



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA

2
20j

Escuela Nacional de Música

Universidad Nacional Autónoma de México

Traducción del Libro
**IMPROVISACION
EN NUEVE SIGLOS
DE MUSICA OCCIDENTAL**

Una Antología

Con una Introducción Histórica

por ERNEST T. FERAND

Que como opción de Tesis
y para obtener el título de
Licenciado Instrumentrista - Guitarra -
presenta:

Alfredo Rovelo García

México, D.F. Junio de 1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

	Pág.
PREFACIO	IX
INTRODUCCION HISTORICA	XI
BIBLIOGRAFIA SELECTA	LI
MUSICA	
1. Canto Gregoriano: Dos Versos en Gradual "Domine Refugium" y "Ad Annuntiandum"	25
2. Lauda Franciscana: "Laudiamo Jesu" (a 2)	26
3. Canción de Alabanza a la Virgen "Virgine benedeta" (a 2)	26
4. Canto Ambrosiano de Lamentación "Domine miserere" y "De profundis" (a 2)	27
5. Kyrie para Instrumento de Teclado (a 2)	27
6. Canción Sacra "Ubi caritas et amor" (a 3)	28
7. Discanto Inglés "In te Domine speravi" (a 3)	29
8. G. Binchois: Himno de Pentecostes "Veni Creator Spiritus (a 3). 29	29
9. Anonima: Frottole (Justiniana) "Aime sospiri" (a 3)	30
10. P. Hofhaimer: Canción "Nach willen dein" (a 4). Para órgano por H. Kotter y Anónimo, para laúd por H. Newsidler	33
11. P. Sandrin: Canción "Doulce memoire" (a 4), con cuatro recercate para violón por D. Ortiz; para viola bastarda por V. Bonizzi 38	38
12. P. de Layolle: Madrigal "Lasciar il velo" (a 4), con disminuciones por G.C. Maffei	52
13. C. de Rore: Madrigal "Tanto mi piacque" (a 4), con disminuciones por G. dalla Casa	57
14. C. de Rore: Madrigal "Signor mio caro" (a 4), con disminuciones por G. dalla Casa y G. Bassano; para viola bastarda por O. Bassani 63	63
15. Hermann Finck: Motete "Coloreado" "Te maneat semper" (a 4)	75
16. G. Zarlino: Contrapuntos "A mente" (a 3)	80
17. S. Calvisius: Cánones Extempore (improvisados) (a 3)	82
18. H. Chamaterò di Negri: Introito de la Misa de Navidad (a 5) ...	83
19. Tomás de Sancta Maria: Fantasía para Clavicordio	88
20. C. Merulo: Canzone para cuatro instrumentos, y adornada para órgano	89
21. M. Praetorius: Concierto Sacro: "Allein Gott in der H5h' sei Ehr", para dos sopranos y bajo, con continuo	96
22. I. Donati: Motete Solo "O admirabile commercium", para soprano o tenor con continuo; versión no adornada de la misma composición por J. A. Herbst	100
23. T. Michael: Dueto Sacro "Hertzlich lieb hab ich dich", para dos sopranos con bajo figurado	103
24. A. de Boësset: Air de cour "N'espérez plus, mes yeux" (a 4).- Disminuciones por A. ó E. Moulinié, H. le Bailly, y Boësset ...	107
25. T. Brewer: Canción Sacra "O that mine eyes", para voz sola con bajo no figurado	109
26. Joh. Christoph Bach: Preludio Coral para órgano "Allein Gott in der H5h' sei Ehr"	111

27.	A. Corelli: Adagio para violín y continuo	112
28.	Anónimo: Arietta "Son un certo spiritello" con continuo re- lizado:	113
29.	J. D. Heinichen: Ejecución de un Bajo Cifrado	116
30.	G. B. Bononcini: Dueto de Cámara "Sempre piango", para dos altos y continuo; con adornos de C. A. Benati	118
31.	F. Durante: Dueto de Cámara "Son io, barbara donna", para so- prano y alto con continuo; versión adornada para dos sopranos ..	122
32.	J. S. Bach: Adagio para clavicordio (adornado), transcrito del Concierto de Oboe de Alessandro Marcello	128
33.	J. S. Bach: Largo para Clavicordio (adornado) y Orquesta, trans- crito de la Sinfonía de la Cantata "Ich steh' mit einem Fuß im Grabe"	130
34.	J. J. Quantz: Adagio "en el estilo italiano", para Flauta y Bajo Continuo	132
35.	F. Benda: Sonata para Violín y Bajo Continuo (1er. y 3er. mo- vimientos)	135
36.	J. A. Hiller: Aria "Vom Dienst der Creatur verlassen" con Va- riación Libre	142
37.	C. P. E. Bach: Sonata para Clavecín con Ritornelos Variados ...	145
38.	C. P. E. Bach: Fantasía Libre para Clavecín	150
39.	L. Czerny: Capriccio para Piano	153
REFERENCIAS DE LAS FUENTES Y NOTAS DE LA EDITORIAL		158

P R E F A C I O

Este primer intento de una antología histórica de la improvisación en la música occidental, se propone mostrar en ejemplos del quehacer musical del pasado, la contribución creativa de los intérpretes al proceso de pulir la música -contribución que muy rara vez es considerada - e ilustrar el usualmente inconsciente enriquecimiento mutuo y la influencia positiva entre el compositor, el teórico y el ejecutante en la realización de un trabajo de arte musical. Al mismo tiempo, yo trato de establecer un puente entre los métodos de musicología y aquellos de educación musical, los cuales usualmente siguen caminos más bien distintos; consecuentemente éste volumen no está solo dirigido al estudiante y al maestro de Historia de la Música, sino también al educador práctico musical y al estudiante de música. El de alguna manera inusual procedimiento de presentar simultáneamente -sincronizadas, como así sucedió- las diferentes versiones que hubo de una misma composición, también está dirigido a servir al propósito básico de la presente publicación, mencionada arriba. Si bien se ha hecho todo esfuerzo para lograr la mayor exactitud científica y confiabilidad, no se ha tratado de ocultar la aspiración, definitivamente didáctica, de tratar -más allá de los requerimientos de la música práctica- de estimular también intentos creativos de parte del maestro de música y el estudiante.

En la selección de las composiciones, el factor decisivo fué el deseo de hacer un exámen lo más amplio posible de las prácticas de improvisación en la interpretación de música vocal e instrumental de muy distintas épocas y pueblos, en todo tipo de grupos, así como improvisaciones de solista. También he intentado incluir un gran número de composiciones, la mayoría de ellas íntegras, de fuentes manuscritas o impresa inéditas o de difícil acceso, para hacerlas disponibles para la interpretación.

De las numerosas adiciones mayores y menores y correcciones a la edición original alemana publicada en 1956, las siguientes merecen mencionarse: 1. La auténtica versión no ornamentada del madrigal "Lasciar il velo" (No. 12), con disminuciones añadidas por G. Maffei (1562) cuyo compositor había sido identificado como François de Layolle - (c. 1540) cuando las hojas de la edición alemana ya estaban impresas, y que fué añadido en una hoja aparte, ahora ha sido incorporada al contenido del libro, en lugar de la reconstrucción tentativa que resultó ser solo parcialmente correcta en la edición alemana. 2. De acuerdo a los resultados de descubrimientos recientes, el nombre del compositor del concierto de Oboe arreglado por J. S. Bach (No. 32), ha sido cambiado; en lugar de Benedetto Marcello, se ha puesto el de su hermano menor Alessandro. 3. La bibliografía ha sido considerablemente aumentada y puesta al día.

Hubiera sido verdaderamente muy difícil obtener el material para ésta colección sin la dispuesta cooperación y amabilidad de un gran número de bibliotecas en muchos países. Entre ellas están: The Offen--

tliche Bibliothek der Universität de Basilea, la Biblioteca del Conservatorio de Bolonia, la Biblioteca Real de Bélgica, Bruselas, el Museo Británico, Londres, la Biblioteca de Alemania occidental, Marburg a. d. L., la Biblioteca Pública de Nueva York, la Biblioteca nacional de París, la Biblioteca Corsiniana y la Biblioteca S. Cecilia, ambas en Roma, la Biblioteca Marciana de Venice, la Biblioteca del Congreso Washington, D. C., Osterreichische Nationalbibliothek, Viena.

También estoy en deuda con muchas personas que pusieron a mi disposición microfílm y copias de su propiedad y me brindaron otro tipo de ayuda, entre ellos están: La profesora Pauline Alderman de los Angeles, Mme. Nanie Bridgman de París, La Dra. Isabelle Gazeaux de Nueva York, el Profr. Dr. Hans Engel de Marburg, el Profr. Napoleone Fantini de Bolonia, Don Lorenzo Feininger de Trento, el Profr. Dr. Karl Gustav Fellerer de Colonia, (quien sugirió este volumen), el Dr. Charles Warren Fox de Rochester, N. Y., (por la autorización para usar el No. 5 de la Revista de la Sociedad Musicológica Americana), el Dr. Helmut Hukke de Frankfurt am Main, la Sra. Annemarie Hula de N. Y., el Profr. Dr. Knud Jeppesen, Aarhus (por la autorización para usar el No. 6), - la Sra. Elsa Loacker Jones, de Ivyland, Pa. - Un especial agradecimiento al Sr. Nathan Broder de N.Y., editor asociado de El Trimestre Musical, quien generosamente me dió el privilegio de su amplia experiencia asistiéndome con la traducción y edición de largos fragmentos de la Introducción Histórica y las notas editoriales. Al editor de esta antología, mi aprecio sincero por su comprensión y disponibilidad para con mis especiales y diversas sugerencias concernientes al formato y tipografía de este volumen. Finalmente, deseo agradecer la generosa asistencia dada a mi investigación en la historia de la improvisación y ornamentación por la Fundación Bollingen, N.Y., soporte que fué una gran ayuda a mi trabajo en este volumen.

Nueva York, Junio, 1961

Ernest T. Perand

I N T R O D U C C I O N H I S T O R I C A

La invención espontánea y la formación de la música mientras ha sido ejecutada, es tan vieja como la música misma. Tantos principios de la práctica musical pueden raramente ser imaginados de cualquier otra forma que la de la expresión musical instantánea --de improvisación-- y esto es igualmente verdadero para ambos significados de la hechura musical: cantando y tocando. La exclusiva o predominante naturaleza improvisatoria de la temprana práctica musical también resulto de la circunstancia que la estricta división en grupos de músico creativos (compositores), músicos ejecutantes (cantantes, instrumentistas) y escuchas pasivos (el público) --una división aceptada como una esencia del desarrollo en nuestra época occidental y moderna vida musical-- fué desconocido en las primeras épocas del desarrollo de la música. El inventor y ejecutor de una canción era usualmente la misma persona; muy frecuentemente el era a la vez su propia audiencia, quien a través de repetidas ejecuciones de su "composición" constantemente hacía cambios en ella. --La fuerza de la improvisación, la cual debió haber sido absoluta al principio, fué contraria a una tradición musical que gradualmente sugirió y creció más fuerte, la tradición por medio de la cual las tonadas favoritas y las piezas instrumentales (canciones del trabajo, canciones para bailar etc) fueron transmitidas de generación en generación como propiedad común. De esta manera el folklore (en el sentido más general de la palabra) vino a nuestros días; así mismo la propiedad básica musical de todos los pueblos y razas fué acumulada. La creciente tradición musical sin duda se encerró en la necesidad de la improvisación y nunca pudo suprimirla enteramente. La continuación de la práctica musical improvisatoria fué auxiliada por el hecho de que la escritura de música en una notación sistemática fué una hazaña tardía del hombre, --el cual permaneció en el desconocimiento de los pueblos primitivos y conociéndolos solo de manera rudimentaria, por lo menos, a la mayoría de los pueblos civilizados del cercano y lejano oriente. La carencia de escritura musical fué resultado de una continua re-creación y re-elaboración de canciones (o tonadas musicales) conocidas, vocales o instrumentales, a menudo del material heredado del pasado, desde modelos de melodía que vivieron en la subconciencia musical de una raza o un pueblo, como los ragas de la India, los nomoi de los griegos, o los maqams de los Árabes. Lo predominantemente lineal y el carácter melódico de la música oriental, en la cual la polifonía o armonía, si es que aparecen, toman una parte poco importante, permiten al músico oportunidades practicamente ilimitadas para expresar su fantasía en ornamentación y variación. En muchas culturas musicales de oriente, es en realidad criticado el cantante o ejecutante que interpreta una tonada más de una vez, ya sea adornada o no, de la misma manera. La ejecución aquí significa no tanto representación como nueva creación. En las primeras épocas del desarrollo de la improvisación y la composición, éstas son idénticas, más tarde ambas actividades prosiguieron por un tiempo en paz e igualdad, hasta que finalmente con la invención de la notación musical se le dá más importancia a la composición escrita, tan defini

tiva y precisa como sea posible.

Pero aún después del desarrollo gradual de la notación musical, la cual, después de nueva experimentación en occidente (alfabética, neumática, mensurada, tablatura, etc.) llevó a formas más claras y menos ambiguas, el estímulo para la expresión musical instantánea a la readaptación (recreación) de composiciones terminadas o parcialmente terminadas y presentadas como esquemas. Este estímulo permaneció vivo y se manifestó en distintas épocas y lugares en grados variables de intensidad y en todas las formas. En ninguna época, ni aún en aquellos períodos - donde la tradición estricta en creación (composición) y recreación (interpretación), estuvo la improvisación del todo ausente, y aún se abre paso en nuestra época, donde la racionalización y mecanización parecen haber ganado una completa victoria.

Este gusto por la improvisación al cantar y bailar es evidente en casi todas las fases de la historia de la música. Siempre fué una fuerza en la creación de nuevas formas, todo estudio histórico que se dedica sólo a los fundamentos prácticos y teóricos que han llegado a nuestros días en escritura, sin tomar en cuenta el elemento de improvisación en la práctica musical, necesariamente presentará un panorama incompleto y verdaderamente distorsionado, pues existe apenas un escaso campo en música que permaneció inafectado por la improvisación: apenas alguna simple técnica o forma de composición que no se originó en la improvisación o se vió afectada por ella. Toda la historia de la música está acompañada de manifestaciones del manejo de la improvisación, remontándose ésta en algunas fases al origen, mientras que en otras se muestra en un rico florecimiento.

Un estudio comprimido y sistemático del campo de la creación improvisatoria y las diferentes formas en que ha operado en el curso del tiempo, rinde los siguientes resultados preliminares.

En occidente, tanto la música vocal como instrumental fué improvisada, por solistas o conjuntos.

En la música instrumental, especial importancia en la improvisación obtuvieron todos los instrumentos de teclados (órgano, clavecín), instrumentos de cuerda punteada (laúd), frotadas (viola, violín), de aliento (flauta, oboe, etc.) La improvisación se extiende tanto a la monodia como a las diferentes formas de la polifonía. Los principios de la polifonía difícilmente pueden ser considerados sino como resultados de prácticas improvisatorias.

La técnica de improvisación hace uso tanto de las posibilidades horizontales de embellecer y variar la línea melódica (proceso que recibe muchos nombres), como de las posibilidades verticales (también, diferentes nombres), de añadir nuevas partes, melodías superpuestas, voces de acompañamiento o acordes mediante la combinación de estas posibilidades, =las formas existentes de música vocal e instrumental se transforman o nacen nuevas formas, tanto de música solista como de conjunto.

En el curso de su desarrollo, la práctica de la improvisación, lleva hacia adelante un caudal de nuevas formas, cuya relación con aquellas de la "música compuesta", cambian constantemente.

Las líneas de estos dos tipos de actividad creadora, frecuentemente

se juntan y no siempre es fácil -a veces es imposible- determinar si - en un caso particular, la forma en cuestión, debe ser vista como el resultado de una vieja práctica improvisatoria o al contrario, la improvisación debe considerarse como una modificación más o menos espontánea de una forma ya fijada de composición.

Considerando el área de la interpretación extemporánea, debe hacerse una distinción entre improvisación "absoluta" y "relativa", dependiendo de si la invención y ejecución son simultáneas y de este modo forman una unidad indivisible o si una ya existente y más o menos establecida composición es sujeta a alteraciones más o menos temporales -- por uno o más intérpretes. Así, hay por supuesto un sin fin de escalones desde la auténtica improvisación a la aparente y de la auténtica -- espontaneidad a la cuidadosa preparación de la obra alterada.

Desde el punto de vista de forma y estilo, se encuentran en el curso del desarrollo histórico, todos los tipos de improvisación estricta y libre, desde el punto de vista de (intención), innumerables escalones desde la improvisación total a la parcial. Como por ejemplo, en la música instrumental, fenómenos tan diferentes como la realización de -- un bajo figurado, la cadencia en un concierto, el Preludio coral o la Fantasía libre en el terreno de la música vocal, contrapunto improvisado, disminución o la cadencia.

La técnica de la variación en el sentido estricto ofrece ejemplos -- de procedencia que pueden llamarse improvisación planeada, pues el ejecutante está sujeto a un modelo melódico-formal inalterable, el cual -- tiene que alentar cambiando siempre las ideas rítmico melódicas, contrapuntísticas o armónicas.

Como podrá verse detalladamente en los capítulos siguientes, la improvisación no está de ninguna manera confinada a una composición específica o a categorías de estilo. Secciones de misas polifónicas estuvieron tan sujetas a ella como las arias de ópera. El estímulo para improvisar se abrió camino por sí mismo, tanto en la interpretación de -- himnos como en la música de danza o en la ejecución de madrigales o -- canciones; y bajo la influencia del insuprimible impulso de improvisar, los motetes aparecían con constantes variaciones al igual que los duetos de cámara o Sonatas, "Conciertos sacros" o canciones profanas, y -- la mayoría de las otras formas de la música vocal e instrumental.

