

◆ SERIE ESCRITOS CORALES

CHORAL LITERATURE SERIES

EDICIONES GCC
PUBLICACIONES MUSICALES



NÉSTOR ZADOFF

ANÁLISIS DE OBRAS CORALES RENACENTISTAS



EDICIONES GCC 
PUBLICACIONES MUSICALES
Buenos Aires, Argentina

CONTENIDO

Introducción 5

I - Análisis de obras corales renacentistas

Pues no te duele mi muerte

- I - UBICACIÓN HISTÓRICO-ESTILÍSTICA 7
- II - ESTRUCTURA DEL POEMA 8
- III - ASPECTO SEMÁNTICO 10
- IV - LECTURA MUSICAL 10
- V - CONCLUSIONES Y COINCIDENCIAS 13
- VI - INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN CORAL 14

La piaga c'ho nel core

- I - UBICACIÓN HISTÓRICO-ESTILÍSTICA 15
- II - ESTRUCTURA DEL POEMA 16
- III - ASPECTO SEMÁNTICO 16
- IV - LECTURA MUSICAL 17
- V - CONCLUSIONES Y COINCIDENCIAS 20
- VI - A MODO DE CONCLUSIÓN 21

II - Apéndice musical

Pues no te duele mi muerte 22

La piaga c'ho nel core 24

III - Aplicación del texto en la música vocal del siglo XVI

- I - PROBLEMÁTICA 27
- II - CONSTANTES 29
- III - CASOS ESPECIALES 35
- IV - RESUMEN 37
- V - A MODO DE CONCLUSIÓN 38

IV - Sensibilizaciones en las obras vocales del siglo XVI

- I - PROBLEMÁTICA 39
- II - BREVE RESEÑA SOBRE LA TEORÍA DE LOS TONOS 40
- III - CAUSAS DE LAS SENSIBILIZACIONES 43
- IV - ASPECTOS TÉCNICOS PREVIOS 43
- V - SENSIBILIZACIONES CADENCIALES 44
- VI - SENSIBILIZACIONES NO CADENCIALES 51
- VII - CONTRADICCIONES 53
- VIII - CONCLUYENDO 54

Bibliografía 55

Néstor Zadoff 57

Del mismo autor 58

INTRODUCCIÓN

La música vocal del período renacentista constituye uno de los ejes principales de la literatura coral a lo largo de la historia de la música. Las obras vocales del siglo XVI fueron “redescubiertas” desde mediados del siglo pasado y transcritas de la notación antigua a la moderna merced al trabajo de musicólogos y especialistas. Los originales sobre los que realizaron su monumental trabajo los revisores modernos fueron, tanto manuscritos, como ediciones de época. Recordemos que la primera imprenta musical de caracteres móviles comenzó su actividad en 1501 en Venecia, bajo la dirección de Ottavio Petrucci.

La transcripción de obras antiguas ha sido abordada de distinta manera por los revisores contemporáneos. En algunos casos, las transcripciones modernas reflejan con mucho cuidado aquello que está escrito en el manuscrito o en la edición original, e indican claramente cuáles son las propuestas del revisor¹. En cambio, en muchos otros, las ediciones de música coral del XVI han sido encaradas sin el basamento musicológico correspondiente, carecen de información necesaria e incurrir en frecuentes errores. En particular, nos referimos a los siguientes aspectos:

1. ubicación precisa del texto en cada una de las voces: como los manuscritos y ediciones de la primera mitad del XVI son poco claros en cuanto a la ubicación exacta de cada sílaba, inducen frecuentemente al revisor a cometer errores involuntarios, muy especialmente en obras estróficas.

2. sensibilizaciones no escritas en el original: en la época se realizaban sensibilizaciones en los pasajes cadenciales; asimismo, se buscaba evitar el tritono melódico (*diabolus in musica*), además de muchos otros casos que se les asemejan. Todas estas sensibilizaciones (algunas ascendentes y otras descendentes) que se realizaban a pesar de no estar escritas en las partituras eran conocidas bajo el nombre de *musica ficta*.² En muchas revisiones modernas se observa que esas sensibilizaciones están agregadas a la obra, cuando deberían ser sugeridas sobre la nota en cuestión y sobre el pentagrama; en otros casos, sensibilizaciones estilísticamente necesarias pasan inadvertidas al revisor.

3. tonalidad original de la obra: en muchos casos la pieza es transpuesta por el revisor (por lo general a una tonalidad más aguda), para permitir que la voz de Alto no sea muy grave, y resulte así accesible a cantantes aficionadas, omitiendo indicar su tono original.

4. aspectos referentes a la interpretación de la obra:

dinámica (matices y carácter)

articulaciones musicales

tempo

A diferencia de las artes visuales, la música es un hecho estético que transcurre y se transforma en el tiempo. Durante su desarrollo, alternan permanentemente relajamientos y tensiones; esta alternancia depende de los cambios que se producen en sus diversos elementos constitutivos: melodía, ritmo, textura contrapuntística, densidad polifónica. El concepto de **cambio** es esencial para entender el fenómeno musical. Esta comprensión recorre un camino paralelo al de la sensibilidad personal ante la obra musical. Aquí sólo pretendemos orientar al lector para que descubra las transformaciones que se producen en una obra vocal renacentista para luego poder fundir ese conocimiento con su propia sensibilidad musical; la combinación de ambos caminos –que siempre deben complementarse– le permitirá al músico interpretar la obra, tanto desde su sentir, como desde lo cognoscitivo.

¹ Con respecto a la ubicación del texto, en buenas ediciones modernas, los pasajes que están claramente indicados en el original llevan tipografía normal; en cambio, los propuestos por el revisor se transcriben en letra itálica ó entre corchetes.

² Los músicos renacentistas realizaban estas sensibilizaciones en sonidos de clara función cadencial y, básicamente, al final de la frase musical. En la época, la práctica de realizar sensibilizaciones no escritas era enseñada por tradición oral, al punto que las teorías musicales de ese período dan este aspecto por supuesto. No han sido aún compilados todos los casos en los que se debería aplicar *musica ficta*, aunque la mayoría de ellos son de uso corriente por parte de los revisores modernos. Recordemos que la teoría de los tonos en boga en ese período estaba en plena evolución y sufriendo un proceso de sensibilización cada vez mayor, que la conduciría hacia la tonalidad bi-modal, definitivamente impuesta en el siglo XVIII.

Hemos seleccionado dos obras vocales compuestas durante el siglo XVI (una a comienzos y la otra a fin de siglo) para ejemplificar la metodología que aquí proponemos.

Luego de ambos análisis y sus respectivas conclusiones, en los siguientes capítulos se abordarán y profundizarán los problemas de la ubicación precisa del texto debajo de las notas y los de las sensibilizaciones no escritas en originales de época, brindando ejemplos extraídos de ediciones del siglo XVI que permitirán la enunciación de **constantes**. Su observación sistemática ayudará al intérprete de nuestros días a solucionar casos similares en obras vocales de los más diversos géneros, compuestas durante el siglo XVI.

El presente trabajo no pretende ser un decisivo y novedoso aporte musicológico; sólo se propone servir de guía orientadora para directores de coros y de grupos vocales-instrumentales. Se ha tratado de emplear la más directa y sencilla terminología técnica, con el objeto de facilitar su comprensión. Es mi deseo que su uso sistemático permita acceder con menor dificultad al repertorio renacentista, quizás el más variado y rico de la historia de la música. Interpretar obras vocales del siglo XVI es, en definitiva, una apasionante labor creativa.

I - ANÁLISIS DE OBRAS CORALES RENACENTISTAS

Se han seleccionado como ejemplos dos obras corales que están situadas en los extremos del “siglo de oro” de la polifonía vocal: en primer lugar, el villancico español *Pues no te duele mi muerte*, de Juan del Encina y, en segundo término, el madrigal *La piaga ch’o nel core*, de Claudio Monteverdi.

Pues no te duele mi muerte

I - UBICACIÓN HISTÓRICO-ESTILÍSTICA

El análisis de las obras corales del período renacentista debe comenzar por la ubicación histórica de la pieza y por la determinación del género musical al que pertenece. *Pues no te duele mi muerte* es la obra N° 305 del *Cancionero de Palacio*³. Este cancionero manuscrito⁴ pertenece al archivo de la biblioteca del Palacio Real de Madrid. Probablemente fue escrito entre los años 1480-1520, y contiene el repertorio en boga en la corte española de la época de los Reyes Católicos. Su parte profana está integrada por más de 460 obras, en su mayor parte villancicos⁵, forma poético-musical española característica de ese período. El *Cancionero de Palacio* fue transcrito en su totalidad por el director del Instituto Español de Musicología, Pbro. Higinio Anglés, y editado en Barcelona en 1951.

Pues no te duele mi muerte fue escrita probablemente entre 1500 y 1520. Se trata de un villancico estrófico de Juan del Encina, poeta y compositor español (1468-1529).

El villancico⁶ fue una forma fija poético-musical que tuvo en las primeras décadas del siglo XVI su período de mayor esplendor y desarrollo. Desde el punto de vista poético, se trata de un género estrófico; está formado por una sucesión de estribillos (que frecuentemente tienen 3 versos de 5 o de 7 pies), y coplas (4 versos de igual metro que los del estribillo). El conjunto [copla + estribillo] constituye una estrofa. Los villancicos pueden tener una o varias estrofas, y siempre comienzan y concluyen con un estribillo. La distribución de las rimas da unidad auditiva al poema y, sin pretender resumirlas a esquemas únicos, en muchos villancicos su estructura es una de las dos siguientes:

SECCIÓN	ESTRIBILLO INICIAL	ESTROFA I		ESTROFA II	
		COPLA	ESTRIBILLO	COPLA	ESTRIBILLO
RIMA	abb	cdcd	cbb	efef	ebb
	abb	cddc	cbb	effe	ebb

³ Numeración correspondiente a la edición del *Cancionero de Palacio* del Instituto Español de Musicología.

⁴ La imprenta musical tuvo un desarrollo muy tardío en España. Era entonces habitual que cada corte contara con manuscritos musicales donde estaban copiadas las obras de interpretación cotidiana que constituían su archivo musical.

⁵ El villancico de ese período no tiene nada en común con los villancicos navideños.

⁶ El villancico fue un género poético-musical que cultivaron los compositores españoles a lo largo de la mayor parte del siglo XVI y fue progresivamente reemplazado por el madrigal español (llamado “canción” o “soneto” en esa época). Además del *Cancionero de Palacio*, las principales antologías que contienen villancicos españoles fueron el *Cancionero de Uppsala* (editado en Venecia en 1556), colección de más de cincuenta villancicos, y el de *Medinaceli* (manuscrito copiado entre 1540-70) que contiene más de quince. Juan Vásquez, célebre compositor español de mediados de siglo, publicó dos colecciones en 1551 y 1560. Francisco Guerrero editó sus villancicos en Venecia en 1589, aunque la mayoría de ellos son obras de juventud y datan de la década de 1550.

Entre muchos otros, los villancicos N° 38, 54, 71, 80, 87, 89, 99, 102, 110, 125, 127, 132, 156, 160, 161, 162, 199, 202, 265, 266 y 268 de la edición citada tienen alguna de estas dos estructuras.⁷

Desde el punto de vista musical, los compositores de ese período utilizaron un esquema o molde de composición preconcebido, por lo que se dice que el villancico español de la primer mitad del siglo XVI es una *forma fija*. Siguiendo ese plan previo de composición, el autor escribía la música para el estribillo inicial y para los 2 primeros versos de la copla (5 frases); luego, repetía la música de estos últimos para los 2 versos finales de la copla, y la inicial para el siguiente estribillo. Las estrofas siguientes mantienen la misma estructura. El esquema musical común a la mayoría de los villancicos del *Cancionero de Palacio* es el siguiente:

		VERSO	MÚSICA
ESTRIBILLO INICIAL		1-2-3	A (tres frases musicales)
ESTROFA I	COPLA I	4-5 6-7	B (dos frases musicales) B
	ESTRIBILLO I	8-9-10	A
ESTROFA II	COPLA II	11-12 13-14	B B
	ESTRIBILLO II	15-16-17	A

De acuerdo a las características enunciadas, *Pues no te duele mi muerte* es un villancico clásico español, compuesto a comienzos del siglo XVI. El poema de Encina tiene seis estrofas; la edición de Anglés transcribe sólo las dos iniciales.

II - ESTRUCTURA DEL POEMA

El paso siguiente es la observación analítica del texto. Se debe reparar en:

- la distribución de rimas del poema
- la cantidad de pies (sílabas) que tiene cada verso
- cuáles son las sílabas acentuadas en cada uno de ellos
- si se trata de una terminación masculina (acentuada) o femenina.⁸

Estos datos nos permitirán comprender su estructura:

⁷ En el *Cancionero de Palacio* hay más de trescientos villancicos. La copla de cuatro versos de un villancico puede ser de rimas cruzadas (cddc) o paralelas (cdcd). Contabilizando unos y otros, más de ciento cincuenta villancicos del *Cancionero de Palacio* responden a la estructura del ejemplo citado. Hay también en *Palacio* algunos villancicos de estribillo y copla de dos versos (aa-bb-ba), y de cuatro versos (abab-cdcd-abab), pero en una proporción numérica mucho menor a la estructura de *Pues no te duele...* que, a nuestro parecer, es la más representativa del género.

⁸ Al contabilizar la cantidad de pies de cada verso no se toma en cuenta la última sílaba de una palabra con terminación femenina (no acentuada). Esto trae aparejado que los versos de terminación masculina tengan una sílaba real menos que los femeninos.

VERSO Nº		RIMA	PIES	TERMINACIÓN	ACENTOS
1	<i>Pues no te duele mi muerte</i>	a	7 (8)	femenina	4-7
2	<i>Siendo tu la causa d'ella</i>	b	7 (8)	femenina	3-7
3	<i>Sepan todos mi querella</i>	b	7 (8)	femenina	3-7
4	<i>Sepan que tengo rason</i>	c	7	masculina	1-7
5	<i>De queçarme si me queço</i>	d	7 (8)	femenina	3-7
6	<i>Pues de ti vençer me dexo</i>	d	7 (8)	femenina	3-7
7	<i>Dandote mi coraçon</i>	c	7	masculina	1-7
		(rima común)			
8	<i>Y no tienes aficion</i>	c	7	masculina	3-7
9	<i>Pues me matas por tenella</i>	b	7 (8)	femenina	3-7
10	<i>Sepan todos mi querella</i>	b	7 (8)	femenina	3-7
11	<i>O muger desgradecida</i>	e	7 (8)	femenina	3-7
12	<i>Más que nadie nunca fue</i>	f	7	masculina	3-7
13	<i>Que no te vençe mi fe</i>	f	7	masculina	4-7
14	<i>Ñi mi pasión tan crecida!</i>	e	7 (8)	femenina	4-7
		(rima común)			
15	<i>Pues la tienes conoçida</i>	e	7 (8)	femenina	3-7
16	<i>I quieres desconoçella</i>	b	7 (8)	femenina	2-7
17	<i>Sepan todos mi querella</i>	b	7 (8)	femenina	3-7

Las primeras conclusiones que se extraen son las siguientes:

- Es un villancico estrófico.
- Todos sus versos tienen igual métrica, pero varía la cantidad de sílabas reales presentes en cada uno.
- Hay alternancia de rimas con terminación femenina y masculina, aunque no de manera rígida.
- El juego de rimas “diferencia” los estribillos de las coplas.
- Los tres estribillos tienen su último verso en común y rimas que los asocian entre sí.
- Las “rimas comunes” entre estribillos y entre el final de cada copla y el comienzo del siguiente estribillo dan unidad formal y auditiva al poema.
- Comparando estribillos y coplas entre sí, se observa que la ubicación de las sílabas acentuadas es variable.

Como se explicó antes, los compositores de villancicos han compuesto la música para el estribillo inicial y para media copla. El resto del poema debe ser cantado sobre la misma música. En muchísimos casos esta situación da lugar a innumerables problemas para la correcta ubicación del texto en las distintas estrofas pues, como observamos aquí, los versos tienen distinto tipo de terminaciones y de acentuaciones internas, así como también es variable la cantidad de sílabas reales que poseen.

Concretamente, la copla 1 comienza con un verso de terminación masculina (verso nº 4, 7 sílabas), pero el primer verso de la copla 2 tiene terminación femenina (verso nº 11, 8 sílabas reales). De este modo, se hace necesario articular de manera diferente la misma música con los distintos textos, para evitar problemas de fraseo y acentuaciones incorrectas de las palabras. Este problema ya aparece en el interior de la copla 1: sus versos tienen terminaciones m-f-f-m (rimas cruzadas); al repetir la música de los dos primeros sobre los dos siguientes y, siendo distinta su estructura, se hace imposible mantener una idéntica articulación de sílabas sobre las mismas notas para ambos textos. Por lo tanto, también aquí se deben realizar las adecuaciones necesarias.

En la transcripción que presentamos de *Pues...*, tanto la ubicación del texto como la propuesta de sensibilizaciones no escritas en el original siguen los lineamientos explicados más adelante en este trabajo. Las propuestas de aplicación del texto en pasajes dudosos del original están aquí indicadas entre corchetes, para diferenciarlas de aquellos pasajes que son de resolución obvia. Las sensibilizaciones sugeridas están ubicadas sobre la nota en cuestión, fuera del pentagrama correspondiente.

III - ASPECTO SEMÁNTICO

El segundo nivel de observación del poema debe estar dirigido hacia su aspecto semántico. En el caso de poemas en otro idioma se debe realizar una correcta traducción y, si se trata de un texto en español antiguo, es necesario comprender el significado de las palabras que no resulten familiares. Una vez comprendido cabalmente el mensaje del poema, el análisis se orientará hacia su clima.

En este caso, el clima es de carácter melancólico con un aire de «reproche» hacia la amada, quien no corresponde sentimentalmente al personaje protagónico. El significado de la muerte –presente en éste y muchos otros poemas del XVI– está ligado en algunos casos a la pena que provoca la ausencia del ser amado o bien, como en el poema que aquí se analiza, se relaciona con la imposibilidad de tolerar un amor no correspondido. El personaje femenino es quien induce la idea de muerte en el protagonista al no responder a sus reclamos amorosos. El clima de reproche antes mencionado es especialmente explícito en los versos 1-2 y 8-9.

Asimismo, es importante notar quién es el interlocutor hacia el cual se dirige el protagonista. En los dos primeros versos, éste le habla a su amada; en cambio, en el tercero (último del estribillo inicial), se dirige a “todos” (una audiencia real o hipotética), a quienes les participa sus penas amorosas. En la copla continúa alternándose el interlocutor: en los dos versos iniciales éste habla nuevamente a un sujeto plural, diciendo: “*Se-pan...*”, y en los dos últimos le expresa a su amada “*Pues de ti vencer me dexo...*”. El siguiente estribillo continúa con el mismo clima. La segunda estrofa, que comienza con la copla N°2, contiene pasajes con adjetivaciones de alto contenido emocional: “*...muger desgradecida...pasión tan crecida...*”.

Los cambios de interlocutor y los cambios de carácter son esenciales para comprender el «pathos» que debe corresponder a cada pasaje de la obra.

IV - LECTURA MUSICAL

Como ya se anticipó, en primer lugar, se deben cumplir los pasos de revisión de la *musica ficta* y una correcta ubicación del texto en todas las voces (ver más adelante los capítulos correspondientes). En nuestra transcripción hemos decidido realizar sensibilizaciones ascendentes en los pasajes cadenciales de los siguientes tactus⁹: 7 (S: *fa* #), 14 (A: *do* #) –y también sus respectivas anticipaciones– y 20 (S: *fa* #). Además, en la voz de Bajo se sensibilizó descendentemente el *mi* del tactus 6 para evitar la sexta mayor melódica (salto rara vez empleado antes de 1550), y el *mi* del tactus 26 para evitar el tritono melódico *si b (fa) mi* sobre valores largos.

Pues no te duele mi muerte está escrita en el segundo tono (*hipodórico*, transpuesto sobre *sol*). Según la teoría de la época, el tono en que está escrita una obra se reconoce por:

- su armadura de clave (aquí con un bemol)
- su acorde final (*sol*)
- y la tesitura de la voz superior (*re 4-re 5*)

Entonces, por la presencia del *si bemol* en la armadura de clave, se trata de un tono transpuesto. El acorde de *sol* indica que éste puede ser del primer ó segundo tono. Finalmente, la tesitura de la soprano define que está en el segundo tono.¹⁰

Es aconsejable transcribir nuevamente la obra una vez solucionados estos aspectos técnicos, sobre todo si se realizaron muchas correcciones en la aplicación del texto.¹¹ Se sugiere hacerlo sin emplear barras divisorias de compás, pues éstas no fueron utilizadas en el período renacentista. Además, este tipo de partitura permite que cada voz se frasee con mayor libertad, ya que las barras “sugieren” de alguna manera acentuaciones no previstas por el compositor.

