducción de la música europea en México. A escasos dos años de la toma del valle de México por parte de los españoles en 1521, el franciscano Pedro de Gante funda una escuela de canto para indígenas en Veracruz, que luego es trasladada a la Ciudad de México, y evidentemente con excelentes resultados ya que en 1527 se construye el primer órgano, y si bien Vázquez de Espinosa desconfía de la capacidad creativa de los naturales, en cartas de de Gante⁷ y del obispo Zumárraga al emperador (1529 y 1531, respectivamente) se pondera su habilidad para el canto llano y la polifonía⁸. La Catedral de México entra en competencia con la de Sevilla, de la cual depende, y a juzgar por testimonios de viajeros⁹, sus servicios no tenían qué envidiar a los mejores de Europa.

Desde la designación del primer *chantre* de la Catedral, Cristóbal de Pedraza, nombres que reconoceremos en los más antiguos documentos musicales americanos se suceden en ese cargo y en el de maestro de capilla. Uno de estos códices es el que hasta hace poco se conservaba en el Convento del Carmen de Villa Obregón, y que, con transcripción y notas de Jesús Bal y Gay, publicó el Instituto Nacional de Bellas Artes de México en 1952. El códice, que se extravió¹⁰, incluye además de obras anónimas, trabajos de Francisco López, Francisco Guerrero, Hernando Franco y Juan de Lienas. Son muy pocos los datos que tenemos de este último autor. Bal y Gay lo supone "floreciente en la segunda mitad del siglo XVI"¹¹ y establece la posibilidad de que haya sido maestro de capilla del Convento del Carmen. Según el Dr. Enrique Destaville, que no halló antecedentes de linaje en Lienas, el compositor sería de origen catalán. Sabemos, por otro lado que el Dr. Robert Stevenson, estaría trabajando en los datos biográficos suyos. Lienas es, por mucho, el autor más representado en el Códice del Convento del Carmen, donde encontramos un *Salve*, un *Magnificat*, una Misa a cinco voces, un *Requiem*, dos *Lamentaciones* y el motete *Coenantibus Autem Illis**. Varias de las obras de Lienas llevan el acápite "Jesús María" o bien "JHS María", por lo que en un primer momento pensamos que Lienas debía haber tenido alguna vinculación con el convento de religiosos de Jesús María, fundado en 1580, del que da cuenta Juan de Viera en su *Breve Compendiosa Narración de la Ciudad de Méxi-*

⁷ Stevenson, Robert, "Music in Mexico, a historical survey" Thomas Crönewell, New York, 1952, pág. 54.

⁸ Dice Motolinía que los naturales cantan bien pero no tan fuerte y dulcemente como los españoles. Curiosamente anota como causa de ello la mala alimentación de los indígenas. Stevenson, Robert. Op. cit., pág. 55.

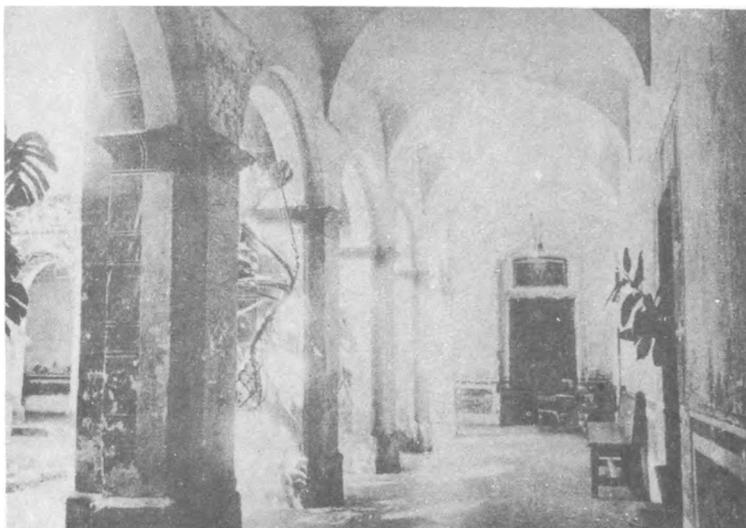
⁹ Martí, Samuel, "Música colonial profana", I.N.A.M.B. 37, Septiembre de 1969.

¹⁰ En tal sentido el informe recabado en el mismo Convento del Carmen por la Lic. Nilda Fernández, quien tanto nos auxilia desde México con valiosa información bibliográfica. También ver:

Stevenson, Robert, "La Música en la Catedral de México, 1600-1750" en Revista Musical Chilena, Universidad de Chile, Año XIX, n° 92, Santiago de Chile, abril-junio 1965.

¹¹ Bal y Gay, Jesús, "Tesoro de la Música Polifónica en México I, El Códice del Convento del Carmen" I.N.T.A. México 1952.

* Grabado en Música Colonial Latinoamericana, Qualiton SQI-4038.



Interior del Convento de Nuestra Señora del Carmen. México.

co escrita en 1777¹². Sin embargo el P. Serafín Puerta del Carmelo porteño, nos informó que el estampar la leyenda mencionada, es una práctica piadosa de antigua data común en sus compañeros de orden. La inscripción luego se amplió, resultando “Jesús, María, José y Teresa” manifestando así la devoción de los religiosos por el esposo de la Virgen y por Santa Teresa de Avila. Todo esto hace suponer que Lianas fue carmelita. El especial voto de humildad de los monjes, y la quema de los archivos de la orden en México en los días de la revolución, dificultan corroborar nuestra presunción.

La Misa a cinco voces de Lianas es la obra de más aliento del compositor en el Códice ya nombrado. Estas páginas tienen por objeto describir algunas características de ella para exaltar su rol destacado y llamar la atención del lector impulsándolo al contacto sonoro irremplazable¹³.

La obra está estructurada íntegramente sobre el motivo Do La Sol Do Re Mi, que es reiterado obstinada y textualmente durante casi toda la extensión de la Misa por la soprano segunda. Señaló el Dr. Stevenson que también este canto es usado en la Misa a cinco voces de Melchor de Aragón (casi seguro se trate de Melchor Robledo muerto en 1587, ya que existe una obra similar firmada por este en el Códice de la Capilla Sixtina), en el motete *O haylige ombeflecte zart iunckfrawschaffe Marie* de Sebastian Virdung, la *Missa Cortilla* de Cristóbal de Morales, así como también en una Misa de Ginés de

¹² Viera, Juan de “Compendiosa Narración de la Ciudad de México” con prólogo y notas de Gonzalo Obregón, Editorial Guaranía. México-Buenos Aires, 1952.

¹³ Hay un registro discográfico que data de 1951 de la Misa de Lianas en versión de Rogert Wagner. Al respecto, hemos tenido el privilegio de la primera ejecución en nuestro medio de la obra, con la “Cantoría del Buen Ayre” el 15 de noviembre de 1976, en el Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Interior del Convento de Nuestra Señora del Carmen.

Bolunda, compositor muerto en 1592¹⁴. A nuestro pedido el R. P. Osvaldo Montoyro, Profesor de Canto Gregoriano de la Pontificia Universidad Católica Argentina ha identificado el *cantus*. Se trataría del *Pueri Hebraeorum* perteneciente a la liturgia del Domingo de Ramos¹⁵.



Nosotros, por nuestra parte hemos hallado que el tema es también utilizado por Cabezón en el Tiento IV del *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa¹⁶. Allí el *cantus* se encuentra a la misma altura que el modelo gregoriano, en cambio en la obra de Lienas este está subido una quinta justa. Asimismo hemos encontrado que el *cantus* es usado en el motete *Pueri Hebraeorum vestimenta* de Nicasio Zorita, maestro de capilla de la Catedral de Tarragona, designado como tal en 1578¹⁷. La obra ha sido transcrita por Samuel Rubio¹⁸ y es notable para el objeto de nuestro estudio, que el único ejemplar completo de su colección de cincuenta y dos motetes a cuatro y cinco voces se encuen-

¹⁴ Stevenson, Robert, "Spanish Cathedral Music in the Golden Age", University of California Press, 1961, pág. 70.

¹⁵ Paroissian Romain, contenan La Messe et l'office pour les dimanches et les fêtes. Societé de Saint Jean l'Evangeliste, Desdee & Cie. Paris, Tournai, Rome, 1936.

¹⁶ "La Música en la Corte de Carlos V. Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luis Venegas de Henestrosa. Consejo Superior de Investigaciones científicas, Barcelona 1965, pág. 26/28.

¹⁷ Querol, Miguel, artículo respectivo en "Enciclopedia Salvat de la Música", Barcelona, 1967.

¹⁸ Rubio, S.O.S.A. "Antología Polifónica Sacra", Tomo I, Madrid 1954, pág. 98.

tre en la Catedral de Bogotá, Colombia¹⁹. Existe un motete de Palestrina *Pueri Hebraeorum* donde el *cantus* ya citado es usado también elevado a una quinta superior con relación al original gregoriano. Pero la similitud más marcada con la obra de Lienas la hemos hallado en el motete *Pueri Hebraeorum* de Tomás Luis de Victoria. Allí la tonalidad elegida es la misma que usa Lienas al presentar el *cantus* en la soprano. Y lo más importante es que en la obra de Victoria, la cláusula melódica que cierra el tema, es la que tanto emplea con idéntica función Lienas en su Misa:

Tomás Luis de Victoria



Juan de Lienas



Kyrie de la Misa a cinco voces. Soprano 1.