- I -

Donde quiera que pueda verse una grieta en la difícilmente penetrable nubosidad que envuelve a los principios de música cristiana primitiva, encontramos indudablemente trazas de la práctica de la improvisación. De las escrituras de los padres de la iglesia y otros reportes y descripciones es indudablemente claro que los ritos de culto de los -- primeros cristianos estaba marcado por un éxtasis religioso que se manifestaba como una libre, puramente emocional, expresión espontánea -- tanto verbal como musical. Las canciones de oración al Señor nacieron del impulso del momento como puede verse en el reporte de Tertullian --

(155-222) , quien describe como se necesitaba la participación de todos los fieles en la reunión para la forma recitada de las escrituras o para cantar canciones de su propia invención ("de proprio ingenio. - Canere"). El principio del canto antifonal es atribuido según una leyenda a la aparición de coros de ángeles al martir Ignacio (S. IV), y según otra a San Ambrosio (333-397), y cuando éste último entonó "Te Deum laudamos" en el bautizo de Aurelios Agustinus (354-430), se dice que el último contestó con un éxtasis divino "Te Deum Confitemur"-

El Te Deum, en realidad está caracterizado por cierta pérdida de la forma, como si sobreviviera a un tiempo donde ese tipo de himnos permitieran una modificación improvisatoria de una melodía familiar, haciendo posible la congregación contestar y Unirse.

En estas creaciones de la cristiandad temprana puede verse influencia no sólo en las costumbres de culto de oriente especialmente judías, sino aún más atrás en las prácticas de los hombres primitivos, a partir de la cercana conexión entre la canción, la música insyrumental y movimiento corporal (instrumentos de percusión, golpear con las palmas, danza), que puede verse en las prácticas religiosas de diversas sectas cristianas primitivas.

La influencia oriental y el elemento de improvisación inherente en ella es especialmente clara y evidente en el Canto Ambrosiano y el Canto Gregoriano, en la riqueza del adorno melismático de la melodía, en el artístico Pasaje-Palabra que se desenvuelve de una simple esencia melódica. Esto es particularmente cierto en aquellos tipos de liturgia donde predomina el elemento solista, esto es, las formas responsoriales.

Estos melismas, en consecuencia, no son más que la meta en sí, y el motivo simple melódico es sólo un pretexto, una justificación lógica de las jubilantes coloraturas.

La evidencia indica que desde el principio, en las Primeras eras de la cristiandad, las melodías de los Graduales y Aleluyas, de los Tractos Ofertorios, comuniones, estaban decorados con coloraturas constantemente cambiantes, las cuales, sólo después de mucho tiempo fueron adquiriendo formas menos ambiguas y finalmente (desde aproximadamente el Siglo VIII al XI) llegaron a sus versiones finales y corregidas cuando fueron escritos.

Los cantos melismáticos también estuvieron presentes en el oficio, (en la vigilia), como es atestiguado por Cassian (muerto antes de 435) quien habla de la adición improvisada de coloraturas a los Salmos (ad-junctione quarandum modulationum). Las descripciones por varios padres de la iglesia y autores posteriores de los jubilos -término aplicado a la canción melismática en general y desde tiempos antiguos, antiguos, a la extravagante vocalización cantada en la última sílaba del aleluya son indicativos de este carácter improvisatorio.

De este modo, San Agustín llama los jubilos un libre y copioso avance en el ímpetu del momento, del sentimiento de un ilimitado júbilo y agradecimiento al Señor, San Gerónimo (340-420) caracteriza este modo de canto como "algo que no puede ser expresado con palabras o comprendido por medio del lenguaje, cuanto el hombre debiera rezarle a Dios".

El ingenuo y natural origen improvisatorio del jubilus es claramente representado en el relato de Hilario de Poitiers (muerto en 366) -- que lo compara con el canto primitivo de los pastores y la manera en que resuena en la solitaria pastura como pregunta y respuesta; la completa libertad de las jubilaciones es aún subrayada por Amalarius (760-852) quien cree que en estas canciones no es necesario valerse de las palabras, si una alma puede comunicar a otra, sin reflexión lo que -- siente.

Con todos estos ejemplos, el caracter directo, espontáneo, no mediado y consecuentemente improvisatorio del jubilus es claramente aparente.

Así, los cantos de Aleluya, gradualmente cambiaron de melismas, de estampa oriental, flotando irregularmente arriba y abajo, gobernados sólo por el impulso del momento, a una forma más "compuesta" con tendencia a la Simetría.

Similares melismas extravagantes y variantes libres de un motivo -- primario se pueden encontrar también en el tracto responsorio nacido de la liturgia de la Sinagoga judía. Los rasgos improvisatorios pueden verse también en los ofertorios y especialmente en las repeticiones características, las cuales no están tan regidas por las consideraciones formales estructurales -- realmente algunas veces contradicen el texto litúrgico establecido -- como por las demandas del momento, ocasionadas por la ceremonia de presentación de la ofrenda, un rito cuya alterable duración, necesita de un canto igualmente alterable, de extensión considerable.

Entre las formas del canto litúrgico, de cualquier manera, es en los responsorios graduales, y entre estos, en los versos Graduales de los segundo y quinto modos, donde se revela más claramente el origen improvisatorio.

Característica de estas melodías es el melisma de introducción interior y final, que eran suministrados por los cantantes con interminable inventiva.

Este libre cambiar trabajando a partir de un esquema formal básico con secciones melódicas claramente reconocibles, es indudablemente evidente en las distintas tradiciones (la llamada "antigua Romana" o "Vaticana", "la Frankish" galicana o "nueva Romana", no existe una nomenclatura convenientemente aceptada).

El hecho de que los mismos textos sobrevivieran en investiduras melódicas radicalmente distintas y que por otro lado, las mismas melodías básicas fueran cantadas con textos muy distintos, es elocuente -- testimonio del viejo y floreciente arte de la improvisación, que parece haber sido especialmente activo en suelo italiano entre los cantores romanos (alrededor del año 600), en oposición a la tradición "Frankish" la cual muestra una definitiva tendencia a la racionalización, u nificación y solidificación (No. 1).

Fenómenos similares se pueden encontrar en las atífonas, que son -- menos sujetas a libertades tomadas por los cantantes.

Estos cantos también revelan muchas transformaciones y trabajos a -- partir de un esquema melódico fundamental.

Esta ambigüedad y falta de estabilidad de las melodías, que se con-

vierte en todas las formas del Canto Gregoriano, está claramente reflejado en la vaguedad de la notación neumática. La transcripción y descifrado de los primitivos neumas, presenta frecuentemente dificultades insalvables, debido a la circunstancia de que las canciones así anotadas, no son configuraciones terminadas, sino meros esquemas melódicos que debían ser llenados por los cantantes siempre de distintas maneras de acuerdo al impulso del momento o a las demandas de la liturgia; la búsqueda de la duración exacta o la afinación precisa es por lo tanto irrelevante. Es esta circunstancia la que cuenta para las frecuentes quejas acerca de la falta de uniformidad en el canto gregoriano, por ejemplo, por John de Affligem (1100) y muchos otros escritores.

II

Con la aparición de la polifonía, la música europea llega a un punto decisivo de transformación. La polifonía también descansa bajo el signo de la improvisación.

Las profundidades recién descubiertas del espacio tonal son investigadas paso a paso, primero por los cantantes, después por los instrumentistas, avanzando lentamente en una serie de interminables experimentos que se extendieron a lo largo de varios siglos.

Los orígenes de la polifonía que en la música occidental pueden remontarse hasta el siglo sexto, son marcadas por una incertidumbre general de la orientación tonal, de lo que aún aparecen rasgos hasta el siglo quince. Esto se manifiesta en todo tipo de formaciones accidentales, resultado del sonar simultáneo de dos y más tarde varias voces y además acompañado por el constante deleite en experimentar con combinaciones de partes.

La primera prueba intenta fundamentar reglas para las nuevas experiencias adquiridas y llevarlas dentro de algún tipo de orden que aparece como una moda más bien torpe alrededor del año 900 en el anónimo *Música enchiriadis*.

De aquí a las penetrantes, frecuentemente refinadas, algunas veces contradictorias formulaciones, requerimientos y prohibiciones de los tratados de contrapunto de los siglos XV y XVI se extiende un largo y sinuoso camino, en algunos puntos no fácil de reconocer con los aensamblados senderos de la teoría especulativa y codificativa y de la interpretación creativa y prácticas de composición que van y se alejan de ella.

De fundamental importancia en este proceso es la adición de una o más voces a una melodía bien conocida, Gregoriana (o Profana) (*Cantus Firmus*), al principio por pura improvisación, después por composición en forma escrita.

La influencia persistentemente obstinada a improvisar y la técnica de componer se dejó sentir aún más allá del período de predominancia de la música polifónica en el siglo XVII y aún después.

Los problemas enfrentados por los cantantes y ejecutantes en su experiencia práctica de "poner juntas" (*componere*) varias partes simultá

neas -problemas que estaban esperando una formulación teórica- consistían en cuestiones básicas de el número de partes empleadas (dos o más), el movimiento de las partes (paralelo, oblicuo, contrario, similar), los intervalos verticales y sucesiones de intervalos usables, -tolerables, preferibles o permitidos, la posición de la parte principal (en la voz baja, alta o media), la libertad rítmica o regularidad de las partes individuales, la relación rítmica entre ellas y así sucesivamente.

La historia de la polifonía muestra frecuentemente fases cambiantes de un desarrollo de ninguna manera directa que se extiende a lo largo de seis siglos aproximadamente desde el año 1000 a 1600.

Estas fases se caracterizan por el uso de las más variadas técnicas. De este modo, las formas de organum que se consideran más o menos primitivas (Siglos X a XII), muestra una preferencia hacia el uso exclusivo del movimiento paralelo, como voces fijas, con énfasis en el intervalo vertical de quinta, mientras el discanto de los siglos XII a XIV, revela más y más la tendencia al movimiento contrario, al mismo tiempo que una aparición gradual de las terceras y sextas en la textura polifónica.

Después en el gymel de dos partes (de los siglos XII y XIV) y el --discanto inglés de tres partes, así como su estrecha relación, el faux bourdon de principios del siglo XV, terceras y sextas se convierten en intervalos preferidos durante un retroceso a la predominancia del movimiento paralelo. Finalmente con una complejidad creciente, acompañada de cada vez más claridad, la técnica del contrapunto ampliamente desarrollada y la madurada técnica de imitación, inseparable de él, llega a la cumbre de la polifonía desarrollada.

Este desarrollo general está marcado por la continua interacción de elementos, tendencias y prácticas de composición e improvisación, cuya evidencia está respaldada por el testimonio de los teóricos, los principios de la práctica, ciertas narraciones y especialmente por la comparación de diferentes versiones de una simple composición.

Las líneas paralelas de la polifonía improvisada y escrita pueden ser claramente seguidas a través de casi todas las fases de su desarrollo, en el cual, ciertas formulaciones y designaciones usadas por muchos teóricos, son de particular importancia en el trazado de la interacción continua de ambas prácticas.

De este modo, un autor anónimo, alrededor del siglo XIII ("Coussemakers Anonymus 2"), habla expresamente del arte de componer un discanto e interpretarlo "ex improviso". Seguramente no es accidental que el pasaje en cuestión haya sido tomado palabra por palabra por Guillaume --Guerson, un teórico francés poco conocido de finales del siglo XV, -- tiempo en el cual, junto a manifestaciones del arte contrapuntístico -- altamente desarrollado, aparecieron retrocesos a la técnica de la polifonía temprana, asombrosamente primitivos, plenamente atavísticos, como puede verse en ciertas Laudas Franciscanas de dos partes (No. 2 y 3) o en cantos de lamentación Ambrosianos, de carácter claramente expresionista. (No. 4).

Los rasgos heterofónicos de estas canciones, con sus quintas, cuartas, segundas paralelas, los ocasionales efectos monótonos y progresiones al unísono, apuntan hacia una obstinada y asombrosa sobrevivencia de prácticas y técnicas de los inicios de la polifonía occidental.

Canciones similares de dos o tres partes y de naturaleza de línea popular, gradual y casi imperceptiblemente comenzaron a usar intervalos "modernos" como terceras y sextas, una textura más variada, la parte escrita más independiente (aún reteniendo algunas quintas paralelas) y una estructura simétrica más definida (No. 6).

La improvisación a cuatro partes sobre una melodía cantada "Super Librum Cantare", canto sobre el libro, como fué llamado desde la segunda mitad del siglo XV, fué descrito en detalle y la disposición de voces en distancias de quintas y octavas claramente establecido ya desde 1274 por Elías Salomón, un clérigo francés.

Esta disposición basada en las diferencias naturales de registros de voz, es encontrada también en un tipo de disconto improvisado que alcanzó gran importancia en el curso del tiempo e influyó profundamente la técnica de composición en los siglos siguientes a través de los períodos clásico y romántico; en realidad, rasgos de él aún pueden encontrarse en la música del siglo XV. El "Disconto Inglés", practicado en los siglos XIV y XV era improvisado sobre un canto firme en tres o cuatro partes de acuerdo al sistema de los llamados "vistas" ("sights") con especial preferencia por las consonancias imperfectas (terceras, sextas) y el movimiento paralelo (No. 7).

Este tipo de improvisación como es descrita por varios teóricos británicos, es un método de leer y transponer; cada voz que debe improvisar sobre la melodía tiene designado un intervalo particular de transposición. Los cantantes al improvisar imaginan que están leyendo el Cantus Firmus, pero en realidad el mene (alto), suena una quinta arriba, el treble (soprano), una octava arriba y el ocasionalmente encontrado quatrebte un "supersoprano" interpretado por niños, una doceava arriba (esto es, una octava arriba que el "mene"). El descanter, como eran llamados los cantantes que improvisaban, tenía que imaginar, en el principio y en las secciones cadenciales al unísono con el Cantus Firmus (el resultado corresponde exactamente a la disposición dada por Elías Salomón), pero después usaba tantas consonancias imperfectas (terceras, sextas) como la voz guía lo permitiera, procedimiento que limitaba severamente los acordes de quintas y octavas, y al mismo tiempo facilitaba la improvisación, especialmente en movimiento paralelo. Algunos trabajos escritos, frecuentemente presentan un tratamiento más libre de las partes, lo cual hace que la escritura de estos trabajos sea necesaria. El Fauxbordon al principio fué conocido en la forma popular de dos partes, cantando en terceras (o séxtas) llamado "gymel" (cantos gemelos), después se desarrolló como una contraparte del disconto inglés y asumió forma definitiva alrededor de 1430 con Guillaume Dufay, Gilles Binchos y otros compositores de la escuela "Burgundian" (Borgoñesa).

En el Fauxbourdon, el cantus firmus, generalmente adornado, se encuentra en la voz alta. El carácter improvisatorio de esta técnica de larga vida es claramente evidente en la circunstancia de que aún en su

forma compuesta, con frecuencia, sólo dos partes externas del típico-- juego de tres están escritas, mientras que la parte media está simple-- mente indicada por la dirección "Per fauxbourdon" o "A fauxbourdon" -- (No. 8).

La primera diferenciación clara entre la polifonía cantada y la es-- crita en la literatura teórica se encuentra en Prosdocimus de Beldeman dis. En su "Tractus de Contrapuncto" (1412), este autor italiano, dis-- tinguje plenamente entre la ejecución del contrapunto como "contrapunctus vocalis" y el "contrapunctus scriptus".

Después, Johannes Tinctoris en su "Liber arte de Contrapuncti", ter-- minado en 1447, establece que el contrapunto simple, así como el dismi-- nuido, pueden ser interpretados ya sea a partir de un escrito (scripto) o improvisado (mente). Este autor presenta detalladas descripciones y-- definiciones de "superlibrum cantare", como llama al canto improvisado "sobre el libro", esto es sobre una melodía de canto, como opuesto a -- la "res facta", "cosa terminada" o sea, la composición escrita ("can-- tus compositus"). Aquí, de cualquier modo, se encuentran ciertas con-- tradicciones en la terminología, así como también en las formulaciones contenidas en el "terminorum musicae diffinitorum" del mismo autor, -- (escrito alrededor de 1475), así como en las definiciones de teóricos-- franceses de fines del siglo XV y principios del XVI (Guerson, Wollik, Maximilian Guillaud, Claude Martin y otros más). Estos últimos escrito-- res usan la frase "res facta" (o "cosa hecha") como sinónimo de "con-- trapunctus factus" o "floridus" o con la música mesurada en general.

El "contrapunctus ex mente" de Tinctori, se incorporó después a la -- literatura italiana donde "contrapunto a mente" ("alla mente") final-- mente se estableció como nombre para el contrapunto improvisado en ge-- neral y ocasionalmente con el particular sentido de un canon improvisa-- do sobre una melodía cantada. Esto es muy empleado por Gioseffo Zarli-- no y otros teóricos que demuestran este especial artificio técnico y lo enseñan sistemáticamente en sus tratados (No. 16). Otras narraciones -- más o menos detalladas acerca de las posibilidades del contrapunto im-- provisado como opuesto al contrapunto escrito (a pena a mano, etc) pue-- den encontrarse en los escritos de muchos autores, por ejemplo: Nicolo-- Burzio (1487), Pietro Aaron (1523), Stefano Vanneo (1533), Vicente Lu-- sitano (1553), Nicolo Vicentino (1555), Zarlino (1558), Giovanni Manci y Giovanni Bernardino Nanino (sobre 1580-1610), Artusi (1586-89) Ora-- zio Tigrini (1588), Pietro Pentio (1588) y muchos otros teóricos ita-- lianos del siglo XVI y hasta el XVII. De la profusión de descripciones de todos tipos de procesos de contrapunto, se puede señalar "Practica-- di musica II (1622) de Ludovico Zacconi, un amplio trabajo que trata -- casi exclusivamente del "contrapunto alla mente", un compendio de to-- dos los tipos de formas refinadas del contrapunto improvisado.

En la literatura teórica alemana del siglo XVI y principios del -- XVII, el contrapunto improvisado se llama "Sortisatio" (música acciden-- tal), como opuesto a "música compuesta" (Compositio). La expresión apa-- rece por primera vez con el alsaciano Nicolás Wollik (1501) y es toma-- da por Andreas Ornithopachus (1517), así como por muchos autores del --

período siguiente hasta J. A. Herbst (1643), el danés H. M. Ravn (1646) y Athanasius Kircher (1650), y es frecuentemente discutido en considerable detalle el *Sortisatio*, práctica de improvisación popular, especialmente preferida por "artesanos; sastres, zapateros, caballistas, -mineros", encuentra su camino hacia la composición escrita; también -- por ejemplo la "villanele" que aparece en gran cantidad desde mediados del siglo XVI como las escritas por Jacobo Regnart (y muchos otros antes que él), los cuales en largos tramos se mueven por quintas paralelas.