⁹ Nombre con el que se designaba la unidad de pulsación rítmica. En nuestras transcripciones: $\diamond = \text{nota con corchete}$

¹⁰ Son muchas las teorías de la música de esa época que han llegado a nuestros días, ya sea de autores españoles, italianos, franceses, flamencos, ingleses o alemanes. Para este trabajo nos hemos basado en una de las más claras y completas teorías en lo referente a la determinación del tono en el que está escrita una obra polifónica del XVI, el libro *Arte de tañer Fantasia*, de fray Thomas de Sancta Maria, editado en Valladolid en 1565, y publicado en edición facsímil por Gregg Int. Publishers Ltd. en 1972.

El siguiente paso es determinar las *cadencias* que están presentes a lo largo de la obra. Las cadencias son los signos de puntuación en la música: separan las distintas secciones de la pieza. Durante el siglo XVI se podía diferenciar entre:

1. cadencias fuertes, cuyas características principales son:

- enlace cadencial V-I con sensibilización ascendente de la tercera del V grado. (Se las llamaba *cadencias sostenidas*, pues resuelven por semitono ascendente a la fundamental de su tónica).
- intervención de todas las voces.
- salto melódico conclusivo V-I en la voz de Bajo.
- resolución de la cadencia sobre un valor rítmico largo.

2. cadencias débiles, que pueden presentar:

- enlace cadencial IV-I, o V-I sin sensible, o VII-I en los modos dórico, frigio o eólico. (Estas últimas eran llamadas *cadencias remisas*, y resuelven a su fundamental por tono ascendente en la voz superior).

3. cadencias armónicamente fuertes (V con la 3ª sensibilizada) pero de sensación conclusiva debilitada, debido a:

- falta de intervención de la totalidad del efectivo polifónico.
- cadencia evitada (V-IV) o suspensiva (sobre el V).
- una o más voces superponen el comienzo de la frase siguiente durante la resolución cadencial.

La conjunción de todas o algunas de éstas características en una cadencia indican su grado de sensación conclusiva.

En *Pues...* encontramos las siguientes cadencias:

- Tactus 7-8: cadencia fuerte *re-sol* (sostenida, 4 voces, salto V-I)
- Tactus 14-15: cadencia fuerte *la-re* (sostenida, 4 voces, salto V-I)
- Tactus 20-21: cadencia fuerte *re-sol* (sostenida, 4 voces, salto V-I, valor largo)
- Tactus 28-29: cadencia fuerte *fa-si b* (sostenida, 4 voces, salto V-I)
- Tactus 37: cadencia débil *re-la* (suspensiva, 4 voces)

De acuerdo a estas cadencias, se deduce que la obra está integrada por cinco frases musicales que corresponden a los primeros cinco versos del poema. Esta relación música-texto encuentra su explicación en el plano formal: el verso es la unidad en poesía, y su equivalente musical es la frase. Rima y cadencia musical marcan la conclusión de cada una de ellas.

La cadencia conclusiva separa a la obra en dos secciones musicales: la primera, que llamamos **A**, está integrada por las sub-secciones **A1**, **A2** y **A3**, frases que culminan sobre *sol*, *re* y *sol*. La segunda sección, **B**, está compuesta por **B1** (cadencia en *si b*) y **B2** (suspensiva sobre *la*). **A** es la musicalización del estribillo y **B** la de media copla.










Una vez determinadas las secciones y sub-secciones musicales de la obra es necesario observar el comportamiento de los distintos parámetros¹² de la escritura musical en cada una de ellas:

- EFECTIVO POLIFÓNICO EMPLEADO: cantidad de voces que intervienen.
- VALOR RÍTMICO PREPONDERANTE: determinar el valor rítmico más utilizado (de una manera general) entre todas las voces.
- CADENCIAS: diferenciar entre fuertes o débiles y determinar sobre qué grado de la escala se producen.
- TESITURA Y NOTA INICIAL DE FRASE DE LA VOZ SUPERIOR: ámbito de la voz superior y su sonido inicial en cada frase.

¹¹ Bajo nuestra óptica, la transcripción de H. Anglés de *Pues...* del *Cancionero de Palacio* es incompleta, pues allí se ha aplicado el texto solamente en la voz superior, y ésta presenta a su vez muchos errores, algunos de los cuales inducen a un fraseo musical incorrecto. Con respeto hacia su monumental tarea, igualmente debemos señalar que la aplicación del texto y la revisión de las sensibilizaciones no escritas en el original son aspectos deficitarios en el trabajo de Anglés, hechos que no empañan los innumerables aportes que hemos recibido de aquel pionero de la musicología moderna.

¹² parámetros: elementos constitutivos.

- DIRECCIONALIDAD DE LA VOZ SUPERIOR: determinar la tendencia en el movimiento de esa melodía (estable-ascendente-descendente).
- CONTRAPUNTO: indicar el tipo de contrapunto empleado. Aquí establecemos diferencias entre:
 1. **Contrapunto homofónico:** ritmo y articulación de texto igual o muy semejante entre las voces.
 2. **Escritura en bloque:** contrapunto libre con tendencia a la homofonía, donde las voces tienen ritmos y articulaciones de texto distintas.
 3. **Contrapunto imitativo:** entre algunas o todas las voces.
 4. **Bicinia**¹³: repetición de un inciso o frase musical que es expuesto por dos voces y luego repetido por las otras dos de una manera casi textual. Generalmente se trata de dos voces agudas y dos graves.

	RIMA	SECCIÓN	EFFECTIVO POLIFÓNICO	VALOR RÍTMICO	CADENCIA	TESITURA	NOTA INICIAL	DIRECCIÓN	CONTRA- PUNTO
<i>muerte</i>	a	A1	4		sol	re4-si4	re		H
<i>ella</i>	b	A2	4		re	re4-si4	si		H
<i>querella</i>	b	A3	4		sol	fa4-re5	re		H
<i>rason</i>	c	B1	4		si b	fa4-do5	fa		H-B
<i>quexo</i>	d	B2	4		re susp.	re4-la4	la		B-H

Confeccionamos, entonces, un cuadro analítico, ubicando a la izquierda la última palabra de cada verso y, a continuación, el resultado de la observación del comportamiento de cada parámetro:

La comparación de los parámetros de la escritura musical entre las sub-secciones de la obra ayudará a “redescubrir” la dinámica que probablemente imaginó el compositor. Observemos detenidamente nuestro cuadro:

En algunos casos, el compositor mantiene un parámetro de manera invariable. Aquí, el efectivo polifónico empleado es siempre de cuatro voces. Algo semejante sucede con el contrapunto que, a lo largo de toda la pieza, es de tendencia homofónica. A excepción de **B2**, las otras frases se inician de manera acórdica y culminan con un leve desplazamiento de ritmo y texto, anterior a cada cadencia. Otros parámetros, en cambio, muestran variaciones sustantivas que, desde nuestro punto de vista, reflejan los cambios expresivos que puede haber imaginado Encina:

- **Tesitura, direccionalidad y nota inicial de la voz superior:** En el estribillo, luego de un ámbito idéntico para **A1** y **A2**, **A3** muestra una ampliación de la tesitura hacia el agudo, potenciada además por el salto de octava con el que se inicia esa frase respecto de la última nota de **A2**. También es significativo el ascenso de la nota inicial a lo largo de **A1**, **A2** y **A3**. Estos cambios marcan un interés por enfatizar **A3**. En la copla, **B1** tiene direccionalidad ascendente y se mueve dentro de un ámbito más agudo que **B2**, cuya curva melódica es descendente.
- **Valor rítmico preponderante:** aquí también se observan cambios. Luego de una primera frase estática, donde el valor medio fue la blanca, se produce una intensificación del movimiento. **A2** muestra como valor preponderante a la blanca, que evoluciona hacia la negra, manteniéndose ese movimiento en **A3**. En la sección **B**, el ritmo es más lento al comienzo; durante su desarrollo se agiliza, y cede hacia el final de **B2**, concluyendo sobre valores largos.
- **Cadencias:** Las cadencias también reflejan el juego de tensiones que el compositor quiere imprimir a los distintos pasajes de su obra. Las frases que finalicen en la tónica serán conclusivas, mientras que las demás estarán más o menos alejadas y representarán mayores o menores tensiones respecto de esa tónica.

De acuerdo a la teoría vigente durante todo el XVI, cada tono tiene cadencias sobre algunos grados de la escala que le son características.¹⁴ Según Sancta Maria, en obras del segundo tono se pueden realizar cadencias,

¹³ Se trata en realidad de un sub-tipo de escritura imitativa.

¹⁴ Ver, para mayores explicaciones, Sancta Maria, op. cit., fo. 67 y ss.

además de sobre su tónica, sobre el III y V grados. Las cadencias que encontramos en *Pues...* se ajustan a los lineamientos de la teoría, ya que se realizan sobre *sol* (I), *si b* (III) y *re* (V). Obviamente, las cadencias sobre los grados que no son el I dejan a sus respectivas frases “abiertas” y no conclusivas, como la suspensiva sobre *la* del final de la copla.¹⁵

Volviendo al estribillo, las cadencias se realizan sobre el I en **A1**, sobre el V en **A2** y sobre el I en **A3**. En la copla, **B1** hace cadencia en *si b*, y **B2** finaliza con una cadencia suspensiva. Ambas frases son abiertas y “piden” continuar con la obra.

V - CONCLUSIONES Y COINCIDENCIAS

Reuniendo las conclusiones parciales del análisis de cada parámetro encontramos coincidencias :

- La obra comienza en tesitura grave y con movimiento rítmico estático.
- Tesitura y movimiento rítmico se intensifican a lo largo de **A2** y **A3**.
- Las cadencias marcan un incremento de la tensión armónica a partir de **A2**.
- **A3** comienza con la nota más aguda de la obra, con valores rítmicos más breves y sobre el III grado de la escala.
- En el comienzo de la copla notamos que la tensión de **A3** ha cedido; vuelve a incrementarse durante el desarrollo de **B1** (direccionalidad ascendente y cadencia en *si b*), y cede hacia el final de **B2**.
- En cuanto al aspecto semántico, recordemos que se trata de un poema de carácter melancólico y con clima de reproche, cuya tensión dramática se intensifica hacia el fin del estribillo inicial, coincidiendo con el cambio de interlocutor.
- La copla es la zona descriptiva del poema, allí descubrimos los pormenores de las desventuras amorosas del protagonista.
- El estribillo siguiente retoma el clima de reproche, reforzado por la segunda enunciación de la “muerte”.

PROPUESTA DE DINÁMICA

- Se propone comenzar *piano*, con carácter melancólico y articulación ligada. Durante el melisma sobre muerte (que enfatiza la palabra), realizar un *crescendo* que cederá hacia la cadencia de **A1**.
- En **A2** se debe mantener al comienzo el matiz final de **A1** y desarrollar un *crescendo* (marcado por la intensificación de los valores rítmicos) mantenido hasta el final de la frase.
- **A3**, punto de mayor tensión de la obra, debe comenzar *poco f*¹⁶ y con carácter “sentido” sobre el acorde con el *re* agudo de la soprano y ceder hacia el final de la frase, lo cual es sugerido por la caída de la melodía de la voz superior.
- La copla comienza *mp* y crece hacia su primera cadencia, manteniendo el matiz durante **B2**; el volumen debe disminuir sobre los valores largos y estáticos del final.
- El estribillo siguiente tendrá idéntica dinámica que el inicial, pues su clima poético es el mismo.
- La segunda estrofa contiene algunos pasajes de alto contenido expresivo: “muger desgradecida...pasión tan crecida...”. Los matices deben remarcar esas adjetivaciones, no debiendo limitarnos a copiar la misma dinámica que tuvo la estrofa inicial.¹⁷ El punto culminante de la obra está en **A3**, zona para la que reservamos el matiz y la expresividad más intensos.

¹⁵ El acorde de *la* es el V de *re*, acorde con que se inician tanto copla como estribillo, y es un ejemplo claro de cadencia suspensiva.

¹⁶ *poco f* es un matiz poco utilizado, pero creemos que refleja lo necesario para este caso: más que *mf*, pero sin la densidad de un *f* romántico.

¹⁷ En villancicos del *Cancionero de Palacio* que tengan varias estrofas (más de tres), sugerimos seleccionar para cantar aquellas de mayor relieve semántico y que aporten nuevos elementos a la trama. Las estrofas que reiteren el clima poético expuesto en anteriores pueden ser obviadas.

VI - INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN CORAL

En el caso de interpretar la obra con un coro de dimensiones regulares¹⁸, puede resultar enriquecedor hacer cantar alguna de las coplas por un grupo reducido (solistas u octeto), y los estribillos por todo el coro. Así, la interpretación se hará más variada en el plano tímbrico. Si se cuenta con un grupo vocal-instrumental, lo ideal es que, además de las partes cantadas, los instrumentos dupliquen a las voces con las ornamentaciones y articulaciones usuales de la época.¹⁹ Aquí proponemos una instrumentación (entre muchas posibles): soprano + flauta dulce alto²⁰, traversera renacentista o dulciana²¹; alto + flauta o dulciana; tenor + viola da gamba bajo y/o flauta tenor o dulciana bajo; y bajo + viola da gamba bajo y/o flauta bajo. Un laúd y/o un instrumento de teclado (clave, virginal) pueden aportar la base armónica, duplicando todas las voces con sencillos ornamentos, especialmente en las voces extremas. La orquestación también puede variar haciendo intervenir a todos (cantantes e instrumentistas) en los estribillos y sólo a las cuerdas (violas + laúd, o sólo el clave) en las coplas, junto a todos o algunos de los cantantes.

En caso de no contar con instrumentos de uso corriente en el XVI, la guitarra puede reemplazar al laúd, el cello a la viola da gamba y un teclado electrónico al clave, aunque evidentemente, estos reemplazos modernos no tienen el mismo timbre que aquellos y no constituyen la solución más apropiada.

¹⁸ En general, al interpretar obras profanas del siglo XVI es preferible que el coro no exceda los treinta integrantes. Recordemos que esta música fue inicialmente concebida para ser cantada por solistas. No es, en cambio, el caso de la música religiosa, la que fue pensada para ser interpretada por coros, incluso duplicados por órganos y otros instrumentos de importante caudal sonoro. En general, toda la música vocal del XVI “suena” maravillosamente si es cantada por grupos corales no demasiado numerosos.

¹⁹ Ver Sancta Maria, op. cit.; Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas*, Roma, 1553, (facsimil Barenreiter-Ausgabe 684), y Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorte de stromenti*, Venecia, 1584 (transcripción de S. Leguy, Ed. Le droict chemin de Musique, Paris, 1976).

²⁰ Dado que las flautas dulces suenan una octava más aguda respecto de las notas escritas en el pentagrama, es aconsejable su uso en cuarteto, o solamente duplicando o reemplazando a las voces más agudas de la obra.

²¹ Instrumento de lengüeta antecesor del fagot. Se lo construía en distintos tamaños, imitando las tesituras de la voz humana, como la mayoría de los instrumentos en el XVI.

Hemos seleccionado un *madrigal* de Claudio Monteverdi perteneciente a su *IV Libro* como segundo ejemplo para aplicar nuestro método analítico. Abordaremos el análisis integral de este madrigal compuesto a comienzos del siglo XVII siguiendo los lineamientos utilizados para el villancico de Juan del Encina. Una simple comparación de ambas obras nos muestra la evolución de la escritura musical en las obras vocales a lo largo del período renacentista en toda su dimensión, tanto en el material armónico empleado por Monteverdi en *La piaga...*, como en su compleja trama contrapuntística.

Sigamos los mismos pasos que en el análisis precedente y veremos cómo obras tan disímiles pueden ser abordadas y comprendidas con idéntica metodología.

I - UBICACIÓN HISTÓRICO-ESTILÍSTICA

La piaga pertenece al *IV Libro* de madrigales de Claudio Monteverdi, publicado en 1603 en Venecia. Esta fue la última colección de madrigales del compositor cremonés escrita íntegramente para voces *a capella*. En cambio, tanto el *V Libro* como el *VI* son algo más tardíos e incorporan el acompañamiento a cargo del *bajo continuo*. La tradicional escritura para voces sin acompañamiento que reinó durante el XVI se fue perdiendo desde comienzos del XVII, dejando paso a obras en estilo *concertato*, en el que las voces alternan con instrumentos que tienen parte real, y en las que el sostén armónico del *continuo* es la base sobre la que se desarrollan pasajes destinados a una o dos voces, antecedentes inmediatos de la monodia acompañada. *La piaga* representa, entonces, uno de los últimos estadios en la evolución de la polifonía vocal no acompañada.

El madrigal italiano fue un género que tuvo un intenso desarrollo desde la década de 1530 hasta el fin del siglo. Claudio Monteverdi (1567-1643) fue el más brillante representante de la última generación de madrigalistas. Inicialmente, los madrigalistas de la generación que ubicamos entre 1530-1550²² (Arcadelt, Verdelot, Festa), escribieron sus obras a cuatro voces. Desde mediados del siglo, los compositores de madrigales alternaron ese efectivo polifónico con su ampliación a cinco voces, el cual finalmente terminó por imponerse desde aproximadamente 1570. Monteverdi escribió todos sus madrigales a capella a cinco voces. Sus tres primeras colecciones de madrigales fueron editadas en 1587, 1590 y 1592.

Los textos que eligieron los madrigalistas son de alta calidad literaria. Junto al “renacimiento” de las poesías de Francesco Petrarca (1304-1374), los poemas de los contemporáneos Torquato Tasso (1544-1595), Giovanni Guarini (1538-1612) –estos dos últimos de la corte de Ferrara–, Ludovico Ariosto (1474-1533) y Jacopo Sannazzaro (1458-1530) fueron los preferidos por los madrigalistas. Además de los ya nombrados de la primera generación, también es necesario citar a los posteriores Cipriano da Rore, Orlando de Lassus, Andrea Gabrieli, Philippe de Monte, Giaches de Wert, Luca Marenzio y, finalmente, a Claudio Monteverdi y Carlo Gesualdo, entre muchos otros más.

El madrigal es una forma musical libre, no estrófica, en la que cada verso del poema tiene una música que le es propia. La elasticidad de la métrica de los versos (alternados libremente de 6 y 10 pies) permitió una gran versatilidad en la escritura musical. Los dos primeros libros de Monteverdi se caracterizan por una desarrollada y variada técnica de escritura imitativa, que es a veces enriquecida con la superposición de distintos temas musicales, cada uno de ellos asociado a un pasaje del texto. Este último recurso, ya empleado por Marenzio en sus madrigales²³, dificulta sobremanera la comprensión del texto cantado, más aún que la escritura en imitación. La evolución musical a comienzos del XVII conducía inexorablemente al triunfo de la monodia acompañada por instrumentos y al abandono paulatino de la polifonía vocal a *capella*.

El *IV Libro* de Monteverdi se encuentra, justamente, muy cerca de la culminación del proceso recién mencionado. En sus madrigales podemos observar una mayor tendencia hacia la escritura homofónica (aunque aún alternando con la escritura imitativa), la cual se consolidó en las dos colecciones siguientes. *La piaga* reúne las características enunciadas: pasajes homofónicos, imitativos y una última sección de la obra con superposición de temas musicales sobre distintos pasajes del poema. Armónicamente, la obra está “plagada” de retardos y tiene cadencias hacia diversos centros tonales, aunque aún está regida por la teoría de los tonos.

²² La fecha enunciada refleja el período durante el que fueron editados la mayoría de los madrigales de Arcadelt, Verdelot y Festa.

²³ En efecto, podemos encontrar superposiciones de motivos musicales en varios madrigales de Marenzio; citamos entre ellos a *Vezzosi augelli* y *Dissi a l'amata mia*, ambos a cuatro voces, publicados en edición moderna en *Italian Madrigals*, Penguin Books, 1974, Ed. J. Roche.

II - ESTRUCTURA DEL POEMA

El texto de *La piaga* reúne las características clásicas de los poemas de forma libre: es un septeto de versos alternados de 6 y 10 sílabas.