En todas las obras nombradas, han sido seleccionadas las mismas notas del canto gregoriano. Esto es, se ha tomado hasta la octava nota, La y se han eliminado la primera, Re, y la séptima, Fa. Algunas de estas obras, como vimos, llevan el nombre del *cantus* y muchas de ellas ratifican su génesis con la indicación del momento en que serán ejecutadas, así el motete de Victoria inscribe debajo del título *Dominica in Ramis Palmarum*. Esto nos hace dudar del carácter mariano que el Dr. Stevenson atribuye a la obra de Morales, vinculándola exclusivamente al motete de Virdung²⁰.

El modo utilizado en la Misa de Lienas es el *eólico*, que no ha sido transpuesto. Según la extensión del *cantus firmus*, este debe ser calificado como *mixtus*, ya que su ámbito excede en una nota el límite grave de la forma auténtica. Las secciones concluyen en la *finalis* del modo en la voz inferior. Lo mismo ocurre con las partes en que se subdivide cada sección, exceptuando el *Christe* y la primera parte de las cuatro que componen el *Credo*, las que concluyen sobre mi (tenor del modo).

Los encadenamientos acórdicos anuncian el ya cercano lenguaje tonal. Las cadencias finales son en su mayoría perfectas y construidas sobre la *finalis* del modo. En el resto de los casos, se trata de cadencias plagales sobre el tenor (*Christe* y Sección *Patrem omnipotentem* del *Credo*) o bien plagales sobre la *finalis* (Sección *Et in terra* del *Gloria* y *Et incarnatus est* del *Credo*). En las cadencias intermedias, el predominio es del tipo perfecto, aunque se encuentran plagales y frigias, éstas últimas sobre Mi o sobre La.

¹⁹ Querol, Miguel, op. citada.

²⁰ Stevenson, R. "Spanish Cathedral Music. . .", pág. 70.

Como fenómeno notable resaltamos la gran cantidad de cadencias plagales en la Sección *Qui tollis* del *Gloria*, lo que si asociamos con el hecho de que sea esta la única parte de la Misa en que Lienas no escribió ninguna alteración accidental, salvo los Si bemol de los compases 17 y 23 que evitan tritonos con los Fa vecinos, tendremos algún indicio de la razón de su carácter lánguido y arcaico. Otro rasgo que apunta a la vecindad de la obra y su autor con el afianzamiento de la tonalidad, es que la gran mayoría de las relaciones acórdicas se encuentran a distancia de cuarta descendente o quinta ascendente o bien cuarta ascendente y quinta descendente, jerarquizando enlaces del tipo plagal o perfecto en detrimento de enlaces por intervalos de segunda o de tercera.

Como ya indicáramos arriba, la soprano segunda insiste obsesivamente en las notas Do, La, Sol, Do, Re, Mi. Esto, que sin embargo, no ocurre en la tercer sección del *Credo* (*Crucifixus*) donde la reducción del espectro sonoro a las voces superiores requiere de la soprano segunda una participación en paridad de movimiento con el resto de las voces. Pero en las partes donde el tema sí es reiterado por la segunda voz, es de remarcar la habilidad de Lienas para que este elemento unificador nunca degenera en monotonía al ser adaptado, gracias a variantes rítmicas, a las necesidades expresivas tan contrastantes que se dan en el texto de la Misa.

Las dos sopranos cruzan sus líneas con frecuencia, pero también se encuentran a veces cruzamientos en el resto de las voces. (Por ejemplo *Kyrie I*, compás 22 entre contralto y tenor, *Christe*, compás 11, entre contralto y tenor o compás 14 entre tenor y bajo).

El bajo es tratado como una voz más, es decir con importancia melódica, si bien en las secciones donde la elaboración contrapuntística es menor, sus saltos son mayores.

El ámbito de las voces es el siguiente:



Las características melódicas sencillas, y el registro reducido de la parte de soprano segunda, motivaron que el maestro Juan Schultis, sugiriese que la parte pudo haberse encomendado a niños.

El recurso principal con que cuenta el polifonista para lograr el color sonoro deseado, es, por supuesto, el manejo de las distintas combinaciones vocales, y, conociendo sus preferencias en la selección, tendremos un dato más de su personalidad musical. Lienas en la *Misa* reserva el uso de la totalidad de su espectro o sea las cinco voces, para los finales y otros momentos de climax expresivo. Utiliza todas las posibilidades de los cuartetos pero son preferidas las combinaciones de S/C/T/B y S S₂, C y T.

El *Kyrie*, transcrito en este número de *Ficta*, comienza con la exposición del tema en cada una de las voces, siguiendo el orden: *soprano 1*, *alto*, *soprano 2*, *tenor* y *bajo*, mostrando desde ya que esta sección será el momento de mayor densidad contrapuntística. A

la vez se insiste en una sucesión de acordes sobre Do La Sol Do Re y Do, pero cuando expone el tema el bajo, Lienas edifica un acorde en posición fundamental sobre la última nota del sujeto, Mi. Esto, que sirve para diferenciar la sección precedente de la próxima, demuestra, además, el uso reticente de las inversiones, ya que el autor podría haber seguido fielmente la sucesión edificando un acorde de sexta sobre el Mi. En el compás 13 la contralto presenta un elemento basado en la inversión del sujeto que será imitado por las otras voces y que por su direccionalidad melódica y diseño rítmico, conducirá con impulso hacia el final del primer *Kyrie*.

Tanto este motivo como el tema inicial son a menudo transpuestos. Esto último es presentado a una quinta inferior por el bajo, lo que luego imita libremente el tenor. El *Christe* se inicia con la presentación casi simultánea en el tenor y en la contralto del tema y su inversión, respectivamente.

El tema pasa luego a la soprano 1, al bajo y a la soprano 2, cuando el sujeto se muestra en la soprano 1, es seguido de una desinencia descendente que parece balancear la ascendente con que el sujeto era acompañado en el *Kyrie* I. El bajo, en el compás 8 y siguientes, imita este procedimiento. Luego se suceden nuevas apariciones del motivo derivado de la inversión del tema, algunas veces con un nuevo diseño rítmico.

El segundo *Kyrie* muestra el tema expuesto esta vez en el orden: soprano primera, bajo, soprano segunda en forma textual, pero lo que caracteriza la sección es la abundancia de pequeñas células derivadas de apócopies del tema y su inversión culminando en una fórmula cadencial.

La obra, en definitiva, nos muestra un compositor sólido en su oficio, decididamente entroncado en la tradición polifónica europea y sin rasgos perceptibles de haber incorporado características musicales de América. Sin embargo, es a todas luces evidente la trascendencia que tiene para la concreción de un lenguaje local propio, lenguaje contradictorio y mestizo, siguiendo a Picón Salas²¹ la presencia en nuestro continente de un polifonista de esa jerarquía, que, según lo que vimos, y dejando de lado el dato cronológico se vincula estilísticamente con el tardío siglo XVI.²²

²¹ Picón Salas, Mariano, "De la Conquista a la Independencia", Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México, 1969.

²² Bal y Gay dice que si Lienas no perteneciese a esa época se trataría de un caso de compositor fiel a la estética de sus maestros. Bal y Gay, Jesús, Op. citada, pág. XI.

MISSA A 5
JHS MARIA

Juan de Lianas

Kyrie eleison

Valores rítmicos originales reducidos a la mitad

Musical score for Soprano 1°, Soprano 2°, Contralto, Tenor, and Bajo, measures 5-8. The score is in 2/2 time. The lyrics are: Kyrie eleison. Soprano 1°: Kyrie eleison. Soprano 2°: Kyrie. Contralto: Kyrie eleison. Tenor: Kyrie eleison. Bajo: Kyrie eleison.

Musical score for Soprano 1, Soprano 2, Contralto, Tenor, and Bajo, measures 9-10. The score is in 2/2 time. The lyrics are: son, Kyrie eleison. Soprano 1: son, Kyrie eleison. Soprano 2: e-lei-son, Kyrie eleison. Contralto: son, Kyrie eleison. Tenor: son, Kyrie eleison. Bajo: Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Chri — ste e — lei — son,

8 Chri — ste e — lei — son,

Chri —

5

lei — son, Chri-ste e — lei — son,

Chri — ste e — lei — son,

Chri — ste e — lei — son,

8 son, Chri — ste e — lei — son,

— ste e — lei — son,

10

— son, Chri-ste e — lei — son,

son, Chri — ste e — lei — son,

Chri-ste e — lei — son,

8 son, Chri — ste e — lei — son, [Chri — ste e — lei — son,]

Chri — ste e — lei — son, Chri — ste e —

ACERCA DE LA MANERA DE TOCAR EL ALLEGRO

Johann Joachim Quantz

En contraposición con el *Adagio*, la palabra *Allegro* tiene un amplio significado y con ella se señalan varios y diversos tipos de piezas rápidas, como el *Allegro*, *Allegro Assai*, *Allegro di Molto*, *Allegro non Presto*, *Allegro ma non Tanto*, *Allegro Moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo*, etc. La trataremos aquí en toda su extensión y, por lo tanto, entenderemos por *Allegro* a todo tipo de piezas rápidas y vivaces. No nos ceñiremos aquí a ningún tipo especial de movimiento rápido.