De las diversas prácticas y técnicas que se desarrollaron en el campo del contrapunto improvisado durante la segunda mitad del siglo XVI, un buen resumen puede hacerse a partir de los escritos de Adrian Petit Coclico (1552), Claudio Sebastian (1563), Sethus Calvisius (1592), y otros. El último autor de los nombrados describe clara y detalladamente las tres principales posibilidades de "armonía extemporánea", como llamaba él al contrapunto improvisado. La primera de ellas, se utiliza -- cuando existe un grupo vocal de diferentes extensiones, los bajos cantando la melodía principal, y los demás uniéndose con los intervalos convenientes para su voz. Las sextas mayores y menores y las suspensiones disonantes "totales o parciales" serán evitadas, así como las quintas y octavas paralelas; las disonancias de "paso rápido" (paso de tono o similares) están permitidas si se desean; de ésta manera, Calvisius creyó poder traducir una armonía tolerable.

El segundo tipo de contrapunto improvisado se da cuando un cantante solista decide reemplazar consonancias por "*Clausulae*" (fórmulas cadenciales adornadas) escogidas libremente. Para Calvisius éste es el mejor y más útil de los tipos de contrapunto improvisado.

Finalmente, cantantes especialmente hábiles, pueden ocasionalmente, atreverse a improvisar canones (*fugae*) sobre el *cantus firmus*, proceso que requiere no sólo talento, sino también práctica especial. Por esta razón, Calvisius demuestra esta técnica, la cual también había sido -- descrita por Zarlino, con un gran número de ejercicios, canones estrictos en varios intervalos, aún en movimiento contrario, todos en el mismo Coral "*Heilig ist Gott der Herre Zebaoth*" (No. 17).

Viendo ésta descripción es quizá un poco menos asombroso, menos absurdo de lo que sería a primera vista, el que Joachin Thuringus (1625) presente como ejemplo de *Sortisatio*, y de aquí a un contrapunto improvisado, el bien conocido *Stabat Mater* de Josquin de Prez, un motete en el cual las cuatro voces tejen imitaciones acerca del *cantus firmus* -- que se mueve en notas largas, textura que difícilmente puede ser más -- complicada.

Un resultado tangible de la habilidad polifónica tan desarrollada -- por la cual los Cantares Franco Flamencos en las cortes imperiales y -- los Coros Papales fueran especialmente celebrados es evidente en trabajos que son resultado directo de esta rica práctica de improvisación. Los Intrositos Polifónicos en la Colección de Ippolito Chamatero di Negri (maestro de capella en la Catedral de Undine), publicado en Venecia en 1574 (No. 18).

Estos son juegos de cuatro, cinco y seis partes con el cantus firmus litúrgico en la parte baja, alta o media y con las voces del contapunto moviéndose casi exclusivamente en intervalos consonantes. De cualquier manera, frecuentemente hay más o menos claros trozos de imitación. El origen improvisatorio de estos juegos propios de la misa, está enfatizado en el prefacio del compositor a su Colección; Realza la novedad de este proceso, (específicamente, el escribir una polifonía ordinaria dejada a la improvisación) y orgullosamente reparta el éxito obtenido con sus superiores por la improvisación de sus niños en el coro "nel far contraponti all improvviso". Particularmente asombrosa es la habilidad para inventar distintas melodías de contapunto en el tono de la recitación, la cual puede algunas veces repetirse hasta 20 veces en el Gloria Patri. Debe recordarse sin embargo que el improvisar en todos los intervalos y combinaciones de intervalos que aparecen en el canto Gregoriano, incluyendo las repeticiones de tono (tone repetitions) (llamadas Trattamenti en los ejemplos de los hermanos Nanini), fué sistemáticamente practicado por cantores y niños de coro.

III

No sólo "Cantar sobre el libro", sino también lo que probablemente se llamó "Tocar sobre el libro" parece haberse practicado largamente en el periodo temprano de la música instrumental. Estudios musicológicos recientes han descubierto composiciones de origen italiano que datan de alrededor de 1420 que solo pueden explicarse como el resultado escrito de un largamente practicado arte de improvisación sobre cantos firmes litúrgicos en instrumentos de teclado. Hasta ahora, evidencias de dicha práctica fueron conocidas solamente en la música alemana para órgano de cerca de medio siglo después, por ejemplo "Fundamentum organisandi" de Conrad Paumann (1452). En este escrito, está sumado a las categorías conocidas de la música vocal de "Contrapunctus vocalis" y "Contrapunctus scriptus" una tercera "Contrapunctus instrumentalis", lo cual introduce un nuevo elemento de fundamental importancia - la ejecución de música polifónica por un simple interprete-. Significativo para toda la historia de la relación entre toda la música vocal e instrumental es la ventaja de varios siglos de desarrollo de que la primera goza sobre la última en la Edad Media y el Renacimiento.

Así, en las primeras piezas para teclado claramente se reconoce una técnica familiar de las primeras etapas de polifonía y especialmente de los Organa de dos partes del siglo XIII (Limoges, París), la técnica del cantus firmus de una melodía litúrgica, procediendo en notas largas de igual valor, mientras que la parte superior contrastante evoluciona en ritmos variados con ciertas ambigüedades y contradicciones no raras, aún teniendo cuidado de unir las partes en los puntos seguros de reposo de intervalos consonantes en lugares metricamente prominentes (principios "de medida") (No. 5).

La improvisación por un solo ejecutante en un instrumento de teclado, va tomando cada vez más importancia en el curso del desarrollo. --

Las múltiples formas en las que los organistas y clavicordistas llegan a improvisar, se manifestaron en varios períodos y quizás puedan verse más claramente si se observan agrupados bajo las siguientes categorías

- 1) El adorno (coloración, disminución) de una melodía vocal o instrumental, ya sea tomada de otro lado o recientemente inventada (El componente lineal).
- 2) El tratamiento polifónico de un cantus firmus litúrgico o profano, añadiéndole voces en contrapunto, así como el entretetejer -- nuevos motivos dados o recién inventados en estilo imitativo (El componente vertical).
- 3) La improvisación libre empleando posibilidades inherentes a la técnica instrumental, como tocar acordes o el "Trabajo de pasaje", lo cual lleva a las primeras formas autónomas de la música instrumental, Preámbulos, Preludios, Tocattas, etc. (el componente motor).

La Fantasía pertenece al grupo 2) o 3), dependiendo de si se está tratando con la variación libre o estricta de esta forma. Mientras las técnicas de improvisación enlistadas en los dos primeros grupos, claramente siguen y algunas veces cruzan el sendero establecido por la música vocal, como por ejemplo en disminución, contrapunto improvisado y en imitación libre o estricta, las variedades técnicas y formas de improvisación comprendidas en el tercer grupo, se independizan hacia una nueva dirección.

Mucho de lo que se ha dicho acerca de la improvisación en instrumentos de teclado, se aplica también a la improvisación en otros instrumentos, especialmente el Laúd y también la viola, ambos instrumentos - permiten no sólo la elaboración del pasaje ("Passage work"), sino una mayor o menor extensión polifónica así como el tocar acordes. Además, los elementos fundamentales de la improvisación, sobre todo los adornos y la adición de voces, pueden verse también en la ejecución simultánea por varios instrumentos, tocando en conjunto, tan claramente como en la música vocal polifónica.

El desarrollo de varias técnicas polifónicas, de ningún modo restringió y ciertamente no reprimió el impulso de los cantantes e instrumentistas para adornar. Las manifestaciones de este impulso simplemente fueron modificadas para encontrar los nuevos requerimientos de la polifonía y después de la monodia. En este proceso, ciertos principios básicos y formas de ornamentación, coloración, disminución y "Passage-work" - todos estos términos fueron usados en varios períodos y prácticamente intercambiados para el adorno de una línea melódica - aparecen con remarcable consistencia y en forma esencialmente inalterada desde el "rompimiento" medieval de partes ("Frangere voces fractio") del siglo XI, (el cual regresa nuevamente en el siglo XVII con el "rompere" italiano), pasando por el "Blumen" (flores) y "Verblüming" (floritura), el contrapunto "florido" o "roto" del renacimiento, las "divisiones" y las "bellimenti" vocales e instrumentales del Barroco, hasta las categorías ornamentales de las "variaciones arbitrarias" y "repeticiones variadas" del Rococó.

Claros rasgos de una floreciente práctica improvisatoria y del desa

rollado arte de la ornamentación y variación que de ellas se derivó, - puede verse frecuentemente tanto en la música religiosa como en la pro fana, vocal o instrumental, a partir de fundamentos teóricos y prácticos, en composiciones que sobreviven en forma simple y en forma adorna da, en aquellas que son transferidas en forma ornamental de un medio a otro (especialmente de vocal a instrumental) y finalmente en las fórmu las de disminución sistemáticamente coleccionadas, ejemplos para estudio e instrucciones para el empleo de dichas formas de acuerdo a la ne cesidad, gusto, y habilidad del intérprete, como aparecen en número -- creciente desde el segundo tercio del siglo XVI en la literatura técni ca en general y en especial en los manuales de disminución. Seguramente la popularidad y el uso generalizado de estos textos en disminución y -- numerosas colecciones de ejemplos de disminución u otros "Passaggi" a -- aplicados a canciones, madrigales y motetes y más tarde a falsibordonis -- y arias homofónicas, apuntan a cierta disminución del impulso a impro -- visar; por lo menos un debilitamiento parcial o temporal de él; un arte realmente creativo de la ornamentación estimulado por la inspiración del momento, es reemplazado por el racionalismo, mecanización que se -- dirige hacia la oportunidad y empleo conveniente de las fórmulas de -- disminución proporcionadas "Ya hechas".

Dicha teoría hacia los giros de frase estereotipados y fórmulas de -- ornamentación es fácilmente reconocible en la música de órgano del si -- glo XVI, especialmente en el arte de los "Coloristas germanos", el -- cual es claramente dominado por una rápida y progresiva racionalización. Rasgos de esta tendencia se pueden encontrar tan remotamente como en -- el siglo XIII, en fórmulas de trino y decoración mencionadas por Hiero -- nimus de Moravia, quien las llama "Flores harmonici". Hans Bruchner de -- Constancia (cerca de 1522), uno de los coloristas que aún arnamentó -- creativamente, habla claramente sobre la naturaleza improvisatoria de -- este tipo de adorno, cuando declara que en vista de la falta de efecto -- en una música simple, los organistas están acostumbrados a añadir colo -- raturas (add unt colores, literalmente "colores") a las partes, siendo -- estas adiciones fáciles de inventar (invenire) con práctica. De acuerdo -- con el espíritu de la época, da tablas así como ejemplos de los cu al -- des se puede aprender la ejecución de la coloración.

Uno de los principales campos de actividad de los "coloristas" en A -- lemania, pero también de los organistas de Italia y España fué la "In -- tabulación" (Absetzen) de composiciones vocales polifónicas, la mayo -- ría profanas. Se encuentran estas transcripciones tan tempranamente co -- mo con Conrad Pauman (1452) y en el "Buxheim Organ Book" (1450-70) y -- en gran cantidad en los numerosos libros de tablatura del siglo XVI y -- principios del XVII (Por Hans Kotter, Leonhar Kieber, Fridolin Sicher, -- E. N. Ammerbach, Bernhard Schmid, el padre Jacob Paix y muchos otros).

Compartiendo el arte de la tabulación con los organistas, están los -- laudistas de los siglos XV y XVI, cuya habilidad improvisatoria, resul -- tado de larga práctica, en transcribir famosas canciones y danzas en su -- instrumento, se manifiesta tangiblemente en manuscritos y tablaturas -- impresas en Italia (Por ejemplo en las collecciones Petrucci de 1507-- -- 1511 y el recientemente publicado libro de Laúd de Vincenzo Capriola --

alrededor de 1517), así como en Alemania (Arnolt Schlick, 1512, Hans-Newsidler 1536 y muchos otros) y en Francia y España. Canciones polifónicas especialmente populares como las de Paul Hofhaimer, fueron -- constantemente transcritas con ornamentación variada para el órgano o el Laúd, al principio indudablemente ejecutadas de improviso.

La cantidad extraordinariamente grande de transcripciones de canciones y danzas que han llegado hasta nosotros a través de organistas y laudistas anónimos y conocidos, (No. 10), es elocuente testimonio -- de esta habilidad técnica, frecuentemente interpretada mecánicamente -- por el empleo de fórmulas estereotipadas de ornamentación.

Estrañamente, se han encontrado muy pocas composiciones originales para órgano de Hofhaimer, hecho que sugiere que este maestro organista altamente apreciado por sus contemporáneos, pudo haber sido un compositor de carácter casi improvisatorio. Esto parece también estar implícito en un relato fechado en 1536 por Ottmar Luscinius (Nachtgall) un alumno de Hofhaimer, el cual escribe que "él nunca cansa (al oyente) con prolijidad ni lo hace sufrir con parsimonia, dondequiera que dirige su espíritu y su mano, encuentra un pasaje libre y sin obstáculos... En invención ricamente fluente y control seguro, todo es calor y vigor, la maravillosa agilidad de sus dedos nunca estorba el majestuoso progreso de sus modulaciones". Ya en el siglo XIV, el célebre y versátil organista ciego Francisco Landini era conocido por su expresiva manera de tocar en el órgano positivo (organetto); los trabajos vocales de él que se tienen, están caracterizados por una actividad poco usual y una gran riqueza de coloratura, pero significativamente, faltan ejemplos de piezas instrumentales escritas. En general, la sorprendente escasez de monumentos escritos de música instrumental en comparación con la riqueza de composiciones sobrevivientes de la música vocal, apunta claramente hacia la predominancia de la música -- improvisada en todos los instrumentos, hasta entrado el siglo XV y -- aún después.

En contraste con el caudal de transcripciones "coloreadas" de composiciones vocales polifónicas que se produjeron para el órgano o para el laúd, sólo algunas "intabulaciones" para teclado de música originalmente para conjunto instrumental han llegado a nuestros días. El alto valor estético de este tipo de transcripciones, de cualquier manera, compensa su reducido número.

Así, se tienen algunas Canzoni instrumentales de Claudio Merulo, que datan del último cuarto del siglo XVI, tanto en una simple organización para cuatro instrumentos (Probablemente de cuerdas), así como -- piezas de solista para un instrumento de teclado (órgano) (No. 20).

La abundancia, que surge del deleite de tocar, de las fórmulas de ornamentación reveladas en estas transcripciones, la habilidad y seguridad mostrada en su elección y empleo, apuntan hacia un arte de improvisación altamente desarrollado, que crece a través de muchas generaciones de organistas italianos, en las transcripciones virtuosas de composiciones vocales e instrumentales e indican una familiaridad básica con los requerimientos de dicha transferencia práctica, rasgos de lo cual se pueden encontrar tan temprano como en el siglo XIV. Las --

grandes demandas de improvisación que se les hacían a los organistas - de iglesia de la primera mitad del siglo XVI pueden verse en el "regolamento" para probar organistas que estaba en boga aún antes de 1540 - en San Marcos, Venecia.

El aspirante tenía que tocar primero una Fantasia en un tema dado - de un Kyrie o un motete, en estrictas cuatro partes ("Como si estuvieran cantando cuatro cantantes"), después llevar un cantus firmus extraído del libro del coro, fugalmente en cuatro partes, y finalmente imitar y contestar en una modulación en verso de una composición poco familiar entonada por los coros -todo esto expresamente sin preparación- ("d'improvviso").

IV

Un arte de ornamentación altamente desarrollado, surgido de las --- prácticas improvisatorias y que se extiende desde la música del Renacimiento a la del Barroco, es demostrable no solo para los instrumentos - de teclado y de cuerdas punteadas, sino también para aquéllos de cuerdas frotadas, especialmente de la música pensada para los diversos - miembros de la familia de las violas. También se reflejó especialmente en Italia en ciertas formas de música profana que pueden ser interpretadas puramente de manera vocal o instrumental, o por combinación, como la Canción de Solista acompañada por Laúd o Viola, por ejemplo en la "Frottola" y su sucesor el Madrigal. Recitar o cantar con la viola - "lira da braccio" o Laúd fué extraordinariamente popular en Italia en los siglos XV y XVI. El cantante frecuentemente se acompañaba solo, como se enfatiza en el "manual de maneras de la Corte y Conducta" de Baldessare Castiglione (Il Cortegiano, publicado en 1528). Luigi Dentice, en su "Duo dialogni" (1553), alaba al versatil Alfonso della Viola (ya notablemente conocido por su nombre) como "igualmente admirable en contrapunto y en composición, como tocando música polifónica en la viola - "Bowed viol" (in concerto). El arte de la canción de solista acompañada por ellos mismos es evaluada en detalle entre otras obras en un tratado por el florentino Faffaele Brandolino Lippo, quien enfatiza la importancia del arte de la improvisación en la Poesía y Música en la antigüedad y nombra como famosos improvisadores de la época a Dante, Petrarca y Baccio Ugolini; en cuanto a este último menciona que "canendi ex tempore ad lyram versibus". El ganó un obispado del rey Alfonso II. Improvisadores que fueron capaces de cantar latín y simultáneamente in ventaban Poesía y Música, deben haber sido vistos como fenómenos excepcionales; de éstos se conocen algunos como Angelo Poliziano, Angelo Maturazzi, además Azzio Sincero, el español Benedetto Gareth (Chariteo), Bernardo Accolti, y muchos otros fueron conocidos como improvisadores-famosos y populares que trabajaron en las Cortes de Nápoles, Roma y -- Florencia. Aurelio Brandolini no sólo estuvo activo en varias cortes italianas, y muy a la manera de los viejos poetas mantenía el arte de acompañarse mientras cantaba o recitaba improvisadamente canciones heroicas ("heroicas laudes extemporali carmine celebrare"), sino tan lejos como en la Corte del Rey Matthias Corvinus de Hungría. Brandolini murió en 1491.

La interpretación de dichas canciones épicas, alternando cada párrafo con la viola o el Laúd, se menciona ya en el Decameron de Boccaccio. En las colecciones Frottola de Petrucci, puede encontrarse música para la interpretación improvisada de versos en latín, sonetos, párrafos y capítulos.