VERSO N°		RIMA	PIES	TERMINACIÓN
1	<i>La piaga c'ho nel core</i>	a	6	femenina
2	<i>Donna onde lieta sei</i>	b	6	femenina
3	<i>Colpo e de gl'occhi tuoi colpa dei miei</i>	b	10	femenina
4	<i>Gl'occhi miei ti miraro</i>	c	6	femenina
5	<i>Gl'occhi tuoi mi piagaro</i>	c	6	femenina
6	<i>Ma come avien che sia</i>	d	6	femenina
7	<i>Comune il fallo e sol la pena mia</i>	d	10	femenina

TRADUCCIÓN

La plaga (herida) que tengo en el corazón (.)
 Señora (,) donde alegremente estás (alojada) (.)
 Es culpa tanto de tus ojos como de los míos (.)
 Mis ojos te miraron(,)
 Tus ojos me (flecharon) (.)
 Pero (entonces) (¿)cómo pretendes que sea →
 → Común la causa (,) y sólo mía la pena(?)

La distribución de rimas permite diferenciar tres zonas en el poema: abb-cc-dd. Las terminaciones femeninas, comunes a todos los versos, le otorgan unidad formal. La alternancia de versos breves y largos no compromete la unidad del poema.

III - ASPECTO SEMÁNTICO

La temática del poema es también, como en *Pues ...*, la del amor no correspondido. Algunos sustantivos del septeto tienen alto valor emocional, como *piaga*, *lieta* y *pena*: éstos han sido musicalizados enfatizando su significación. El recurso de acentuar por medios musicales el sentido de algunas palabras o pasajes del texto se lo conoce como *madrigalismo*. Hablaremos largamente de su empleo en *La piaga* más adelante. La lectura expresiva del texto nos confirma, en una primera visión, la existencia de las tres zonas mencionadas cuando nos referimos al juego de rimas del poema. Se han colocado signos de puntuación entre paréntesis en la traducción que así lo indican. Entre los dos últimos versos se produce un encabalgamiento poético: la idea comenzada en el sexto verso se continúa en el comienzo del siguiente, a pesar de la rima que, en principio, los separa. Esta situación, frecuente en muchos poemas de la época, fue resuelta de distinta manera por los compositores. En algunos casos éstos reafirman el encabalgamiento, evitando una cadencia conclusiva al final del verso semánticamente inconcluso, y la realizan cuando se cierra la idea poética. En otros, en cambio, se prioriza la relación formal rima-cadencia y el encabalgamiento es ignorado.

En cuanto al sentido del poema, descubrimos en su interior varias oposiciones. El primer verso, de fuerte contenido dramático (sufrimiento del protagonista), es seguido por otro de muy distinto carácter. Una segunda oposición se da entre los dos versos finales; ante una misma situación (miradas que se cruzan), el protagonista plantea amargamente la dualidad enunciada: él quedó a la vez enamorado e ignorado por su amada. Estos datos apuntados –encabalgamiento, puntuación del poema, sentimientos opuestos– han sido muy tenidos en cuenta por Monteverdi, quien escribió una música fuertemente unida al texto, remarcando y acentuando su significado.

²⁴ Tanto el movimiento melódico por cromatismos, como los saltos sobre intervalos infrecuentes (6ª mayor, 7ª, 5ª disminuida) revelan la búsqueda de tensión en la línea melódica, pero con connotaciones en lo vertical. Por ello, marcamos estas tensiones en la columna de la Armonía.

IV - LECTURA MUSICAL

En obras del Renacimiento tardío, como el presente madrigal, la ubicación del texto y la revisión de *musica ficta* presentan problemas menores en comparación con piezas escritas en la primera mitad del XVI. En este caso nos hemos basado en la edición de las obras completas de Monteverdi, editadas por Universal Edition, en revisión de G. Francesco Malipiero, Viena, 1926-42. Nuestra transcripción, sin barras de compás sobre el pentagrama, corrige leves errores atribuibles más bien a fallas de impresión. La aplicación del texto no presenta pasajes conflictivos (recordemos que a comienzos del siglo XVII las ediciones eran bastante más cuidadosas y precisas que las de mediados del siglo anterior); en cuanto a la *musica ficta*, sólo proponemos, al igual que Malipiero, el *fa* # del tactus 55 en el tenor, imprescindible para evitar una segunda aumentada melódica.

A diferencia del villancico de Juan del Encina, en el análisis de este madrigal (y para confeccionar su cuadro analítico) es necesario agregar algunos parámetros que reflejan los importantes cambios que se produjeron en la escritura musical a lo largo del siglo XVI. Además de la tesitura, direccionalidad y nota inicial de la voz superior, efectivo polifónico, valor rítmico preponderante y cadencias, agregaremos:

- **ARMONÍA:** Indicamos si se trata de armonías estables o tensas (uso de retardos, acordes en primera inversión, cromatismos, saltos melódicos inusuales).²⁴
- **TACTUS:** cantidad de pulsaciones en cada sub-sección musical.
- **REPETICIÓN DEL TEXTO:** indicar si un verso o una porción de él es repetido. Este es un recurso que utilizaron mucho los compositores renacentistas para enfatizar un pasaje relevante del poema.
- En la columna del **CONTRAPUNTO** deberemos indicar, cuando corresponda, la superposición de temas musicales asociados a distintos pasajes del poema. Este recurso es un nuevo tipo de escritura contrapuntística.

FIN DEL VERSO	CADENCIA	TACTUS	↗	NOTA INICIAL	TESITURA	V.R.P.	C. P.	ARMONÍA	SECCIÓN MUSICAL
<i>core</i> →	Sol VII - I débil	10	estable	la 4	sol 4-do 5	Redonda	Homofónico	TENSIÓN-Cromatismos Acordes de 7ª y dism.	A1
<i>sei</i>	Do IV - I muy breve	3	ascendente	sol 4	mi 4 - mi 5	Corchea	Imitación	ESTABLE	A2
<i>mei</i>	La V - I FUERTE	7	descendente	re 5	mi 4 - re 5	Blanca	Bloque Homofónico	TENSIÓN Saltos inusuales y acordes invertidos	A3
<i>miraro</i> <i>piagaro</i>	Re V-I muy breve Sol V-I breve	5	estable	do 5	sol 4 - mi 5	Negra Blanca	Homofónico	ESTABLE	B1
<i>sia</i> → → <i>fallo</i>	Mi IV-I débil	7	ascendente descendente	re 5	si 4 - fa 5	Negra Blanca	Homofónico	ESTABLE	B2
<i>mia</i>	La IV-I débil	4	descendente	mi 4	do 4 - la 4	Blanca	Superposición 2-1	TENSIÓN Saltos de 6ª Retardos	C1
<i>mia</i>	Re IV-I débil	4	descendente	la 4	fa 4 - re 5	Blanca	Superposición 2-1	TENSIÓN Saltos de 6ª Retardos	C2
<i>mia</i>	Re IV-I débil	4	descendente	sol 4	re 4 - si 4	Blanca	Superposición 2-1	TENSIÓN Saltos de 6ª Retardos	C3
<i>mia</i>	Mi IV-I débil	5	descendente	si 4	sol 4 - mi 5	Blanca	Superposición 4-1	TENSIÓN Saltos de 6ª Retardos	C4
<i>mia</i>	Cadencia evitada	4	descendente	si 4	sol 4 - do 5	Blanca	Superposición 2-2	TENSIÓN Saltos de 6ª Retardos	C5
<i>mia</i>	Re V-I FUERTE	7	descendente	la 4	fa 4 - re 5	Blanca	Imitación Bloque	TENSIÓN Saltos de 6ª Retardos	C6

SECCION A (A1-A2-A3) 20 TACTUS

La obra comienza con una frase de armonías complejas sobre valores rítmicos largos. Monteverdi acentúa desde el comienzo el sentido del texto: sobre la palabra *piaga* escribe acordes tensos, realizando un movimiento melódico cromático divergente entre las voces extremas; ritmo y contrapunto son estáticos, reafirmando así el clima penoso del verso inicial. Monteverdi enlaza este verso con el comienzo del siguiente (*Donna...*) manteniendo el mismo tipo de contrapunto y valores largos.

A2 muestra múltiples cambios: contrapunto imitativo en lugar de homofónico, movimiento rítmico ágil, direccionalidad ascendente y armonías “limpias”. Se ha aludido más arriba a la oposición semántica (llamada antítesis en poesía) entre los dos versos iniciales; el cambio de personaje implica además una variación en el estado de ánimo: *piaga* (él) - *lieta* (ella). Esta contraposición ha generado los cambios musicales mencionados. La esencia del madrigalismo está aquí presente. Desde Arcadelt hasta Monteverdi, los madrigalistas asociaron musicalmente la pena, el sufrimiento ante el amor no correspondido y el deseo de la muerte, con valores rítmicos estáticos, melodías sinuosas y descendentes, y armonías tensas con retardos. En cambio, los sentimientos positivos fueron acentuados mediante un ritmo dinámico y valores breves, melodías de direccionalidad ascendente y armonías estables.

En **A3** se explica la causa que originó esos sentimientos opuestos. Melodías sinuosas con saltos inusuales de quinta disminuida, acordes invertidos y contrapunto de tendencia homofónica la asocian con **A1**. **A3** concluye con una cadencia fuerte sobre *la*, que marca el fin de la primera sección del madrigal. Las cadencias débiles en **A1** y **A2** han permitido la continuidad del discurso musical.

Encontramos coincidencia entre la delimitación de **A** –primera unidad musical de la pieza– y el sentido del poema y la división sugerida en la distribución de rimas; allí concluyen la primera idea poética completa y la primera sección musical de la obra.

SECCION B (B1-B2) 12 TACTUS

B se distingue de la anterior sección por su sencilla y uniforme escritura contrapuntística homofónica y armonía clara; esta es la zona descriptiva del septeto, en la que se relatan los detalles de la trama poética.

B1 corresponde a la musicalización de los versos 4-5; **B2** al verso 6, y su encabalgamiento con el primer hemistiquio del verso 7. **B1** se inicia con el pasaje de menor efectivo polifónico de la obra (tres voces) y luego continúa con una frase a cuatro voces, secuencial respecto de la anterior (paralelismo poético). A pesar de la cadencia sobre *re* del final de la primera de ellas (fin del verso 4), estas breves frases secuenciales están unidas. La cadencia sobre *sol* es más conclusiva, y separa **B1** de **B2**.

B2 mantiene la escritura homofónica y el efectivo polifónico del final de **B1**. A diferencia de las sub-secciones homofónicas anteriores de la obra, en **B2** el sexto verso es repetido. Monteverdi lo enfatiza aún más mediante una progresión armónica secuencial entre ambas repeticiones. Aquí se produce el encabalgamiento con el verso siguiente; Monteverdi lo afirma enlazando el sexto verso con el primer hemistiquio del séptimo, uniéndolos en la misma frase con el mismo tipo de escritura contrapuntística y efectivo polifónico. La sección **B** concluye con una cadencia débil IV-I sobre *mi*.

Se ha dicho anteriormente que las cadencias son los signos de puntuación en la música y que, por ende, las secciones de una obra están delimitadas por cadencias fuertes. Pero, en algunos casos excepcionales, una sección musical concluye con una cadencia armónicamente débil, siendo otro el parámetro que lo determina. En este caso, el contrapunto –homofónico y uniforme a lo largo de **B**– se transforma. Desde el comienzo de **C** Monteverdi utiliza un nuevo tipo de contrapunto, la *superposición* de temas musicales diferentes, traza que se mantiene casi hasta el fin del madrigal y que diferencia a **C**, separándola claramente de **B**.

SECCION C (C1-C2-C3-C4-C5-C6) 28 TACTUS

La sección **C** es la más extensa de la obra y corresponde al último verso del poema, al que Monteverdi otorga gran importancia. Es quizás el que muestra con mayor fuerza la dualidad de los sentimientos del protagonista y su amada (nueva antítesis). Esta sección está integrada por seis sub-secciones que tienen en común el mismo tratamiento contrapuntístico. En cada una de ellas el autor varía el efectivo polifónico. En todas, el último verso del septeto es dividido en dos hemistiquios de cuatro y seis sílabas semánticamente opuestos (*Común la causa-, y sólo mía la pena*). Monteverdi utiliza dos temas musicales, cada uno asociado a un hemistiquio,

y los superpone de distinta manera a lo largo de **C**. Uno de ellos es el motivo melódico final de **B** del tenor, correspondiente a *Comune il fallo*. Ese motivo melódico de cinco sonidos (saltos en distinta dirección) tiene además una connotación armónica; incluye las fundamentales de una sucesión de dos cadencias IV-I *la-do-sol-la-mi*. Este motivo, que llamamos **tema 1** es expuesto casi siempre por una sola voz. El **tema 2** es de direccionalidad descendente, y su movimiento melódico es por grado conjunto, a excepción de un expresivo salto ascendente de 6ª sobre *pena*.²⁵ Corresponde al segundo hemistiquio del séptimo verso (y sólo *mía la pena*.) y es expuesto desde un principio por dos voces en movimiento paralelo de terceras fuertemente asociadas. Creemos que, en este caso, la superposición de ambos temas musicales sobre distintos pasajes del texto simboliza la dualidad de los sentimientos del protagonista y los de su amada.

En **C1** están presentes las tres voces inferiores. El **tema 1** fue transpuesto una 5ª descendente, con un ligero cambio en la nota inicial (*mi-fa-do-re-la*) respecto del fin de **B** y, al igual que en éste último, es expuesto por la voz inferior. El **tema 2** es cantado por alto y tenor; el resultado tímbrico es algo oscuro.

C2 es la transposición exacta una 4ª ascendente de **C1**. Este es un cambio tímbrico característico en la escritura monteverdiana. Notemos que las distintas transposiciones del **tema 1** siguen el ciclo de quintas que poco tiempo después será característica distintiva de la armonía del Barroco (*do-sol-la-mi; fa-do-re-la; sib-fa-sol-re*).

C1 y **C2** tienen el mismo efectivo polifónico de tres voces. En **C3** Monteverdi mantiene la escritura a tres, pero la varía trocando los temas superpuestos. El **tema 1** es asignado a la voz superior y el **tema 2** a alto y tenor.

A pesar de las variaciones tímbricas y contrapuntísticas descriptas, el autor ha mantenido un efectivo reducido de tres voces, que le permite, al ampliarlo a cinco voces en **C4**, llegar al primer punto de culminación de **C**. El **tema 1** es expuesto por primera vez por una voz intermedia, con cambios obligados por la armonía resultante. El **tema 2** aparece superpuesto y es tratado, además, en imitación entre las voces graves y las agudas, dando lugar a un maravilloso pasaje de armonías de gran tensión y complejo contrapunto.

El comienzo de **C5** es la descompresión que requería la tensión desplegada en **C4**. Se inicia con tres voces, de manera semejante a **C3**, y se le agrega una cuarta voz que altera la estructura de las superposiciones anteriores. El **tema 1**, algo variado, lo exponen las voces extremas por primera vez en imitación, y el **tema 2** está a cargo de alto y tenor.

Este aumento del efectivo de tres a cuatro voces es continuado en **C6**, escrito a cinco voces. A diferencia de **C4**, en este punto de culminación final del madrigal sólo se expone el **tema 2** en entradas imitativas entre las voces masculinas y las femeninas.

El recurso de la superposición, magistralmente trabajado por Monteverdi a lo largo de **C**, deja paso en **C6** a una escritura contrapuntística más sencilla –aunque sobre armonías complejas– con la que finaliza la obra. Las sub-secciones anteriores concluyeron con cadencias IV-I, debilitadas aún más por los retardos sobre sus respectivas resoluciones. **C6** cierra el madrigal con una cadencia fuerte mayorizada sobre *re*.

A lo largo de la sección **C**, Monteverdi utiliza una variada paleta de tensiones armónicas. La gama de retardos empleada en esta sección son:

- $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$ en los tactus 34, 35, 38, 39, 41, 57
- 9 - 8 en los tactus 40, 44, 49, 58
- 4 - 3 en los tactus 45, 50 (3ª menor), 53 (4ª aumentada), 59

En algunos pasajes las armonías resultantes son muy complejas. En el tactus 48, un doble retardo es superpuesto a su propia resolución sobre valores largos²⁶, dando lugar a un acorde donde están presentes los sonidos *sol-si-do-re-mi*; lo mismo sucede en el tactus 57 (*la-re-mi-fa*). Las armonías tensas, como hemos dicho, se originan en pasajes tensos del poema. El caso de *La piaga* es muy ilustrativo sobre cómo los madrigalistas han acentuado el clima poético a través de muy diversos y variados medios musicales. Dijimos, además, que a lo largo de **C** Monteverdi realizó cadencias –aunque débiles– en varios centros tonales (*la-re-mi-la-re*). Este movimiento armónico no impide que el madrigal esté aún enmarcado dentro de la teoría de los tonos en vigor durante el siglo XVI. *La piaga* está escrito en el primer tono (dórico); sus cadencias principales en *la* y *re*. La armadura de clave y la tesitura de la voz superior coinciden con los postulados de la teoría de Sancta Maria.

²⁵ El salto melódico de 6ª mayor no fue usado por los compositores renacentistas de la primera mitad del siglo. Cuando los madrigalistas lo emplean –así como otros saltos inusuales, como el de 5ª disminuida– lo hacen para enfatizar una palabra o un pasaje penoso del texto.

V - CONCLUSIONES Y COINCIDENCIAS

Poniendo distancia momentáneamente del análisis detallado y reuniendo las características distintivas de cada sección de la obra, podemos enunciar algunas apreciaciones generales:

- C es la sección más extensa (28 tactus), seguida por A (20) y B (12).
- Sólo en A y C hay pasajes a cinco voces.
- En B Monteverdi nunca utiliza su efectivo polifónico completo. Ésto, sumado a que es la sección más breve y de armonías más estables, sugiere que B es la zona de menor tensión del madrigal.
- Tanto en A como en C el autor desplegó una gran variedad de recursos armónicos: cromatismos, melodías sinuosas, acordes disminuidos y de séptima, saltos melódicos inusuales y distinto tipo de retardos. Estos recursos fueron empleados por Monteverdi en directa asociación con el sentido del texto.
- C es la sección musical más desarrollada de la obra y contiene el punto de culminación del madrigal, a cinco voces.

Reuniendo y comparando los datos surgidos del cuadro analítico estamos en condiciones de realizar una propuesta interpretativa. Junto al matiz para cada pasaje de la obra también debemos proponer indicaciones de carácter (expresivo, liviano, intenso, calmo) que guiarán a nuestros cantantes hacia el “clima musical” correspondiente.

PROPUESTA DE DINÁMICA

SECCIÓN A

- *La Piaga* comienza con el efectivo musical completo y armonías tensas sobre la primera enunciación dramática del protagonista. Sugerimos *mf* sentido, que se irá descomprimiendo luego de la cadencia sobre *cor.* Este disminuyendo a *piano* se basa, tanto en el estatismo rítmico, como contrapuntístico de toda la frase.
- A2 presenta cambios en todos los parámetros de la escritura. Tanto la progresión melódica ascendente, como los valores breves y la escritura en imitación –características opuestas a las de A1– inducen a comenzar *piano* (dos voces) y crecer hasta *mf* liviano.
- A3 se inicia *mf* expresivo, con más énfasis en su segundo inciso a cinco voces (*poco f*) y disminuyendo sobre la cadencia hacia *la*, que cierra la sección A. Junto a la descompresión de la tensión que implica la resolución cadencial, ésta coincide con una correcta acentuación de la palabra en la mayor parte de los casos. En las lenguas latinas la mayoría de las palabras son graves, y su última sílaba es débil. En este pasaje, sobre la sílaba acentuada *mie-* se produce un retardo 4-3 sobre el V, y sobre la sílaba débil *-i* se resuelve al I. El juego tensión-relajamiento sobre sílabas acentuada-débil induce el *diminuendo* aludido en este caso y en otros semejantes.

SECCIÓN B

- Las armonías estables y el efectivo a tres voces sugieren comenzar *mp* liviano y continuar con ese matiz a lo largo de B1.
- B2 es más agudo. Comenzaremos con la indicación de volumen precedente, y la progresión armónico-melódica que enfatiza la repetición de la frase debe ser *mf*. El encabalgamiento poético-musical con el que finaliza la sección tiene melodía descendente y valores rítmicos largos, por lo que cerrará disminuyendo.

SECCIÓN C

- C1 comienza desde el grave a tres voces. A pesar de los retardos y roces armónicos, proponemos *piano* expresivo. Sobre *pena*, sugerimos crecer, culminando sobre el acento principal de la frase poética en *mia*, y desde allí disminuir.

²⁶ En este pasaje los retardos no deben ser confundidos con notas de paso. Estas últimas son muy frecuentes en obras del siglo XVI y generan roces más leves, pues se dan sobre valores cortos y en tiempo débil.

