

ocasión el decano, Dr. Luis Merino, destacó dos hechos importantes ocurridos en nuestra Facultad: el retorno de la tradición iniciada por el Instituto de Extensión Musical (I.E.M.) en lo relativo al apoyo prestado a los compositores chilenos y la recuperación de la imprenta. Además, puso de relieve el hecho que esta publicación forma parte de los proyectos de creación artística del Departamento de Música y destacó la importancia de esta función académica dentro de los objetivos del departamento. La interpretación de estas siete piezas estuvo a cargo del joven pianista Jorge Hevia, quien brindó a los presentes una excelente versión que pronto podrá ser conocida a través de un fonograma.

El *Pequeño libro para piano* es una suite de piezas de diferentes facturas, con un sentido de dificultad progresiva. Cada una está encabezada por un título que a veces alude a su carácter, como es el caso de las dos primeras (*Alguien pasó*, *Tiempos idos*), explicitan un homenaje (*A Violeta Parra y A Julio Perceval*), reflejan un cierto programatismo (*Procesión en la Rinconada de Navarero*) o simplemente hacen referencia a una determinada forma o estilo (*Fuga y Pequeña toccata*).

En general las piezas difieren bastante entre sí. El compositor nos confiesa que para él es importante "saber moverse en todos los estilos". Una amplia gama de recursos armónicos y contrapuntísticos son utilizados, oscilando entre la sencillez armónica de *Alguien pasó* y el "apasionamiento" de la *Fuga* sobre un tema de Dave Brubeck, con sus intrincados contrapuntos.

En general esta suite de piezas constituye una miscelánea de estilos, algunas claramente tonales y otras reflejando la influencia Reger - Strauss - Mahler. No falta la pieza en "estilo retro" que pone un toque de humor al conjunto.

La intención inicial del compositor fue componer trozos para estudiantes de piano de nivel medio. El resultado fue mucho más que eso, pues a excepción de las dos primeras, los requerimientos técnicos son mayores en los restantes. Miguel Letelier también aborda un pianismo con buena dosis de virtuosismo dentro de la mejor tradición romántica.

El *Pequeño libro para piano* fue impreso en los talleres de la Facultad de Artes y su presentación es de muy buena calidad. Queremos felicitar a los que hicieron posible esta publicación y hacer votos para que esta iniciativa tenga la continuidad deseable.

Inés Grandela

Ernesto Quezada. *Música del renacimiento para guitarra*. Volumen I: danzas italianas y francesas de Joanambrosio Dalza, Pietro Paolo Borrono, Pierre Attaignant y Adrian Le Roy. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997*.

El preséjio y la reputación como instrumentista y maestro del profesor Ernesto Quezada son de sobra conocidos como para insistir —en el breve espacio que esta reseña nos permite— en datos biográficos o curriculares. Sin embargo, no podemos dejar de anotar que, en nuestra opinión, es gracias a la obra que, desde 1973, este maestro desarrolla en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que se puede hablar hoy en día de una naciente escuela de guitarra chilena, con alumnos que obtienen premios en diversos concursos internacionales, algunos de ellos de notable importancia, como son los concursos "Alirio Díaz" de Venezuela, "Le printemps de la guitare" de Bélgica, "Tarrega" de España, "Villalobos" de Brasil y varios más. Quizás es la primera vez en la historia de la música chilena que un docente "produce" tantos vencedores y finalistas de concursos a nivel internacional; si a esto agregamos otros alumnos, ya profesionales reconocidos que han cosechado triunfos y carreras exitosas en espacios internacionales, podemos concluir que algo extraordinario (en el más literal sentido de la palabra) sucede en la cátedra del maestro Quezada.

Como consecuencia de su gran dedicación a la docencia se ha producido un relativo alejamiento de su actividad como intérprete y su preocupación por dotar a los guitarristas chilenos y latinoamericanos de materiales históricos de difícil acceso, como son las piezas que componen esta antología y otros volúmenes.

El volumen contiene 7 piezas de Dalza extractadas del *Libro Quarto* de su *Intabolutura de Lauto* publicado en Venecia bajo las prensas de Petrucci en 1508. Del laudista y compositor francés Pierre Attaignant son publicadas 8 piezas, algunas de las cuales están compuestas de varias partes. Ellas aparecieron en sus *1529 Kal. Februarii: Dixhuil basses dances gurnies de recoupes y tordions...* en París, en

* Dibujos musicales de Raúl Donoso.