El sexto libro de Frottola contiene además ejemplos particularmente instructivos de un tipo de improvisación en cierto modo primitivo, de carácter parcial o totalmente popular en la "Giustiniane" (Justiniane) llamada así por el célebre improvisador Leonardo Giustiniani (alrededor de 1385-1446). Este estadista, Poeta y Compositor, creó en el espíritu de la poesía popular y en dialecto veneciano, canciones de amor - en la concisa forma de Strambotto; él las cantaba o recitaba con acompañamiento de lira da braccio o viola; "la manera en que interpretaba sus canciones", era especialmente apreciada. Una comparación de las versiones ricamente adornadas de estas composiciones de tres partes en las colecciones de Petrucci con los originales no adornados (que pueden derivarse del mismo Giustiniani) en un cancionero de la segunda mitad del siglo XV ofrece un panorama revelador de la manera en la que el cantante o instrumentista decoraba dichas simples composiciones con adornos improvisados (No. 9).

La improvisación en instrumentos de cuerdas especialmente la viola, también fué practicada junto con el clavicordio. Las diversas posibilidades de esta manera de tocar son discutidas en detalle por el español Diego Ortiz en su manual "tratado de glosas sobre cláusulas" (1553), - el cual contiene muchos ejemplos. El autor enumera tres formas de tocar para instrumentos de cuerdas y teclado: La Fantasía libremente improvisada, la variación ostinato, y tocar "cosas compuestas" ("res factae"). En cuanto a la primera de ellas, Ortiz afirma significativamente que no pueden darse reglas o ejemplos, puesto que cada quien toca a su propia manera; ésta brecha es cubierta en el tratado de clavicordio - del paisano de Ortiz, el Hermano Tomás de Santa María, el cual apareció poco después (1565) y contiene varios ejemplos de la Fantasía "libre" en estilo imitativo (en realidad muy estricta). Debe recordarse - que los organistas de iglesia de aquél tiempo, debían ser también aptos para improvisar una estricta Fantasía polifónica. Para la segunda forma de tocar en violón (viola baja, "Grossgeige") y teclado, Ortiz da sus ejemplos llamados "recercadas" ("recercate" en la edición italiana del trabajo). Aquí el clavicordio tiene un acompañamiento libre de acordes sobre una melodía en el bajo que procede lentamente en notas largas del mismo valor, que es constantemente repetido, mientras - el instrumento de cuerda toca contrapuntos libres elaborados. En la tercera forma, las cuatro partes de un madrigal o canción, se transcribían del original al instrumento de teclado, mientras el instrumento de cuerda toca una u otra de las partes en forma adornada; si el ejecutante escoge la disminución de discanto, el clavicordista prefería omitir la voz superior. Este procedimiento fué el punto de partida para la Sonata de Solista que se desarrolló en el siglo XVII. Ortiz da también una quinta parte añadida, ésta de cualquier modo, "presupone que el ejecutante tiene habilidad en composición" (No. 11). Esta adición -

improvisada de una nueva parte es fácilmente reconocible como una práctica paralela en el campo instrumental al contrapunto vocal improvisado, descrito y organizado en reglas por los teóricos italianos.

En el Barroco temprano, la improvisación en la viola sobre madrigales polifónicos se transformó para adaptarse al estilo monódico y se intensificó hasta las cumbres de la demostración del virtuoso. Especialmente popular en las primeras dos décadas del siglo XVII, fué la improvisación en la viola bastarda, cuya afinación permitía una extraordinaria extensión sobre todo en dirección hacia el bajo (hasta el LA, debajo del DO del cello), y una mayor ligereza y fluidez de los pasajes (passage-work) (Nos. 11 y 14). Ya en Ortiz hay una recercata consuetudina de tal manera que puede tocarse por un instrumento de cuerda, en ausencia del clavicordio. Esto se aplica en gran medida a la improvisación en la viola bastarda, en la cual la principal tarea del ejecutante es, resumir a una simple voz como si fuera el contenido armónico de una composición polifónica --Proceso verdaderamente barroco que tuvo consecuencias importantes para la música homofónica. Esto es claramente descrito por Michael Praetorius (1619), quien dice de la viola bastarda que no sabe "si es llamada así porque como un bastardo; pertenece a todas partes", como no está atada a una simple parte, un buen maestro tocará madrigales o cualquier otra cosa que le plasca en su instrumento, siguiendo las imitaciones y la armonía asiduamente a través de todas las partes, ahora arriba en el Cantus, ahora abajo, en el bajo, ahora en el medio, en el tenor y el alto, decorándolos con saltibus (saltos) y diminutionibus y conduciéndolos de tal manera que uno pueda inferir practicamente todas las partes en sus actuales fugas y cadencias". Girolamo dalla Casa había ya expresado esto de manera más concreta en el título de su manual de disminución (1584): "...Canzoniet Madrigali á 4 per sonar con la viola bastarda, nella quale professione si va toccando tutte le parti." En el Barroco temprano, el de otra manera practicamente desconocido Orazio Bassani ("della viol") fué alabado como "único y muy célebre" maestro de su instrumento por Vincenzo Bonizzi; quien llama a su propia colección (1676), de transcripciones adornadas de canciones polifónicas por Pierre Sandrin, Adrian Willaert Cipriano de Rore, Alessandro Striggio, y otros "frutas recogidas del árbol de virtud de Bassani" e indica la deuda de su técnica de disminución con la escuela de Claudio Merulo (Nos. 11 y 14). En realidad, existe una extensiva e innegable correspondencia entre las fórmulas de ornamentación usadas por los dos virtuosos de la viola bastarda y aquellas en las composiciones para órgano del célebre organista de San Marcos en Venecia (No. 20).

V

Como se ha mencionado, la disminución tanto vocal como instrumental, llega en el siglo XVI a un florecimiento asombrosamente rico, que es explicable en términos de una práctica general de improvisación de considerable antigüedad y extensa difusión, y que continúa ejerciendo su influencia aún después de que termina el reino del contrapunto estricto.

to, hasta el período en que predomina la homofonía. No es discernible una diferencia fundamental entre las posibilidades de interpretación vocal e instrumental entre las posibilidades de interpretación vocal e instrumental; al contrario, la libertad permitida en la elección del medio para interpretar, cantando o tocando ("per cantare o sonare"), se enfatiza en los títulos de todas las fuentes teóricas y prácticas, como en el capítulo de formulas de disminución e instrucciones para "todos los tipos de instrumentos de cuerdas o aliento, así como para la voz humana", como fué escrito en el método de Flauta de Silverio Ganassi. El primer manual sistemático del arte de la disminución, fué seguido de largas series de ensayos en los capítulos dedicados a la disminución en escritos teóricos y especialmente en métodos de disminución así como en las explicaciones incluídas en las colecciones de ejemplos de composiciones adornadas. Los siguientes trabajos además de los ya mencionados de Ganassi y Ortiz, pueden considerarse como especialmente importantes entre la abundante literatura. Adrian Petit Coclico (el capítulo "De elegantia et ornatu...in canendo" de su Compendium musices, 1552), Hermann Finck (el capítulo "De arte eleganter et suaviter cantandi" de su Practica musica, 1556), G. C. Maffei da Solofra (en una de sus cartas en...modo d'apparare di cantar de Garganta..., 1562), G. dalla Casa (Il vero modo di diminuir..., 1584), Giovanni Bassano (Ricercate, passaggi et cadentie..., 1585), Richardo Rogniono (Passaggi per potersi essercitare nel diminuire..., 1592), L. Zacconi (Prattica di musica I, 1592), Girolamo Diruta (Il transilvano, 1593), G. L. Conforto (Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi, 1593?) G. B. Bovicelli (Regole, passaggi di musica, 1594), Thomas Morley (A Plaine and easie Introduction..., 1597); ellos fueron seguidos por largas listas de autores en el siglo XVII, incluyendo a Giulio Caccini (1601), Conforto (1607), Ottavio Durante (1608), Adriano Banchieri (1609), G. B. Spadi (1609), Giovanni Coperario (c. 1610), Calvisius (1611), Girolamo Kapsberger (1612), Pietro Cerone (1613), Francesco Severi (1615, 1626), Praetorius (1618), Francesco Rognoni (1620), Zacconi (1622), Marin Mersenne (1637), J. A. Herbst (1642, 1653), Christopher Simpson (1659, 1665).

De esta lista se deduce que la floreciente práctica de disminución de ésa época se extendió a los principales países de la música en Europa (Italia, Alemania, Francia, España, Inglaterra), y con excepción de las misas, prácticamente todas las formas de música sacra y profana, como Motetes, Salmos, Madrigales y Canciones, estuvieron sujetas a ella. Por disminución o Kolorieren ("passaggiare" o "passeggiare"; también se usa la frase "madrigali rotti"), se entiende principalmente el proceso de romper una larga melodía, en notas de valor más pequeño en diversas maneras, de llenar intervalos largos y pequeños con notas de paso y de introducir coloraturas de longitud variante (melismas, escalas-escapes "scale-runs", etc). De esta manera se originaron todos los tipos de "passi" y "passaggi" así como las efectivas cadencias finales (cadenze finali) introducidas de preferencia en la penúltima nota de la composición. Un método muy usado fué tejer grupos de notas al

rededor de tonos especialmente expresivos y sobre palabras de fuerza afectiva poco usual; también las consideraciones puramente fonéticas o de técnica vocal debieron tomarse en cuenta, como puede verse en un documento de Maffei (1562), quien desea restringir la introducción de -- disminuciones en una composición no sólo a cierto número (de cuatro a cinco en cada voz de un madrigal), sino a sílabas que contengan la vocal o. Esta es una regla, que sin embargo, él ignora repetidamente en un ejemplo que dá, con su ornamentación, de un madrigal anónimo que se ha atribuido a Francois de Layolle (No. 12). Maffei, finalmente cree que el verdadero arte de la interpretación elegante ("il vero modo di cantar cavalleresco") consiste en proporcionar gozo al oído ("conpiacere all'orecchia"), mediante el arte del canto adornado ("il cantar di gorga").

Apesar de que en los manuales se enfatiza frecuentemente que la voz superior es la que más se presta para la disminución y el bajo es el -- que menos, se pueden encontrar muchas composiciones con disminuciones en todas sus voces y también un gran número de fórmulas de ornamentación designadas a servir como decoración imitativa, por ejemplo en el ya mencionado por Maffei (quien parece ser el primero en usar el término "passaggio" en vez de disminución), pero también en las disminuciones de G. dalla Casa (1584), G. Bassano (1585, 1591), algunos madrigales de Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Clemens non Papa, Thomas -- Grecquillon, Palestrina, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, y muchos otros compositores, que eran continuamente reemplazados por otros maestros del arte de la disminución con adornos opcionales de todos tipos (Nos. 13 y 14). (+madrigal adornado)

Las bellezas de la ornamentación alternada fueron constantemente -- subrayadas, pero también se emitieron advertencias en contra de la decoración exagerada o disminución simultánea en varias voces, especialmente si el cantante está interpretando con un conjunto poco familiarizado con la disminución, pues pueden ocurrir fácilmente discrepancias y contradicciones. Estas consideraciones raramente detuvieron la creciente ornamentación y los cantantes que improvisaban siguiendo el impulso del momento, de introducir profusamente disminuciones aún para composiciones adornadas polifónicas que crecieron del arte de la improvisación y que fueron fijadas en notación, muestran una asombrosa abundancia de disonancias no observables en otra parte, de asperezas armónicas poco usuales, choques y conflictos que resultan accidentalmente de la improvisación simultánea, como en un motete "coloreado" en -- cuatro partes de Hermann Finck (1556), el cual también existía en versión no adornada, ahora desafortunadamente perdida (No. 15).

La admisión de progresiones "falsas" y otras libertades resultantes del uso de disminuciones, se juzga de muy distinta manera por diferentes teóricos; de cualquier manera en general son tolerantes acerca de los "asaltos" (assaults) en la escritura pura, debido a lo rápido del tiempo de los ornamentos. De este modo Finck habla sobre "pequeñas -- quintas u octavas" en las cuales "hay algunas veces paralelas, pero debido a la gran velocidad con que pasan, convierte a la disonancia en a

ceptable", además dice: "Sin duda podrá encontrarse algún observador - que busque ansiosamente a través de todo y lo disecte vivo para ver si puede encontrar algo en las coloraturas interpoladas, las cuales sienten que debe objetar". A pesar de esto, el mismo Finck hace advertencias en contra de la disminución exagerada y particularmente se opone a la ornamentación en el Coro, pues cuando hay varias voces para una parte, varias coloraturas necesariamente llevan a "oscurecer el sonido agradable y la naturaleza de los tonos". El teórico español Cerone (1613), - también se opone a la ornamentación exagerada y simultánea. (En España el arte de la ornamentación se llama "glossing"). Cerone opina que a través de este tipo de ornamentación "la composición es herida de tal modo que parece más consonante que disonante". Desde el punto de vista de otros teóricos y particularmente en aquéllos que fueron a la vez compositores y músicos prácticos de alguna importancia, la abundancia de disonancias resultantes del sonar simultáneo de varias voces improvisando, no era de ninguna manera un inconveniente, sino una ventaja particular. Esto está ampliamente explicado en una viva y característica descripción encluida en el Cartella musicale de Banchieri (1614). Este agudo compositor, en 1608, ya había incorporado en uno de sus grupos - de composiciones, una divertida parodia de contrapunto improvisado, el cual pensó para ser interpretado imitando voces de animales "de un perro, un cucú, un gato y una lechuza", en un canto firme, cuyo texto era Latin gibberish. En el tratado anteriormente mencionado, Banchieri anuncia una "nueva invención", que hacía posible cantar leyendo notas y dar al oyente la impresión de una improvisación. Resume esta interesante y poco usual mezcla de improvisación y composición en diez detalladas reglas, lo especial en esto es que cada cantante tiene una parte escrita en notas de valores mezclados y procediendo con el mayor movimiento contrario posible, el compositor se preocupa solo de ver si - cada parte es consonante con el cantus firmus en el bajo, escrito en semibreves. Como el cantante no sabe lo que los demás cantan, frecuentemente aparecen, especialmente cuando los cantantes (que pueden ser hasta cien) adornan libremente notables asperezas, choques, conflictos, disonancias (stravaganze, urtoni), también falsas progresiones (cattive quinte, ottave), las cuales sin embargo, según el punto de vista de Banchieri, proveen del maravilloso y especial efecto (maraviglioso - effetto), el encanto peculiar y el dulce sonido (udito gustosissimo) del contrapunto improvisado. Es notable para prácticas de este tipo, - pero también generalmente para la relación interna en el siglo XVI y más tarde, entre la enseñanza de la composición y la práctica de la - disminución, entre la teoría musical y el arte de cantar, que la mayoría de los trabajos didácticos de la época requieren un sólido conocimiento del contrapunto por parte del cantante.

Como se ha visto, las libertades tomadas en la disminución improvisada, pasan a la disminución escrita, y llevan a una progresiva tolerancia hacia las disonancias, así como también a un creciente placer a la experimentación en la composición. Mientras tanto, el deleite general en la disminución se había intensificado hasta el virtuosismo, --

altamente desarrollado. La práctica, con siglos de antigüedad, de la -decoración melismática y el "trabajo de pasaje" (passage-work), llevaron a tipos de ornamentación constantes y muy variados, de extensión -creciente, de los cuales se derivaron fórmulas más o menos estáticas -bajo los nombres de groppo, groppetto, tremolo, trillo, minuta, accento, cascata, ribattuta, tirata y muchos otros. Y así, en la música vocal e instrumental del Renacimiento y del Barroco temprano, se tiene -la iridiscente pintura de una interpretación práctica constantemente -cambiante, en gran parte dependiente de las circunstancias del momento y de las capacidades de las fuerzas disponibles; una práctica donde la contribución del intérprete frecuentemente excede a la del compositor. Nunca debe olvidarse que las composiciones de esa época, que han llegado hasta hoy manuscritas o impresas, frecuentemente presentan sólo una pálida guía de cómo debieran sonar, y que los mismos compositores consideraron como misión meramente para esbozar su trabajo en el papel, para presentar un esqueleto y dejar la cubierta a los cantantes o instrumentistas -una autorestricción- por parte del artista creativo, difícil de entender para nosotros.

VI.

El rechazo del estilo polifónico de escribir, que aparece (con frecuencia sólo teóricamente) en la música del Barroco temprano y el cambio del énfasis de la música coral al canto y la ejecución de Solista, trajo como consecuencia muchas nuevas categorías y formas de composición, pero no causaron cambios esenciales en los métodos de improvisación, a los cuales, muchas de las antiguas formas de composición se sujetaron y durante mucho tiempo, también las nuevas. Desde que el principio monódico predominó, el arte de añadir voces improvisadas conocido a partir del contrapunto "a la mente", fué alejado a un segundo término, sibien, en la música instrumental se originaron nuevas posibilidades para este procedimiento, especialmente en la música polifónica -para solista en instrumentos de teclado, en la "gamba" y sobre todo en la música de conjunto. En lugar del contrapunto improvisado, en realidad surgiendo de este, aparece el arte de "acompañamiento de bajo completo" (bajo continuo), que emana del nuevo principio de acordes y adquiere una importancia decisiva en la interpretación de la música de todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Al mismo tiempo, el adorno improvisado de las partes de solista experimenta un continuo y -cambiante florecimiento en casi todas las formas de la música barroca -tanto vocal como instrumental. Este rico arte de ornamentación se extiende igualmente en las formas sacras y profanas, en las arias de ópera y oratorios, en las cantatas y "conciertos sacros", en canciones, en todo tipo de piezas vocales para solista, y aparece también en las nuevas formas de música instrumental, especialmente en sonatas y conciertos, los cuales están llenos de elementos esenciales de la práctica italiana de disminución extendida entre todos los países. En el Barroco tardío, se llega a una síntesis de largo alcance del principio horizon

tal de la ornamentación melódica, con la ejecución polifónica y de "acordes" (chordal) y de los elementos motores ya técnicamente muy desarrollados; una síntesis en la cual la improvisación libre y estricta - en el órgano, como fué practicada por muchas generaciones de organistas, adquiere especial importancia. En este campo, como en el del arte de la ornamentación vocal e instrumental, se llega con Johann Sebastian Bach, no solo a una inimaginada cima, sino también a una especie de -- conclusión.