- **C2 y C3** tienen igual propuesta de matices que **C1**, con idénticos reguladores.
- **C4** se inicia desde el grave sólo con dos voces. Siguiendo los reguladores de las sub-secciones anteriores sobre *pena mia*, el *crescendo* conduce al **forte** (cinco voces, tesitura aguda y armonías de gran tensión); el *diminuendo* con el que finaliza debe ser pronunciado. El carácter de este clímax del madrigal debe ser intenso y expresivo.
- **C5** comienza **piano** (matiz final de **C4**) y crece, siguiendo el incremento del efectivo de tres a cuatro voces. Su final está superpuesto con el comienzo de
- **C6**, que se inicia **mp** y crece hasta **mf**, segundo punto de culminación de la obra, menos intenso que el anterior, y que se descomprime progresivamente para finalizar **piano**, con clima intimista.

INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN

Hay muchas posibilidades de instrumentación para este madrigal. La inicialmente concebida por el autor es vocal, a cargo de solistas o de un coro de no más de 25 a 30 integrantes.²⁷

La inclusión de instrumentos es siempre enriquecedora. Proponemos a continuación una posible instrumentación: flautas doblando las voces más agudas; las graves pueden ser duplicadas por flautas y/o violas da gamba; teorbá y/o teclado pueden realizar algunas o la totalidad de las voces. En el caso de contar con solistas vocales, las voces intermedias pueden ser incluso sustituidas por instrumentos; estos deben ornamentar sus partes, especialmente en los pasajes cadenciales. Para este caso, aconsejamos realizar inicialmente una versión instrumental ornamentada de la obra y, al repetirla, incorporar las voces (esta vez los instrumentos deben ornamentar menos). Por otra parte, sugerimos que todos los instrumentos intervengan en los pasajes de mayor tensión. En cambio, en los de clima íntimo, las voces podrán ser acompañadas solamente por el teclado (sección **B**).

VI - A MODO DE CONCLUSIÓN

Este método de análisis de obras corales no ha sido concebido como un desarrollo completo ni incuestionable. Se han intentado observar los cambios que se producen en la escritura musical a lo largo del madrigal, y así se ha podido comprobar que ellos obedecen, la mayoría de las veces, a cambios surgidos en el clima poético. Estos cambios en lo musical sugieren intencionalidades expresivas que hemos tratado de sacar a la luz. Nuestro propósito ha sido guiar a los directores de coro y de grupos de cámara a fin que puedan comprender el repertorio del XVI para luego interpretarlo adecuadamente, gracias a un acertado criterio musicológico y al aporte de su propia sensibilidad musical, verdadero y único motor de la creación artística.

²⁷ Por tratarse de una obra escrita *in extenso*, las variaciones en orquestación coral (soli-tutti) propuestas antes para *Pues...* no son aplicables aquí.

II - APÉNDICE MUSICAL

PUES NO TE DUELE MI MUERTE

villancico

Juan del Encina

Transcripción: Néstor Zadoff

A1
Con melancolía, muy ligado
p

1. Pues no te duele - le nes mi [muer - - - te],
 4. Y [no - - - tie - nes a - fi - - - ción],

1. Pues no te duele - le nes mi [muer - - - te],
 4. Y [no - - - tie - nes a - fi - - - ción],

1. Pues no te duele - le nes mi [muer - - - te],
 4. Y [no - - - tie - nes a - fi - - - ción],

1. Pues no te duele - le nes mi [muer - - - te],
 4. Y [no - - - tie - nes a - fi - - - ción],

A2
mf

[Sien - do me tú la cau - - sa d'e - lla],
 [Y me ma - tas por - - te - ne - lla],

[Sien - do me tú la cau - - sa d'e - lla],
 [Y me ma - tas por - - te - ne - lla],

[Sien - do me tú la cau - - sa d'e - lla],
 [Y me ma - tas por - - te - ne - lla],

[Sien - do me tú la cau - - sa d'e - lla],
 [Y me ma - tas por - - te - ne - lla],

A3

16 *Poco f y sentido* *poco diminuendo* *Fine*

Se - pan to - dos mi [que - re - - lla].

Se - pan to - dos mi [que - re - lla].

Se - pan to - dos mi [que - re - lla].

Se - pan to - dos mi [que - re - lla].

B1

22 *mp* *mf dolce*

2.Se - pan de que ti [ten - - go ra de - - són, 3.Pues de ti [ven - cer me de - - xo, ,

2.Se - pan de que ti [ten - - cer - go ra de - - són, De 3.Pues de ti [ven - cer me de - - xo, Dán ;

2.Se - pan de que ti [ten - go cer ra me - de - - són, 3.Pues de ti [ven - cer me de - - xo, ,

2.Se - pan de que ti [ten - go cer ra me - de - - són, 3.Pues de ti [ven - cer me de - - xo, ,

B2

30 *2ª vez DC al Fine*

De que - xar - - do - - me si me co - que ra - xo] Dán - - - - te mi co - ra - çon]

De que - xar - - do - - me si me co - que ra - xo] Dán - - - - te mi co - ra - çon]

De que - xar - - do - - me si me co - que ra - xo] Dán - - - - te mi co - ra - çon]

De que - xar - - do - - me si me co - que ra - xo] Dán - - - - te mi co - ra - çon]

LA PIAGA C'HO NEL CORE

Claudio Monteverdi
IV Libro (1603)

Transcripción: Néstor Zadoff

♢ = 80 **A1** *intenso*
mf

1

La pia - ga ch'ho nel co - re. Don - na, Don - na

La pia - ga ch'ho nel co - re. Don - na, Don - na

La pia - ga ch'ho nel co - re. Don - na, Don - na

La pia - ga ch'ho nel co - re. Don - na, Don - na

La pia - ga ch'ho nel co - re. Don - na, Don - na

A2 *p* *mp* *mf* **A3** *liviano y expresivo* *mf*

11

on-de lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i. Col - pa é de gl'oc chi tuoi,

on-de lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i. Col - pa é de gl'oc - chi tuoi,

n'onde lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i. Col - pa é de gl'oc - chi tuoi,

n'onde lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i. Col - pa é de gl'oc - chi tuoi,

on-de lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i, on-de lie-ta se - i. Col - pa é de gl'oc - chi tuoi,

17 *un poco más*
Poco f

B1 mp

col - pa dei mie - i. Gl'occhi miei ti mi - ra - ro, Gl'occhi

col - pa dei mie - i. Gl'occhi miei ti mi - ra - ro, Gl'occhi

col - pa dei mie - i. Gl'occhi

col - pa dei mie - i. Gl'occhi miei ti mi - ra - ro, mp

col - pa dei mie - i. Gl'occhi

* becuadro original

24 *B2 mp* *mf*

tuoi mi pia - ga - ro. Ma co-me a-vien che si - a, co-me a-vien che si - a, Co-

tuoi mi pia - ga - ro. Ma co-me a-vien che si - a, co-me a-vien che si - a, Co-

tuoi mi pia - ga - ro. Ma co-me a-vien che si - a, co-me a-vien che si - a, Co-

co-me a-vien che si - a, Co-

tuoi mi pia - ga - ro. Ma co-me a-vien che si - a,

31 *C1* *C2 p*

- mu - ne il fal - lo e

- mu - ne il fal - lo e

- mu - ne il fal - lo e sol la pe - na mi - a,

- mu - ne il fal - lo e sol la pe - na mi - a,

Co - mu - ne il fal - lo, Co -

38 **C3** *p*

sol la pe - na mi - - a, Co - mu - ne il fal -

sol la pe - na mi - - a, *p*

e sol la pe - na mi -

e sol la pe - na mi -

mu - ne il fal - lo

45 **C4** *mf intenso* *f* **C5** *p*

- lo e sol la pe - na mi - a, Co - mu - ne il

e sol la pe - na mi - a, Co -

- a, *mp* Co - mu - ne il fal - - lo e sol la pe - na

- a, e sol la pe - na mi - a, e sol la pe - na

e sol la pe - - - na mi - a,

53 **C6** *mp* *mf* *poco rit.* *p*

fal - lo e sol la pe - na mi - - a.

- mu - ne il fal - lo e sol la pe - na mi - - a.

mi - a, *mp* e sol la pe - na mi - - a.

mi - a, e sol la pe - na mi - a.

e sol la pe - - - na mi - - - a.

III - APLICACIÓN DEL TEXTO EN LA MÚSICA VOCAL DEL SIGLO XVI

I - PROBLEMÁTICA

La música vocal del siglo XVI recibió un extraordinario impulso desde el año 1501, cuando Ottavio Petrucci comenzó la actividad de su imprenta musical en Venecia, la primera en la historia de la música. Durante la primer década del siglo XVI se abrieron nuevas casas editoriales de música en varias ciudades italianas (Roma, Siena, Nápoles) y, un poco más tardíamente, en París (1528) y Amberes (Flandes, 1543). De esta manera, el repertorio musical, tanto religioso, como profano, pudo llegar a manos de la burguesía floreciente, constituida básicamente por comerciantes, médicos, legistas y profesionales. La práctica de la música polifónica, que hasta ese período había sido patrimonio casi exclusivo de la aristocracia, se extendió así a las capas medias de la sociedad.

Durante el siglo XV y las primeras décadas del XVI el repertorio musical de cada corte real, principesca o ducal estaba reunido en cancioneros manuscritos que constituían el archivo musical de cada una de ellas. Allí eran copiadas las obras polifónicas que se cantaban, tanto en los oficios religiosos, como en la intimidad de lo profano, y reflejaban sus gustos y preferencias musicales.

A diferencia de las partituras corales actuales, donde encontramos todas las voces superpuestas en un pentagrama de varios sistemas, en los manuscritos renacentistas las voces de la obra se escribían separadamente. Por lo general, el texto está transcrito solamente debajo de la voz superior, y en ésta, la ubicación de cada sílaba no coincide exactamente con la nota sobre la que debe articularse. En las otras voces¹, lo habitual era que el copista indicara sólo el *incipit* del poema (sus palabras iniciales), transcribiendo únicamente las notas. Más tarde, la imprenta musical solucionó el problema de la ubicación exacta del texto sólo parcialmente: si bien en las ediciones del siglo XVI el texto está impreso en cada *particella*, son muchos los pasajes que generan dudas y diversas posibilidades de solución.

Tanto en los manuscritos, como en las ediciones musicales de la primera mitad del siglo XVI, las principales dificultades para ubicar con exactitud el texto se encuentran en:

- los pasajes melismáticos: aquellos en los que no se indica sobre qué sílaba debe realizarse el melisma, ni los sonidos que abarca.
- las repeticiones de un verso o de un fragmento del verso: en las ediciones originales se utilizó el signo **ij** (que significa “bis” o “repetición”), pero sin aclarar con precisión desde qué sonido debe comenzar esa repetición y sobre qué porción del verso.

Recién a partir de las ediciones de la década de 1550 se comienza a observar una mayor preocupación por indicar con exactitud la ubicación del texto en las *particelle*. Recordemos nuevamente que, a lo largo de todo el siglo XVI, las ediciones musicales presentaban las voces por separado en varios libritos, uno por cada voz. No se imprimía una partitura “general” como es habitual en la actualidad.

Los teóricos y los compositores de la segunda mitad del siglo XVI fueron plenamente conscientes de la falta de precisión en la ubicación del texto en las ediciones musicales. Algunos de ellos, como Orlando de Lassus (1532-1594), supervisaban con minuciosidad las ediciones de sus obras y corregían sus errores. Como testimonio de lo antedicho observamos el empleo de la frase “nuevamente corregida”, que aparece en la primera hoja de las reediciones de colecciones de *madrigales*, *motetes* y *chansons* (tanto de Lassus, como de otros autores), lo que indica que éstas han sido revisadas respecto de su anterior edición.

Una de las pocas teorías que se refiere específicamente a la aplicación del texto² en las obras vocales del período renacentista es la que escribió el teórico alemán Gaspar Stocker, alumno de Francisco de Salinas, en la

¹ Los manuscritos musicales de mediados del siglo XV contienen, en general, obras para una voz solista y dos instrumentales. Los copistas de los primeros *cancioneros* del siglo XVI, en los que la mayoría de las obras son para tres o cuatro voces cantadas, mantuvieron generalmente la costumbre de escribir el texto solamente en la voz superior.

² Varias teorías de la música de la época aluden lateralmente al problema de la acomodación del texto en la música vocal. Las más importantes son: *Scintille di musica*, de Lanfranco (1533), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, de Nicolo Vicentino (1555) y el monumental tratado de Zarlino *Istitutioni harmoniche*, publicado en 1558. Cada uno de ellos abreva en los anteriores, en el aspecto que hoy nos ocupa. El tratado de Vicentino parece ser el más personal de todos y sugerimos la lectura del excelente artículo escrito por el Prof. Don Harran, publicado en *The Musical Quarterly*, cuyo título es “Vicentino and his rules of text underlay”. En él se exponen las reglas propuestas por Vicentino para la acomodación correcta del texto. Sus enunciados, no obstante ello, no son respetados totalmente por el mismo Vicentino en sus propias obras.

Universidad de Salamanca. El libro se titula *De Musica Verballi* y su único ejemplar manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (cód. 6486). La fecha probable de ese trabajo puede ser ubicada alrededor del año 1570. En su obra, Stocker enuncia una serie de reglas para aplicar con corrección el texto y sus respectivas excepciones. En el capítulo XIX, titulado “De regulis Antiquorum”, fo. 28, el autor menciona a Adrian Willaert como el padre de la nueva música:

“...Adrian (Willaert) es el primero, el autor, el padre de la nueva música que todo el mundo imita ahora. Él siguió las reglas de los antiguos en muchas de sus composiciones; pero también, a partir de esas reglas, inventó una nueva música que enseñó a varios como Cyprien (Rore) y Orlande (de Lassus), y que él mismo ha mostrado en muchas obras, tanto en latín como en italiano...”

La teoría de Stocker³ (que aún no ha sido editada) no fue más que un fiel reflejo de la práctica de la época que él intentó compilar citando ejemplos de obras –principalmente de Rore y de Lassus– impresas en su mayoría entre 1555 y 1560. Sus reglas y enunciados generales coinciden plenamente con las soluciones que, de una manera sistemática, aplicó en sus obras Orlando de Lassus.

En mi tesis doctoral [*Mellange d’Orlande de Lassus (1570): Transcription, étude critique et commentaires*, Universidad de Tours, Francia, 1979] he encarado este aspecto –entre otros– en las obras del célebre compositor flamenco. Esa colección (cuyo título significa “mezcla”, en alusión a los variados géneros musicales en ella presentes) constituye una retrospectiva de obras de Lassus del período 1555-1570 e incluye *chansons* francesas, *madrigales* italianos y *motetes* profanos⁴. En las 105 obras que conforman la *Mellange* (que he transcrip-to en su totalidad a la notación moderna a partir del original) he podido comprobar que, en lo referente a la ubicación del texto, Lassus aporta una serie de soluciones idénticas para muchos casos similares, las que así se transforman en **constantes**. Estas **constantes**, al igual que sus excepciones y casos especiales, coinciden con las reglas enunciadas por Stocker en su tratado.

Es importante aclarar que la edición de la *Mellange* es sumamente puntillosa en lo que hace a la ubicación exacta de cada sílaba debajo de la nota que le corresponde y, en los casos en los que aparece el signo **ij**, su resolución es obvia y no plantea los conflictos frecuentes en las ediciones musicales de la primer mitad del siglo a los que aludimos más arriba. La enunciación de estas **constantes** (preferimos esta denominación, en lugar de “reglas”) nos servirá de guía y nos dará el marco musicológico necesario para solucionar por analogía la mayor parte de los problemas que plantea la aplicación correcta del texto en obras vocales de décadas anteriores a la de 1570. Las **constantes** serán ejemplificadas mediante pasajes musicales extraídos de obras de diversos autores del siglo XVI y pueden ser aplicadas a la totalidad de la música vocal del período renacentista, desde Josquin y Juan del Encina hasta Monteverdi y Dowland, y en obras de autores españoles, flamencos, franceses, italianos, alemanes e ingleses.

Las principales ediciones modernas de obras españolas del Siglo de Oro han sido realizadas hace ya varias décadas y, en su mayoría, por el Instituto Español de Musicología.⁵ Estas transcripciones a notación musical actual son muy cuidadosas en muchos aspectos, pero en otros, como la aplicación del texto y las sensibilizaciones no escritas en el original, no fueron encaradas con un actualizado criterio musicológico. Debido a que la polifonía española del siglo XVI constituye uno de los pilares del repertorio renacentista para coros y grupos vocales-instrumentales de habla hispana, nos pareció apropiado seleccionar prioritariamente para las ejemplificaciones pasajes extraídos de obras de los tres cancioneros españoles más importantes: *Palacio* (manuscrito, fecha probable de copia: ca. 1480 - 1520), *Uppsala* (editado en 1556, aunque las obras que contiene fueron seguramente escritas varios años antes) y *Medinaceli* (manuscrito, ca. 1540 - 1570).

En este trabajo, cada **constante** será inicialmente ejemplificada con un pasaje extraído de obras de la *Mellange* de Lassus de 1570, en las cuales, cada sílaba del texto está ubicada debajo de su nota correspondiente. A partir de estos ejemplos realizaremos la restitución de casos similares en pasajes de obras de otros autores cuya aplicación del texto es dudosa. La serie de **constantes** y casos especiales que se irán enunciando permitirán a los directores de coro cuestionar y, de ese modo, modificar o confirmar las soluciones que, en lo referente a la aplicación del texto, han propuesto en sus transcripciones los revisores contemporáneos.

³ Ver, para mayores detalles sobre el tratado de Stocker, “A treatise of text underlay by a german disciple of F. de Salinas”, artículo escrito por el Prof. Lowinsky en *Festschrift Heinrich Bosseler* 1961, Leipzig, 1962

⁴ Obras con texto en Latín, pero sin contenido litúrgico.

⁵ Los Presbíteros Higinio Anglés y Miguel Querol –sucesivamente Directores del Instituto– han transcripto a notación moderna los *Cancioneros de Palacio*, *Medinaceli* y las colecciones de las obras de Francisco Guerrero, Cristobal de Morales y Juan Vásquez, entre otros.

II - CONSTANTES

A - Toda resolución cadencial debe tener articulación silábica

EJEMPLO 1

Las, voulez vous, S⁶, de Orlando de Lassus (1555)⁷



Restitución de casos similares de resolución dudosa en el original a partir de la constante enunciada
Nuestras propuestas se presentarán entre corchetes.

EJEMPLO 2

Si froid et chaut, S, de Orlando de Lassus (1564)



EJEMPLO 3

Estas noches a tan largas, S, anónimo, *Cancionero de Uppsala* (1556)



EJEMPLO 4

Pues no te duele mi muerte, S, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio* (ca. 1500-1520)



A1 - Luego de la resolución cadencial puede haber un breve pasaje melismático (poco frecuente)

EJEMPLO 5

Quédate Carillo adiós, S, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio*



⁶ Indicaremos la abreviatura de la voz correspondiente de la que fue extraído el ejemplo (S-A-T-B)

⁷ La fecha que indicamos en cada ejemplo corresponde a la de su primera edición. Los valores rítmicos han sido reducidos a la mitad de su valor original

Como veremos en ejemplos posteriores, la aplicación del texto en obras estróficas es sumamente conflictiva. En éstas, seguramente el compositor ha pensado su música sólo para la primera estrofa. De ese modo, en las siguientes repeticiones musicales sobre otros pasajes del poema se hará necesario realizar algunas adecuaciones. Es el caso de este último ejemplo.

Quédate Carillo adiós es un villancico de comienzos del siglo XVI. El villancico fue una forma fija poético-musical en la que el compositor escribía la música para los versos iniciales del poema, y el resto del texto debía cantarse sobre la misma música. El ejemplo 5 corresponde al tercer verso de la *copla* (primera estrofa de la obra)⁸. El primer verso de esa *copla* (ejemplo 6) se canta sobre la misma frase musical y es estructuralmente distinto a aquel:

COPLA 1	SÍLABAS REALES	ACENTUACIONES	TERMINACIÓN
<i>Quédate adiós compañero</i>	8	1-4-7	femenina
<i>Ya me despido de ti</i>	otra música		
<i>No digas que me partí</i>	7	2-7	masculina
<i>Sin saludarte primero</i>	misma música que <i>Ya me...</i>		

Observamos que también hay diferencias en la acentuación interna de esos dos versos. Entonces, texto y música se deberán adecuar de manera diferente en ambos casos. Ante esta situación sólo deberemos respetar la **constante A1** si ésta no implica una acentuación incorrecta de la frase poética. Todo lo antedicho trae aparejada la posibilidad de **articular una frase musical de distinta manera con textos diferentes**.