1529. Del milanés Pier Paolo Borrono cuatro danzas que aparecieron por primera vez en su libro *Intabolutura di lauto. Libro secondo* de 1546 y en la antología *In tabolutura de Leuto, de diversi autori* publicada por G.A. Casteliono en Milán, en 1536. Finalmente, se presentan 8 piezas de Adrian Le Roy aparecidas en su *Premier livre, fantasies, motets et chansons* de 1551.

La época es ciertamente una de las más fértiles para el género danzario y en particular para el laúd, el que, sobre todo en Italia, desarrolla una literatura particular que supera el marco del acompañamiento para la voz cantante, presentando macroestructuras de una cierta complejidad, como son los *tastar de corde* y *ricercari* o las suites de danzas populares presentes en los libros de Dalza, Borrono y tantos otros, como Francesco Spinacino, Melchiorre de Barberis, María de Crema, Francesco da Milano, Giacomo Gorzanis y Vincentio Galilei. El género danzario (objeto de este volumen) al ser enriquecido musicalmente por estos autores, dotará de una particular dignidad intelectual a estas manifestaciones ligadas a la tradición popular, conformando un arte instrumental de notable calidad. La importancia, por lo tanto, de estudiar piezas de este repertorio, además de los aspectos puramente didácticos, está basada en la especial dimensión que éste asumirá en épocas posteriores hasta, de alguna manera, presentar influencias en la misma forma Sonata.

Hecha esta necesaria aclaración, no podemos dejar de señalar algunas observaciones e inconsistencias de la presente edición que un estudio musicológico más acucioso habría seguramente evitado. En primer lugar, el título de la obra puede inducir a error a un lector inadvertido, pues no se trata de "Música del renacimiento para guitarra [sic]" sino que de piezas originalmente escritas para laúd y transcritas en la presente edición para guitarra. Es cierto que la "letra chica" a pie de página aclara esa duda, pero en textos didácticos siempre es bueno ser extremadamente claros.

Es habitual en ediciones y transcripciones de música de los siglos XVI y XVII especificar al lector, con los máximos detalles posibles, los criterios interpretativos y de notación moderna que, ausentes en los originales, han sido necesarios para una mejor comprensión del texto, tales como cifras de compás, accidentes en la armadura, equivalencias de las figuras rítmicas o que, en el caso de estar presentes, correspondan a criterios diferentes de los contemporáneos, como es el caso de las barras de compás. Es así como todas las anotaciones propias del transcriptor se suelen encerrar en paréntesis cuadrados, para que el lector pueda saber dónde éste ha deseado complementar el original.

Es útil, entonces, que el encabezado de cada pieza contenga, por lo menos:

a) Todas las indicaciones relativas a la armadura de tonalidad. Se debe señalar que, por lo menos en un caso, dicha armadura es discutible, como se puede verificar en la *Branle de Poitou* N° 1 (folio XX, links 2) de página 14, donde aparecen tres sostenidos, suponiendo una tonalidad de La mayor, no obstante todos los Sol de esta pieza son naturales. Se debe asimismo señalar que en otras ediciones la misma pieza aparece con sólo dos sostenidos⁴. En general la atribución de tonalidad en piezas danzarias de esa época no es obvia y, por lo tanto, el criterio del transcriptor debe ser conocido.

b) La cifra de compás tampoco es de fácil atribución y es así como en varias piezas las elecciones del transcriptor nos merecen dudas. En tal sentido no nos parece claro el criterio que sigue al cifrar en 3/4 danzas como el saltarello que cuando son ternarias generalmente se cifran en 6/8. La complejidad del tema es mayor dado que la colocación de barras de compás no asume, en el siglo XVI, los mismos criterios métricos de la actualidad. En la opinión del conocido musicólogo Lawrence Moe: "Si l'on considère les barres de tablatures de luth du XVI siècle comme des symboles métriques, il est surprenant de constater un manque de cohérence dans leur application [...]" (1980: 260). Según este autor, "Fréquemment les barres ont pour fonction d'indiquer la proportion mais n'indiquent jamais l'unité métrique" (*Ibid*: 270). Cuestiones parecidas presentan los inicios anacrúsicos que muchas veces en las tablaturas de la época son agrupados en el primer compás (haciéndolo irregular) y las variaciones de proporción que pueden suceder en el transcurso de la pieza.