La transición del arte de la disminución y trabajo de pasaje, abundantemente empleado en las composiciones polifónicas de todos los tipos (motetes, madrigales, etc.), a la aplicación de esta práctica de ornamentación a todas las formas de la música monódica es particular y claramente reconocible en los falsibordoní *passeggiati*, que comenzaron a aparecer en la última década del siglo XVI. El punto más alto de ornamentación en este campo parece haber sido en las primeras tres décadas del siglo XVII. El Padre Martini enumera en su historia de la música (1757), largas listas de compositores de Falsobordón, entre ellos - a Vincenzo Ruffo, G. M. Asola, Victoria, Viadana, y Severi, y establece que al no encontrar rasgos de ornamentos mencionados por los teóricos en las composiciones de estos maestros, debe asumirse que los ornamentos eran improvisados. Las disminuciones no vistas por Martini, pueden encontrarse en forma escrita y en gran cantidad en los métodos y colecciones de Bovicelli, Conforti, Severi y otros, poco antes y después de 1600. Los falsibordoní adornados de Ruggiero Giovannelli y G.C. Gabucci, que han llegado hasta nosotros, son típicos ejemplos de la manera en la cual dichas composiciones eran interpretadas en esa época, - aún cuando las disminuciones no estaban escritas. Al grupo simple de cuatro partes escrito por el compositor, que parecían iguales para todas las estrofas, se añadían adornos a la parte superior, cambiando con cada estrofa. Las colecciones de Conforto (*Passaggi sopra tutti li Salmi*, 1607) y Severi (*Salmi passeggiati per tutte le voci... sopra i falsi bordoní*, 1615), contienen Salmos adornados que eran interpretados por voces individuales alternadas (soprano, alto, tenor, bajo), ocasionalmente por dos sopranos juntas con acompañamiento de órgano, en los cuales las imitaciones adornadas y el efecto de eco (*forte*, *piano*), popular en esa época, era frecuentemente usado. Fué Constanzo Festa - quien en 1517 transformó el *Miserere*, previamente cantado durante la Semana Santa, en simple estilo de falsobordón, en una elaborada composición para ser cantada alternadamente a 4 o 5 partes. De los numerosos grupos de 50 salmos que hubo después, el *miserere* de Gregorio Allegri (alrededor de 1620), que aún despliega claramente los rasgos de su origen improvisatorio, logró especial fama.

La expresiva y ricamente ornamentada interpretación de éste trabajo, hecha por el Coro de la Capilla Sixtina, fué repetidamente mencionada, no siempre con desmedido entusiasmo, por músicos de renombre hasta entrado el siglo XIX, entre ellos, maestros como Spohr (1817) y Mendelssohn (1831). De las diversas notaciones de los "abbellimenti", puede verse que todas las partes, en diferente medida, participaron en la ornamentación, algunas veces simultáneamente. Una carta de Leopoldo Mo-

zart, indica indudablemente, que la interpretación cambiante, libremente variada e improvisatoria, era en gran medida responsable del efecto único e indudablemente poderoso de ésta composición; escribe desde Roma en 1770 "La manera de esta interpretación, debe contribuir más a ella que la composición en sí! Ahora se puede entender la decepción sentida por Leopoldo I ante el "miraculous" de Allegri, trabajado cuando le fué mandado a Viena y dió la apariencia de ser un "semplicissimo -- falso bordone".

Este segundo florecimiento de la ornamentación improvisada en la música a capella puede observarse solamente en muy pocos casos excepcionales y es muy superado en importancia por las múltiples formas de improvisación que aparecen por otra parte en la música barroca. Aquí pueden observarse ciertos fenómenos que ya han sido tocados y que pueden verse como signos de una tendencia regresiva de la ornamentación a la "decoloración", como formas de transición entre la improvisación y la composición. En los conciertos sacros de M. Praetorius, publicados en 1619 en su Polyhymnia Caduceatrix, se intenta ofrecer varias posibilidades para su interpretación (solista, coral, puramente vocal o acompañada por instrumentos); el compositor añade a las partes de solista y coros ornamentalmente concebidos, una versión no adornada en notas simples ("Diminutionum resolutiones in simplicibus notas") con el fin de -- permitir a los niños inexpertos en coloración, interpretar los trabajos y enseñarles cómo las disminuciones (o Passaggien) pueden ser "resumidas en simples notas" (No. 21). Tobias Michael, cantor de la Thomas-Schule, sigue los pasos de Praetorius, en el "Otra Parte", publicada en 1637, en su Musicalische Seelen Lust, versiones simples y adornadas de secciones individuales, están escritas una arriba de la otra para conveniencia de quien la use (No. 23). Las simples observaciones en el "Praefatio" que precede la "Quinta vox" de la colección, aclaran no sólo los puntos de vista de este músico práctico, sino también la actitud prevaleciente entre compositores, intérpretes y maestros; los pasajes más relevantes son dados aquí debido a su importancia y aplicación general en la práctica de disminución de la época.

"Yo siempre he sido de la opinión de que los autores, al publicar su "ópera", tanto "vocalia" como "instrumentalia", no deberían mezclar o añadir ninguna coloración y he aquí el porqué. Mi propia experiencia ha sido que cuando un "musicus" hábil, experimentado y calificado, -- que no sólo tiene buen "naturalia" (talento), sino que lo ha desarrollado de fina manera, puede ayudar a la pieza más con su arte y darle carácter, mejor que si uno lo escribe todo para él, desde el principio. Sin embargo, es innegable que entre 10, 20 o más personas, difícilmente se encuentren dos que interpreten igual o tengan el mismo método. -- Lo que sucede, es que 2, 3, 4 o más Discipuli, apesar de ser enseñados por un "Praeceptore", cada uno expresa en la práctica una manera especial de interpretar, de acuerdo con su "naturalia". En consecuencia, -- no puedo estar de acuerdo con aquéllos que quieren unir todo de una manera y menos aún con los que no están satisfechos con nada que no sea hecho por ellos mismos. Yo permanesco humildemente en mi opinión (y --

permite que otros tengan la suya) de que 3, 4, 5 o más buenas maneras de interpretación pueden encontrarse, cada una aceptable por sí misma, pero distinta de las otras. De cualquier manera, si un intérprete inexperto o alguien que no tenga especial "naturalia", realiza un trabajo, no sólo realizará las coloraturas escritas de manera poco hábil, sino que lo hará más difícil para él, y tan implacentero, que lo abandonará o lo presentará de tal manera que el oyente preferirá escucharlo simple y sin ninguna coloratura. Seguramente sería extraño y absurdo que un autor deseará publicar su trabajo para sólo dos o tres personas y no preferiera guardarla para él y sus alumnos. Sin embargo, desde que he encontrado que muchos poseedores del deseo, la "naturalia" y el valor, ca-recen de instrucción, yo también (sin añadir mérito para mí) desde mi juventud he escuchado a muchos músicos alemanes, italianos y otros, y he escuchado las diferencias de acuerdo a mi habilidad... así que para complacer a los aficionados... introduje algo del estilo de la Coloratura, simplemente, en algunas piezas, pero de tal modo que las dos versiones son presentadas de tal manera que cualquiera que encuentre mi trabajo agradable en alguna de las dos maneras, puede escoger la que desee. Además, es fácil de percibir: 1) Ya que las coloraturas más pequeñas como el "gruppo", "trillo" y similares, no pueden enseñarse por escrito tan bien como a "viva voce", y ya que hacen a la pieza verse más difícil, causando una especie de "cackling" o "giggling" ("cacareo" o "risa falsa") más que un adorno, las he omitido completamente y dejado a las capacidades del músico experimentado; 2) A pesar de que hay algunos muy competentes que pueden interpretar una pieza correctamente a la primera vez, sin importar como está escrita, habrá ocasiones especialmente con vocalistas, sobre todo en piezas donde dos voces tengan "passaggi" juntas, en que éstas secciones serán difíciles de interpretar con buen estilo y con "gratia" apropiada, a menos que sean asiduamente estudiadas y practicadas con el organista".

El procedimiento de Praetorius y Michael, de dar una versión simple y una ornamentada de composiciones completas o secciones provistas de disminuciones por el autor, es realmente una ocurrencia excepcional, que por otra parte, sólo se encontrará en trabajos destinados a propósitos didácticos, que se extienden más allá del Período Barroco hasta el Rococó. De este modo, J. A. Herbst, en su libro de canto ornamental (*Musica Moderna Prattica*, 1635) reproduce uno de los motetes ricamente adornados para voz sola con acompañamiento de Continuo, claramente influenciado por el "Stile espressivo" de Monteverdi, de la colección publicada en 1634 por Ignacio Donati, y añade la versión no adornada (provista de otro texto) de la parte vocal. (No. 22).

Aparte de estos ejemplos aislados, la evidencia escrita de la ornamentación practicada en todos los países, en canciones profanas y religiosas y otras formas de música vocal e instrumental, es asequible en versiones separadas, simples y adornadas de las mismas composiciones, por ejemplo en el "air de cour" francés, o el muy distinto campo de la Canción religiosa inglesa. Una canción (strophic) estrófica del superin

tendente real de música Antoine Boësset, muestra lo diferente que las estrofas individuales pueden interpretarse por varios cantantes (incluyendo al mismo compositor). Suficientemente interesante, es que varias versiones adornadas fueron publicadas antes (en el segundo volumen de Mersenne's Harmonic Universelle, 1637), que el grupo sin adornar, que originalmente apareció a cuatro partes (1642) y un año más tarde, en una transcripción para voz solista y acompañamiento de Laúd. (No. 24).

En llamativo contraste a esta refinada, casi "abstracta" manera de interpretación de la canción estrófica francesa, la cual usa un virtuosismo restringido de la decoración ornamental (Mersenne considera que el método francés de adornar es el mejor), se encuentra el carácter expresivo de la ornamentación de muchas canciones inglesas del siglo XVII. Por ejemplo, en una canción religiosa (parecida a una estrófica), de Thomas Brewer, que sobrevive tanto en versión simple como provista de adornos introducidos frecuentemente a grandes rasgos o experimentalmente, existe una gran fuerza expresiva en las Coloraturas (No. 25).

En general, los adornos añadidos por los interpretes, a una parte vocal o instrumental ("Manieren", como fueron llamados en la literatura alemana del siglo XVIII), eran de dos tipos. En un grupo están todos aquéllos que permanecían básicamente sin cambiar en estructura y uso, que presentaban ciertos tratos estereotipados, y para los cuales ciertos símbolos fueron gradualmente adoptados, al principio para el Trino y el Mordente, más tarde para otros tipos de adornos. Estos adornos fueron llamados "esenciales" (wesentlich) para distinguirlos de aquéllos de tipo cambiante, que eran libres en forma y extensión y fueron originalmente introducidos en una costumbre improvisatoria por el cantante o ejecutante en el estímulo del momento; éstos eran conocidos como "arbitrarios" (willkürlich). Difícilmente una simple forma de música vocal o instrumental de este tiempo, puede concebirse sin esos adornos, de mayor o menor extensión, ya sea escritos o no (Los passi y passagi de los Italianos, los agréments Franceses, los "graces" de los Ingleses y las glosas de los Españoles).

VII

En el curso del siglo XVII, el violín tomo importancia gradualmente en la música instrumental, al principio dentro de conjuntos y después también como solista; Durante algún tiempo, fué superado en importancia por la viola, especialmente la de gamba, como el instrumento en el cual los ejecutantes preferían improvisar. La viola bastarda que ya ha sido mencionada como especialmente utilizada para la ejecución de solista acompañada o no acompañada de "madrigal rotti" y de transcripciones adornadas de otras composiciones vocales polifónicas. La improvisación de solista en la gamba alcanza en el curso del siglo XVII un lugar preeminente en Inglaterra, donde especialmente la música polifónica tocada en este instrumento gozaba de extraordinaria popularidad aún entre aficionados. Según el famoso ejecutante de gamba Francés Jean Rousseau (Traité de la viole, 1687), los ingleses fueron los primeros en-

practicar la ejecución polifónica solista en la viola ("pièces d'harm^onic sur la viole"). Sin embargo, la improvisación en gamba era ya conocida ahí, tan temprano como en 1560, a través de Alfonso Ferrabosco. A partir del "Compleat Gentleman" de Henry Peacham's, se deduce que también en Inglaterra era signo de buena educación ser capaz de cantar una voz de una composición polifónica a una vista y tocar improvisando. Así como en España la ejecución de la fantasía en el clavicordio, la improvisación en la gamba fué considerada la más alta meta de virtuosismo en Inglaterra, llegando a su cumbre en el arte de tocar variaciones sobre un bajo obstinado. Así Christopher Simpson en su método de Gamba (The Division-Violist, 1659, 2a. edición, The Division-Viol, 1665) llama a la improvisación sobre un "fondo" ("ground"), el máximo grado de excelencia que se puede alcanzar en la viola. El popular aire de danza, de el Passamezzo fué también preferido como bajo para improvisar sobre él en el método de gamba de John Playford ("Short Lessons for the Bass-Viol, 1654), entre otros tratados. Esta improvisación de "divisiones", como el arte de la variación improvisada, era conocida en Inglaterra y podía dividirse, según Simpson en tres tipos. "la división del fondo" (disminución del bajo), "descantar sobre el" (contrapunto sobre el bajo) y finalmente la mezcla de los dos ya sea en "notas simples" (una parte) o "dobles" (con múltiples interrupciones, con los cuales el ejecutante "expresa todas las partes". La improvisación de la viola de gamba se hace tan bien como con acompañamiento de un instrumento de bajo cifrado. En el último caso, "un bajo puede desempeñar dos papeles diferentes: uno; tocar el bajo obstinado; la otra que toque arriba de la viola, quien teniendo el bajo obstinado frente a sus ojos, toque tantas variedades de descanto y división como su habilidad e invención se lo sugieran. Los libros de texto mencionados contienen muchas composiciones que se derivan directamente de la improvisación en las cuales la abundancia de figuras decorativas y el seguro armazón de dichas improvisaciones es claramente mostrado.

Jean Rousseau distingue cinco maneras de tocar la viola, de las cuales, la tercera y la quinta son especialmente interesantes en relación con la improvisación. La tercera la describe como "jouer la basse pendant qu'on chante le Dessus, et cela s'appelle s'accompagner" (tocar el acompañamiento de bajo a una parte superior cantada, acompañarse uno mismo), la cual debe ser distinguida del "jeu de l'accompagnement", que es tocar el bajo en un conjunto. Para la primera clase mencionada, un conocimiento teórico musical no es suficiente; uno debe tener también buen oído, de manera que pueda seleccionar las armonías correctas pero el tiempo y la práctica desarrollarán el oído y el gusto. Especialmente informativas y aplicables a la improvisación en general, son las observaciones de Rousseau sobre la libre improvisación en un motivo dado, "Travailler sur un sujet", como Rousseau lo llama, requiere "más ciencia, más espíritu y más técnica (ejecución), que todas las maneras de tocar la viola, descritas anteriormente. Al ejecutante se le dará un motivo compuesto de cinco o seis notas, sobre el cual debe añadir improvisadamente ("sur le champs"; los italianos algunas veces usan la expresión "contrapunto a campagna") los acordes que le gusten y pro

ceder de una disminución a otra, hasta que su facultad imaginativa haya sacado del tema (sujet), "toda la belleza y toda la ciencia" que se pueda hacer, hasta el cansancio. Prerequisitos para este arte son: Un profundo conocimiento de la composición, gran vivacidad de espíritu, - gran talento y habilidad, gran maestría técnica ("grande vivacité et - présence d'ésprit, une grande exécution"). Las cualidades de un verdadero improvisador, difícilmente pueden ser mejor descritas que en esta aguda formulación de Rousseau.

El legado de la viola cayó sobre el violín, conforme fué avanzando el siglo XVII; en el violín, la improvisación plifónica fué practicada sólo ocasionalmente, en su lugar se prefirió y utilizó mucho más la - decoración de la melodía y puede verse ya en sonatas a trío de la primera mitad del siglo (sonde también se hacía con instrumentos de viento -La corneta, etc). La decoración de la parte solista creció en extensión y abundancia de formas. Los lugares favoritos eran los movimientos lentos de sonatas y conciertos, los cuales eran adornados por los solistas (tanto en el violín como en instrumentos de viento, por ejemplo el oboe), con ornamentos largos y cortos y adornos "esenciales y - arbitrarios" de todos los tipos. La naturaleza de esta práctica improvisatoria se manifiesta algunas veces en adiciones puestas por los ejecutantes como en las famosas sonatas para violín op. 5 de Corelli, que aparecieron sin adornar en 1700, y más tarde (alrededor de 1710) publicadas de nuevo con ornamentos (agrémens, graces) que se dice fueron añadidos por el mismo Corelli (No. 27). Mucho después de la muerte del compositor, las sonatas de Corelli, aún fueron sujetas a alteraciones arbitrarias, como la de Francesco Geminiani, quien despertó gran entusiasmo con la interpretación adornada de dichas piezas. Una sonata pro vista con los adornos de Geminiani, en la cual las decoraciones también se añaden en los movimientos rápidos, existe en forma escrita. La costumbre de imprimir tanto la versión simple como adornada, ya conocida en la música vocal de la primera década del siglo XVII, se revive en la música de cámara del siglo XVIII por G. P. Telemann en sus "Trietti metodichi" para flauta o violín con continuo (1731) y su "Sonates méthodiques" para flauta o violín y continuo (1732), y fué tomada por muchos otros compositores posteriores así como en composiciones instrumentales de naturaleza didáctica. Debe mencionarse un ejemplo único de cuatro diferentes versiones, parcialmente en bosquejos, de adornos para el movimiento lento de un Concierto de violín de Vivaldi - (alrededor de 1728), probablemente fueron hechas por el famoso concertista de Dresde J. G. Pisendel (1687-1755) y tienen el efecto de distintas fases de una improvisación avanzando paso por paso, expresividad creciente y cada vez mayor claridad. La tendencia a tomar los adornos ordinariamente dejados a la improvisación y escribirlos de una manera no ambigua y definida aparece claramente en J. S. Bach, especialmente en sus transcripciones (también en las de J. G. Walther) para -- clavicordio (clavier) u órgano sólo de Conciertos de maestros Italianos y Alemanes (Alessandro Marcello, Vivaldi, etc) (No. 32) de sonatas del "Hortus musicus" de J. A. Reinken o "las mismas versiones embellecidas" de su propia composición (No. 33).