A continuación se transcriben dos posibilidades de aplicación del texto para este caso. La primera de ellas respeta la **constante A1** (al igual que el ejemplo 5), pero las acentuaciones del poema no coinciden con las musicales; la segunda prioriza la prosodia y no respeta la **constante A1**. Es necesario aclarar que cualquiera de las dos soluciones es factible para este caso extremo, aunque aquí nos inclinamos por la segunda.

EJEMPLO 6

Quédate Carillo adiós, S, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio*

Qué - da - te [a - diós com - pa - ñe - ro _____]
 Qué - da - te [a - diós _____ com - pa - ñe - ro _____]

Antes de pasar a la enunciación de la **constante B**, es necesario indicar que los mayores conflictos que se plantean para la correcta aplicación del texto en las obras del siglo XVI se encuentran en los pasajes melismáticos, donde los problemas son múltiples y de distinto orden. Uno de ellos lo constituye la elección del sonido exacto sobre el cual se debe articular la sílaba que da comienzo al melisma. El segundo problema es determinar cuál debe ser la última nota del melisma y, consecuentemente, dónde debe ubicarse la sílaba siguiente.

Llegados a este punto debemos hacer la siguiente aclaración: en los pasajes melismáticos es necesario determinar cuál es el valor rítmico más breve. De esta manera podremos comprender la esencia de la **constante B**. En ésta se comparan los valores rítmicos del melisma y, mediante esa comparación, se precisa el sonido exacto donde aquél debe finalizar.

B - Un melisma debe finalizar luego de un valor rítmico largo, seleccionando a éste último respecto del valor más breve del pasaje

⁸ Este villancico se inicia con un *estribillo* de tres versos, el cual es seguido por la primer estrofa (*copla* de cuatro versos + *estribillo* de tres).

EJEMPLO 7

J'ai cherché la science, T, de *Orlando de Lassus* (1564)



Aquí, el valor rítmico más breve del melisma es la corchea; para que el melisma finalice es necesario dejar pasar un sonido de valor rítmico mayor: el *fa* negra; entonces, la próxima sílaba se debe articular sobre el sonido siguiente.

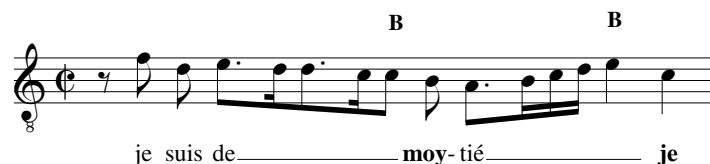
La **constante B**, aplicada rigurosamente por Lassus en todas las obras de la *Mellange*, nos permite solucionar muchos pasajes dudosos en obras anteriores a la década de 1550.

Entendemos que las teorías como la de Stocker son el fiel reflejo de una práctica que lleva mucho tiempo en vigor y no constituyen otra cosa más que una compilación y enunciación de sus **constantes**. Las teorías no se “descubren” e imponen; su proceso de gestación es exactamente el inverso.

El siguiente ejemplo también proviene de una obra de la *Mellange* y ha sido indicado con total precisión en la *particella*. Dada su complejidad rítmica, es muy ilustrativo sobre los alcances de la **constante B**.

EJEMPLO 8

Un avocat dit a sa femme, contratenor (A), Orlando de Lassus (1570)



En la primera parte del ejemplo, el valor más breve es la semicorchea, y por ello se debe articular la sílaba siguiente luego de una corchea (valor mayor respecto del mínimo del pasaje); en la segunda, la sílaba *je* debe articularse luego de la primera negra (*mi*).

Restitución de ejemplos similares, a partir de la constante B

EJEMPLO 9

Ardant amour, A, de Orlando de Lassus (1564)



EJEMPLO 10

Venceadores son tus ojos, S, anónimo, *Cancionero de Palacio*



A partir de este ejemplo podremos observar cómo se combinan las distintas **constantes**.

EJEMPLO 11

De os servir toda la vida, T, anónimo, *Cancionero de Palacio*

De os [ser - vir - - - - - to - da mi vi - da Hol - ga - ré]

y [sir - vien - - - - do os - mo - ri - ré]

Presentamos en este ejemplo la reconstrucción integral de la aplicación del texto para la voz de tenor correspondiente al estribillo inicial del villancico. Su transcripción en el *Cancionero de Palacio* –edición Inglés– sólo presenta el texto escrito en la voz superior.

El Cancionero de Palacio, el más antiguo de los manuscritos musicales que abordaremos en este trabajo, es el que más problemas presenta en este aspecto. En la casi totalidad de sus más de cuatrocientas cincuenta obras profanas, el texto está indicado sólo en la voz superior. Nuestra tarea es la de reconstruir totalmente (no sólo corregir) la posición exacta de las palabras en las restantes voces.

EJEMPLO 12

Llaman a Teresica, A, anónimo, *Cancionero de Medinaceli* (1540-70)

Lla-man a Te-re-si-ca y [no - - - - - vie - - - - - ne]

En este ejemplo las **constantes A y B** se combinan y autocorrigen. Veamos: de acuerdo a **B**, el melisma sobre la sílaba *vie* debería haber concluido en el *sol* blanca (sonido largo), pero debido a que sólo resta una sílaba por articular en ese verso y que ella debe estar ubicada sobre su resolución cadencial (**A**), el melisma concluye en el siguiente sonido. Mediante la combinación de ambas **constantes** se encontró una solución correcta para el pasaje.

Un caso especial de melisma es el realizado sobre dos o tres sonidos de igual valor rítmico, como en el EJEMPLO 12 sobre la sílaba *no*. La mayoría de las veces, estos breves melismas se realizan para permitir una mejor acentuación prosódica del poema: aquí permite la correcta acentuación de la palabra *viene*, pues hace coincidir su sílaba acentuada con el inicio de un nuevo *tactus*. (ídem comienzo del EJEMPLO 11).

EJEMPLO 13

No podrán ser acabadas, S, de A. de Mondexar, *Cancionero de Palacio*

Sin que se a-ca-ben [mis dí - - - - - as]

Este caso es similar al precedente. El melisma debería concluir sobre el *mi* negra posterior a las corcheas; la sílaba que resta debe articularse en la resolución cadencial.

C - Los melismas se realizan por lo general sobre la sílaba acentuada de la última palabra del verso o sobre aquella de mayor relieve semántico.

Esta **constante** podemos verla aplicada en la mayoría de los ejemplos precedentes: EJEMPLO 1 (sílaba *chan-*), EJ. 4 (*muer-*), EJ. 5 (*tí-*), EJ. 7 (*scien-*), EJ. 8 (*-tié*), EJ. 9 (*-ten-*), EJ. 11 (*-vir -vien-*), EJ. 12 (*vie-*), EJ. 13 (*dí-*). En algunos casos el melisma se realiza sobre una sílaba débil de la palabra, como en el EJEMPLO 11 sobre *Holgaré*. En este caso hay una contradicción: el acento de la palabra está en su última sílaba, pero el melisma se

realiza sobre una sílaba débil. Esta situación se observa principalmente en versos de terminación masculina en los que la última sílaba es acentuada. Es necesario aclarar que no sólo en obras con texto en español, sino también en italiano, francés, latín e inglés, es habitual encontrar acentuaciones musicales y melismas sobre sílabas débiles que no son siempre coincidentes con la acentuación natural de la palabra hablada. En nuestra opinión, consideramos que un poema recitado se transforma al ser musicalizado y que las contradicciones aludidas no lo desmerecen en medida alguna, ya que un texto adquiere una nueva dimensión y potencialidad expresiva al ser cantado. Sin embargo, nuestra tarea será, evitar la multiplicación innecesaria de estas contradicciones mediante una elección cuidadosa de la sílaba melismática.

D - Los pasajes imitativos deben tener idéntica articulación silábica.

EJEMPLO 14

Un avocat dit a sa femme, de Orlando de Lassus (1570)

14 A - SOPRANO



14B - BAJO



Restitución de pasajes similares de acuerdo a la constante D

EJEMPLO 15

I vostri acuti dardi, de Philippe Verdelot (1534)

15A - TENOR



15B - ALTO

El texto fue reubicado en las dos frases



Comparando las partes de tenor y alto observamos que la primera frase musical de ésta última concluye en la cadencia sobre el *sol*; su frase siguiente comienza con un motivo imitativo de tres sonidos ascendentes por grado conjunto (idéntico al del tenor, e imitativo respecto del inciso inicial de la frase anterior). Ambos pasajes en la contralto deben tener la misma articulación de texto inicial. Las **constantes A** y **C** solucionan las conclusiones de cada frase.

EJEMPLO 16

Por do començare, de Pedro Guerrero, *Cancionero de Medinaceli*

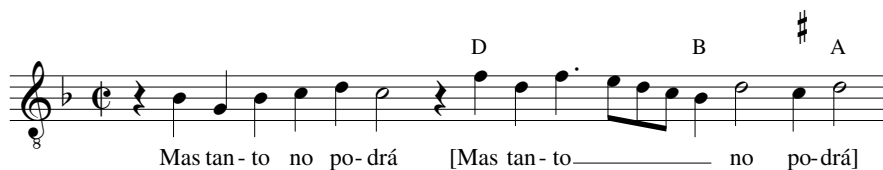
16 A - ALTO

Primera frase del texto aplicado en el original. Segunda frase sin texto debajo de las notas.



16 B - TENOR

Ídem EJEMPLO 16 A. En la última frase del tenor se han combinado varias **constantes**.



En algunos casos en que las imitaciones no son rítmicamente idénticas, la aplicación del texto sí debe serlo:

EJEMPLO 17

Quédate Carillo adios, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio*

17 A - SOPRANO



17 B - BAJO



En las obras españolas de principios del siglo XVI donde la aplicación del texto está apenas sugerida debemos buscar puntos de referencia musicales (escritura imitativa, frases claramente silábicas o melismáticas, acentuaciones, giros cadenciales) que oficiarán de indicadores y nos ayudarán en la elección de la mejor solución en los pasajes dudosos. En cuanto al ejemplo 17 B, recordemos que la parte del bajo (al igual que en la mayoría de las obras del *Cancionero de Palacio*) no tiene el texto ubicado debajo de las notas. Por tratarse de un pasaje contrapuntístico imitativo entre soprano y bajo fue posible reconstruirlo realizando idéntica ubicación del texto para ambas voces (**D**).

E - Si en un melisma deben articularse solamente dos sílabas, estas deben corresponder a la primera y última notas (frecuente cuando no se puede aplicar la constante B).

EJEMPLO 18

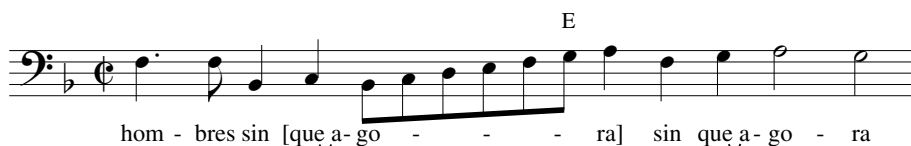
Ave color vini clari (*Quinta pars*), de Orlando de Lassus (1570)



Restitución de pasajes dudosos

EJEMPLO 19

Ninpha gentil, B, de Ginés de Morata, *Cancionero de Medinaceli*



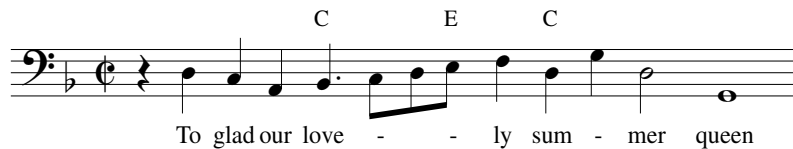
EJEMPLO 20

Mon coeur gist, A, de Claudin de Sermisy (1528)



EJEMPLO 21

The sun the season in each thing revives, B, de Orlando Gibbons (1614)

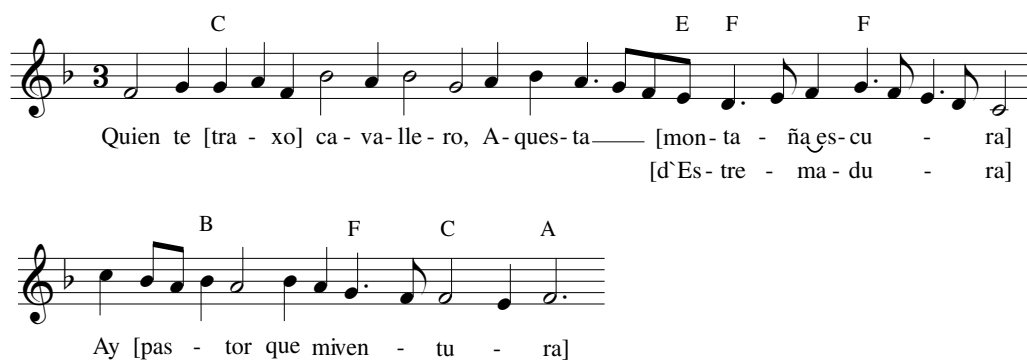


III CASOS ESPECIALES

F - En algunos pasajes, un valor punteado y su siguiente valor breve son seguidos por una inmediata articulación silábica. (contradice a B, pero está en concordancia con E)

EJEMPLO 22

Quien te traço cavallero, S, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio*



En el ejemplo precedente se realizan melismas sobre sílabas no acentuadas (*Aques-ta. pas-tor*). Ya fue comentado que en obras de métrica ternaria, y sobre todo en las del *Cancionero de Palacio*, está situación es frecuente. Aquí también hay melismas que enfatizan una palabra sobre sílabas acentuadas (*mon-ta-ña, es-cu-ra, ven-tu-ra*), respetando así su prosodia.

G - Resolución específica de retardos en finales de obra o de sección musical

EJEMPLO 23

Du cors absent, S, de Orlando de Lassus (1564)



EJEMPLO 24

Dexa ya tu soledad, T, de Juan Vasquez (1560)



EJEMPLO 25

Dum complerentur, S 2, de Tomás Luis de Victoria

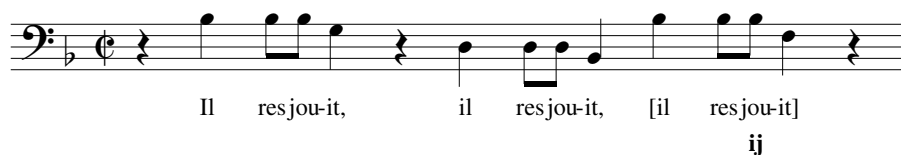


H - Repetición de la totalidad o de fragmentos del verso

En muchísimos casos es necesario repetir un fragmento del texto para completar una frase musical que es evidentemente silábica. Estas repeticiones están claramente indicadas en muchas ediciones musicales posteriores a 1550, pero no así ni en los manuscritos de principios de siglo ni en las ediciones de las primeras décadas del siglo XVI. En la *Mellange* de Lassus, la repetición de una porción o de la totalidad de un verso está indicada con el signo “ij” (bis o repetición) y su resolución está sobreentendida.

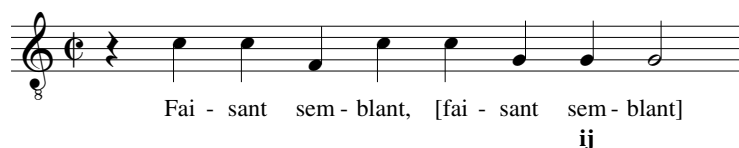
EJEMPLO 26

Soyons joyeux, B, de O. de Lassus (1564)



EJEMPLO 27

Las me faut il, T, de O. de Lassus (1560)



Restitución de casos en los que la repetición de texto propuesta no está indicada en el original

EJEMPLO 28

Estas noches a tan largas, anónimo, *Cancionero de Uppsala* (1556)



En este ejemplo proponemos la repetición de las últimas palabras del verso. Esta decisión está justificada por el claro sentido silábico de la frase y por la doble cadencia que se produce en la misma. En el facsímil del original no hay indicación para repetir el texto. La edición del *Cancionero de Uppsala* (1556)⁹ es de aquéllas en las que las sílabas del poema no están ubicadas con exactitud debajo de las notas que les corresponden. Como vemos, algunas ediciones de época, aunque tardías, plantean el problema que aquí nos ocupa en su total dimensión.

Aún así, cuando la repetición aislada de palabras no está indicada en el original, éste es un recurso delicado de utilizar. Sugerimos adoptar esta solución extrema una vez agotadas las posibilidades de acomodar el texto mediante sencillos melismas o bien en pasajes que son indudablemente silábicos.

EJEMPLO 29

La mi sola Laureola, T, de Ponce, *Cancionero de Palacio*



El próximo es un caso atípico, en el cual se ha reconstituido íntegramente el texto del tenor en el estribillo inicial. Éste consta de dos versos heptasilábicos:

La mi sola Laureola

La mi sola sola sola

Un elemento adicional utilizado por el compositor nos ayuda en esta reconstrucción del texto: el motivo musical inicial de la obra está escrito sobre las notas *la-mi-sol-la*, que corresponden a las tres primeras palabras del verso (*La mi sola*). Existe una obvia concordancia entre el nombre de las notas y el texto. El autor explota esa coincidencia que ha sido buscada por él. Por lo tanto, cada vez que aparece ese motivo musical, el texto que le corresponde debe ser el inicial. Esta situación particular permite resolver la aplicación del texto para todo el pasaje:

IV RESUMEN

A manera de resumen, y para poner en práctica la totalidad de las **constantes** y casos especiales enunciados realizaremos la restitución de dos ejemplos más extensos, en los que unas y otros están combinados.

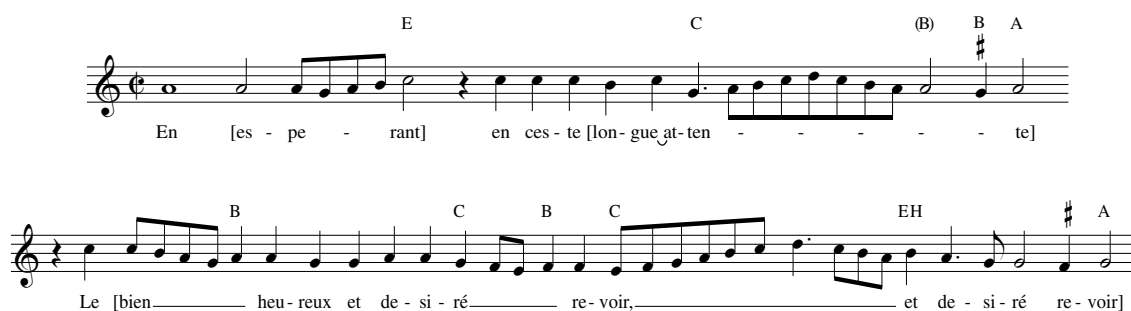
EJEMPLO 30

Desidme, pues sospirastes, S, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio*



EJEMPLO 31

En esperant, S, de Claudin de Sermisy (1536)



⁹ El *Cancionero de Uppsala* lleva ese nombre pues el único ejemplar que sobrevivió al paso de los siglos es el que pertenece a la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia). Es –en realidad– una recopilación de *villancicos* a 2, 3, 4 y 5 voces, anónimos (en su gran mayoría), tanto profanos como navideños. La edición de 1556 fue realizada en la imprenta de Girolamo Scotto en Venecia. El título de la colección incluye la frase “...agora nuevamente corregidos...” lo que sugiere la posibilidad de que haya habido una edición anterior de esta colección. Así se explicaría el estilo indudablemente antiguo de la escritura de sus obras, las que podrían ser ubicadas alrededor de la década de 1530.

V - A MODO DE CONCLUSIÓN

Este trabajo no pretende brindar soluciones únicas y absolutas, dado que para muchos casos hay varias posibilidades en la aplicación del texto, aún respetando las **constantes**.¹⁰ Nuestra propia sensibilidad musical nos indicará cuál es la mejor de las varias soluciones posibles para cada pasaje. Una de las guías que debemos seguir –como ya hemos dicho reiteradamente– es la de la mejor acentuación posible del texto, aunque a veces es posible que el texto cantado pueda entrar en contradicción con su acentuación prosódica.

Aunque no se ha pretendido dar aquí una solución definitiva a todos los problemas referentes a la aplicación del texto en las obras vocales del siglo XVI, se han presentado y desarrollado conceptos a partir del aporte de evidencias musicológicas que pueden guiar al intérprete de nuestros días y servirle de orientación para encontrar “su” solución a la problemática aquí abordada.