En otros casos las barras de compás no aparecen en el original, es entonces práctica usual indicarlo al lector con una barra de compás de puntos o interrumpida. Por ejemplo, en el mismo libro de Attaignant, algunas piezas contienen barras de compás, como en *Balle*, del folio XIX, mientras que en otras no se señala. Entre las que aparecen en la edición de Quezada tienen barra de compás en la

⁴Cf. La versión del musicólogo Helmut Mönkmeyer. Ed. Friedrich Hofmeister-Hofeim am Taunus, FH 4554.

tablatura original la *Pavane*, la *Sauterelle*, la *Basse Dance "La Brosse"*, la *Basse Dance "La Magdalena"*, en tanto que no tienen barra de compás las *Dos Branles de Poitou*, la *Branle Gay* y la *Basse Dance "Saint Roch"* (*Sans Roch* en el original).

La complejidad de la cuestión hace entonces aún más necesario abundar en la exposición de los criterios que hacen optar por una u otra cifra de compás, ubicación de barras y división de las anacrusas. Todo ello no tiene nada que ver con ciertos errores de imprenta, como el de *Branle Gay* de página 18, donde aparece señalado un $\frac{3}{4}$ cuando en realidad es $\frac{3}{8}$ o la falta de barra en el compás 21 de la *Sauterelle* de página 17.

c) Es importante destacar, siempre entre paréntesis cuadrado y al inicio de cada pieza, el valor que se le dio a las figuras rítmicas. Cuando ello no es así, se debe conservar el mismo criterio en toda la edición. Ello no ocurre con el presente libro pues la *Pavane* de página 15 (folio XXVII del original) no conserva los mismos criterios de las otras piezas en la división del valor original.

Es conveniente asimismo conservar los números de folios originales y señalar toda alteración a la composición y/o denominación de las suites. Un ejemplo de ello se presenta con la suite de Borrono que inicia con la *Pavana "Monta su che son de vella"*, de página 25, que es pareada con el saltarello equivocado, puesto que es sucedida por el saltarello que sigue a la *Pavana "La milanese"*. Considerando que es una práctica de la época el hacer seguir una bassa danza o pavana con un saltarello o gagliarda que conserva los mismos elementos melódicos del primero, no se comprende esta elección del transcriptor. La cuestión es más grave si se considera que la *Pavana* no aparece completa, puesto que en relación a la versión original de Castellano faltan no menos de 60 compases.

La elección entre una transcripción integral o interpretativa involucra éstas y otras necesidades musicológicas y editoriales. Obviamente en la segunda modalidad de transcripción se hace también más necesario el respeto por todas las indicaciones originales y, ya que se trata de "recrear" el contrapunto que el transcriptor supone implícito en la pieza, no se pueden descuidar los silencios y pausas expresamente presentes en la partitura original. No siendo habituales estos signos son muy preciosos allí donde existen. Por lo tanto, menos se puede entender por qué el profesor Quezada hace un uso tan poco constante de estas pausas presentes en la tablatura original de Attaignant. En ciertos casos las respeta y en otros no, como en el compás 7 de *Sauterelle* (folio XXIII del original y página 17 de la presente edición), donde existe en el original una pausa de negra que cubre expresamente las cuerdas 2ª y 3ª y aparece, en la versión moderna, una blanca con punto manteniendo el sonido del Do de la segunda cuerda por toda la duración del compás. Este problema se presentó en casi todas las obras de Attaignant y en algunas de Borrono. Sería largo detallar todos los ejemplos donde ello ocurre, pero es evidente que, por lo menos, un criterio único no ha sido mantenido.

Es por lo tanto fundamental que cuando se piense en una transcripción interpretativa, en la introducción, se detallen y expliciten con ejemplos todos aquellos casos de atribución dudosa o donde el transcriptor ha hecho elecciones. También es importante que estas elecciones estén apoyadas por una bibliografía musicológica especializada de referencia, a falta de lo cual muchas de las opciones (sin duda legítimas, en una transcripción interpretativa) aparecerán como arbitrarias o simplemente erróneas.

Algunas afirmaciones contenidas en la introducción de la edición de Quezada son bastante discutibles y, en algunos casos, desmentidas por la propia edición, como cuando se afirma que "el alegre y rítmico saltarello, en modo ternario, seguía a la solemne pavana binaria". Dicho esto se presentan en páginas 1 y 5 dos pавanas de Dalza, la primera "ala ferrarese" y la segunda "ala veneciana" seguidas por sendos saltarellitos, uno binario y el otro ternario. ¿Cómo se resuelve el misterio?