Con el desarrollo y florecimiento del bel canto, en la segunda mitad del siglo XVII y especialmente después de 1700, el arte de la ornamentación en la música vocal, llega a un apogeo hasta entonces no imaginado. El virtuosismo de los cantantes (incluyendo a los castrati), se infiltra especialmente en la ópera, pero también en el oratorio y la música profana de cámara (cantata de solista, duetos de cámara), y frecuentemente llega a formas decadentes y no pocas veces es criticado como conducta impropia; en la ópera y el oratorio se encuentra principalmente en las arias, en las secciones Da Capo, que proveían a los cantantes con un especial campo de actividad para su necesidad de improvisar y mostrar su virtuosismo. Generalmente se esperaba que los cantantes siempre pusieran nuevas coloraturas a sus arias; estas coloraturas eran frecuentemente enseñadas, listas para usarse por maestros de canto. En 1752, Quantz afirma que en Italia "es costumbre para la mayoría de los cantantes, siempre tener un maestro a mano, del cual aprender las variaciones; por este medio nunca llegan a ser maestros, sino que permanecen como estudiantes".

Seguramente no había siempre disponible un artista del calibre de un Farinelli, quien en adición al extravagantemente celebrado encanto de su voz y el insuperable virtuosismo de su técnica vocal, poseía como músico culto y compositor, la habilidad para inventar coloraturas de imprecendente alcance y extensión. Esta habilidad creativa puede verse en las sorprendentes cadencias que este insuperado representante del arte del canto de los castrati agregó en tinta roja a las arias de varios compositores de ópera, en un magnífico volumen dedicado a la emperatriz María Teresa (1753). Fueron las cadencias de las arias, regresando a la práctica de disminución que ya se había hecho en la música polifónica vocal del siglo XVI, el campo favorito para los acróbatas vocales. La misma práctica aparece en una forma más moderada en el oratorio, como puede verse en las diferentes versiones que han sobrevivido de los oratorios de Händel (El Mesías, por ejemplo). La importancia de las secciones Da Capo desde el punto de vista de la ornamentación es frecuentemente subrayada en la literatura teórica, como por ejemplo Tosi en su famoso libro de canto (Opinioni de' cantori, 1723). Este escritor, quien se opone a la costumbre atribuida a influencias extranjeiras, de indicar exactamente las apoyaturas, cree que el cantante debe poner gran empeño en las arias, pues de ellas depende su reputación. Para cada una de las tres secciones principales del Aria Da Capo, se requiere un distinto tipo de ornamentación. En la primera parte, sólo pocos ornamentos simples pero efectivos, serán introducidos con el fin de que la composición pueda ser oída en su belleza natural; en la sección media, con toda noble moderación, podrá escucharse el arte del adorno en mayor medida, para que el conocedor pueda notar que la habilidad del cantante no es limitada, "Cualquiera que al final, en la sección Da Capo, no cante por medio de variaciones, todo más bello y mejor de lo que lo cantó al principio, seguramente no será un gran héroe!"

La necesidad de los cantantes del ornamentar e improvisar, invadió también las formas de la música de cámara vocal profana barroca. En la literatura teórica, hay numerosas referencias esparcidas en cuanto a la improvisación practicada en la Cantata de Solista o en el dueto de cámara, pero en las fuentes prácticas, en las cuales podrían verse detalles en su uso, éstos son muy escasos. En cuanto a la interpretación de las composiciones polifónicas, Tosi toma una posición ascética; en realidad, él opina que deben cantarse sin alterar (come stanno) y añade: "Recordo (o pude haber soñado), haber escuchado una vez un famoso dueto dividido en pequeñas piezas (messo in pezzi minuti) por dos eminentes maestros, quienes procuraban superarse mutuamente, compitiendo en un juego-recíproco de pregunta y respuesta, el cual finalmente terminó en una carrera para ver cual de los dos podía perpetrar más estupideces (spropositi)". La manera en que este tipo de ornamentación se aplicaba, puede ser inferida en detalle de las adiciones vocales de C. A. Benati a los diez duetos de cámara op. 8 de G. B. Bononcini (1692, 1701), dedicados al emperador Leopoldo I. Aparte de estas coloraturas, se conoce poco de Benati, a excepción de el texto de una carta dirigida desde Bolonia en 1718, a Vittoria Tesi, una de las más célebres contraltos de su tiempo; a esta letra le fué puesta música con indudable intención satírica como Cantata de Solista, muy recargada de coloraturas, por Benedetto Marcello, el ingenioso compositor de Madrigales para Castrato y autor del "Teatro alla Moda". Los "passi" de Benati para los duetos de Bononcini, merecen especial atención porque proveen de un panorama, no fácil de encontrar en otra parte, de la práctica de la ornamentación Da Capo en el campo de la Cantata de Cámara: En muchas secciones de duetos y arias de solista de estas composiciones, las repeticiones que son meramente indicadas por un signo de Da Capo, en las versiones no adornadas de Bononcini, se encuentran vastamente escritas con coloraturas alteradas por Benati (No. 30).

Un panorama esencialmente distinto, con respecto a la técnica de ornamentación, es presentado por las recientemente descubiertas y ricamente embellecidas versiones de doce célebres duetos de cámara de Francesco Durante, en las cuales puede verse el juego de pregunta y respuesta-mencionado (y criticado) por Tosi. Estos duetos de Durante para soprano y contralto, en analogía a las "misas Parodia" de los siglos XV y XVI, pueden llamarse "cantatas Parodia", en cuanto a que el compositor usa en ellas material tomado de las Cantatas de Alejandro Scarlatti, exclusivamente los primeros recitativos de esas cantatas, y no (como se ha afirmado repetida e incorrectamente) de las Arias. En contraste a los duetos de Bononcini, Durante no muestra ninguna clase de secciones Da Capo, ni escritas ni indicadas por un signo. por otra parte, las versiones adornadas de estos duetos (probablemente escritas por el mismo Durante) tienen en el manuscrito la fecha de 1720- sobrepasan por muchas coloraturas de Benati, en variedad, abundancia, fuerza expresiva, también aún desde el punto de vista de la técnica vocal; la parte original de la contralto es reemplazada por una segunda soprano. Allí hay un sorprendente número de todo tipo de pequeños adornos y coloraturas ex-

vendidas, que están indicados por signos de ornamentación (trinos, mordentes) o pequeñas notas (apoyaturas, dobles apoyaturas, glisandos, -- grupos, grupetos, cercar della nota, anticipaciones, tirata, etc.) o -- escritos en forma completa e incorporados al texto. La línea melódica es frecuentemente enterrada bajo la abundancia de coloraturas, las cuales, durante tramos largos, difícilmente dejan una nota simple del original no alterado o no adornado. Desde el punto de vista de la práctica de interpretación es especialmente interesante observar cómo a través de el valor de las notas, el desplazamiento de las líneas de compás, la interpolación de pausas expresivas, y sobre todo, por supuesto, las coloraturas añadidas y cadencias; éstas composiciones aumentan considerablemente de extensión; en el ejemplo (No. 31) alrededor de tres cuartos de la extensión original de la versión no adornada. Debe tenerse cuidado en no ver estas versiones adornadas como transcripciones en el sentido ordinario, preferiblemente deben considerarse como ejemplos raros de interpretación práctica en música vocal de cámara, los cuales dan una indicación de lo que los virtuosos de aquella época cantaban, -- como opuesto al simple esquema, que por costumbre se escribía sólo, y -- así era leído.

IX

En todo el arte musical barroco, el arte de tocar el bajo continuo adquiere una gran importancia, al grado que el período de 1600 a 1750, es algunas veces simplemente llamado "El período del bajo continuo". -- La verdad es que con excepción de la música puramente de solista, la -- práctica del bajo continuo apareció esencialmente en todas las formas de la música Barroca. La interpretación de la ópera, oratorio, misa o cantata sin un bajo continuo, hubiera sido tan inconcebible como la de una canción de solista acompañado, un madrigal de solista, un motete, -- o en el campo de música instrumental, una sonata o un concierto. En el campo de la música vocal, es especialmente en los recitativos y las Arias donde el acompañamiento de bajo cifrado jugaba un papel importante. Con el empleo general ad libitum de instrumentos de todos tipos y -- caracteres en la música polifónica, se desarrolló una hendedura en los instrumentos musicales, que dividió a los instrumentos en "instrumentos de cimiento" e "instrumentos de adorno". Según Agostino Agazzari -- (1609) y Michael Praetorius (1619), el primer grupo comprendía aquellos instrumentos capaces, de proveer una armonía completa: órgano, harpsichord, laúd, tiorba, arpa. El segundo grupo consistía en los instrumentos cuya tarea consistiera en adornar, decorar, aderezar: aparte del -- Laúd, la tiorba y el arpa, que eran capaces de realizar estas tareas, -- el zither, chitarrone, el violín, la pandora y otros. Mientras los instrumentos de cimiento se dedicaban al acompañamiento debajo cifrado y -- particularmente con más importancia que los demás, el órgano y el harpsichord.

La habilidad del acompañante para improvisar, tenía considerable -- margen para ejercitarse en el bajo cifrado, dicho margen dependía de --

las diversas formas de composición, la corriente de moda y el espíritu cambiante de los tiempos. La posibilidad, en realidad la necesidad de trabajar un bajo cifrado improvisando, se derivaba de la circunstancia inseparablemente relacionada con la nueva manera de pensar armónicamente, la que consistía en que el acompañamiento debería tocarse a partir de una parte escrita, que contenía solamente el bajo provisto de figuras (y algunas veces sin ellas). Esto era una especie de taquigrafía musical, en la que las figuras indicaban los intervalos de los acordes, para ser interpretados en cada nota importante del bajo. Desde sus inicios, alrededor de 1600, hasta su gradual desaparición en la segunda mitad del siglo XVIII y aún más tarde, el tocar el bajo cifrado (el arte del acompañamiento), fué enseñado en una casi innumerable cantidad de estudios y manuales de enseñanza, los cuales más tarde sirvieron como cimientos para la enseñanza de la armonía y otras importantes áreas de la composición. Las primeras instrucciones detalladas para trabajar un acompañamiento en el órgano son de Lodovico da Viadana, quien en el prólogo de su "Cento concerti ecclesiastici" (1602), estableció varias reglas, de las cuales las siguientes son de especial interés. El organista deberá acompañar con sencillez, especialmente en el bajo. Si desea ocasionalmente ornamentar una cadencia o introducir escapes (runs) en la mano derecha, debe hacerlo de tal modo que los cantantes no sean tapados o confundidos con demasiado movimiento. El organista deberá ver, estudiar, analizar (compenetrar) el concierto anticipadamente, con el fin de entenderlo mejor, y en consecuencia, poder acompañarlo más bellamente. Las cadencias deben estar de acuerdo al rango de los cantantes y hechas en su propio lugar; el organista no debe, por ejemplo, introducir una cadencia en el tenor (la voz media), mientras la soprano está interpretando una de las suyas. Si un concierto comienza fugalmente, el organista también debe empezar "tasto solo", esto es, en unísono, y sólo con la entrada de las otras voces, acompañar "como él quiera" (o sea, con acordes, contrapunto o adornos). En el acompañamiento, pero no en las partes vocales, ocasionalmente quintas y octavas paralelas, pueden no ser evitadas. Otros autores de instrucciones y manuales de bajo continuo, de especial importancia en el siglo XVII (publicados en italiano, alemán, francés e inglés) incluye: Agazzari (1607), F. Bianciardi (1607), Banchieri (1609), Praetorius (1619), B. Spiridion (1669-1672), L. Penna (1672), M. Locke (1673), J. H. d'Anglebert (1689), A. Werckmeister (1698), en el siglo XVIII, fueron seguidos por F. E. Niedt (1700-1710), M. de Saint-Lambert (1707), Gasparini (1708), J. D. Heinichen (1711, 1728), F. Champion (1716), J. F. Dandrieu (1718), J. Mattheson (1719, 1731, 1735), D. Kellner (1732), G. P. Telemann (1733), F. Geminiani (c. 1739), J. J. Quantz (1752), F. W. Marpurg (1755-1761), J. F. Daube (1756), Jacob Adlung (1758, 1783), C. P. E. Bach (1762), M. J. F. Wiedeburg (1767), A. Bemetzrieder (1771), J. P. Kirnberger (1781), J. S. Petri (1767, 1782), S. Mattei (1788), D. G. Türk (1791, 1800).

La realización improvisada de un acompañamiento de bajo cifrado y también de secciones puramente instrumentales de composiciones vocales

(ritornelos y similares), podían hacerse de muchas maneras distintas, dando diferentes sonoridades, dependiendo del tipo de figuración, la plenitud o delgadez de los acordes, el número de partes, lo estricto o libre del conjunto y el adorno de las partes individuales con ornamentos o disminuciones. En cuanto a la disminución en el acompañamiento de bajo cifrado, se deduce de Heinrich Schütz que no sólo era permitido en ciertas circunstancias sino esperado; en el prólogo a su *Aufers-tehungshistorie* (1625) él escribe: "El organista debe, sin embargo, recordar que tanto como el falsobordón termine en un tono (permanezca en un acorde), debe añadir repetidamente con su mano (derecha?) en el órgano o clavier, escapes o *passaggi*, graciosa y apropiadamente, lo cual dará a ese trabajo y a todos los demás falsobordones su propio carácter; de otro modo no llegarían a su justo efecto". Schutz menciona también que acompañando falsobordón se acostumbra y resulta efectivo que una de las violas toque *passaggi*. Según Praetorius (1619), el bajo debe ser tocado "muy simple y llanamente, lo más pura y correctamente posible, algunas veces secreta y calladamente, otras fuerte y vivamente, de acuerdo a las cualidades y número de las partes, así como al lugar y el grupo de interpretación disponible". Con respecto al registro, escribe: "Las voces concertantes cantarán y resonarán suave, moderada y dulcemente, pero el coro de voces completas, resonará fuerte y solemnemente". Más tarde, el acompañamiento a cuatro voces se hizo regla general, cada mano tocando dos partes, y aún fueron frecuentes los acompañamientos de muchas texturas. A partir de Heinichen (*Der Generalbass - en der Komposition*, 1728) se aprende que los bajos rápidos que comenzaban a aparecer gradualmente y eventualmente, llegaron a encomendarle solamente el bajo a la mano izquierda y las otras tres partes a la derecha. Aún el mismo Heinichen da muchos ejemplos que contradicen esta descripción, en donde las partes se dividen entre las dos manos. Afirma que el tocar simplemente a tres partes está pasado de moda y se pro-nuncia por "*Manierliche Generalbass-spiel*", éste es, la introducción de todos los tipos de adornos (apoyaturas, glisandos, mordentes, trinos, etc.) y "*Harpaggiaturen*" (arpeggios). Heinichen describe cómo un acompañamiento de bajo cifrado puede trabajarse de diferentes maneras, en un ejemplo en el que da tres realizaciones de un bajo figurado (No. 29). Al principio muestra cómo "el ejemplo puede ser acompañado muy simplemente"...después, para evitar la pobreza en este tipo de acompañamiento, "y especialmente para dar a la voz superior una mejor trayectoria, como la soprano puede trabajarse en "*manierlich*" decorada que puede ser de dos maneras, ya sea dividiendo las partes entre las dos manos, o incrementar la agilidad de la parte superior tocándola solamente con la derecha, mientras se dejan todas las partes acompañantes a la izquierda. Heinichen opina que éste último tipo de acompañamiento es apropiado para las secciones de solista, lentas en estilo cantable, por ejemplo en el "empty ritornel" de arias, donde es especialmente efectivo en "*Pfeiffenwerck*", consecuentemente en el órgano, pero también en el harpsichord. Los ritornelos eran algunas veces, especialmente en la ópera alargados en extensas y libres improvisaciones en estilo concer--

tante en el clavicordio; este tipo de piezas de Händel, sobreviven en muchas versiones escritas por sus contemporáneos. Lorenz Mizler (1738) menciona que J. S. Bach, acompaña "un solo con un bajo cifrado que suena como concierto y toca la melodía con la mano derecha, como si previamente hubiera sido compuesta de ese modo.

La práctica del continuo italiano a principios del siglo XVIII, es especialmente libre y atrevida. Una detallada y liberal concepción de los derechos y deberes de quien toca el continuo, se presenta en el clásico libro de texto, frecuentemente reimpresso de Gasparini "L'Armonico pratico al cimbalo" (1708), así como en un tratado anónimo manuscrito, aproximadamente del mismo tiempo o un poco antes, que refuerza las afirmaciones de este autor y frecuentemente las incrementa. En este tratado, el significado de los acciaccature ("apretones"), descritos por Gasparini en detalle poco usual y con especial cuidado, es claramente ilustrado en una arietta del compositor anónimo, provista de un bajo figurado, así como de un acompañamiento para clavicordio ampliamente escrito (No. 28). Las acciaccaturas son apoyaturas cortas o algo más largas, tocadas al mismo tiempo que la nota principal. ("En italiano, acciaccare significa presionar, apretar o hacer chocar con algo fuertemente", explica Heinichen). Este recurso le dá al clavicordio especiales propiedades de color y un especial sonido zumbante y susurrante, que parece presagiar un procedimiento ocasionalmente empleado en la música de piano del siglo XX, los "grupos tonales" (tone clusters) obtenidos al tocar simultáneamente un número grande de teclas contiguas. El partimento, empleado en Italia, principalmente en la esfera napolitana, se desarrolló en el siglo XVIII como una manera especial de tocar el bajo cifrado y se convirtió en una forma independiente de arte, en la música para órgano y clavicordio. Si bien aquí la tarea era la realización improvisada de una parte de bajo provista de figuras, la ejecución del partimento, no se concretaba en sentido estricto al acompañamiento de bajo cifrado, sino a improvisar piezas contenidas en sí, piezas de carácter (frecuentemente llamadas "Toccatas"), así como fugas, como puede verse en las numerosas colecciones de Partimento de Gaetano Greco, Francesco Durante, Carlo Contumacci, Gaetano Franzaroli, Giuseppe Saratelli, y compositores anónimos. El hecho de que las raíces de esta práctica se remonten a tiempos considerablemente anteriores, está indicado por una bien formada Sonata de tres movimientos para dos claviers de Bernardo Pasquini (1637-1710), la cual indudablemente se originó de la práctica: sólo están escritas las partes de bajo figurado para ambos intérpretes, las realizaciones son dejadas a discreción de los ejecutantes que improvisan. La conexión de Pasquini con el arte de la ejecución del Partimento es también evidente en su "Regole per ben suonare il cembalo". También pertenecientes a la categoría de Partimenti, son las "Piezas de prueba" (Prabstücke), de clase baja, media y alta, que servían para propósitos de enseñanza, conocidos de la literatura alemana de bajo cifrado del siglo XVIII (e. g. Mattheson). La transformación del Partimento en una forma de escuela, se hace más marcada hacia finales del siglo XVIII, como puede verse en los numero-

tos, frecuentemente muy comprensivos métodos y colecciones de Partimento de carácter educativo por G. Paisiello (1782), L. A. Sabbatini (1783) Mattei (1788), y G. Tritto (alrededor de 1800, publicado en 1821). Conla decadencia gradual del bajo cifrado en la segunda mitad del siglo - XVIII, los últimos trazos de improvisación en la música occidental deconjunto, desaparecieron.