¹⁰ Una vez enunciadas las **constantes** surgidas a partir de las obras publicadas en la *Mellange de Lassus*, podemos trazar un paralelo entre ellas y las reglas propuestas por Vicentino en su tratado de 1555. En los capítulos 29 y 30, el autor enuncia doce reglas que deben seguir los compositores para acomodar texto y música convenientemente. En su excelente artículo, el Prof. Don Harran las desglosa y explica; aquí nos limitaremos a compararlas con nuestras **constantes**. REGLA 1 = **constante B** / REGLAS 2 Y 3 = combinación de **E y F** / REGLA 4 = **H** / REGLA 5 tiene puntos de contacto con **C** / las REGLAS 6, 7, 8 Y 9 corresponden al tratamiento específico de la unión de la vocal final de palabra con la inicial de la siguiente palabra en italiano y latín (diptongo entre palabras) / REGLA 10 se refiere a la aplicación del texto en los saltos de 8ª / REGLA 11 sugiere sobre qué vocales es más apropiado realizar pasajes melismáticos en distintas tesituras / y REGLA 12 propone no articular sílaba sobre algunas disonancias. Estas reglas dirigidas a compositores ponen el principal énfasis en la declamación correcta del texto. Como vemos, las **constantes** enunciadas en este trabajo abarcan más casos generales y específicos, y creemos que son aplicables a la mayor parte de la música vocal del siglo XVI.

IV - SENSIBILIZACIONES EN LAS OBRAS VOCALES DEL SIGLO XVI

I - PROBLEMÁTICA

A lo largo de una gran parte del período renacentista, la mayoría de las sensibilizaciones¹ frecuentes en pasajes cadenciales (y en otros semejantes), tanto ascendentes como descendentes, no eran escritas en los manuscritos y ediciones de época. Una práctica que se remontaba a varios siglos atrás establecía que aquellas fueran omitidas deliberadamente, ya que el compositor suponía que el intérprete de la época, entrenado en la lectura musical, las realizaba por su propia cuenta en acuerdo con un conjunto de reglas transmitidas por tradición oral. La transcripción actual de una obra polifónica renacentista debe reconstruir y brindar una propuesta sobre las necesarias sensibilizaciones no escritas, para permitir que el intérprete del siglo XX se acerque lo más posible a la realidad sonora de aquel período. Intentaremos aquí ese acercamiento.

Las teorías de la época no han abordado directamente éste importantísimo aspecto de la interpretación de obras renacentistas, dándolo por supuesto. Ante ésta situación, la musicología moderna ha debido recurrir a fuentes “indirectas” que le permitieron resolver de una manera más ó menos sistemática el difícil problema aquí planteado.

Si bien las teorías más puntillosas del siglo XVI, como *El Arte de tañer Fantasía*, de Fray Thomas de Sancta María (publicado en Valladolid en 1565), diferencian las **cadencias sostenidas** (aquellas que deben ser sensibilizadas y a cuya fundamental se resuelve por semitono ascendente) de las **remisas** (frecuentes en el tono frigio y sin sensibilización hacia la fundamental de la tónica, pues se resuelve a ella por tono), lamentablemente, las sensibilizaciones tampoco están escritas en sus propios ejemplos musicales. Recién hacia los últimos años del siglo XVI y comienzos del XVII, en las ediciones de los *madrigales* de Claudio Monteverdi y los *ayres* de John Dowland -por citar sólo un par de ejemplos- se observa un mayor cuidado por explicitar en la partitura las alteraciones que corresponden a cada sonido en particular.

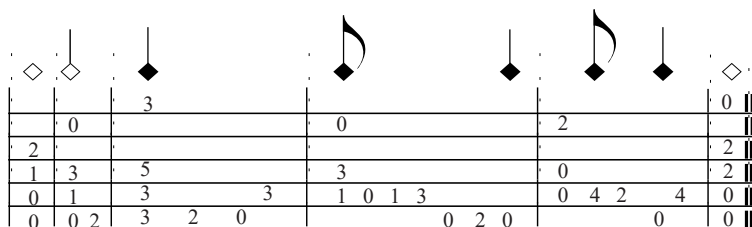
A fines del 1500 el lenguaje armónico había sufrido una importante evolución respecto del de mediados de siglo; además, las experiencias en el género cromático lideradas por el teórico y compositor italiano Nicoló Vicentino (1511?-72) y sus seguidores, cuyo arco de influencia también incluyó a flamencos (Lassus, Rore) y franceses (Costeley), hacían indispensable una escritura musical que no trajera aparejada duda alguna en cuanto a las alteraciones a aplicarse en determinados sonidos.

La principal fuente “indirecta” aludida más arriba (e indudablemente efectiva) que permitió a los musicólogos reconstruir las reglas que regían las sensibilizaciones que se realizaban de hecho en aquel período son las reducciones para laúd de obras polifónicas. Desde principios de siglo era una práctica habitual que las obras para cuatro o cinco voces fueran reducidas en tablatura para un instrumento polifónico como el laúd, la vihuela o para instrumentos de teclado. Estas tablaturas para laúd o vihuela no eran partituras donde se escribían las notas que debían ejecutarse, sino que consistían en una representación gráfica de las cuerdas del instrumento, mediante seis rectas paralelas, que corresponden a las seis cuerdas (u órdenes) del laúd. Sobre ellas se indica el lugar exacto donde debe apoyarse cada dedo mediante letras o números (según se trate de tablaturas realizadas por flamencos, franceses, españoles o alemanes), además de una indicación precisa del tiempo durante el cual esa cuerda debe sonar.

De esta forma, los musicólogos contemporáneos han podido reconstruir qué sonidos exactos son los que componen cada tablatura. Comparando estas versiones para laúd con las obras vocales originales se han podido evaluar infinidad de casos en los que las sensibilizaciones no escritas en el original vocal eran, sin ninguna duda, realizadas en la práctica. Veamos un ejemplo extraído de una de las más importantes colecciones españolas destinadas a la vihuela (correlato español del laúd): *Los 6 libros del delfín de música* de Luis de Narváez, maestro de vihuela de Felipe II, editado en Valladolid en 1538. En los seis volúmenes de esta colección encontramos tanto obras originales para el instrumento, como una gran cantidad de reducciones para vihuela de obras vocales de compositores españoles y flamencos.²

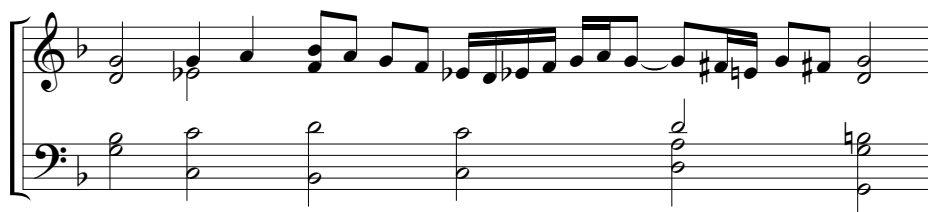
¹ Entendemos por sensible al sonido de un acorde en función de dominante (tensión) que, por grado conjunto semitónico ascendente o descendente, según el caso, resuelve en uno de los sonidos de la tónica (relajamiento) correspondiente.

² *Los 6 Libros del Delfín* contienen: “Libros I y II”: 14 Fantasías; “Libro III”: Reducciones para *vihuela* de obras religiosas de Josquin, Richafort y Gombert; “Libro IV”: Himnos religiosos transcritos para vihuela; y “Libros V y VI”: Reducciones de *villancicos* y *romances* del *Cancionero de Palacio* y *variaciones* de melodías populares de la época.



Transcripción de la tablatura

Los valores rítmicos fueron reducidos a la mitad ³



En este caso podemos observar con claridad la gran importancia de esta fuente indirecta de la musicología. El trozo musical del ejemplo está en el segundo tono transpuesto (hipodórico sobre *sol*). Ello motivó la inclusión del *si bemol* en clave en la transcripción. Las restantes alteraciones (*mi b*, *fa #*, *si natural*) no eran escritas usualmente en los originales vocales. Cada una de ellas tiene su justificación de acuerdo con las características estilísticas de la armonía de ese período:

- 1- El *mi b* del segundo acorde está en función de sensible hacia el acorde de *si b* en el que resuelve.
- 2- El siguiente *mi b* debe realizarse para evitar el tritono melódico en la misma voz (*si b-mi*).
- 3- Los dos *fa #* son usuales en resoluciones cadenciales.
- 4- El *si natural* del acorde final es la terminación “mayorizada” (3ª de Picardía), de empleo habitual en las obras que están en alguno de los tonos “menores” (dórico, frigio y eólico).

La práctica de realizar de hecho sensibilizaciones no escritas en los originales llevó el nombre de *musica ficta* (música falsa). No nos extenderemos más en esta introducción en lo que respecta a los orígenes de las **constantes** que se enunciarán en este capítulo, dejando en claro que son producto de la comparación de muchos casos similares y que se ven ratificadas en su gran mayoría en las ediciones de obras vocales de fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

II- BREVE RESEÑA SOBRE LA TEORÍA DE LOS TONOS

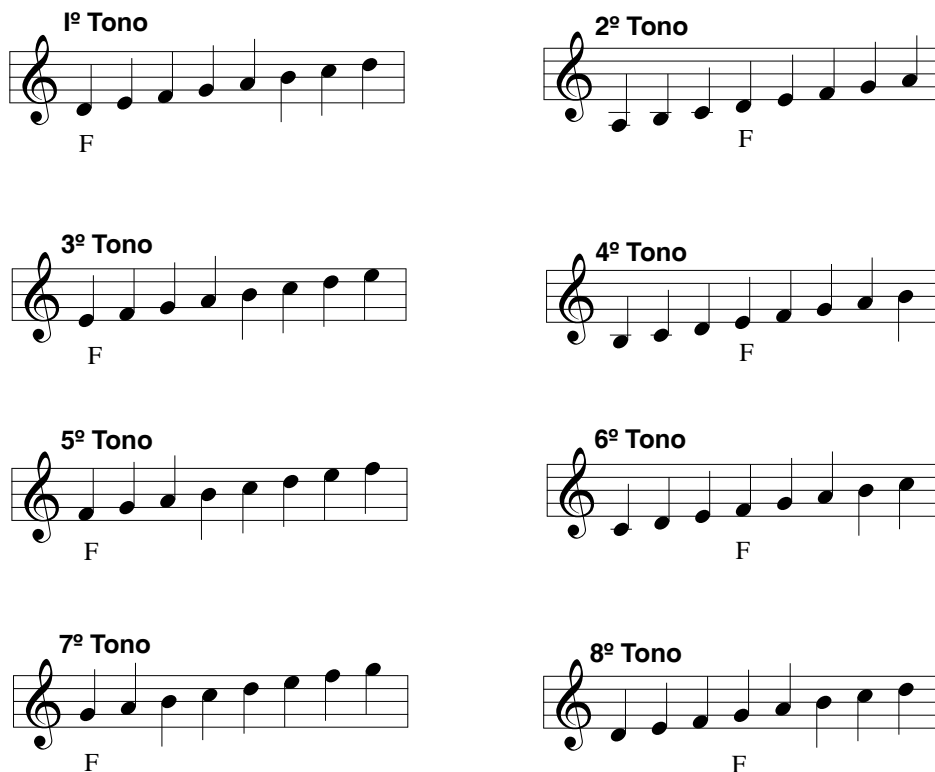
La teoría de la música vigente a lo largo del siglo XVI fue la de los tonos (o modos). Esta teoría, enriquecida y *aggiornada* con el correr de las décadas, se basaba inicialmente en cuatro escalas de una octava de extensión y de distinta distribución interválica. Estas cuatro escalas o tonos comienzan en los sonidos *re-mi-fa* y *sol* respectivamente, culminan en su octava y fueron llamados **tonos maestros o principales**.⁴

A su vez, los tonos maestros dan origen a cuatro tonos derivados de ellos, llamados **discípulos**. Unos y otros se diferencian por el ámbito de la escala; los discípulos toman de los maestros su *diapente* (quinta) inicial y completan su octava hacia el grave a partir de su sonido fundamental (*finalis*). Los ocho tonos están ordenados

³ Extraído del prólogo de la obra

⁴ A lo largo de éste capítulo nos basaremos en el *Libro Llamado Arte de tañer Fantasía*, de Fray Thomas de Sancta Maria, cap. XXIII, “De los ocho tonos generales”, fo 60 y ss., editado en Valladolid en 1565 (aunque, como se explica en su prólogo, la teoría estaba concluida desde 1557), edición facsímil publicada por Gregg International, 1972.

numéricamente, siendo los maestros 1°, 3°, 5° y 7°, y los discípulos 2°, 4°, 6°, y 8°. A pesar de su ámbito distinto, cada tono maestro y su discípulo tienen en común su *nota finalis* (nota final), que cumple la función de tónica. La *nota finalis* es el sonido fundamental o su acorde, según se trate de canto llano o de una obra polifónica, y es aquél en el que la obra debe finalizar. Veamos entonces las escalas correspondientes a los ocho tonos:



Diversos tratados teóricos publicados a lo largo del siglo XVI también dieron a los ocho tonos los nombres que habían utilizado los antiguos griegos. Luego de algunas diferencias entre los tratadistas, los nombres se generalizaron de la siguiente manera:

1º: Dórico	2º: Hipodórico
3º: Frigio	4º: Hipofrigio
5º: Lidio	6º: Hipolidio
7º: Mixolidio	8º: Hipomixolidio

Los ocho tonos “naturales” (denominación que les da Sancta Maria) tienen en común su armadura de clave sin alteraciones. A partir de este punto podremos comenzar a comprender cuán lejos estaba la práctica real de la música de la teoría que le servía de sustento.

Ahora bien, el propio Sancta Maria admite que las obras escritas en el tono de *fa* deben tener *si b* en la armadura de clave. No hay explicación teórica alguna para ésta situación que, de hecho, era puesta en práctica casi sin excepciones desde comienzos del siglo. La inclusión del *si b* obedece a razones de sentido común: en las obras en *lidio* se debería “falsear” constantemente el *si* debido a la necesidad de “perfeccionar” el salto melódico de 4ª *fa-si*, regla básica de *musica ficta*, como ya lo veremos. Esta práctica se extendió también a partir de mediados del siglo, aunque no de manera constante, a muchas obras escritas en el 2º tono (hipodórico), transformándolo *de hecho* en la futura escala de *re* menor.

Volviendo a la teoría de Sancta Maria, él sostiene que los ocho tonos “naturales” pueden ser transpuestos. A pesar de sus avanzadas propuestas⁵ (que permitirían, por ejemplo, transponer las obras del 5º tono a *si b*, *do*, *re* o *sol*), la práctica real demostró que sólo algunos tonos admiten transposiciones⁶. Veamos:

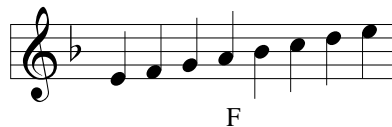
⁵ Op. cit., fo. 71-75.

⁶ A lo largo de todo el siglo XVI, las únicas armaduras de clave que se utilizaron fueron dos: sin ninguna alteración o con el *si b* en clave, es decir, una sola posibilidad de transposición por *tono*.

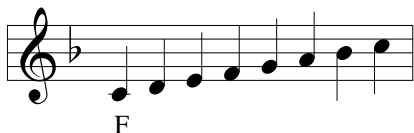
El 1° y 2° tonos (dórico e hipodórico) pueden ser transpuestos una 4ª más aguda (o una 5ª más grave), mediante la incorporación del *si b* a la armadura de clave.



El 3° y 4° tonos (frigio e hipofrigio) también pueden ser transpuestos mediante el *si b* en clave.



Como se dijo anteriormente, los tonos en *fa* ya tienen el *si b* en clave, por lo tanto, la metodología aplicada para los casos anteriores deja de ser válida. En sentido “inverso”, eliminando el *si b*, el 5° y el 6° tonos pueden ser transpuestos a *do*. Finalmente, el 7° y 8° se pueden transponer mediante el *si b* en clave.



Sancta Maria explica con claridad cuál es el método que se debe seguir para reconocer el tono en que está escrita una obra polifónica.⁷ Se lo distingue por tres cualidades:

- 1- su armadura de clave
- 2- el ámbito de la voz superior
- 3- su acorde final

Por la armadura de clave sabremos si estamos en presencia de un tono natural, transpuesto o en los de *fa*. La extensión de la tesitura de la voz superior indicará si se trata de un tono maestro o discípulo. Su acorde final marcará cuál es la tónica de la obra. Así, por ejemplo, es posible diferenciar entre los tonos 1° y 8° naturales, que tienen igual ámbito y armadura de clave, pero distinta nota “finalis”.

En cuanto a las sensibilizaciones a aplicar en los pasajes cadenciales (cláusulas), Sancta Maria nos dice : “...la *clausula sostenida* puede *fenescer* en cualquiera de (las siguientes) *bozes (sonidos) naturales ut, re, fa, sol, la...*(y) *el punto (sonido) que inmediatamente se baxa...necesariamente ha de ser sostenido ...*”⁸

El autor advierte así sobre la necesidad de sensibilizar las cadencias sobre *Do* (mixolidio transpuesto), *re* (dórico), *fa* (lidio, sensibilización innata a la escala), *sol* (dórico transpuesto o mixolidio) y *la* (eólico). Esta es una de las más claras referencias a aplicar *ficta* que hemos recibido de una teoría de aquel período.

Sancta Maria alude tangencialmente a la existencia de los tonos faltantes en su trabajo: eólico (sobre *la*) y jónico (*do*). Otras teorías de la época (como el *Dodecachordon* de Glareanus, editado en 1545) incorporan estos tonos, los que, a pesar de no estar “aceptados” en algunas teorías de la música del siglo XVI, fueron utilizados en muchísimas obras polifónicas desde comienzos del siglo.

⁷ Op. cit., fo. 60-61.

⁸ Op. cit., fo. 63, destacado editorial.

III - CAUSAS DE LAS SENSIBILIZACIONES

Se reconocían básicamente dos tipos de situaciones ante las que se debía realizar una sensibilización. Estas podían obedecer a causas de necesidad (*causa necessitatis*) o de buen gusto (*causa pulchritudinis*).

La *causa necessitatis* generalmente se invoca ante la necesidad de perfeccionamiento de octavas armónicas o de evitar tritonos melódicos (como lo veremos ampliamente más adelante), y tal como su nombre lo indica, la aplicación de la alteración pasajera (sea ascendente o descendente, según el caso) es indispensable.

La *causa pulchritudinis*, en cambio, es invocada en pasajes donde el intérprete desea realizar esa sensibilización sin que haya una razón armónica o melódica que obligue a hacerlo. Entonces, podemos decir de una manera general que, por razones de buen gusto o belleza, la mayoría de los pasajes cadenciales en las obras vocales del XVI deben ser sensibilizados.

La *causa pulchritudinis* no implica que el intérprete de hoy pueda o no desear aplicar *musica ficta* por su gusto personal; solamente aclara que los músicos renacentistas lo hacían en esos pasajes, pues esa era la costumbre y el gusto musical de la época.⁹

El proceso cada vez mayor de sensibilización sobre la teoría de los modos que comenzó a gestarse desde fines del siglo XV hizo que ésta estuviera muy “retrasada” respecto de la práctica musical real y cotidiana en la segunda mitad del XVI. De a poco, ese proceso fue conduciendo al advenimiento de la tonalidad bi-modal en la primera mitad del siglo XVII. Es en ese marco donde debemos comprender la enorme importancia que tuvo en la evolución de la armonía la aplicación de sensibles no escritas a lo largo de todo el 1500.

IV - ASPECTOS TÉCNICOS PREVIOS

Antes de dar paso a las ejemplificaciones, debemos aclarar algunos elementos que nos permitirán comprender la esencia de lo que fue la aplicación de *musica ficta*.

En un pasaje cadencial encontramos varios elementos distintivos; cada uno de ellos cumple un rol en el juego de tensión y relajamiento presentes en él. Por una parte, la mayor tensión del pasaje cadencial está en el acorde anterior a la resolución final o, dicho en términos sencillos, en el V grado de esa relación dominante-tónica. Sobre ese V (que, como luego veremos, a veces puede ser un IV o VII) se produce muy frecuentemente un doble movimiento melódico; lo usual es que se realice un retardo 4-3, por lo general en la voz superior, retardo que va de a poco preparando el final de la frase. El retardo representa el momento de mayor tensión del pasaje; su resolución implica el comienzo del relajamiento, que se acentúa cuando culmina en el I. Veámoslo en un ejemplo práctico: el siguiente es un pasaje extraído de la *chanson* a 4 voces *Je ne fus jamais si aise* de Clement Janequin (1529).¹⁰ Esta obra está escrita en el 2° tono, hipodórico transpuesto sobre *sol*.