Sin embargo, como los compositores en general usan los epítetos arriba mencionados más por costumbre que con un sentido preciso, el ejecutante sólo puede descubrir el *Tempo* a partir del contenido mismo de la pieza.

El carácter predominante en un *Allegro* es de alegría y vida, así como en el *Adagio*, por el contrario, es de ternura y melancolía.

Los pasajes rápidos del *Allegro* se deben tocar correcta y limpiamente, así como con vitalidad y articulación. La vitalidad del golpe de lengua, y la acción del diafragma y de los labios, son una importante ayuda en instrumentos de viento en este sentido, del mismo modo que en las cuerdas lo es el golpe de arco. En la flauta, la lengua debe golpear a veces firme y otras veces suavemente, de acuerdo a la especie* de la nota. Los movimientos de la lengua y los dedos deben estar siempre sincronizados, de manera de no omitir notas en los pasajes. Por lo tanto se deben levantar todos los dedos a una misma altura y ésta debe ser pequeña. También se debe cuidar de tocar cada nota en su justo valor y evitar apresurarla o retardarla. Para ello, el ejecutante deberá recordar el *tempo* en cada negra y no considerar suficiente el concordar con las otras partes sólo en el comienzo y el final de cada compás. Especialmente en pasajes ascendentes, si se levantan los dedos demasiado rápido, se corre el riesgo de apresurar mucho el *tempo*. Para evitar esto se debe acentuar y retener levemente la primera nota de las figuras rápidas, especialmente porque las notas principales deben escucharse siempre un poco más que las notas de paso. Para ello, de tanto en tanto, se pueden con golpe de diafragma acentuar las notas que forman la melodía fundamental. En otro capítulo nos hemos referido a qué notas deben tocarse en forma *inégal***

El apresuramiento se debe también, frecuentemente, a poca precisión en el golpe de lengua. Hay quienes imaginan que el ataque se produce en el momento exacto en el que la lengua se apoya contra el paladar y levantan los dedos con el movimiento de la lengua. Pero esto es falso pues de esta manera los dedos se anticipan a la lengua; estos deben levantarse recién al retirar la lengua, que es el momento en el que se produce el sonido.

Habrà que tener especial cuidado de no apresurar las notas lentas y *cantabile* entremezcladas en un pasaje rápido. Nunca se debe

* Valor de duración. (N. del T.).

** Quantz aconseja alargar algo más las notas 1a. y 3a. de un grupo de cuatro. *Inégalité*: desigualdad rítmica característica del estilo francés. J. J. Hotteterre le Romain (Ver tratado de J. J. Hotteterre le Romain en *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois*). (N. del T.).

Este texto corresponde a uno de los capítulos de su libro "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" (Ensayo de una instrucción para tocar flauta travesera), publicado en Berlín en 1752. La traducción ha sido realizada por Eduardo Weinschelbaum.

intentar tocar el *Allegro* a más velocidad de aquélla a la que se pueda tocar uniformemente el pasaje más rápido, pues de otro modo uno podría verse forzado a tocar algunos pasajes más difíciles en forma más lenta causando una desagradable alteración en el *tempo*. Por lo tanto, éste debe elegirse de acuerdo al pasaje más difícil.

Si en algún pasaje rápido de un *Allegro* en semicorcheas o fusas, se intercalan tresillos de corcheas o semicorcheas, deberá decidirse la velocidad más por el pasaje en sí que por los tresillos, ya que si no terminará faltando tiempo, pues decisiéis notas de una misma medida ocupan siempre más tiempo que cuatro tresillos. Por ello, habrá que moderar estos últimos. Los tresillos deben tocarse siempre parejos sin apresurar las dos primeras notas, para evitar que suenen como si tuvieran otra estructura, porque así ya no serían tresillos*. Por lo tanto la primera nota de un tresillo, tratándose de una nota principal en el acorde, puede ser levemente retenida sin forzar el *tempo* ni, en consecuencia, distorsionar la ejecución.

Sin descuidar la vivacidad requerida para un *Allegro* convendrá evitar el caer en excesos; todo lo que es tocado apresuradamente produce en el oyente más ansiedad que satisfacción. La meta principal deberá ser siempre la expresión de un sentimiento, no el tocar rápido. Con un poco de habilidad, se podría construir una máquina musical que tocara las piezas con una velocidad y exactitud tal que ningún ser humano podría igualar ni con sus dedos ni con su lengua; sin lugar a dudas, ésto provocaría admiración pero nunca conmovría a nadie y, habiéndola oído varias veces y comprendido su funcionamiento, cesaría también la admiración. Por lo tanto, quienes deseen mantener su superioridad sobre la máquina y emocionar a la gente, deberán tocar cada pieza con el fuego apropiado pero evitando desbordes para que la pieza no pierda todo su encanto.

También se debe tener cuidado de no comenzar prematuramente las notas que siguen a pequeños silencios ubicados en el comienzo del compás o en acento métrico. Por ejemplo, si hay un silencio en el primer lugar de un grupo de cuatro semicorcheas, se deberá esperar una vez y media lo que indica el silencio pues la nota siguiente es más corta que la primera. Esta proporción se mantiene en las fusas.

Hay que respirar siempre en el momento oportuno y aprender a economizar el aire para no cortar un movimiento continuado con una respiración inoportuna. En las ideas musicales alegres, los trinos deben tocarse rápida y animadamente. Si en un pasaje rápido varias notas bajan por pasos y el tiempo lo permite, se pueden introducir medios trinos de cuando en cuando en la primera o tercera nota. En cambio, si las notas suben se pueden usar *battements*** . Ambos darán al pasaje más brillo y vida, siempre que no se abuse de ellos para no causar disgusto.

En los pasajes en que las notas principales suben y las de paso bajan las primeras deberán retenerse y acentuarse algo, además de ser sopladadas con más vigor que las segundas, pues en aquéllas está la

* Esto significa, no tocar  como  . (N. del T.).

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

melodía principal. Las de paso, en cambio, pueden ligarse suavemente a las notas principales.

Cuanto más abajo lleguen los giros melódicos en los pasajes rápidos, más fuertes deben tocarse las notas graves. En parte porque son las notas fundamentales en la armonía, y en parte porque las notas graves de la flauta no son tan penetrantes e hirientes como las agudas.

Las notas largas deben sostenerse aumentando y disminuyendo la presión, pero las notas rápidas que las suceden deben distinguirse con una ejecución alegre.

Si, inesperadamente, luego de notas rápidas aparece una, especialmente larga, se la debe acentuar con énfasis particular. En las notas siguientes, se debe moderar nuevamente la fuerza. Sin embargo, si luego de notas rápidas aparecen varias notas largas, el ejecutante deberá moderar inmediatamente su ímpetu y ejecutar las notas largas con el sentimiento apropiado, de modo que ellas no se vuelvan aburridas.

Notas ligadas deben tocarse como están indicadas, pues generalmente esconden una expresión especial. Aquéllas que, por el contrario, requieren golpe de lengua, no deben ligarse.

Si las notas más rápidas de un *Allegro* son semicorcheas, las corcheas deben articularse un poco mientras que las negras se deben tocar en forma larga y sostenida¹.

Pero en un *Allegretto* en el que hay tresillos de fusas, las semicorcheas deben atacarse cortas mientras que las corcheas serán largas y *cantabile*.

Si el tema de un *Allegro* se retoma frecuentemente, su ejecución debe diferenciarse claramente de las ideas auxiliares. Así sea majestuoso o lisonjero, alegre o atrevido, siempre se puede destacar el tema principal de diferentes maneras por la moderación o velocidad de los movimientos de la lengua, el diafragma y los labios así como también por medio del *piano* y el *forte*. Generalmente, en las repeticiones, la alternancia de *piano* y *forte* da un buen resultado. Los sentimientos cambian tan frecuentemente en el *Allegro* como en el *Adagio*, por lo tanto, el ejecutante debe buscar introducirse en cada uno de esos sentimientos para expresarlo correctamente. Por eso es necesario investigar si la pieza a tocar tiene sólo ideas alegres o si éstas están unidas a otras de naturaleza distintas. En el primer caso se debe mantener una ejecución alegre durante toda la pieza. Cuando se presenta el segundo caso, se puede usar la siguiente guía aproximada: la alegría se representa con notas cortas (corcheas, semicorcheas o, en el caso de un *Alla Breve*, con negras, de acuerdo a los requerimientos del metro) que se mueven en saltos o pasos; se la expresa con golpes decididos de lengua. La majestuosidad se representa tanto con notas largas en los pasajes durante los cuales las otras partes tienen un movimiento rápido, como por notas puntilla-

¹ Se sobreentiende, en la flauta, el golpe "ti" cuando hablamos de atacar notas breves como corcheas y semicorcheas. Pero en las notas largas cantábiles, y esto debe recordarse de una vez y para siempre, el golpe de lengua es "di".

das. Estas se deben atacar incisivamente y ejecutar en forma viva. Los puntillos se deben alargar acortando la nota siguiente.* También pueden agregarse algunos trinos de vez en cuando, sobre las notas puntilladas. El atrevimiento se representa con notas de las cuales la segunda o tercera es puntillada y, por lo tanto, la primera es algo precipitada. Se debe tener cuidado de no apresurar demasiado, pues de lo contrario el efecto que se lograría sería el de una danza común. Sin embargo, se puede moderar algo el sentimiento en una parte *concertante* y, con eso, obtener una ejecución agradable pero discreta. La lisonjería se expresa con notas ligadas que suben y bajan por pasos y también por notas sincopadas en las cuales se debe atacar suave la primera mitad y reforzar la segunda con la acción del diafragma y los labios.