Según el musicólogo Giuseppe Radoie el saltarello es "in tempo ternario se legato alla pavana alla veneziana y binario se legato a quella ferrarese" (1978: 22) Esto se explica porque el saltarello "ala ferrarese" está relacionado con familias de danzas de origen alemán y pierde por esta razón su característica generalmente ternaria. Estos saltarellitos binarios son descritos por Cornazzano ya en el siglo XV como alemanes y son denominados "Quaternaria" (citado por Curt Sachs 1933-1980: 327 y 359).

Por lo que concierne al uso del capotasto en el tercer o segundo traste, éste es recomendado por el autor Quezada, pues "permite obtener la altura similar al instrumento original[...]". Esto no es

efectivo ni tanto menos demostrable, ya que las alturas absolutas de laúdes italianos del siglo XVI no son posibles de determinar y de hecho, como afirma el musicólogo Bruno Tonazzi, "E risaputo pero che le accordature di liuto riportavano solo in teoria le reali altezze dei suoni poiché, in pratica, gli antichi liutisti accordavano i loro instrumenti (dalle dimensioni piú varie) a seconda delle qualità delle corde di cui potevano disporre". Además "In altre parole, allora le reali altezze dei suoni non contavano perché si badava unicamente al miglior rendimento sonoro" (1980: 11). Otro aporte interesante lo ofrece el musicólogo John Ward en su artículo "Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI siècle" (1980: 172-178) al que no podemos referirnos en particular, pero en el cual se señala la gran libertad y variedad de diapasones posibles para la época. Si bien las alturas vocales podían ser fijadas con una cierta eficiencia utilizando el monocordio e instrumentos similares, no olvidemos que muchas referencias de los tratadistas de la época son de naturaleza fundamentalmente teórica o especulativa y no se refieren necesariamente a la práctica concreta. En el caso de la música instrumental, los laúdes del siglo XVI (sobre todo en sus inicios) no hacen parte a menudo de ensembles y, cuando acompañan la voz, con indicaciones del tipo "al terzo de la sotana" (esto es a la altura fijada por la 2ª orden en el tercer traste) sólo indican un tono relativo que podía variar bastante según permitiera la calidad y el grosor de la cuerda de tripa utilizada. Esto es explicado bastante claramente en algunos tratados de la época. Cuando hablan de "laúd en Sol" o "laúd en La" se tratará de un diapasón teórico, ficticio, útil sólo para adecuarse a las ideas tonales de la época. El mismo L. Roy lo afirma en su *A brief and a plaine instructions...* de 1574 (folio 71): "To tune your lute well, although it be hardly to be shewed, being subjecte to the delicatenesse of a string, either to the greamesse, or to the smalnesse of the Instrument, thou must therein followe nature, who will by no meanes bee forced". Por ello los laudistas poseían a menudo más de un instrumento.

Respecto a las pulsaciones de la mano derecha no siempre se respeta, en la versión de Quezada, el punto debajo de la cifra de la tablatura original. Todo el juego de la mano derecha está gobernado por la alternancia del pulgar con el índice en los *passaggi*: "C'est là le principe constant, valable pour tout le siècle et pour toutes les écoles..." (Hertz 1980: 83). Este principio lo reconoce Quezada en su introducción, pero no lo aplica, según se puede apreciar en los ejemplos siguientes: en la *Pavana "Monta..."*, compás 13, en las notas Fa y Sol de la tercera cuerda no se hace mención explícita de este dedaje, lo mismo sucede en el compás 23, cuya sucesión ascendente Re-Mi-Fa-Mi está marcada en la tablatura p-i-p-i y nada de ello nos comunica Quezada. Es muy importante el efecto realmente rítmico de este dedaje y aunque pueda ser contradictorio con un buen desarrollo contrapuntístico (por el salto constante del pulgar hacia las órdenes más agudas) es muy característico de la literatura danzaria del siglo XVI: "L'alternance du pouce et de l'index devient un principe formel qu'aucune source allemande, française et italienne ne met en question" (Hertz 1980: 85). Vale entonces respetar escrupulosamente las indicaciones (puntos) de las tablaturas originales y hacer mención explícita de ellas en la transcripción en todos los casos en que aparecen, pues el lector no tiene a la vista la tablatura para poder confrontarla con la versión moderna.

Finalmente, y luego de una sumaria revisión de algunas piezas, hemos encontrado ciertas inconsistencias entre las notas de la edición y la tablatura original. A manera de ejemplo pueden señalarse las siguientes:

Branle de Poictou [Nº 1], compás 21. En la edición de Quezada aparecen tres corcheas: Fa-Mi-Re, en el original aparecerían el equivalente de dos corcheas y una negra; en el compás 22, en la versión de Quezada aparecen Do-negra y Fa-corchea, en tanto que en la edición original estas notas serían dos corcheas.