1 2 3

Qui m'a fait un grant se - cours

Qui m'a fait un grant se - cours

⁹ Debemos recalcar que si el intérprete de nuestros días decide no realizar sensibilizaciones por entender que la música antigua era “modal y debe sonar arcaica”, no sólo se equivoca de plano respecto de la realidad sonora de aquel período, sino que además ignora uno de los principales aportes que la musicología moderna ha brindado en pos de una reconstrucción lo más fidedigna posible de las obras polifónicas del XVI.

¹⁰ La fecha que indicamos a continuación de cada ejemplo musical corresponde a la de su primera edición, es decir, la fecha más cercana a su composición.

En este pasaje, que corresponde al final de la primer sección de la obra y es, por ende, conclusivo, observamos con nitidez los elementos mencionados:

- 1 - retardo (roce de 7ª entre S-T, cifrado 4-3 respecto del Bajo) sobre el V
- 2 - su resolución, aún sobre el V
- 3 - resolución armónica en el I

Visto de otra manera, el pasaje cadencial puede resumirse así:

V4	V3	I
1	2	3

Tal como hemos anticipado, la resolución del retardo sobre el V (2) debe ser sensibilizada. Esta sensibilización no escrita por el compositor debe ser colocada sobre la nota en cuestión y fuera del pentagrama correspondiente. De esta forma, el revisor moderno indica que esa sensible es sugerida por él; el intérprete está entonces en condiciones de aceptar o no esa propuesta musicológica.

Al igual que en el capítulo sobre la aplicación del texto, sistematizaremos aquí las **constantes** que reflejan la práctica musical de aquel período.

V - SENSIBILIZACIONES CADENCIALES

CONSTANTE 1

EN LAS CADENCIAS FINALES DE FRASE SE DEBE SENSIBILIZAR ASCENDENTEMENTE LA RESOLUCIÓN DEL RETARDO 4-3 EN EL V GRADO, ESPECIALMENTE EN DÓRICO, MIXOLIDIO Y EÓLICO (*Causa Pulchritudinis*).

Por lo general, las cadencias de fin de frase coinciden con la rima (final del verso). A pesar de ello, en algunos casos –sobre todo a partir de 1550– se producen encabalgamientos poético-musicales que pueden generar cadencias durante el transcurso del verso, obviamente no coincidentes con la rima.

EJEMPLO 1A

Pasaje final de *Au joli bois*, a 4, dórico, de Claudin de Sermisy (1529)

Es posible que en los ejemplos seleccionados sean propuestas varias sensibilizaciones. Una de ellas es la que corresponde a la **constante** aludida; las restantes se irán comprendiendo más adelante.

EJEMPLO 1 B

Serrana del bel mirar, a 3, mixolidio, de Millan, *Cancionero de Palacio* (~ 1480-1520)

EJEMPLO 1 C

Amor, por quien yo padesco, a 3, eólico, de Fermoselle, *Cancionero de Palacio*

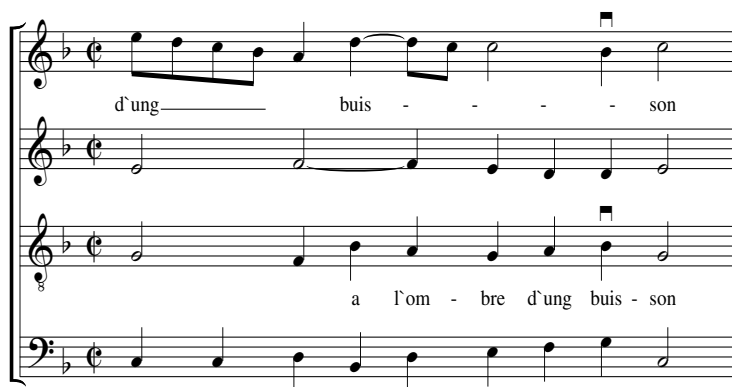


Debido a que las cadencias con retardo 4-3 sobre el V son sumamente frecuentes en las obras polifónicas del período renacentista, suponemos su constante sensibilización “de hecho” por parte de cantantes e instrumentistas de la época.

Los compositores disponían de un recurso sencillo mediante el cual podían “indicar” al intérprete que en determinado pasaje **no** desean la aplicación de *ficta*. Este consistía en la duplicación en otra voz de la 3ª del acorde del V sobre la resolución del retardo 4-3, con una clara direccionalidad melódica descendente. Observaremos así en el siguiente ejemplo que, en el caso de sensibilizar la voz superior, se formaría un intervalo de 8ª aumentada (inexistente en esa época) entre ésta y su duplicación en el tenor.

EJEMPLO 1 D

Par fin despit, atribuida a Claudin de Sermisy (1534)



Este recurso, aunque no muy utilizado, revela el interés del compositor por indicar al cantante su deseo que ese pasaje no sea sensibilizado, y remarca claramente cuán extendida estaba aquella práctica en el siglo XVI.

CASO ESPECIAL LUEGO DE APLICADA LA CONSTANTE 1

EN ALGUNOS CASOS, UNA FRASE CONCLUYE CON ALGUNAS NOTAS AGREGADAS LUEGO DE LA CADENCIA; SI EN ELLAS LA SENSIBLE NO RESUELVE EN SU TÓNICA, NO DEBE SER SENSIBILIZADA.

EJEMPLO 1 E

Pilons l'orge, de Claudin de Sermisy (1538)



EJEMPLO 1 F

Final de la copla de *Quédate Carillo adiós*, a 4, de Juan del Encina, *Cancionero de Palacio*



Casos como los precedentes son poco frecuentes.

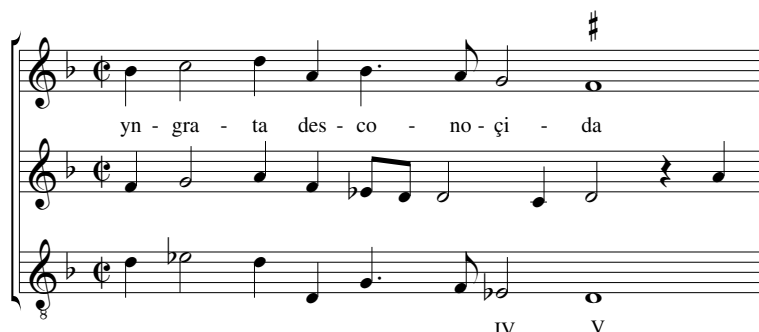
CONSTANTE 2

LAS CADENCIAS SUSPENSIVAS DEBEN SER SENSIBILIZADAS (*Causa Pulchritudinis*)

La cadencia suspensiva resuelve sobre el V y en ella, el enlace armónico más habitual es IV (ó VI) - V respecto de la tónica. Si bien la cadencia suspensiva implica un reposo armónico, no es conclusiva y se caracteriza por el movimiento melódico por semitono descendente en la voz superior.

EJEMPLO 2 A

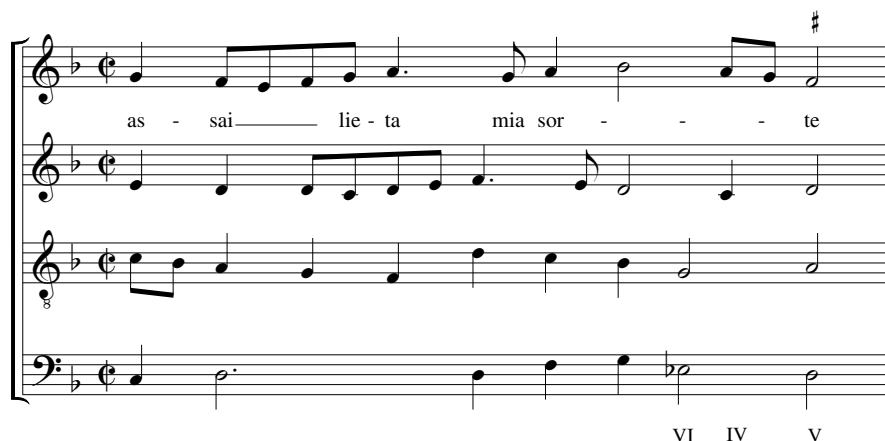
Llamo a la muerte, a 3, hipodórico sobre *sol*, de Ginés de Morata, *Cancionero de Medinaceli*, (~1540-70)



EJEMPLO 2 B

Se la dura durezza, de Jacques Arcadelt (1539)

Esta obra, al igual que la del ejemplo precedente, está escrita en el 2º tono transpuesto. El pasaje del ejemplo se encuentra cerca del final de la pieza. En ambos ejemplos observamos que la cadencia suspensiva es precedida por un retardo 7-6 realizado por las otras voces (sobre el IV ó el VI), y que “prepara” el relajamiento cadencial:



Volvemos a señalar que la mayoría de las cadencias suspensivas tienen como característica distintiva la 3ª en la voz superior.

CONSTANTE 3

EL ACORDE FINAL DE LAS OBRAS EN 3º Y 4º TONO (FRIGIO E HIPOFRIGIO) DEBE SER MAYORIZADO LUEGO DE LA CADENCIA REMISA QUE CONDUJO HACIA ÉL (*Causa Pulchritudinis*)

La aplicación de esta constante en cadencias semejantes durante el transcurso de la obra es menos frecuente.

En los próximos dos ejemplos observaremos la gran similitud que existe entre la cadencia suspensiva y la remisa VII-I, característica de las obras en frigio. El frigio tiene una tónica débil debido a que es el único tono que carece de V con sensible. En ambos ejemplos la voz superior procede por tono, y la 3ª del acorde de la tónica está en voz intermedia. Esta traza diferencia las cadencias remisas de las suspensivas (casi siempre la 3ª en la soprano).

EJEMPLO 3 A

Pasaje cadencial que se encuentra durante el transcurso del madrigal *Donna quando pietosa*, de Jacques Arcadelt.

stru - ger - si

VII I

EJEMPLO 3 B

Final de *Todo mi bien e perdido*, de Ponce, *Cancionero de Palacio*

A - yu - dad - me - lo a bus - - - car

A - yu - dad - me - lo a bus - - - car

VII I IV I

En este ejemplo se puede notar la debilidad de la tónica del frigio. La voz superior procede por tono, como resolución del retardo 7-6 que se realiza sobre el VII (cadencia remisa). Debido a que se trata del final de la obra, el compositor “necesitó” agregar una coda IV-I para dar una sensación conclusiva algo más firme. Las sensibilizaciones en las obras en frigio representan un estadio más en la evolución de la armonía. A nuestros oídos, éstas “suenan” como obras en *la menor* que finalizarían sobre su V. Este proceso de “pérdida de entidad propia” del frigio se fue dando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII, época en que la elección de ese tono fue poco frecuente en obras vocales o instrumentales. Para este caso, proponemos sensibilizar el *sol* en el tenor, por ser aquél en que resolvió la cadencia remisa VII-I, y que es a su vez anticipación del acorde final de la obra, que sí tiene el # original.

CONSTANTE 4

EL ACORDE FINAL DE UNA OBRA ESCRITA EN ALGUNO DE LOS MODOS “MENORES” (DÓRICO, FRIGIO O EÓLICO) PUEDE TENER LA 3ª ASCENDIDA – LLAMADA 3ª DE PICARDÍA– (*Causa Pulchritudinis*)

La “mayorización” del acorde final de obra, que le otorga indudablemente un fuerte sentido conclusivo, es una práctica que se afirmó considerablemente en el último cuarto del siglo XVI. No obstante ello, hay muchos ejemplos previos que nos muestran que este recurso fue empleado desde mucho antes, aunque no estaba indicado por el compositor.

De una manera general, aconsejamos esta sensibilización para el acorde final en obras escritas en la segunda mitad del siglo y, con algunos reparos, en anteriores. Haciendo un breve repaso sobre la constitución

del acorde final en las obras polifónicas a lo largo del siglo, podemos decir que en las primeras décadas del siglo XVI las obras a cuatro partes finalizan generalmente con un acorde con triplicación de fundamental y 5ª. El siguiente paso en la evolución fue el reemplazo de la 5ª por la 3ª, como sucede en muchas *chansons* parisinas de las décadas de 1530 y 1540, especialmente las de Sermisy. Finalmente, y aún en escritura a cuatro voces, a partir de 1550 alternan estas dos posibilidades con el acorde completo con duplicación de fundamental, 3ª y 5ª. Es para estos últimos casos, cuando el acorde está completo, que sugerimos su “mayorización”.

EJEMPLO 4 A

Final de *Por do començaré*, a 4,
de Pedro Guerrero,
Cancionero de Medinaceli

EJEMPLO 4 B

Final de *Pues que me tienes*, Miguel,
a 4, de Ortega,
Cancionero de Medinaceli

Un caso especial lo constituyen las obras a 5 ó más voces, en las que los compositores escribieron acordes finales completos, frecuentemente con triple fundamental, 5ª y 3ª desde principios de siglo. En estas obras es posible la “mayorización” del acorde final, siempre y cuando el movimiento melódico de la voz que canta la 3ª se realice por grado conjunto hacia ella.

EJEMPLO 4 C

Final de *Je ne me puis tenir d'aimer*, a 5 voces,
atribuida a Josquin des Prés (~1450-1521)

En las últimas décadas del siglo XVI, el acorde final de una obra polifónica está, por lo general, escrito con las alteraciones deseadas por el autor en los originales y sólo excepcionalmente es necesaria la aplicación de *ficta*.

CONSTANTE 5

SENSIBILIZACIÓN DESCENDENTE DEL 6º GRADO DE LA ESCALA DÓRICA CUANDO ESTÁ EN FUNCIÓN CADENCIAL IV-I (*Causa Pulchritudinis*)

EJEMPLO 5 A

Final de *Mon coeur gist*,
a 4 voces,
de Claudin de Sermisy (1528)

A partir de estos ejemplos encontraremos combinadas varias de las **constantes** anteriores junto a otras que se explicarán más adelante.

EJEMPLO 5 B

Final de *Plusieurs regrets*,
a 5, de Josquin des Près

CONSTANTE 6

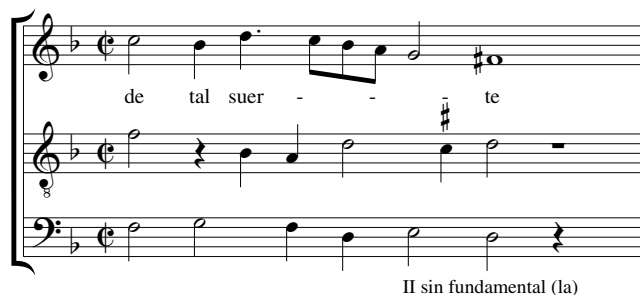
EL ACORDE QUE PRECEDE A LA CADENCIA SUSPENSIVA DEBE SER SENSIBILIZADO (*Causa Pulchritudinis*)

De acuerdo a la sensibilización que se realice sobre ese acorde, se tratará (respecto de la tónica) del IV menor o bien del II mayor con 7ª sin fundamental (V de la suspensiva). Ambas posibilidades son correctas, aunque preferimos la primera.

EJEMPLO 6 A

Soy contento i vos servida,
hipodórico transpuesto sobre *sol*,
de Juan del Encina,
Cancionero de Palacio
caso 1

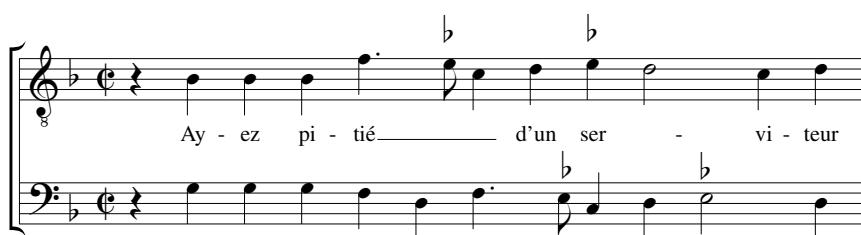
En este caso, la cadencia *suspensiva* es precedida por el IV (*do*) en primera inversión y con un retardo 7-6 que resuelve por tono en el tenor.



Esta posibilidad, aunque utilizada en la época, la recomendamos en menor grado. La tónica de la obra es *sol*, y al preceder al V (*re*) de una cadencia sostenida, ésta le da una mayor sensación de conclusión, hecho de alguna manera contradictorio con la esencia de la cadencia *suspensiva*.

EJEMPLO 6 B

Mon coeur gist, a 4 voces, de Claudin de Sermisy



Durante el siguiente dúo de tenor y bajo, las otras voces tienen silencio. La obra está en el 2º tono transpuesto, por ende la *suspensiva* se realiza sobre *re*. Creemos que esta primera propuesta es la más apropiada:

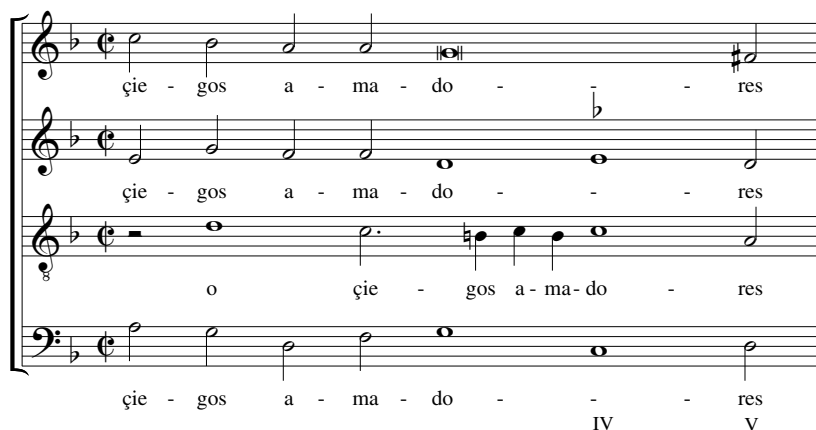
La imitación entre las 2 voces obliga a aplicar *ficta* en los cuatro *mi* del pasaje; el último *mi* del bajo es el que se sensibiliza siguiendo la CONSTANTE 6. Más adelante se explicará el porqué de los restantes *mi b*.

La próxima opción para el mismo pasaje, al igual que en el ejemplo 6 A, “anula” la característica no conclusiva de la *suspensiva*, y es menos recomendable.



EJEMPLO 6 C

Huyd o ciegos amadores, hipodórico transpuesto sobre *sol*, de Francisco Guerrero (~1550)



Aquí vemos cómo la tonalidad menor que suplirá a los modos dórico y frigio durante el siglo XVII ya está claramente presente en los pasajes cadenciales y pre-cadenciales.

VI - SENSIBILIZACIONES NO CADENCIALES

CONSTANTE 7

ES NECESARIO EVITAR EL TRITONO MELÓDICO, ESPECIALMENTE CUANDO LUEGO DE ÉL LA MELODÍA CAMBIA DE DIRECCIONALIDAD (*Causa Necessitatis*)

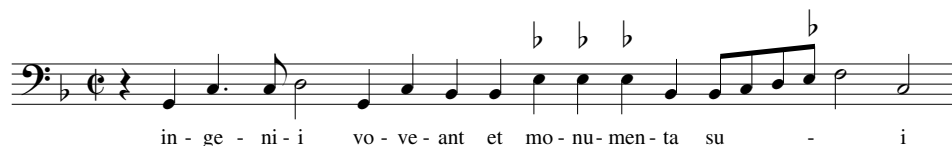
EJEMPLO 7 A

Vous marchez du bout du pié, a 3,
de Adrian Willaert (1536)



EJEMPLO 7 B

del motete *Si qua tibi*, a 6, B, de Orlando de Lassus (1556)



Como podemos notar en estos ejemplos, el tritono debe ser evitado, tanto cuando es tomado por salto (*si b-mi*), como por grados conjuntos (*si b-do-re-mi*). En el próximo ejemplo veremos cómo también debe evitarse el tritono, aún cuando esté oculto dentro de una larga frase melódica.

EJEMPLO 7 C

C'est boucané, a 3, T, anónimo (1529)



EXCEPCIÓN A LA CONSTANTE 7

EL TRITONO MELÓDICO ES TOLERABLE CUANDO LA MELODÍA ES ASCENDENTE Y CONTINÚA CON LA MISMA DIRECCIONALIDAD

EJEMPLO 7 D

del motete *Sancti mei*, a 2, de Orlando de Lassus (1577)



EJEMPLO 7 E

del motete *O Jesu bone*, a 2, de Cristobal de Morales (1545)



A veces, ambas posibilidades se combinan en un mismo pasaje. En cada caso, la premisa básica para la correcta elección de las sensibilizaciones es la direccionalidad de la melodía.