Las ideas principales deben distinguirse claramente de aquellas secundarias entremezcladas con ellas; son en verdad la mejor guía para la expresión. Si en un *Allegro* hay mayoría de ideas alegres, éste debe tocarse animada y rápidamente. Pero si el carácter dominante es majestuoso, la pieza debe ser tocada, en general, más seriamente. Si, en cambio, el sentimiento principal es la lisonjería, debe prevalecer la compostura.

Tal como en el *Adagio*, en el *Allegro* se debe ornamentar la melodía simple con apoyaturas y otros pequeños adornos esenciales de acuerdo al carácter emotivo del movimiento. La majestuosidad admite algunos pocos agregados que deben ejecutarse con un estilo muy depurado. Un *Allegro* lisonjero requiere apoyaturas, notas ligadas y una expresión tierna. La alegría, por el contrario, requiere trinos de claro final, mordentes y una ejecución jocosa.

Como un *Allegro* está compuesto generalmente por melodías y pasajes del tipo de los que dejan poco lugar a la improvisación, son muy pocas las ornamentaciones libres que se pueden introducir. Pero si aún se deseara agregar alguna variación pequeña, ésta jamás debe ponerse antes de la repetición y ello ocurre solamente en un *Allegro* en dos partes. Sin embargo, sólo se puede ornamentar aquellas ideas que dan la impresión de requerir variaciones, cuidándose de no alterar las que son hermosas y cantables, y aquellos pasajes brillantes que contienen melodías lo suficientemente agradables como para ser ornamentadas. El oyente se impresiona mucho más por la belleza con la que el ejecutante evidencia saber expresar su habilidad, que por la habilidad misma. Sin embargo si, por descuido del compositor, hay demasiadas repeticiones que podrían provocar disgusto, se justificaría que el ejecutante haga gala de su habilidad mejorándolas. Digo mejorar, no desfigurar. Muchos creen que todo lo que se necesita para remediar algo es variarlo, aunque haciendo esto generalmente lo arruinan en lugar de mejorarlo.

* En un capítulo anterior, Quantz, discutiendo este tema propone tocar  donde diga . (N. del T.).

INTRODUCCION A LA PRACTICA DEL BAJO CONTINUO

por Guillermo Graetzer

(Buenos Aires)

I. Orígenes y evolución

Durante el siglo XVI tuvo lugar un cambio decisivo en la concepción sonora de la textura musical: los elementos característicos de la polifonía (independencia de las voces, imitación motívica, etc.), cedieron lugar a una construcción más bien homofónica, con intercalación de numerosas cadencias estereotipadas en su aspecto armónico que cierran cada sector y hasta la mayoría de las frases¹. Nos hallamos, en consecuencia, frente a un cambio estético-expresivo con una tendencia más humanista, en el que se postula a la palabra —expresivamente articulada— como patrona de la música. Esta evolución culminó alrededor del año 1600 con el advenimiento del **estilo monódico** (voz principal con acompañamiento armónico). La base del acompañamiento está constituida por una voz de bajo que soporta “continuamente” —de allí su nombre— la armonía, es decir, acordes improvisados según determinadas reglas. El ejecutante deducía la configuración de estos acordes, por una parte, de la marcha del bajo mismo y, por otra, de la relación interválica de éste con la melodía principal. Sólo en los contados pasajes donde podían surgir dudas en lo referente a la armonía adecuada, o donde el compositor intentaba un efecto armónico especial, se encuentran cifras sobre la línea del bajo para indicar la composición interválica de los acordes requeridos.

Con el correr de los años, y debido a una creciente complejidad armónica, se desarrolló un sistema de codificación a base de cifras para el así llamado *Basso Continuo*, o *Generalbass* (bajo general) como lo llamaban los alemanes, válido para toda la música europea hasta fines del siglo XVIII.

II. Significado y función armónica en la época barroca

Más allá de una mera realización armónica, la ejecución del **bajo continuo** en la música barroca implica la habilidad de efectuar un acompañamiento acorde al “afecto” o sea a la expresión —al “clima”— del trozo interpretado. Sobre este aspecto se darán algunas sugerencias técnico-expresivas en las secciones siguientes de este trabajo.

En la realización del **bajo continuo** suelen participar dos instrumentistas: uno que ejecuta lisa y llanamente la voz del bajo y otro que toca el bajo y acordes. La melodía (voz principal) y el bajo son lo esencial, constituyendo los acordes una especie de “relleno” que da cohesión a la textura total; esta especie de “aglutinante armónica” es esencial para el carácter sonoro de la música de esta época, y de allí la importancia de no prescindir de ella ni en el género de la música de cámara ni en el orquestal.

¹ Ver, por ejemplo, Lasso *Qui dort icy en Florilegium musicum*. N° 86. Ed. Ricordi

Guillermo Graetzer

Compositor y pedagogo es profesor de composición y orquestación en la Universidad Nacional de La Plata Fundó el Collegium Musicum de Buenos Aires en 1946 cuya dirección artística desempeñó hasta su retiro en 1976, es cofundador de la Sociedad Argentina de Educación Musical cuya vicepresidencia ejerce actualmente

Es autor de diversas antologías y publicó tratados sobre composición, pedagogía y temas relacionados con la Música Antigua

III. Instrumentos a emplear

Los principales instrumentos que intervienen en la ejecución del bajo continuo son:

- para la voz del bajo: viola da gamba tenor o bajo, violoncello y fagot, eventualmente la flauta dulce bajo, si las voces principales se mueven en registros agudos o si son ejecutadas por flautas dulces.
- para las armonías completas (bajo más acordes): clave, órgano, laúd y guitarra. Al emplear el órgano, debido a la mayor consistencia sonora de sus registros bajos, puede prescindirse de un instrumento para el bajo; por otro lado, no suele usarse la pedalera.

El uso del piano como instrumento armónico es actualmente casi inevitable.

IV. Disposición de las voces en las armonías

Para la designación de los acordes que el ejecutante debe realizar se utiliza el sistema de cifras ya mencionado, colocadas por encima o por debajo de la voz del bajo. En el ejemplo siguiente se presentan los cifrados más frecuentes y su posible realización en forma llana. Se comprende que los números siempre designan el intervalo en relación a la nota del bajo y sin tomar en consideración si este intervalo es ejecutado cerca o distante (sumado a una o dos octavas) del bajo.

5* 6 4 3 6 b 6 4+ 6
3 5 5

4 # 6 6 4 3 4 3

* Puede omitirse el cifrado para indicar triadas en posición fundamental.

** Un b, ♯ o # se refiere a la tercera de la triada.

*** La crucecita indica la alteración ascendente del intervalo correspondiente; se la coloca en lugar de un # (o un ♯ en tonalidades con bemoles).

**** La raya indica el mantenimiento de la misma armonía.

Ejemplo 1

Generalmente, cuando el *tempo* es tranquilo se ejecuta un acorde por cada nota del bajo. Las notas de paso del bajo no requieren cambios acórdicos, pero sí pueden ser enriquecidas por una voz que

se mueva paralelamente con ellas formando terceras o sextas, o que ejecuta un movimiento contrario.

En acordes largamente sostenidos —cuando no se dispone de un órgano— se aconseja “repetir las notas una tras la otra para mantener viva la armonía” (Geminiani, 1745).

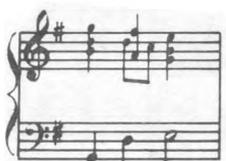
Es recomendable no abusar con el doblaje de la voz principal en la voz superior del **bajo continuo** (algunos autores hasta lo rechazan).

Con el objeto de lograr una sonoridad equilibrada que unifique melodía y bajo, los autores barrocos centroeuropeos sugirieron ubicar los acordes en el registro medio del instrumento, por ejemplo:



Ejemplo 2

Cabe señalar que, lamentablemente, existen muchas ediciones que ubican los acordes (ya realizado el cifrado) en un registro demasiado agudo:



Ejemplo 3

En estos casos, lo más práctico es invertir una o dos veces estos acordes para ubicarlos en una tesitura más central².

Sin embargo, la ubicación de los acordes en el registro medio parece no corresponder a la concepción tímbrica de los músicos italianos de la época; encontramos numerosos ejemplos en obras de Vivaldi donde se ubican los acordes en un registro agudo (ver Ejemplo 3) a la par con el o los instrumentos solistas, lográndose así una sonoridad diáfana y delicada.