X

La cadencia en el Concierto instrumental puede verse como un tipo - de transición de la improvisación en conjunto a la de Solista. El doble papel del ejecutante de clavicordio (harpsichord), de acompañante y solista, es ahora más claramente mostrado en el quinto Concierto de Brandemburgo de J. S. Bach, en el cual, al final del primer movimiento gradualmente se desarrolla en el acompañamiento de clavicordio una cadencia escrita para virtuoso y de enorme extensión. Estas cadencias li bres, con las cuales los Concerti Grossi, los Conciertos para Violín, - Organo, Harpsichord, oboe y otros instrumentos estaban provistos en los siglos XVII y XVIII, eran contrapartes de las cadencias vocales, y estaban derivadas de las maneras adornadas de cerrar, de las piezas de órgano y Jald, así como las cadencias finales de las composiciones polifónicas ornamentadas de los siglos XV y XVI. Originalmente, estas fórmulas de terminar, estaban regidas por la vieja regla de los cantantes, de que no debía exceder de una respiración, pero a partir de finales del siglo XVII, las cadencias crecieron en duración, hasta convertirse en piezas instrumentales extensas, que asumieron el carácter de Tocattas, Capriccios, estudios y similares, y no tenían conexión directa con el contexto temático de las composiciones en cuestión; estaban indicadas con el signo de "Fermata" y escritas solamente en casos excepcionales (por ejemplo en ciertos conciertos de Vivaldi, P. E. Bach, Mozart, Beethoven). Las improvisaciones polifónicas que Händel tocaba en sus conciertos de órgano, fueron muy admiradas. Quantz dice que "la ca dencia es como una composición improvisada; los valores escritos de las notas sólo deben verse como aproximaciones. También distingue entre cadencias "felices" y cadencias "tristes", no recomienda la retención de un compás definitivo, excepto en las cadencias dobles, esto es, para dos solistas. Las cadencias instrumentales no eran de ninguna manera confinadas a la forma de Concierto; también aparecen en la música de Cámara. Así, Beethoven en una interpretación de su quinteto de alientos, op. 16, en 1797, improvisó una extensa cadencia en el último movimiento. En el período Clásico, la práctica general era improvisar cadencias sobre motivos y temas de los conciertos en cuestión, hasta que finalmente se hizo costumbre escribirlas.

Fuera de la cadenza en el Concierto, el arte de la improvisación in dependiente, no sólo continuó vigente en los siglos XVII y XVII, especialmente en el órgano, sino que frecuentemente alcanzó cimas a las que no había llegado antes, en las célebres improvisaciones de una serie de grandes organistas alemanes e italianos, desde Frescobaldi, hasta J. S. Bach y Händel. Las grandes exigencias hechas a la habilidad -

de los organistas para improvisar, también puede ser vista en la literatura teórica, por ejemplo en "Exemplarische Organistenprobe" (1719) y Große Generalbaßschule (1731) de Mattheson. El candidato debía estar listo para escribir, después, sus improvisaciones en bajos ostinatos y sus propios temas, requerimientos que muestran claramente, cómo muchas piezas de órgano de ese tiempo y también de períodos precedentes, nacieron directamente de la improvisación. También, este es el caso de los "Corales que pueden ser usados para preludiar durante el servicio divino", que fueron escritos (probablemente antes de 1700) por Johann Christoph Bach (1642-1703) (No. 26). Se trata incuestionablemente de improvisaciones escritas, que en muchos aspectos apuntan hacia predecesores de tiempo considerablemente anterior (de Italia), en relación a esto, una afirmación de Forkel basada en las impresiones personales de Wilhelm Friedemann Bach sobre las improvisaciones de su padre es especialmente instructiva; concerniendo a las composiciones para órgano de J. S. Bach, afirma que son verdaderamente "llenas de la expresión de la devoción, solemnidad y dignidad; pero en su manera no premeditada de tocar el órgano, en la cual nada se pierde en el proceso de escribir, sino que todo viene a la vida directamente de su imaginación, se dice que fué aún más devoto, solemne, digno y sublime".

Sin embargo, no hubo interrupción en la práctica de ornamentación, en la música de solista vocal e instrumental; ésta aún era sistemáticamente enseñada en la música del siglo XVIII, como por ejemplo por Quantz quien en su "Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752), explica en detalle las diferencias entre los métodos franceses e italianos de ornamentación (No. 34). Más tarde, Johann Adam Hiller en su "Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange" (1780), da una serie de reglas para decorar Arias con "variaciones arbitrarias, no sólo en un Adagio, sino también en un Allegro. De las muchas reglas de Hiller, las siguientes pueden señalarse como especialmente importantes. Una Aria debe primero interpretarse como el compositor la escribió, pero sin negar al cantante el adorno necesario por medio de pequeñas gracias. La variación debe aparecer fácil y agradable, pero realmente debe ser difícil para dar al cantante una oportunidad de mostrar su habilidad; la declamación y la expresión de la pasión, no serán descuidados; en las Arias lentas, es mejor introducir ornamentos legatos; en las Allegro, Staccato; los pequeños rellenos cromáticos son efectivos en las arias patéticas; los pasajes y ornamentos similares, nunca deben cantarse dos veces de la misma manera, y en general las mismas gracias no deben usarse muy cerca una de otra o muy frecuentes en sucesión. Hiller ilustra la aplicación práctica de estas reglas en dos arias, una alemana (No. 36) y una italiana en "Sechs italienische Arien... zu verändern" (1778). Una comparación entre el aria alemana de Hiller y la Canción estrófica inglesa de un siglo y cuarto antes, lo cual es similar en carácter y texto, es provechosa, especialmente con respecto al uso de los ornamentos y también en cuanto al bajo no figurado.

En la música instrumental del Rococó, la práctica de la ornamentación, asume nuevas formas, las cuales pueden verse como un eslabón entre el arte Barroco de la variación y la forma Sonata Clásica. Tal es el caso de las "repeticiones variadas" que aparecen en la Sonata de Violín del Norte de Alemania, así como en la Sonata de Piano de la segunda mitad del siglo XVIII, como puede verse, entre otras, en las composiciones del célebre violinista Franz Benda (1709-1786), también en las de C. P. E. Bach (1714-1788), pero aún antes pueden observarse en Telemann (1681-1767). Entre las numerosas sonatas de violín de Benda, cuya ejecución del Adagio, significativamente era muy admirada por su expresividad, y su fuerza para "conmover hasta las lágrimas", hay algunas donde en los movimientos lentos, en las que la parte del violín está escrita, tanto en versión simple como adornada, en la primera sección de un adagio, aún en forma doblemente adornada, representando dos grados de dificultad técnica (No. 35). A pesar de que nos son llamadas específicamente por Benda "repeticiones variadas", indudablemente nos enfrentamos aquí con dichas variaciones, generalmente improvisadas por el violinista y pensadas para las repeticiones de las secciones individuales; dichas variaciones, algunas veces se extendieron también a los movimientos rápidos, como en el caso de Benda.

Las consideraciones prácticas que llevaron a los compositores a escribir sobre dichas variaciones, en lugar de dejarlas al juicio de los intérpretes, están establecidas en el prefacio de "Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen" (1760) de C. P. E. Bach, en las cuales pueden encontrarse asombrosos paralelismos a las condiciones en el campo vocal descritas un siglo y cuarto antes por T. Michael (1637). Así, Bach escribe: "La variación sobre la repetición es indispensable hoy. Es esperada de todo intérprete. El público exige que prácticamente toda idea sea repetidamente alterada, algunas veces sin investigarse la estructura de la pieza o la habilidad del intérprete permite dicha alteración. Es éste adorno sólo, especialmente si está acompañado de una cadencia larga y algunas veces excentricamente ornamentada, el que frecuentemente arranca los "bravos" de la mayoría de los escuchas. ¡Qué lamentables son estos dos aderezos de interpretación cuando son mal usados; Uno ya no tiene la paciencia para tocar las notas escritas la primera vez; la ausencia de "bravos", demasiado larga, es intolerable. Frecuentemente estas variaciones fuera de tiempo, contrarias al conjunto, contrarias al "affect" y contrarias a la relación entre las ideas, son un asunto desagradable para muchos compositores. Suponiendo de cualquier modo, que el intérprete tiene todas las cualidades necesarias para variar una pieza de manera correcta ¿está siempre listo para hacerlo? ¿no existen nuevas dificultades surgidas de las piezas no familiares?... sin embargo aparte de estas dificultades y del uso incorrecto, las buenas variaciones siempre conservan su valor... al escribir estas sonatas he tenido en mente sobre todo a los principiantes y a aquéllos aficionados que... no frecuentemente tienen tiempo y pacien

cia para practicar muy asiduamente. He querido darles a ellos... la sa tisfacción de ser escuchados tocando variaciones de las "repeticiones", sin tener que escribirlas ellos mismos o hacer que alguien se las escriba y después aprendérselas de memoria y con mucho esfuerzo. Estoy -orgulloso de ser el primero, hasta donde yo sé, en trabajar de esta ma nera para el uso y placer de mis benefactores y amigos...". La prioridad y novedad enfatizadas por Bach, descansan principalmente en la circunstancia puramente externa de que las variaciones de las "repeticiones", como eran llamadas las dos secciones de la Sonata, cada una para ser repetida, están incorporadas en el texto musical; no se dá una versión no adornada, ni tampoco se hace clara a primera vista, por medio de barras dobles o de otra manera, donde comienza o termina la sección individual adornada (No. 37).

Antes de su extinción gradual, el arte de la improvisación de solista floréce una vez más en las populares fantasías de teclado (clavier) (para harpsichord, clavichord y piano) y en la moda holgadamente extendida de improvisar variaciones en público, especialmente de melodías -de ópera. Los trabajos educativos de G. A. Sorge (Vorgemach der musikalischen Komposition, 1745-47), Jacob Adlung, (Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, 1758, 1785), P. E. Bach (Versuch über die wahre Art-das Klavier zu spielen II, 1762) y J. S. Petri (Anleitung zur praktischen Musik, 1767, 1782) contienen instrucciones para improvisar fantasías. Una afirmación del último autor de los nombrados, indica la alta condición de la fantasía libre en aquélla época. La fantasía es "el -- más alto grado de composición... donde la meditación y la ejecución están directamente relacionadas", dice Petri, resumiendo diestramente la más profunda esencia de la improvisación. P. E. Bach dedica todo el último capítulo de su libro a la fantasía libre; él afirma apropiadamente que una persona puede haber estudiado composición con buen resultado y aún demostrarlo con su pluma, pero sin embargo hacer una fantasía pobremente. Las fantasías libres eran improvisadas pero también escritas; en Bach, la libertad de dicha composición puede verse exteriormente en la ausencia de líneas de compás. Una fantasía libre, canalizada-en detalle por Bach, se encuentra en la última parte del capítulo final de su libro y en un suplemento especial en forma de esquema puesto como bajo figurado (No. 38). Las fantasías libres fueron ejecutadas en el clavier por muchos grandes maestros de la era clásica. Siendo aún -niño, Mozart se ganó muchos aplausos entusiastas con sus improvisaciones fugales en el harpsichord y el órgano; gente del público le daba -temas, los cuales el niño de catorce años "llevaba a dar un paseo", una de sus improvisaciones de 1787 ha sobrevivido parcialmente en las anotaciones de un oyente, Mozart tuvo la oportunidad de escuchar el a--rrollador arte de improvisación de Beethoven, quien, como escribe un -- crítico en 1798, era un valioso sucesor de Mozart en la ejecución im--provisada. De un pasaje de la autobiografía de Johann Schenk (1761-18-36), puede verse la profunda impresión causada por las fantasías libres de Beethoven por más de media hora en 1792, en las cuales "Después de-algunos acordes introductorios y algunas figuras colocadas sin esfuer-

zo, como si no tuvieran importancia... el creativo genio gradualmente-revelaba sus profundamente sentidos retratos del alma", en los cuales-el maestro entretejía muchos motivos y cambiaba "los sonidos dulces en doloridos y tristes efectos, después en tiernos y conmovedores y después de la ejecución plena y jovial a la juguetona". Antes de improvisar en público, Beethoven ocasionalmente se preparaba en su casa, como puede verse en bosquejos que datan de 1808.

En la primera mitad del siglo XIX, se hacen notar signos de una creciente superficialidad en la doctrina de la improvisación, como por ejemplo en las instrucciones para preludear y ejecutar fantasías por A. E. M Grétry (*Méthode simple pour apprendre á préluider... avec toutes - les ressources de l'harmonie*, 1802) y Karl Czerny (*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Op. 200, 1836). Los últimos testimonios revelan que la agilidad técnica ahora tiene precedencia sobre la verdadera y creativa invención el el piano, en el impulso del momento. Según Czerny, la naturaleza de la fantasía, consiste en hacer-girar mientras se toca, sin especial preparación directa, cualquier idea, propia o de alguien mas, en una especie de composición musical. - Muy notable es la declaración de que la enseñanza de la habilidad es - "muy similar a la instrucción en la retórica; en cualquier caso, las - fantasías improvisadas frecuentemente consistían en "El movimiento inconsciente y soñador de los dedos. Czerny presenta seis casos de improvisación independiente de fantasía: 1) El trabajo a partir de un tema simple en las formas usuales de composición; 2) el trabajar y volver a trabajar varios temas dentro de un todo; 3) el potpourri; 4) las variaciones; 5) la improvisación de la fantasía en el estilo estricto y fugal; 6) capricho. De éste último, Czerny dice que es "el tipo más libre de improvisar fantasía en el sentido real, expresamente, una hilación-arbitraria de todas las ideas propias, sin un desarrollo especial; un-caprichoso saltar de un motivo a otro, sin ninguna conexión que no sea provista por accidente o sin propósito por el sentido musical inconsciente del ejecutante. El elemento humorístico puede y además debe predominar, ya que es más fácil introducir aquí originalidad, inteligencia musical, ideas seductoras y aún barrocas, un ejecutante talentoso-puede ofrecer mucho de interesante en esta categoría (No. 39).

Si bien el supremo arte de improvisación en el piano de Beethoven, - representa una cumbre en la historia de la interpretación de solista, - que probablemente nunca sobrepasó, o ni aún alcanzó de nuevo la vieja-tradición que fué todavía arrastrada después de él por algunos compositores virtuosos, organistas de iglesia, y algunas veces, por concertistas. Desde el siglo XIV, hasta casi el presente, se extiende una larga serie de grandes improvisadores en el órgano, el harpsichord, el piano - desde los ciegos Landini y Paumann, pasando por Hofhaimer, Frescobaldi, Domenico Scarlatti, Bach y Händel, por Mozart, Beethoven, Schubert, y Schumann, Mendelssohn, Liszt, y y muchos otros hasta César Franck, - Brahms y Bruckner. Finalmente algunos interesantes fenómenos excepcionales deben ser mencionados, como las improvisaciones a cuatro manos - en dos pianos por Mozart y Clementi; por Beethoven y Joseph Wölfl, por

Mendelssohn y Moscheles, por Chopin y Liszt, o las fantasías concertantes para piano y violín de Hummel y Franz Clement (quien en sus conciertos improvisaba en el piano, así como en el violín), o las ejecuciones improvisadas, con las cuales Brahms y el violinista Reményi animaban sus giras de conciertos. Estas fueron las reliquias de la vieja improvisación de conjunto en el arte musical de occidente.

La improvisación en la ejecución en conjunto aún vive en algunas formas de música popular; sin embargo, en ella aún en nuestro tiempo, pueden encontrarse ciertos arquetipos de ejecución improvisada, en condición asombrosamente inalterada. De este modo, se encuentra el arte de la ornamentación y el contrapunto improvisado en los "cifrázatos" y -- "Kontrázás" de las bandas gitanas, la cadencia libre de solista y la variación ostinato en los "breaks" y el "boogie woogie" del Jazz, cuya riqueza de nuevos estilos y formas, que nacen directamente de un gusto espontáneo por hacer música también penetraron en el arte musical del siglo XX.

Este rápido estudio de improvisación a través de los tiempos, quizás puede ser apropiadamente concluido con la observación de que, aquí también los extremos se juntan. Aún en la música dodecafónica, serial y otras corrientes de vanguardia, los principios estructurales estrictos de un modo matemático, son crecientemente balanceados y complementados por el eterno ("aleatorio") elemento de "chance" - "azar" - "probabilidad".

Bibliografia Selecta

ABBREVIATIONS

AMW = Archiv für Musikwissenschaft. — Grove = Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th edition (1955). — IMS = International Musicological Society, Congress Report. — JAMS = Journal of the American Musicological Society. — KruJb = Kirchenmusikalisches Jahrbuch. — MM = Monatshefte für Musikgeschichte. — MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. — MQ = The Musical Quarterly. — NOHM = New Oxford History of Music. — SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. — ZfMw = Zeitschrift für Musikwissenschaft. — See also Source References and Editorial Notes.

GENERAL LITERATURE

E. T. Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich, 1959. — H. C. C. Colles (and others), Article "Extemporization" in Grove. — E. T. Ferand, Article "Improvisation" in MGG. — Th. Dart, *The Interpretation of Music*, London, 1954. — F. Davian, *The History of Music in Performance*, New York, 1942. — R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam, 1951. — A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig, 1931. — B. Staboleň, "Über Form und Improvisation in der Kunst- und Volksmusik", IMS Cologne, 1958. — R. Donington, Article "Ornamentation" in Grove. — E. Dannewitzer, *Musical Ornamentation*, London, 1895–96. — A. Leyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig, 1908, 2nd ed. 1955. — R. Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melodie*, Leipzig, 1915. — R. Fasano, *Storia degli abbellimenti musicali*, Rome, 1947.