EJEMPLO 7 F

Le chant des oiseaux, de Clement Janequin, 2ª versión en una sola parte, (1537)



EXTENSIÓN DE LA CONSTANTE 7

SE DEBE EVITAR EL SALTO MELÓDICO DE 6ª MAYOR

Este salto melódico fue deliberadamente evitado por los compositores hasta 1550. A partir de esa década comenzó a ser empleado especialmente en *madrigales* italianos para enfatizar pasajes melancólicos del texto.

EJEMPLO 7 G

Beatus homo, a 2, dórico, de Orlando de Lassus (1577)



CONSTANTE 8

EL INTERVALO ARMÓNICO DE 8ª DEBE SER SIEMPRE PERFECTO (*Causa Necessitatis*)

Los intérpretes de la época disponían de *particelle* en las que estaba escrita cada voz. Si al superponer las voces “oían” un intervalo de 8ª aumentada o disminuida, aplicaban *ficta* en la voz correspondiente para “perfeccionarlo”. En algunos casos otra **constante** obliga igualmente a realizar esa misma sensibilización.

EJEMPLO 8 A

Au joli bois, de Claudin de Sermisy, dórico



- El *si b* de la soprano, necesario para perfeccionar la 8ª con el bajo, no era predecible por ninguna regla melódica de *ficta*.
- En cambio, el *si b* del primer tenor era ya necesario para evitar el tritono melódico en la misma voz con su siguiente *fa*.

CONSTANTE 9

LOS PASAJES IMITATIVOS DEBEN TENER IDÉNTICAS SENSIBILIZACIONES (*Causa Pulchritudinis*)

Esta **constante** nos explica el porqué de las sensibilizaciones iniciales sugeridas en el ejemplo 6 b.

EJEMPLO 9 A

Quédate Carillo adiós, a 4, hipolidio 6º tono, de Juan del Encina

El siguiente pasaje imitativo se produce entre las voces extremas, por lo que sólo se transcriben las partes de soprano y bajo.



EJEMPLO 9 B

Mille regrets, a 4, de Josquin des Près

Et pai - ne dou-lou-reu - se

Et pai - ne dou-lou-reu - se

La escritura imitativa por dúos (*bicinia*), muy frecuente en las obras religiosas y profanas de Josquin y de los compositores flamencos de una gran parte del siglo, nos muestran la imperiosa necesidad de una idéntica aplicación de sensibilizaciones en las voces imitativas, aún cuando alguna de ellas realice una cadencia melódica, aunque armónicamente no conclusiva. En el ejemplo 9 B la melodía de la soprano realiza cadencia hacia *la*, pero ésta fue evitada armónicamente; el tenor es quien concluye armónicamente en *la* al repetir la frase.

VII - CONTRADICCIONES

EJEMPLO 10

Ung gay bergier, a 4, de Thomas Crecquillon (1543)

En luy fai-sant du jeu d'a-mours re-ques - te,

En luy fai-sant du jeu d'a-mours re-ques-

luy fai-sant du jeu d'a-mours re-ques - te

-te, en luy fai-sant du jeu d'a-mours re-ques - te

Este es un excelente ejemplo donde el autor “impide” algunas sensibilizaciones mediante la duplicación del mismo sonido en otra voz. Pero como además el pasaje es imitativo y, de acuerdo a la constante 9 se debería “imitar” la aplicación de *ficta*, aparecen contradicciones difíciles de resolver. Al igual que en la aplicación de

texto, las **constantes** no son infalibles y, si bien es cierto que aportan soluciones para la mayoría de los casos, en algunos otros resultan poco específicas y hasta contradictorias. Analicemos éste ejemplo que es ilustrativo:

La *chanson* está escrita en el 8° tono (hipomixolidio), o sea que su tónica es *sol*. El poema es un epigrama de siete versos; la frase elegida musicaliza el segundo de ellos. La *cadencia* con la que termina es conclusiva, pues allí finaliza la primera sección de la obra. Comienza con un dúo de las voces agudas, luego imitado a la quinta de manera inversa por las voces graves (bajo imita a soprano y tenor a contralto).

A partir de allí comienza un juego imitativo entre todas las voces que incluye entradas simétricas a la *negra*. La soprano imita –en su segunda entrada– la primera frase del tenor; éste, a su vez, imita nuevamente a la soprano de una manera textual a la 8ª. Es entre estas dos voces donde surgen las contradicciones aludidas. Veamos:

- 1 - La soprano finaliza su frase inicial de manera conclusiva y no sería errado ascender sus dos *fa* (CONSTANTE 1). El bajo impide hacerlo pues duplica a ambos *fa* con una clara direccionalidad melódica descendente (y, por otra parte, en imitación a la quinta de la soprano).¹¹
- 2 - El tenor imita a la contralto, pero finaliza su frase con un giro distinto e indudablemente conclusivo, originando la sensibilización de su *fa* (CONSTANTE 1).
- 3 - La siguiente frase del tenor –repetición ampliada de la primera– confirma que la sensibilización en la frase anterior fue correcta, ya que aquí el *fa*# es original en ediciones de época (CONSTANTE 9).¹²
- 4 - Llegamos al punto crítico del pasaje: la soprano, al imitar al tenor, debería imitar la sensibilización (CONSTANTE 9), pero no puede hacerlo, pues nuevamente el bajo duplica el *fa*.
- 5 - La sensibilización final en la soprano es indiscutible (final de frase, CONSTANTE 1).

A veces estas contradicciones pueden encontrar una explicación con el auxilio de otros parámetros. La CONSTANTE 1 sostiene que se deben realizar sensibilizaciones en cadencias finales de frase, lo que implica además que las últimas sílabas del verso en cuestión deben articularse coincidiendo con el giro cadencial.

Ahora bien, el punto 4 del ejemplo no reúne ésta característica, pues la soprano culmina su verso recién en el fin de la frase, sobre la cadencia conclusiva. En cambio, el tenor sí completó el verso con su primera frase. Esta diferencia que se observa en la aplicación del texto separa a ambas frases y las diferencia. Notemos además que la soprano imita esa frase del tenor ampliándola para darle mayor desarrollo y así concluir la sección musical. Pero, esta justificación es anulada por la segunda frase del tenor quien, al igual que la soprano, concluye su verso coincidiendo con la cadencia del fin de la sección, mucho más allá del *fa* crítico, que en éste caso lleva un # original.

Creemos que la solución dada en el ejemplo es la más acertada, pues se basa parcialmente en las CONSTANTES 1 y 9, así como en la imposibilidad de ascender algunos *fa* por estar duplicados en el bajo.

VIII - CONCLUYENDO...

Como pudimos ver en el último ejemplo, encontraremos muchos otros casos a semejanza de éste, en los cuales las **constantes** resultarán insuficientes para encontrar una solución única, adecuada y definitiva.

A pesar de estas limitaciones, el alcance de las **constantes** abordadas aquí es sumamente amplio y permitirá al intérprete actual encarar con criterio musicológico la problemática de las sensibilizaciones no escritas en las obras tanto vocales como instrumentales del siglo XVI, música tan compleja como bellísima.

¹¹ Ver más arriba el EJEMPLO 1D.

¹² Transcripción a notación moderna en Thomas Crecquillon, *14 Chansons...*, London Pro Musica Edition, Londres, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE ÉPOCA: ESTUDIOS TEÓRICOS

- Bourgeois, Loys, *Le droict chemin de musique*, Geneve, 1550 (Ed. f. Barenreiter, Kassel)
Dalla Casa, D., *Il vero modo di diminuir*, Venetia, 1584 (Ed. J. Leguy, Paris, 1976)
Glareanus, H., *Dodecachordon*, tr. C.A.Miller, AIM, 1965
Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636 (Ed. facsimilar CNRS, Paris, 1965)
Ortiz, Diego, *Tratado de glosas sobre clausulas*, 1553 (Ed. f. Barenreiter)
Sancta Maria, Fray T. de *Libro llamado Arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565 (ed. f., Gregg, NY, 1972)
Stocker, Gaspar, *De Musica Verballi Libri duo*, BN, Madrid, Ms. 6486
Terenzo, Lanfranco da *Scintille di Musica*, Brescia, 1533 (ed. facsimilar Forni, Bologna, 1970)
Vicentino, N., *L'antica Musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, (Ed. f., Barenreiter, Kassel, 1959)
Zarlino, G., *Le Institutioni Harmoniche*, Venezia, 1558 (Ed. f. Gregg Press, New York, 1966)

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE ÉPOCA: EDICIONES MUSICALES CONSULTADAS

- Amadino, R., *Il primo libro delle canzonette...di Salamone Rossi...*, Venetia, 1589
Attaingnant, P., ed., *26 chansons musicales a quatre parties...*, Paris, 1534 (ed. facsimilar)
Le 18° Livre des chansons..., París, 1545 (Ed. facsimilar)
Du Chemin, Nicolas, *Premier – Second – Tiers – Quart – Cinquiesme - Sixiesme livre des chansons a quatre parties...*, Paris, 1549-50 (ed. facsimilares CMA, Tours)
Le Roy & Ballard, ed., *Mellange d'Orlande de Lassus*, Paris, 1570 (Bayerische Staatsbibliothek, Munchen)
Livre de chansons nouvelles a 5 d'Orlande de Lassus, Le Roy & Ballard, Paris, 1571 (British Museum, London)
Petrucchi, O., *Harmonice Musices Odecaton*, Venetia, 1501 (Ed. facsimilar reed., 1504)
Canti B numero cinquanta..., Venetia, 1501/2 (Ed. facsimilar)
Canti C numero centocinquanta..., Venetia, 1503/4 (Ed. facsimilar)
Scotum, H., *Villancicos a dos, a tres a quatro y a cinco bozes...*, Venetiis, 1556 (ed. facsimilar)
Susato, T., *Le 14° livre des chansons ...*, Anvers, 1555 (ed. facsimilar)
Le 7° livre...composees par Josquin des Pres..., Anvers, 1545 (ed. facsimilar)

BIBLIOGRAFÍA MODERNA BÁSICA

- AAVV, *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 1980, 2000
AAVV, *Musique et Poesie au XVI siecle*, CNRS, Paris, 1973
Apel, *Notation of Polyphonic Music*, Cambridge, MAA, 1953
Atlas, Allan *La música en el renacimiento*, Castalia, Barcelona, 2002
Bossuyt, Ignace, *De Guillaume Dufay a Roland de Lassus*, Cerf/Racine, Paris, 1996
Blume, ed., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 17 vol., Kassel, 1949-86
Brown, H. M., *Embellishing Sixteenthcentury Music*, London 1975
Einstein, A., *The Italian Madrigal*, Princeton, NJ, 1949
Jones-Lee *Juan del Encina, Poesía Lírica y Cancionero Musical*, Castalia, Madrid, 1972
Ouvrard, Jean-Pierre, *Josquin des Pres et ses contemporains*, Actes Sud, Paris, 1986
La chanson polyphonique française de XVI° siecle, CMA Tours, 1982/97
Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, Dent, London, 1954
Roche, Jerome, *The madrigal*, Hutchinson, London, 1972
Vaccaro, Jean-Michel, ed. *A. Le Roy, Les instructions pour le luth*, CNRS, París, 1977
Wangermee, Robert, *La musique flamande*, Arcade, Bruxelles, 1965

EDICIONES MUSICALES MODERNAS

- Agnel, A., ed., *Les cahiers de Plein Jeu*, Heugel, Paris, 1970--
Anglés, H., ed., *Cancionero Musical de Palacio*, Inst. Español de Musicología, Barcelona, 1947
Mateo Flecha, Las Ensaladas, IEM, Barcelona, 1954
Cristobal de Morales, Opera Omnia, IEM, Barcelona, 1959
Juan Vasquez, Recopilacion de Sonetos y Villancicos, IEM, 1946

-
- Allaire, G., et al, ed.,
 Arnold, D. ed.
 Barlay-Dobra, ed.,
 Bernard, Thomas, ed.,
 Blume et al, ed.,
 Cazeaux, I., ed.,
 Dart, T., ed.,
 Dobbins, F., ed.,
 Dottin, G., ed.
 Expert, H, ed.,
 Gomez, M.C., ed,
 Gurmann, P., ed.,
 Fagotto, V, tr.
 Jancovics, A., ed.,
 Kraus, E., ed.,
 Malipiero, F., ed.,
 Querol, M., ed.,
-
- Lesure, F.,
 Ouvrard, J. P., ed.,
 Petti, A., ed.,
 Stevens, D., et al., ed.,
 Scalera, F., ed.,
 Vatielli, F., ed.,
 Weisman, W., ed.,
- Tomas Luis de Victoria, Opera Omnia*, IEM, Barcelona, 1946
Claudin de Sermisy, Opera Omnia, AIM, 1974
Gabrieli, Andrea, Marenzio, Luca, Lassus, O..., Oxford Univ. Press, London, 1966--
Philippe de Monte, Madrigali a 5 voci, EMB, Budapest, 1987
The parisian chanson, London Pro Musica Edition, Londres, 1972--
Das Chorwerk, Moseler, Wolfenbittel, 1929--
Claudin de Sermisy, Chansons, AIM, 1974
Invitation to madrigals, Steiner & Bell, Londres, 1962--
The Oxford Book of French Chansons, OUP, Oxford, 1981
Passereau, Opera Omnia, AIM, 1967
Maitres Musiciens de la Renaissance Française, Salabert, 1895--
Fray M. Flecha, La FERIA y Las Cañas, Soc. Esp. de Musicología, Madrid, 1987
Chor Archiv, Barenreiter, Kassel, 1956--
Giovanni Gabrieli, Sacrae Symphoniae, (1597), Univ. Ed., 1969
G. P. da Palestrina, Canticum Canticorum, EM Budapest, 1976
European Madrigals, Schirmer, USA, 1955--
Claudio Monteverdi, Obras completas, Univ. Ed., 1926-42
Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, Barcelona, 1949
Cancionero Musical de Lope de Vega, IEM, Barcelona, 1986
Francisco Guerrero, Opera Omnia, , IEM, Barcelona, 1957
Clement Janequin, Chansons Poliphoniques, L'Oiseau Lyre, Mónaco, 1965
François Regnart, Chansons a 4 parties, Salabert, 1995
The Chester books of madrigals, London, 1983--
The Penguin Book of English...Italian...madrigals, USA, 1967--
Palestrina, Le opere complete, (ed. F. Scalera 1939-65), reeditado por Kalmus, NY.
Filippo Azzaiollo, Il primo...secondo...libro delle villotte..., Bologna, 1921--
Gesualdo da Venosa, Madrigale, Libros I-VI, DVFM, Leipzig, 1967--

NÉSTOR ZADOFF

Nació en Buenos Aires en 1952. Desarrolla una amplia actividad relacionada con la música vocal como director de coro, docente, arreglador y compositor.

Es Profesor Nacional de Música, egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Estudió armonía con Erwin Leuchter y dirección coral con Antonio Russo. Entre 1976 y 1979 fue becado por el gobierno francés para perfeccionarse en la música coral de los siglos XV al XVII. Estudió con Jean Michel Vaccaro, Jean Pierre Ouvrard y Michael Morrow y en 1979 obtuvo el título de Doctor en Musicología en la Universidad François Rabelais (Tours, Francia).

Actualmente dirige el Coro Nacional de Jóvenes y el Grupo Coral Divertimento. Es Profesor Titular de Dirección Coral, Morfología Coral y de Composición de arreglos corales en la Universidad Nacional de Rosario y en el IUNA (Instituto Universitario de Arte de Buenos Aires). Conduce frecuentemente cursos y talleres de dirección coral, y es invitado a dirigir coros en la Argentina y en el exterior, especialmente en Francia, España, Brasil y Chile.

Ha editado siete CD de música coral y obtuvo veinticuatro premios en concursos internacionales conduciendo al Coro Nacional de Jóvenes. Fue designado miembro honorario del Consejo Argentino de la Música (1998) y distinguido con el "Diploma Konex a la Revelación en Dirección Coral en la década 1989-99". Recientemente le fue otorgado el Premio Konex como Director de Coro de la década 1999-2009.

Es autor de numerosos arreglos corales, muchos de los cuales han recibido premios en diversos concursos y son publicados por Ediciones GCC. Publicó diversos artículos musicológicos en revistas especializadas. Es editor responsable del Área de Música Antigua de Ediciones GCC.

DEL MISMO AUTOR

OBRAS, ARREGLOS Y TRANSCRIPCIONES DE NÉSTOR ZADOFF PUBLICADOS POR EDICIONES GCC



SERIE MÚSICA POPULAR

Al pon pon de la bella naranja | “Dos canciones tradicionales para niños”, nro1
Allá lejos y hace tiempo | zamba | coro mixto
Años de soledad | tango | coro mixto
Balada para mi muerte | balada | coro mixto
Buenos Aires Hora Cero | tango | coro mixto
Can't you live humble | spiritual | coro mixto
Canción del Jardinero | canción | coro de niños
Como la cigarra | canción | coro mixto
El gordo triste | tango | coro mixto
Guanuqueando | canción | coro mixto
Jacinto Chiclana | milonga | coro mixto
La muerte del ángel | tango | coro mixto
Mary had a baby | spiritual | coro mixto
Oh Yes | spiritual | coro mixto
Palito de tola | aire de vidala | coro mixto
Plantita de alhelí | kaluyo | coro mixto
Serenata para la tierra de uno | habanera | coro mixto
Sobredosis de chamamé | chamamé | mixto
Spiritual's Ode | spiritual | mixto
Tonada de la Quiaca | tonada bagualera | mixto
Tres hojitas | “Dos canciones tradicionales para niños”, nro2
Zamba del nuevo día | zamba | mixto
Zamba para Pepe | zamba | mixto

AREA MÚSICA ANTIGUA

“Serie Música en las Misiones Jesuíticas de Sudamérica”:

(transcripciones: Emilio Rocholl - revisión y realización de BC: Néstor Zadoff)

Alma redemptoris mater | motete | coro mixto, violín y BC
Letanía III | motete | coro mixto, violín y BC
Salve Regina Primo | motete | coro mixto, violín y BC
Sálvete Dios | motete | coro mixto, 2 violines y BC

“Obras corales del renacimiento español” | transcripciones, comentarios y bibliografía

Las tristesas no me espantan | villancico | coro mixto
Gasajemonos de husía | villancico | coro mixto
Quédate Carillo adiós | villancico | coro mixto
Todo mi bien he perdido | villancico | coro mixto
Si la noche haze oscura | villancico | coro masculino
Ojos garços de la niña | villancico | coro mixto
Corten espadas afiladas | villancico | coro mixto
Teresica hermana | villancico | coro mixto

“Obras corales del renacimiento italiano” | transcripciones, comentarios y bibliografía

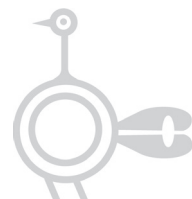
Veccie letrose | canzon villanesca | coro mixto
Per pianto | madrigal | coro mixto
La cortesia | villanella | coro mixto
Tu traditota | villanella | coro mixto
Gentil Madonna | villotta | coro mixto
Mirate che mi fa | canzonetta | coro mixto
La piaga ch'ho nel core | madrigal | coro mixto

Obras corales del renacimiento francés | transcripciones, comentarios y bibliografía

Fyez vous y si vous voulez | chanson | coro mixto
Rigueur me tient | chanson | coro mixto
Je n'ay point plus | chanson | coro mixto
Il n'est que d'estre sur l'herbette | chanson | coro mixto
Du cors absent | chanson | coro mixto
Un avocat dit a sa femme | chanson | coro mixto
Perdre le sens devant vous | chanson | coro mixto
Ventz hardis | chanson | coro mixto

SERIE CUADERNOS DE REPERTORIO

Obras corales Volumen 2 - selección de obras corales de Néstor Zadoff



Series de Música publicadas por **EDICIONES GCC**

SERIE MÚSICA POPULAR CORO MIXTO SATB • MIXTO SAB • FEMENINO • MASCULINO • NIÑOS • SERIE ADICORA
CANCIONES DEL MUNDO (arr. Antonio Russo)
SPIRITULAS (arr. Raúl Carpinetti)

SERIE COMPOSITORES ARGENTINOS CORO MIXTO • FEMENINO • NIÑOS

AREA MUSICA ANTIGUA SERIE MÚSICA EN LAS MISIONES JESUÍTICAS DE SUDAMÉRICA
OBRAS CORALES DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL
OBRAS CORALES DEL RENACIMIENTO ITALIANO
OBRAS CORALES DEL RENACIMIENTO FRANCÉS

SERIE ESCRITOS CORALES

MÚSICA INSTRUMENTAL EXCOLERE - A. Russo y A. M. Floriani
para el aprendizaje gradual del piano

ver catálogo completo en www.edicionesgcc.org.ar