Son pocas las sugerencias que pueden darse en un trabajo tan breve en lo referente a la disposición de las voces en los acordes. En primer término, se recomienda practicar también su distribución entre ambas manos (disposición abierta):

² Esto vale también para acompañamiento de flauta dulce.



Ejemplo 4

En cuanto a la **densidad** (número de sonidos superpuestos) de los acordes, se puede proceder con mucha mayor libertad que en la realización del bajo cifrado practicada por los estudiantes de armonía y depende fundamentalmente del matiz (intensidad) del pasaje en particular. Si bien los instrumentos barrocos de teclado disponían de registros para variar el matiz (desde luego no en forma de *crescendo* o *diminuendo*), a través del procedimiento de agregar o sacar sonidos —o sea cambiando la densidad de los acordes— se logra una forma de variar la intensidad mucho más sutilmente. Así, la mano derecha que por lo general realiza un acompañamiento a base de acordes con tres sonidos o voces, puede reducirlos a dos (por ejemplo, en un pasaje de expresión delicada o en un “eco”, al repetirse un motivo, una frase a toda una sección).

D. Scarlatti



Ejemplo 5

Como observará el lector en el siguiente ejemplo, tomado del método *Generalbass in der Composition* (El bajo general en la composición) 1728, del compositor alemán J. D. Heinichen, no hay en realidad límites en la ampliación del número de sonidos por acorde³.



Ejemplo 6

³ Lo expresado en cuanto a la densidad acórdica vale, desde luego, igualmente para laúd y guitarra.

El caso contrario se produce cuando encontramos la indicación *Tasto solo* encima de la voz del bajo, lo que significa la suspensión pasajera de la trama armónica, debiendo ejecutarse sólo la voz del bajo.

Digamos de paso, que no existe prohibición de ejecutar paralelas de unísono o de octavas entre la voz principal y cualquier voz de la armonía, con excepción del bajo. Obsérvese al respecto el siguiente ejemplo; se trata de un fragmento breve de una *Sonata para violín y bajo continuo* de T. Albinoni (1674-1745) cuya realización armónica se debe a H. N. Gerber, alumno de J. S. Bach y que fue supervisada por el maestro.

Grave. Adagio.

Ejemplo 7

V. Enriquecimiento de la textura

Tal como puede verse en el ejemplo de Gerber, el buen acompañante solía enriquecer la textura básica de los acordes con adornos y las llamadas “notas extrañas”. El tipo de ornamentación aplicado debe estar de acuerdo con el carácter —el “afecto”— del trozo, con la época de su creación y con su estilo nacional. Así es que la música francesa puede ser más ornamentada que la alemana, pero aquella es superada aun por la riqueza de adornos y la sutilísima variedad que requiere, un movimiento lento de un autor italiano.

Los ejemplos 8 a y 9 a muestran una textura simple, tipo bajo cifrado, b y c constituyen variantes que corresponden a distintas expresiones.



Ejemplo 8 a



Ejemplo 8 b



Ejemplo 8 c

J. D. Heinichen



Ejemplo 9 a



Ornamentado por Heinichen

Ejemplo 9 b



Ornamentado por Heinichen

Ejemplo 9 c

La manera del toque de los acordes influye sobre el timbre, sobre el matiz y, por ende, sobre la expresión. El toque *plaqué* (las teclas se presionan exactamente juntas) produce una cierta dureza sonora en el clave, la que se evita aplicando un arpeggio casi imperceptible. Por el otro lado, el arpeggio propiamente dicho (iniciándolo siempre **junto** con la nota del bajo, o sea sobre el tiempo) confiere al acompañamiento —por ejemplo en un *Adagio*— una hermosa apacibilidad. Los dedos, al haber tocado las teclas en esta forma, las siguen manteniendo presionadas durante la permanencia del acorde. Vale lo mismo para la ejecución de acordes rotos y/o desplegados en forma rítmica.

J. D. Heinichen



Ejemplo 10

Compárese al respecto la textura de algunos preludios del *Clave Bien Temperado* de J. S. Bach, que se pueden tomar como modelos aunque en estos ejemplos no se trata de acompañamientos. A cada ejemplo precede la armonía básica. Obsérvese el efecto de “pedalización” (como si se tocara con pedal en el piano) en el primer prelude debido a las dos notas sostenidas por la mano izquierda; este efecto se acrecienta aun al mantener también presionadas las teclas tocadas por la derecha. El ejemplo c muestra la manera de aplicar notas extrañas de índole muy diversa.



Versión de J. S. Bach

Ejemplo 11 a

b) 21/1

Ejemplo 11 b

c) 22/1

Ejemplo 11 c

d) 3/II

Ejemplo 11 d

e) 15/II

Ejemplo 11 c

Un recurso hermoso y muy usado —aunque no de fácil ejecución— es la imitación de pequeños giros o motivos presentados por la voz principal en alguna voz del acompañamiento. Se lo aplica con acierto en aquellos momentos en que la voz solista calla o progresa con valores largos, permitiendo así la clara percepción de la imitación.

Händel, Largo (Sonata 12)

Ejemplo 12

VI. El bajo continuo en la música de cámara y orquestal

El tratamiento y la ejecución del **bajo continuo** en obras de cámara (duos, tríos, canciones y arias) difiere bastante del de la música orquestal. Expresándola de manera algo somera, podría formularse la siguiente regla: **cuanto más reducido el cuerpo sonoro, más elaborado debe ser el acompañamiento.**

Mientras que el **bajo continuo** de una obra para flauta dulce puede prescindir —en salas íntimas— de un instrumento especial para la voz del bajo (el violoncelo resulta a veces muy pesado), el acompañamiento de instrumentos más voluminosos requiere un bajo más sonoro. Esto vale también para el acompañamiento de partes cantadas y, especialmente, los *recitativos* de las cantatas, que necesitan un violoncelo (en salas mayores, hasta un contrabajo flexible y delicadamente tocado) y en clave acordes más llenos y frecuentemente arpegiados.

El **bajo continuo** de un conjunto orquestal debe ser de mayor sonoridad y adecuarse tanto al número total de instrumentos intervinientes como a la acústica de la sala. Si bien el piano moderno podría ofrecer el volumen suficiente, su timbre blando y “redondo” es extraño a la sonoridad característica del barroco. Piensan algunos directores de orquesta que, bajo estas circunstancias —orquesta y sala demasiado grandes— podría prescindirse del **bajo continuo**. . . C. Ph. E. Bach (1753) dice al respecto: “*No se puede ejecutar bien una obra sin acompañamiento de un instrumento de teclado. También en el caso de música muy fuerte, en las óperas, y hasta al aire libre, donde se supondría ciertamente que el instrumento no puede escucharse en lo más mínimo, se lo extraña cuando está ausente*”.

En obras de carácter religioso se recomienda el uso del órgano (algunos modelos de pequeños órganos electrónicos dan muy buenos resultados aplicando una registración adecuada, por ejemplo, de voces de flauta) para las secciones coral-instrumentales y, para variar, el clave (solo o en combinación con el órgano), más un violoncelo y/o contrabajo para las partes de canto solista.

En obras orquestales profanas (conciertos, suites, etc.) se recurre preferentemente al clave⁴. Al respecto de la cita de Carl Philipp Emanuel Bach transcripta anteriormente, debemos recordar que mientras los instrumentos de cuerda de su época poseían menor volumen que los actuales, los grandes *clavicembali* tuvieron mayor sonoridad⁵.

Según el caso y, si la orquesta es pequeña, será suficiente ubicar el clave en la primera fila y cerca del director; para una orquesta mayor y salas con resonancia absorbente se recomienda una muy discreta amplificación electroacústica. ¡Qué diría Bach!

⁴ Un caso curioso lo constituye el *Concierto para Dos Mandolinas y Orquesta* de Vivaldi; durante largos pasajes sólo el órgano acompaña a los solistas. En otra oportunidad, el mismo autor nombra al clave junto al laúd como integrantes del bajo continuo.

⁵ Ver el artículo “El clave. Historia y resurgimiento” de Claudio Di Véroli publicado en FICTA n° 1, pág. 41.

Excedería el marco de este trabajo entrar en la descripción de la práctica del bajo continuo en el barroco temprano (Gabrieli, Monteverdi, Schütz). En esa época es prácticamente todo un grupo formado por violas de todos los tamaños, laúdes y archilaúdes, pequeños órganos regales y positivos, arpas, claves e instrumentos de viento que interviene en la trama armónico-contrapuntística, improvisando los instrumentistas pasajes ricamente ornamentados y rápidas escalas ascendentes o descendentes. En el ejemplo que sigue se ensaya una reconstrucción de la práctica de esta época; debe imaginarse la distribución de las cuatro voces a varios instrumentos.

Schütz "Las siete palabras"

The image shows two systems of musical notation. The first system features a vocal line for an Evangelist (labeled 'Evangelista') and a basso continuo line. The vocal line contains the lyrics: 'Da ant - wor re - te der an - der, straf - te'. The basso continuo line consists of a treble and bass staff with figured bass notation. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'ihn und sprach:'. The basso continuo line continues with more figured bass notation. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ornaments.