Branle de Poictou [Nº 2], compases 22 y 23, en la edición de Quezada aparecen como sigue:



En el *Saltarello "La Milanese"*, como ya dijéramos, se rompe, en la versión de Quezada, la unidad de la suite pavana-saltarello, pues este último no corresponde a la *Pavana* anterior: "Il Salterello diventò così il complemento abituale della Basse Danze e si fusse con questa in un'unità indissolubile [...] Questa unità era molto sentita tanto che di regola la "suite" non aveva una sua melodia ma veniva accordata solo su un adattamento ritmico della melodia della prima danza [...]" (Cf. Sachs 1933-1980: 358). Del comentario de Sachs y de las citas de una abundante cantidad de musicólogos sobre lo tratado, se puede deducir que romper dicha unidad sin hacer expresa mención de ello o no explicar las razones de dicha elección, significa un error de transcripción de una cierta cuantía.

En el compás 24 del saltarello citado aparece, en la versión de Quezada, un Si en el primer cuarto del compás que no está presente en la tablatura original. Ahora bien, puede ser justificado agregar esta nota en una edición corregida, ya que la misma figura aparece en los compases 34 y 62 con la nota Si. Sin embargo, es necesario agregar un comentario o glosa a pie de página aclarando la operación que se ha hecho, cuestión de la cual no hay trazas en la edición de Quezada. Lo mismo se puede afirmar con lo que sucede en el compás 47: el Fa # se debe realizar (según la indicación de la tablatura) con la segunda cuerda, lo mismo que sucede en el compás 54. Ahora bien, en el primer caso Quezada no hace mención de este detalle y en el segundo sí lo menciona ¿Cuál es el criterio del transcriptor?

Los detalles citados se refieren sólo a algunas piezas y no se ha podido, por la premura del tiempo y la brevedad del espacio, realizar el mismo tipo de análisis sobre las obras de Dalza y Le Roy. De lo que se ha discutido se desprende que la versión de Quezada no resiste un juicio musicológico apenas riguroso y por lo tanto recomendamos calurosamente una revisión (y eventualmente una fe de erratas) según criterios científicos más severos y prolijos en posteriores publicaciones, de modo de no perjudicar la bondad del intento del docente e intérprete.

REFERENCIAS

- Attaignant, Pierre: *Dixhuit basses dances 1529*. Edición con la tablatura original y versión transcrita de Helmut Mönkmeyer. Ed. Friedrich Hofmeister-Hofheim am Taunus, FH 4554-5.
- Casteliono, G.A.: *Intabolatura de luto de diversi autori*, Milano 1536. Edición a cargo del musicólogo Orlando Cristoforetti del original conservado en la Sala de Música de la Biblioteca Nacional de Viena (S.A.76.C.23). Ed. SPES, Florencia, 1979.
- Heartz, Daniel: "Les premières 'Instructions' pour le luth (jusque vers 1550)". En *Le luth et sa musique*. Ed. du Centre National pour la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 77-92.
- Moe, Lawrence H.: "Le problème des barres de mesure (Étude sur la transcription de la musique de danse des tablatures du luth du XVIe. siècle)". En *Le luth et sa musique*. Ed. du Centre National pour la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 259-276.
- Radole, Giuseppe: *Lluto chitarra e vihuela, Storia e letteratura*. Ed. Suvini Zerboni, Milán, 1978.
- Sachs, Curt: *Storia della danza*. Traducción italiana de Tullio de Mauro. Ed. Il Saggiatore, Milán, 1980.
- Tonazzi, Bruno: *Lluto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature con cenni sulle loro letterature*. Ed. Berben, Ancona, 1980.
- Ward, John: "Le probleme des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI siècle". En *Le luth et sa musique*. Ed. du Centre National pour la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 171-178.

Jorge Martínez Ulloa

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

FONDART y la instalación pública de la diversidad oculta

Viento y marca de la cultura artística chilena contemporánea es hoy el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART del Ministerio de Educación. Por sobre juicios estrechos y mezquinas polémicas, los frutos de su acción de promoción cultural empiezan ahora a hacer sensible la verdadera profundidad y riqueza de la apertura al país real que ha significado su existencia en los años 90, en un ámbito de actividad particularmente huérfano de apoyos aunque no de horizontes. El proyecto FONDART ha generado nuevas dinámicas en el ejercicio de prácticas artísticas locales y ha potenciado otras preexistentes, desmarginalizándolas, conectándolas y, en conjunto, haciendo evidente para el