Ejemplo 13

VII. Bibliografía

Vayan finalmente algunas palabras acerca de la bibliografía sobre este tema. Como verá el lector, no se incluyen en este resumen solamente libros que tratan el bajo continuo como enfoque central de su estudio, sino otros que lo acercarán al estilo y a la práctica de ejecución en general de la época en cuestión. Entre estos encontramos métodos para adquirir la capacidad técnico-instrumental del acompañamiento a base de un bajo cifrado y otros escritos que proporcionan datos históricos y estilísticos.

Entre los primeros debe mencionarse ante todo un cuaderno utilísimo con numerosos ejercicios de R. O. Morris, *Figured harmony at the keyboard*, Oxford University Press, London.

El libro de Hugo Riemann, *Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano)* Editorial Labor, Madrid, Buenos Aires, ofrece una rica ejercitación en base a la armonización de corales.

Sobre la práctica del **bajo continuo** desde el punto de vista histórico y estilístico informan los siguientes libros: **Thurston Dart**, *The interpretation of Music*, Hutchinson's University Library, London. Es éste un pequeño libro excelente que trata en forma sucinta y muy precisa todo lo relacionado a la música desde 1400 hasta 1800.

La obra magna de consulta para el investigador la ofrece **Robert Donington** en su *The interpretation of early music*, Editorial Faber, London. El autor, que trata principalmente la época del barroco, ha reunido innumerables citas de teóricos y compositores de aquella época y las discute con gran penetración y un sentido común típicamente anglo-sajón.

El musicólogo alemán **Walter Kolneder**, revisor de numerosas publicaciones prácticas de obras antiguas, ofrece en su opúsculo *Auführungspraxis bei Vivaldi*, Editorial Amadeus, Zurich, un profundo análisis de la práctica de ejecución de las obras del autor italiano.

Un valioso material nos ofrece **Hans Martin Linde** en *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII*, Ed. Ricordi Americana. Contiene un artículo muy sustancioso: "La improvisación en la ejecución del bajo continuo" y varios ejemplos musicales muy instructivos al respecto.

La problemática del tema se trata tangencialmente en el manual *La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach*, Editorial Ricordi Americana, del autor del presente trabajo.

Debe mencionarse finalmente los numerosos ejemplos de realización del **bajo continuo** por parte de **Erwin Leuchter** en el *Florilegium Musicum* y en el tomo *J. S. Bach, Lieder y pequeñas arias*, ambos editados por Ricordi Americana.

VIII La práctica del bajo continuo y su función en la educación musical.

El aprendizaje del **bajo continuo** constituía en el Barroco un elemento capital en la formación práctica del músico. Lamentablemente se ha dejado luego de lado y pocos son hoy los músicos que pueden improvisar con buen gusto, conocimiento y soltura, un **bajo continuo**. Entre otras actitudes que deben ser rescatadas para revivir en nuestros días la música barroca, la práctica del **bajo continuo** está en primera línea. Y es en este sentido que asistimos a un resurgimiento de su estudio. Pocos aspectos pueden enseñarnos tanto acerca del espíritu del Barroco *fundamentado* en el **bajo continuo** hasta el punto que los historiadores demarcan el Barroco (1600-1750) con los límites de la vida útil del **bajo continuo** como éste que aquí analizamos.

Ahora bien, la práctica del **bajo continuo** no es solamente imprescindible para quien se dedique al Barroco sino que debería ser la base de la educación armónica *tradicional* en nuestros conservatorios. Sólo ha perdurado allí en la forma harto exangüe del bajo cifrado que, por lo general, ni siquiera es realizado en el teclado mismo sino construido penosamente en el pentagrama. Creo que un buen entrenamiento en la improvisación de **continuos** —para todo cantante o instrumentista, independientemente de su destreza o difi-

cultad con el teclado— es la base para una sólida formación armónica, no basada en memorizar reglas teóricas sino en la práctica, tendiente a crear esa **audición interna** tan importante de la que pocos músicos hoy gozan. Puede ser asimismo el más sencillo y satisfactorio primer acercamiento a la técnica de teclados.

El aspecto creativo del **bajo continuo**, al pedir del continuista imaginación y espontaneidad, rescatará así la función práctica del aprendizaje de la armonía y proveerá a más estudiantes un primer contacto positivo con la Música Antigua.

Más aún, un instrumentista que comprende la línea melódica que toca, en función de su ubicación armónica, ha ganado una dimensión fundamental para el conocimiento y el goce.

El presente artículo es el primero de una serie destinada al bajo continuo. Le seguirán trabajos de Tom Koopman, dando reglas prácticas para teclado y Karel Smagge, acerca de la práctica del continuo en motetes y madrigales del siglo XVII. (N. del E.).



REPARACION INTEGRAL DE FLAUTAS DULCES

Ricardo Grätzer - José Ivars

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

S. Ruggieri 2742
6° Piso Tel. 72-1201
Capital

República Argentina

M. Cané 1827
Villa Adelina
Prov. de Bs. As.

R. O. PEREZ LUTHIER

Laúdes renacentistas



consultar a:

— Raúl O. Pérez
Ayohuma 1000
8400 Bariloche
RIO NEGRO

o bien:

— Carlos E. Ravina
Santa Fe 2918
Piso 12, Depto. 36
1425 CAPITAL



EN LA EDUCACION MUSICAL
UNA ORGANIZACION AL SERVICIO DE LOS DOCENTES

Sección Instrumentos	Sección Audio-Visual	Sección Métodos y Música Impresa	Sección Instrumentos Didácticos
PIANOS ORGANOS GUITARRAS BOMBOS INSTS. DE VIENTO ACORDEONES CHARANGOS ACCESORIOS	DIAPOSITIVAS DIDACTICAS GRABADORES - ME- GAFONOS AMPLIFICADORES BAFLES - COLUMNAS - BOCINAS AURICULARES - MI- CROFONOS MODULARES ESTE- REOFONICOS TOCA DISCOS - Mono -stereo DISCOS DIDACTICOS CASSETTES - MAGA- ZINES	CANCIONEROS ES- COLARES PRE-JARDIN - PRIMA- RIA - ESC. MEDIA CORALES a 2, 3 y 4 voces TEXTOS - METODOS (para todos los Instru- mentos y conservato- rios) BIBLIOGRAFIAS - LI- TERATURAS CULTURAS MUSICA- LES	FLAUTAS DULCES MELODICAS METALOFONES XILOFONES VIBRAFONES PANDEROS - PANDE- RETAS CELESTINES BANDAS RITMICAS FLAUTAS "Holly- wood"

Solicite catálogo de nuestras ediciones

TALCAHUANO 139-
Buenos Aires - 1013

T.E.: 46-6510/5989
Horario: 8 a 19,30

CORRESPONDENCIA

Les escribo por tres motivos:

1º) Para felicitarlos por el contenido de los dos primeros números de vuestra revista y augurarles éxito en la continuidad de una labor que ojalá no se interrumpa.

2º) Una pequeña acotación para el acertado y extenso artículo de Claudio Di Véroli en FICTA N° 1, con respecto al clave. Cuando menciona los antecedentes nombra el salterio, el martinete y el teclado. En este último ítem dice "se utilizaba exclusivamente en el órgano antes de la aparición del clave". Pero ya encontramos también un teclado en el *hurdy-gurdy* (viela de rueda, viela para ciegos, zamfonia) cuya representación más antigua es probablemente la que se encuentra en la Catedral de Santiago de Compostela (España) y que data del siglo XII.

3º) Quisiera también exponer algunas consideraciones sobre el artículo de Christopher Ball sobre flautas dulces que apareció en FICTA N° 2, y más específicamente sobre la problemática de cómo corregir la afinación. El autor afirma que si el defecto de afinación no es similar (en el mismo sentido) en ambas octavas, el instrumento no tiene arreglo. Yo creo que esto no es necesariamente así. Si bien la técnica de bajar una nota aguda consiste en achicar un poco el agujero inmediato inferior, la variación que produce esta modificación no es igual en el agudo que en el grave. En efecto, si tomamos como ejemplo el Sol agudo de un instrumento en Do, o el Do agudo de un instrumento en Fa, y deseamos bajar un poco esta nota, achicamos el agujero que le sigue; esta modificación será en un 80 % más notable en el agudo que en el grave. Yo diría que las flautas *Moeck Rottenburgh* poseen casi todas este defecto y con toda facilidad es posible achicar el orificio sin que por eso se altere notablemente la octava inferior. La contrapartida sería cuando la octava grave también es problemática; tomando el mismo ejemplo anterior, podemos recurrir a reducir el tamaño del último orificio de la flauta o del penúltimo, ya que tal cosa no modificará de manera sensible la afinación de la octava inferior. La técnica correcta para probar el grado de

alteración que produce la reducción de un orificio, es tocar el sonido cuestionado y sucesivamente tocar tapando en forma parcial el agujero siguiente. Lo mejor para poder juzgar el grado de cambio producido es hacer esta prueba en forma de *legato*, volviendo siempre a la afinación normal del instrumento. El *batimento* que se escucha proviene de los cambios introducidos. De la misma forma, podemos intentar esta prueba en el agudo y en el grave y comprobar así la diferente incidencia que tiene la modificación sobre ambas octavas. Como conclusión yo diría que para mi experiencia el único instrumento totalmente insalvable es aquél en el que la octava superior es grave con respecto a la octava inferior. En el resto de los casos, las posibilidades de solución son bastante buenas. Por supuesto que ciertas deficiencias son más salvables que otras.

Ricardo Grätzer
S. Ruggieri 2742 6° piso
1425 - Capital

COLABORACIONES

*Josquin: MISA PANGE LINGUA,
pautas para una instrumentación*

En su propia época, Josquin fue reconocido como el compositor más grande de su generación. Nació a mediados del siglo XV en Picardía. Como tantos otros artistas de su tiempo, viajó hacia el sur de Italia y estuvo empleado en varios ducados de esa región, para retornar finalmente al norte y fallecer alrededor de 1521.

No es fácil trazar una cronología de las misas que escribió Josquin (rondan la veintena), pero en general se acepta que la *Pange Lingua* está entre las últimas. Denominada en algunas fuentes como *Missa de venerabili sacramento*, está basada en el himno gregoriano de Corpus Christi *Pange Lingua gloriosi corporis misterium*, cuyo tema aparece frecuentemente en todas las voces, las más de las veces en forma más o menos oculta, y en forma continua y literal en el último *Agnus Dei*, donde se lo escucha claramente en la voz superior.

Esta misa fue ejecutada en el marco de un ciclo de tres conciertos organizados conjuntamente

te por el Conjunto Vocal 9 de Cámara y el Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces. Merece destacarse que esa fue la primera audición en Buenos Aires de una misa de Josquin según la práctica del Renacimiento, es decir, doblando con instrumentos las partes vocales.

La frecuente realización *a capella* de obras de esa época en la actualidad se debe, generalmente, a la carencia de réplicas de instrumentos antiguos y también a un criterio sobre la interpretación de obras corales del Renacimiento tan difundido como erróneo. La investigación musicológica —a través de numerosos estudios de tratados, crónicas, grabados y pinturas de la época— ha demostrado la frecuente utilización de instrumentos que acompañaban a los grupos vocales en la ejecución de obras presuntamente *a capella*. El arte musical franco-flamenco es uno de los más ricos y prolíficos del temprano Renacimiento: una larga línea iniciada por Dufay y Binchois, seguida por Ockeghem, Fevin y Van Ghiseghem y culminada por Isaac, Obrecht y Josquin, que es tan hermosa y conmovedora como ardua y profunda. Por esta última razón, teníamos un cierto temor de que la ejecución resultara algo tediosa, teniendo en cuenta que, además, se iban a intercalar tablaturas alemanas para órgano entre los números de la misa.

Las opciones instrumentales con que contábamos eran: *whole consort* (instrumentos de una misma familia) y *broken consort* (instrumentos de distintas familias), y en cuanto a la combinación de sonoridades podíamos desenvolvernos tanto dentro del *bas* (débil) como del *haute* (fuerte). Disponíamos de la apreciable colección de réplicas de instrumentos antiguos del Collegium Musicum, pero nos faltaban instrumentistas. Por ejemplo, no podíamos concebir una instrumentación *haute* sin dos trombones, por lo cual tuvimos que llamar a un trombonista profesional para “improvisar” en pocas semanas un ejecutante del *sackbut* renacentista.

Nuestras posibilidades instrumentales quedaron elaboradas de acuerdo al siguiente criterio uniforme:

a) Instrumentación *haute*: *shawn* soprano (oboe renacentista), cromorno contralto y dos *sackbut* (trombones renacentistas).

b) Instrumentación *bas*: conjunto de flautas dulces reforzadas en la parte de bajo por una viola da gamba bajo; ocasionalmente, se utilizó una flauta sopranino para reforzar los pasajes más brillantes y finalmente un *cornetto* para destacar el *cantus firmus* en el último *Agnus Dei*.

De esta manera, las sonoridades y combinaciones instrumentales se dispusieron de la siguiente forma:

Kyrie: *haute*

Christe: vocal, con refuerzo de viola da gamba bajo en la parte del bajo y en ciertos pasajes de la parte del tenor.

Kyrie: *haute*

Gloria: *haute* con intercalaciones *a capella*.

Qui tollis: *consort* de flautas dulces en sonoridad real, con refuerzo de viola da gamba bajo; hay una pequeña repetición instrumental terminando el número *haute* con ayuda de una flauta sopranino.

Credo: vocal, la viola da gamba bajo refuerza alternativamente las partes de contralto, tenor y bajo.

Et incarnatus: Flautas dulces y viola da gamba bajo en sonoridad real (tratando de sonar como un órgano). Al final, en el “Amen”, entrada del *haute*.

Sanctus: *a capella*

Pleni sunt coeli: aprovechando la circunstancia de que se trata de un duo, primero se ejecutó con dos flautas dulces (soprano y tenor) y se repitió en combinación vocal/instrumental.

Osanna: *haute*

Benedictus: nuevamente duo, realizado esta vez por viola da gamba tenor y bajo la primera vez, con repetición vocal/instrumental.

Agnus Dei I: vocal con viola da gamba bajo.

Agnus Dei II: *cornetto* en la primera voz destacando el canto gregoriano, y luego en las diferentes entradas contrapuntísticas se fueron agregando flautas graves y viola da gamba bajo.

Creemos que el resultado fue feliz y pensamos que este tipo de soluciones es factible aún cuando se cuente solo con cuerdas modernas (violín, cello) guitarra y oboe o fagot.

Ricardo Grätz

MUSIGRAMA

SOLUCION DEL MUSIGRAMA DEL NUMERO ANTERIOR

Compás 1:

La parte de Alto sólo puede comenzar en Sol; de allí en más deberá bajar paralelamente con la soprano.

Compás 2:

Lo lógico para el Tenor hubiese sido



pues su parte no puede terminar con Sol-La ya que estaría en octavas con la Soprano; pero Dowland amaba los pequeños enriquecimientos que otorgan mayor interés a la textura.

Compás 3:

El Alto **debe** empezar con Re (el Sol produciría octavas con el Bajo) y cambiar luego a Sol (para evitar quintas con el Bajo). Entonces, el Tenor baja al Si para completar el acorde y sube al Mi por idéntica razón.

Compás 4:

Un alto sencillo paralelo a la Soprano.

Compás 7:

En la segunda corchea el Tenor cambia al Si para evitar saltos raros hacia el La y, por lo tanto, el Alto cambia al Sol. El Tenor incluye la tan típica resolución



que condimenta la cadencia con el contraste rítmico antes mencionado. La séptima, en el Alto, une el Re con el Si.

Compás 9:

Ambas voces toman la nota más probable. Dowland podría haber acompañado el salto final de la Soprano con un movimiento paralelo en el Alto, pero no lo hizo.

Compás 10:

Claro Sol en el Alto. El Tenor hace un juego con el Bajo y el final ofrece interés rítmico.

Compás 11:

El alto **debe** empezar con Mi; en la segunda corchea cede el Mi al Tenor. La cuarta corchea podría haber sido un Fa pero esto produciría octavas con el Bajo en la corchea siguiente. El Tenor se deduce fácilmente.

(La partitura completa en la página siguiente)

NOW, O NOW, I NEEDS MUST PART

John Dowland

Soprano

Now, oh now I needs must part, Part - ing though I ab - sent mourn.
 While I live I needs must love, Love lies not where hope is gone.

Alto

Now, oh now I needs must part, Part - ing though I ab - sent mourn.
 While I live I needs must love, Love lies not where hope is gone.

Tenor

Now, oh now I needs must part, Part - ing though I ab - sent mourn.
 While I live I needs must love, Love lies not where hope is gone.

Bajo

Now, oh now I needs must part, Part - ing though I ab - sent mourn.
 While I live I needs must love, Love lies not where hope is gone.

Laud

Ab - sence can no joy im - part, Joy once fled can - not re - turn.
 Now at last des - pair doth prove Love di - vi - ded love - eth none.

Ab - sence can no joy im - part, Joy once fled can - not re - turn.
 Now at last des - pair doth prove Love di - vi - ded love - eth none.

Ab - sence can no joy im - part, Joy once fled can - not re - turn.
 Now at last des - pair doth prove Love di - vi - ded love - eth none.

Ab - sence can no joy im - part, Joy once fled can - not re - turn.
 Now at last des - pair doth prove Love di - vi - ded love - eth none.

Sad des - pair doth drive me hence; This des - pair un - kind - ness sends.

Sad des - pair doth drive me hence; This des - pair un - kind - ness sends.

Sad des - pair doth drive me hence; This des - pair, des - pair un - kind - ness sends.

Sad des - pair doth drive me hence, me hence; This des - pair un - kind - ness sends.

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

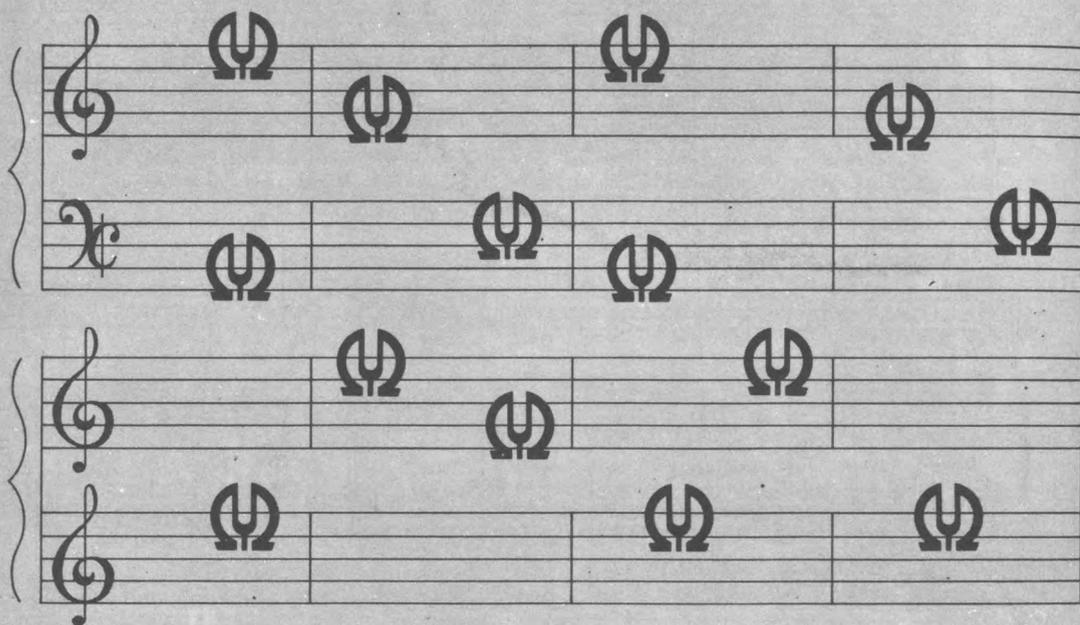
If taht part - ing be of - fence, It is she which then of - fends.

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

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

Dear, when I from thee am gone,
 Gone are all my joys at once.
 I lov'd thee and thee alone,
 In whole love I joyed once.
 And although your sight I leave,
 Sight wherein my joys do lie.

Till that death doth sense bereave,
 Never shall affection die.
 Sad despair doth drive me hence;
 This despair unkindness sends.
 If that parting be offence,
 It is she which then offends.



Cuando usted escuche la música
fiel a su esencia, vital en su contenido
y con toda la autenticidad del sonido
original, detrás de la partitura estará
el genio de un compositor.

Sarno Pub.

**Y delante suyo sólo puede
haber un Pioneer.**

 **PIONEER**[®]
Sonido de origen

DISTRIBUIDORES EN ARGENTINA: **bauhaus** s.a.
CENTRO DE EXHIBICION: Cerrito 1134, Capital
VENTAS: En las principales salas de audio de todo el país.

MUSICA POR ENTREGAS

Tal como lo anunciáramos en el número anterior, nuestra tercer entrega incluye los dos primeros movimientos —Siciliana y Vivace— de la Sonata N° 3 de Georg Philipp Telemann. La misma ha sido extraída de una colección de seis sonatas

escritas originalmente para dos flautas traveseras, y que pueden ser ejecutadas por dos flautas dulces u otro par de instrumentos. En el próximo número de FICTA publicaremos los dos movimientos finales *Andante* y *Allegro*.

SONATA N° 3

Siciliana

Georg Philipp Telemann

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The page is divided into six systems, each consisting of two staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also various musical symbols, such as sharp and flat signs, and a double bar line. The overall appearance is that of a professional musical score.

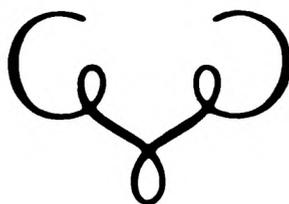
Vivace

A musical score for a piece marked 'Vivace'. The score is written for a piano and consists of 12 staves, arranged in six systems of two staves each. The music is in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece begins with a series of eighth notes in the right hand, while the left hand has rests. The music progresses through several measures, showing a mix of melodic lines and harmonic accompaniment.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in 16 staves, organized into eight pairs of two staves each. Each pair of staves represents a different instrument or voice part. The music is written in a standard staff format with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some specific markings, such as a 'tr' (trill) and a 'b2.' (second flat), which are placed above certain notes. The overall structure of the page suggests a complex, multi-part musical composition.

A musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

(Continuará)



EDICIONES TECLA (LONDRES)

Director general: Brian Jeffery

Francisco Guerau: Poema Harmónico (Madrid, 1694). Facsímil completo, con una nueva introducción, de uno de los libros más bellos jamás impresos de tablatura para guitarra. TE009 (tela); TE005 (rústica).

Fernando Ferandiere: Arte de tocar la guitarra española por música (Madrid, 1799). Facsímil completo, con una nueva introducción, de un manual de aprendizaje con inclusión de simpáticas piezas musicales. TE007 (tela); TE006 (rústica).

Federico Moretti: Doce Canciones (Londres, c. 1812). Facsímil completo, de un ciclo de doce canciones españolas con acompañamiento de guitarra. TE010 (tela); TE011 (rústica).

George Weigand: Improvisación en el laúd, Libro I. Una guía a la Técnica de improvisación en el estilo de los laudistas ingleses. H1000.

Brian Jeffery: Fernando Sor, Compositor y Guitarrista. Una nueva biografía con catálogo completo de todas las obras de Sor. TE051 (tela); TE052 (rústica).

Fernando Sor: Seguidillas. Doce canciones españolas con acompañamiento de guitarra o piano, recientemente descubiertas. (TE001 (tela); TE002 (rústica).

Precios:

TE001	u\$s	7,95	o	£	5,60
TE002	u\$s	4,50	o	£	3,15
TE005	u\$s	7,95	o	£	5,60
TE006	u\$s	6,95	o	£	4,25
TE007	u\$s	9,95	o	£	6,75
TE009	u\$s	10,95	o	£	8,00
TE010	u\$s	12,50	o	£	8,00
TE011	u\$s	7,95	o	£	5,60
TE051	u\$s	10,95	o	£	7,75
TE052	u\$s	7,95	o	£	5,60
H1000	u\$s	3,00	o	£	1,95

Pedidos:

Mande su cheque o giro en U.S. dólares
(más \$ 100 para franqueo) a:
Pacific Coast Music
141 Kearny Street
San Francisco 94108 U.S.A.

o en libras esterlinas (más 60 p. para franqueo) a:
Bron's Music and Books
64 Dean Street
London W.1 England

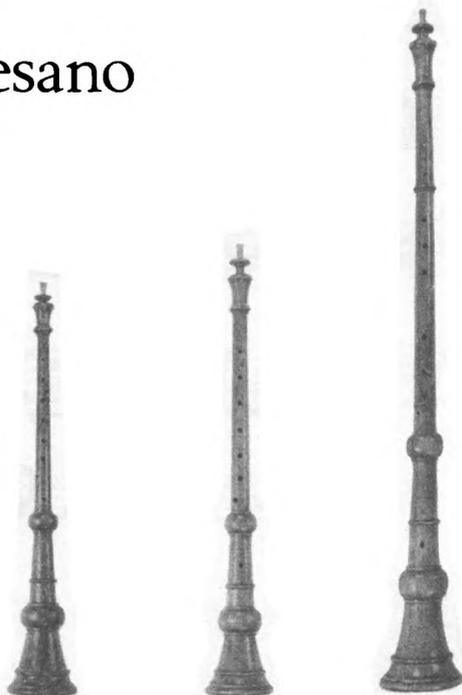
José Ivars artesano

INSTRUMENTOS A VIENTO, DE MADERA

CHIRIMIAS (SHAWN, POMMER)

- SOPRANINO EN FA
- SOPRANO EN DO
- CONTRALTO EN FA

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





Abril - Setiembre

Festival Händel '77

de Buenos Aires

TEATRO COLON y SALA AUDITORIUM

10 Conciertos de Abono
de Intérpretes Argentinos

organizado por

CAMERATA BARILOCHE
CORO BACH
FUNDACION ARS MUSICALIS

Con la participación de

CORO UNIVERSITARIO DE LA PLATA - ENSAMBLE MUSICAL DE BUENOS AIRES - ORQUESTA ESTABLE DEL TEATRO COLON - ORQUESTA FILARMONICA DE BS. AIRES - ORQUESTA DE CAMARA DE LA MUNICIPALIDAD DE LA PLATA y distinguidos solistas y cantantes.

Directores:

Pedro Ignacio Calderón
Pbro. Jesús Gabriel Segade
Roberto Ruiz
Antonio Russo

Programa:

Brockes Pasion (1ra. Aud.) -
Jefté - Acis y Galatea - Oda
a Santa Cecilia - Anthems -
Música Acuática - Concerti
Grossi - Conciertos para órgano -
Música para teclado -
Cantatas - Música de Cámara I y II.

INFORMES Y VENTA DE ABONOS:

Pasaje Seaver 1634
Tel. 44-1758, de 16 a 19.30

Director Artístico Mario Videla

Patrocinado por

el CONSEJO BRITANICO DE RELACIONES CULTURALES
y el INSTITUTO GOETHE DE BUENOS AIRES

NORTH TEXAS STATE UNIVERSITY LIBRARY
DENTON, TEXAS