SPECIAL LITERATURE

(In approximate chronological order according to subject)

G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940. — H. Hücke, "Improvisation im gregorianischen Gesang", KruJb 58 (1954). — H. Hücke, "Gregorianischer Gesang in altromischer und fränkischer Überlieferung", AMW XII (1955). — J. Smits van Waesberghe, "Guido of Arezzo and Musical Improvisation", Musica Disciplina V (1951). — D. A. Hughes, Chapters VIII–XI in NOHM, Vol. II (1954). — R. Wenckland, "The Beginnings of Troping", MQ XLIV (1958). — E. T. Ferand, "The 'Howling in Seconds' of the Lombards", MQ XXV (1959). — M. Bukofzer, Art. "Discantus" in MGG. — M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdon*, Strasbourg, 1936. — Th. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Würzburg, 1937. — M. Bukofzer, "Popular Polyphony in the Middle Ages", MQ XXVI (1940). — H. Besseler, Art. "Fauxbourdon" in MGG. — H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, 1950. — M. Bukofzer, "Fauxbourdon Revisited", MQ XXXVIII (1952). — M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, 1950. — M. Bukofzer, "Popular and Secular Music in England (to c. 1410)" in NOHM, Vol. III (1960) — G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954, rev. ed. 1960. — S. Clercx, "Aux origines du fauxbourdon", Revue de musicologie XL (1957). — S. Kenney, "English Discant and Discant in England", MQ XLV (1959). — B. Trouwell, "Faburden and Fauxbourdon", Musica Disciplina XIII (1959). — E. Trumble, *Fauxbourdon*, Brooklyn, 1960. — L. Schrade, *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lehr, 1931. — G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin, 1935–36, 2nd ed. 1960. — W. Fischer, Chapters on Instrumental Music in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2nd ed., Berlin, 1930. — K. v. Fischer, *Die Variat. on*, Cologne, 1955. — W. H. Rubiamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy (c. 1500)*, Ber-

keley-Los Angeles, 1945. — E. Haraszi, "La technique des improvisateurs de langue vulgaire et de latin au quattrocento", Revue Belge de Musicologie IX (1955). — W. H. Rubiamen, Article "Frottola" in MGG. — W. H. Rubiamen, "The Justiniane or Virziane of the 15th Century", Acta Musicologica XXIX (1957). — O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910. — Ch. Jacobs, *La interpretation de la musica Española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, 1959. — H. M. Miller, "16th-Century English Faburden Compositions for Keyboard", MQ XXVI (1940). — J. Ward, "Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music", JAMS V (1952). — E. T. Ferand, "Sordaine and 'Unexpected' Music in the Renaissance", MQ XXXVII (1951). — M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1902. — H. Engel, Art. "Diminution" in MGG. — I. Horsley, "Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music", JAMS IV (1951). — N. Bridgman, "Gio. Camillo Maffei et sa lettre sur le chant", Revue de Musicologie 38 (1956). — E. T. Ferand, "What is 'Res facta'?", JAMS X (1957). — J. Müller-Blattau, "Die vokale Improvisation im 16. Jahrhundert", IMS Cologne, 1958. — E. Lewinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, 1946. — C. Palica, "A Clarification of 'Musica Reservata'", Acta Musicologica XXXI (1959). — J. A. Burns, "Antonio Valente, Neapolitan Keyboard Primitive", JAMS XII (1959). — I. Horsley, "The 16th Century Variation", JAMS XII (1959). — E. T. Ferand, "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque", Annales Musicologiques IV, Neuilly-sur-Seine, 1956. — W. Blankenburg, "Kanonimprovisationen im 16. und frühen 17. Jahrhundert", IMS Cologne, 1958. — R. Donington, Art. "Division" in Grove. — S. Beck (ed.), Thomas Morley, *The First Booke of Consort Lessons, 1599 & 1611*, New York, 1959. — R. Lenaerts, "Improvisation auf der Orgel und der Laut in den Niederlanden (16. und 17. Jahrhundert)", IMS Cologne, 1958. — H. Chr. Wolff, "Orientalische Einflüsse in der Improvisationspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts", IMS Cologne, 1958. — H. Goldschmidt, "Verzierungen, Veränderungen und Passagen im 16. und 17. Jahrhundert", MfM23 (1891). — F. Chrysander, "L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft X (1894). — J. Amann, *Allegris Miserere*, Ratisbon, 1955. — D. Arnold, "The Influence of Ornamentation on the Structure of Early 17th-Century Church Music", IMS Cologne, 1958. — D. Steuens, "Ornamentation in Monteverdi's Shorter Dramatic Works", IMS Cologne, 1958. — H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts*, Breslau, 1890. — H. Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Charlottenburg, 1907. — H. Chr. Wolff, "Die Gesangs-Improvisationen der Barockzeit", Congress Report, Bamberg, 1955. — O. Deffner, *Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente*, Kiel, 1927. — E. Valentini, *Die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert*, Münster, 1950. — Martin Fischer, *Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert*, Kassel, 1929. — A. Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig, 1905. — A. Schering, "Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts", Festschrift für Hugo Riemann, Leipzig, 1909. — A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, London, 1916, 2nd ed. 1946. — F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London, 1931. — F. Oberdorffer, Art. "Generalbass" in MGG. — Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo*, Leipzig, 1918. — H. H. Eggebrecht, "Arten des Generalbassspiels im frühen und mittleren 17. Jahrhundert", AMW XIV (1957). — L. Landshoff, "Über das

vieltimmige Akkompagnement und andere Fragen des Generalbaß-Spiels", Festschrift für A. Sandberger, München, 1918. — *F. Habock*, Die Gesangskunst der Kastraten, Vienna, 1925. — *F. Habock*, Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1927. — *A. Machabey*, Le bel canto, Paris, 1948. — *E. T. Ferraz*, "Embellished 'Parody Cantatas' in the Early 18th Century", MQ XLIV (1958). — *J. Prim*, "Chant sur le livre" in French Churches in the 18th Century", JAMS XIV (1961). — *M. Pincherle*, "On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th-Century Music", MQ XLIV (1958). — *P. Aldrich*, "Obligatory Improvisation of Ornaments", IMS Cologne, 1958. — *K. G. Fellerer*, "Zur Geschichte der freien Improvisation", Die Musikpflege II (1932). — *K. G. Fellerer*, "Das Partimentospiel", IMS Liège, 1930. — *K. G. Fellerer*, "Le partimento et l'organiste au 18e siècle", Musica Sacra, Mechlin, 1935. — *K. G. Fellerer*, Der Partimento-Spieler, Leipzig, 1940. — *A. Schering*, Geschichte des Instrumentalkonzertes, Leipzig, 1907. — *H. Knödt*, "Zur Entwicklung der Kadenz im Solokonzert", SIMG XV (1914). — *A. Schering*, "Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts", IMS Basel, 1906. — *H.-P.*

Schmitz, Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert, Kassel-Leser, 1955. — *A. Schering*, "Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert", SIMG VII (1906). — *A. Moser*, "Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corellia op. V", ZfMW I (1918—19). — *M. Rinaldi*, Il problema degli abbellimenti nell'op. V di Corelli, Siena, 1947. — *M. Seiffert*, "Die Verzierungen der Sologesänge in Handels Messias", SIMG VIII (1907). — *P. Aldrich*, "Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation", MQ XXXV (1949). — *P. Aldrich*, Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works, New York, 1950. — *O. Hinkeldey*, "Bach embellecido por si mismo", Revista de Estudios Musicales VII, Mendoza, 1954. — *Max Schneider*, "Der Generalbaß J. S. Bach's", Jahrbuch Peters 21—22 (1914—15). — *D. D. Boyden*, "The Missing Italian Manuscript of Tartini's 'Traité des Agréments'", MQ XLVI (1960). — *J. B. Cartier*, L'Art du violon, Paris, 1788. — *H. Mersmann*, "Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik", AfMW II (1919—20). — *H. Schenker*, Ein Beitrag zur Ornamentik, Vienna, 1908. — *H. Schenker*, Das Meisterwerk in der Musik, Munich, 1925. — *R. Wangermée*, "L'Improvisation pianistique au début du 19e siècle", Miscellanea Musicologica F. van den Mueren, Gent, 1950. — *E. Closson*, "L'Organiste improvisateur", Musica Sacra, Mechlin, 1958.

1

Gregorianisch

Gregorian Chant

Gradualverse „Domine refugium“ und „Ad annuntiandum“ Gradual Verses „Domine refugium“ and „Ad annuntiandum“

a) in altrömischer, b) in fränkischer Überlieferung / a) "Old Roman", b) "Frankish" tradition

Ia (f) Do - mi - ne

Ib Do - mi - ne

IIa (f) Ad an - nun - ti - an - dum ma - ne

IIb Ad an - nun - ti - an - dum ma - ne

(II) re - fu - - gi - um (III) fac - tus es no - - - bis,

re - fu - - - gi - - - um fac - tus es no - - - bis,

(II) mi - se - ri - cor - di - am (III) tu - am,

mi - se - ri - cor - - - di - am tu - - am,

(IV) a ge - ne - ra - ti - o - - - ne et pro - ge - ni - -

a ge - ne - ra - ti - o - - - ne et pro - ge - - - ni -

(IV) et ve - ri - ta - tem tu - am (V) per no - - -

et ve - ri - ta - tem tu - - - am per no - - -

e.

e.

ctem.

ctem.

2 Franziskanische Lauda

Anonym

Franciscan Lauda

Anonymous
Mitte 15. Jahrh. / Middle of 15th century

Lau - di - a - mo Je - sù, E la su - a - san - cta ma - - - dre,

Lo hu - me - le Fran - sci - - - sco, No - stro de -

vo - - to pa - - - dre.

3 Lobgesang an die Jungfrau

Anonym

Song of Praise to the Virgin

Anonymous
Mitte 15. Jahrh. / Middle of 15th century

Vir - ge - ne be - ne - de - ta, ma - dre del sal - va - to - - - re

Lau - de, glo - ri - a et ho no - re a te, don - na di - le - cta,

O di - le - cto - sa ma - dre, del cie - lo co - ro - na - ta.

•Original:

pa - - - dre.

4 Ambrosianische Klagegesänge

Ambrosian Lamentation Chants

15. Jahrh. / 15th century

Tenor (c. f.)

Succentus

Do - - - mi - ne mi - se - re - re.

De pro - fun - - - dis cla - ma - - vi

ad te Do - mi - - - ne.

5 Kyrie für ein Tasteninstrument*)

Anonym

Kyrie for a Keyboard Instrument*)

Anonymous

Um 1420 / c. 1420

♩ = d.

(Ky - - - ri - - - c)

(c. f.)

5

10

17

20

25

le - i - son.)

6 Geistliches Lied
Anonym

Sacred Song
Anonymous

15. Jahrh. / 15th century

U - bi ka - ri - tas et a - - mor De - us i - bi est,

Con - gre - ga - vit nos in u - num Chri - sti a - - mor.

7

Te Deum
Englischer Diskant

Te Deum
English Discant

a) Oberstimmen improvisiert; b) Anonym, dreistimmig / a) With improvised upper parts, b) anonymous, a 3

Um 1300 / c. 1300

a

In te Do-mi-ne spe-ra-vi,

b

(c.f.)

In te Do-mi-ne spe-ra-vi,

a

non con-fun-dar in ae-ter-num.

b

non con-fun-dar in ae-ter-num.

b

non con-fun-dar in ae-ter-num.

8

Hymne*)
Gilles Binchois

Hymn*)
Gilles Binchois

Mittelstimme improvisiert („faulx bourdon“) / With improvised middle part („faulx bourdon“)

Um 1430 / c. 1430

(c.f.)

Ve-ni Cre-a-tor Spi-ri-tus,

Men - tes tu - o - rum vi - si - ta, Im - ple

su - per - na gra - ti - a, Quae

tu cre - a - sti, pec - to - ra.

9

Frottola
(Justiniana)
Anonym

Frottola
(Justiniana)
Anonymous

a) unverziert (c. 1460-70), b) verziert (1505) / a) plain (c. 1460-70), b) embellished (1505)

Canto
a Ay - me so - spi - ri, ay - me so -

Tenor
Contratenor

[Cantus]
b A - i - me so - spi - ri,

Tenor
Bassus

15

e non po - tro jia - - - may sof -

non po - tro o gia mai so - - -

20

fri - re que - - - sto do - - - lor

frir Que - - - - - ste'l do - - -

che mi dif - fa - ce.

- lor che mi dif - fa -

ce, che mi dif - fa - - - ce, che mi dif - fa - ce, dif - fa - - ce.

Lied
Paul Hofhaimer

b) Für Orgel von Hans Kotter (1513), c) für Orgel anonym (1530), d) für Laute von Hans Newsidler (1536)
b) For organ by Hans Kotter (1513), c) for organ, anonymous (1530), d) for lute by Hans Newsidler (1536)

a 1. Nach

wil - - - - - len
all auff

Discantus
Altus

Tenor

Bassus
3. Le - - - - - ben
Ger offt bey
der

Detailed description: This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Altus' and features a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a 'Discantus' section, indicated by a stylized 'D' symbol. The middle staff is labeled 'Tenor' and has a bass clef. The bottom staff is labeled 'Bassus' and has a bass clef. The lyrics are: '1. Nach wil - - - - - len all auff' on the top line and '3. Le - - - - - ben offt bey der' on the bottom line. The music consists of simple rhythmic patterns, including quarter and eighth notes.

b

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both have a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of a sequence of eighth and quarter notes in the upper staff, and a few whole and half notes in the lower staff.

c

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both have a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of a sequence of eighth and quarter notes in the upper staff, and a few whole and half notes in the lower staff.

d)

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both have a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of a sequence of eighth and quarter notes in the upper staff, and a few whole and half notes in the lower staff.

*) Original Geston höher / Original one whole-tone higher

dein mich dir al lein in
 erdt bis - - - tu mir werd vnd

dir wer al lein zeyt mir für
 stund dar - - - in - - - zeyt dir kund meins

trew - en thu er - - - zey - - - gen.
 gib mich dir zu ey - - - gen.

thu er - - - zey - - - er - zey - - - gen.
 thu er - - - zey - - - er - zey - - - gen.

al - le freud auff er - - - den.
 her - tzen gheim möcht wer - - - den.

10

(1.) Gantz

in

dein

pflicht

der

(3.) Dann

yetz

vnd

ee

nach

15

zu - - - ver - - -

sicht

laß dir

mein

a

b

c

liebt

nur

der

dienst ge - fal - - - - - len dan

buch - - - - - stab zfra - - - - - gen denn

glaub für - - - - - war in fraw - - - - - en - - - - -

für - war (A) (B) in fraw - - - - - en - - - - -

dein lieb sach vnd dar - - - - - auff

*) Das ABC (später ABCD) im Tenor ist w
 lung auf den Text der 3. Strophe: „nach abc
 musikalische Anspie-
 stabs...viere! Siehe
 *) The A B C (later A B C D) in the tenor seems to be a musical allusion
 to the text of the third strophe: “after a b c... the letter... four” See

25

schar lieb - stu mir ob ijn al - - - - - len,

schar (A B) C ijn D al -

sprach es wird bald vie - re schla - - - - - gen, es

30

ob ijn al - - - - - len.

wird bald vie - re schla - - - - - gen.

e, en plai - - - sir con - - -
méc, en plai - - - sir con - som - - -
e, en plai - - - sir con - som - - -
e, en plai - - - sir con - - - som - - -

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The seventh staff is a piano accompaniment line.

som - - - mé - - - e,
mé - - - mé - - - e,
mé - - - mé - - - e,
mé - - - mé - - - e,

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The seventh staff is a piano accompaniment line.

(10)

O siecl' heu - reulx qui
 siecl' heu - reulx qui
 siecl' heu - reulx qui
 O siecl' heu - reulx qui

cau - se tel sca - - -
 cau - se tel sca - - -
 cau - - - se tel sca - - -
 cau - se tel sca - - -

voir, la
voir, la
voir, la
voir, la

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature, containing a whole note followed by a quarter note. The second, third, and fourth staves are vocal lines in treble, alto, and bass clefs respectively, each with a whole note followed by a quarter note. The fifth, sixth, and seventh staves are piano accompaniment in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

(15)

fer - - - - me - - - - té,
fer - - - - me - - - -
fer - - - - me - - - - té,
fer - - - - me - - - - té,

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature, containing a sequence of eighth notes. The second, third, and fourth staves are vocal lines in treble, alto, and bass clefs respectively, each with a sequence of eighth notes. The fifth, sixth, and seventh staves are piano accompaniment in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

de nous deulx tant ay -

de nous de deulx

de nous deulx

Detailed description: This system contains the first two systems of a musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "de nous deulx tant ay -". The second staff is a vocal line in alto clef with the lyrics "de nous de deulx". The third staff is a vocal line in bass clef with the lyrics "de nous deulx". Below these are three staves of piano accompaniment: a bass line in bass clef, a middle line in bass clef, and a right-hand line in bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

mé - - - e, de

nous deulx tant ay - - - née, de nous

tant ay - - - mé - - - e, de

tant ay - - - mé - - - e, de

Detailed description: This system contains the second two systems of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "mé - - - e, de". The second staff is a vocal line in alto clef with the lyrics "nous deulx tant ay - - - née, de nous". The third staff is a vocal line in bass clef with the lyrics "tant ay - - - mé - - - e, de". Below these are three staves of piano accompaniment: a bass line in bass clef, a middle line in bass clef, and a right-hand line in bass clef. The piano part continues with the same complex rhythmic pattern as the first system.

20

nous deulx tant ay - - - - - mé

nous deulx tant ay - - - - - mé

nous deulx tant ay - - - - - mé

e,

Qui

e,

Qui

à

noz

e,

Qui

à noz maux a sceu si bien
 maux a sceu si bien
 maux a sceu si bien

à noz maux a sceu si bien

pour - - - voir, Or main - - - te - - -
 pour - - - voir, Or main - - - te - - -
 pour - - - voir, Or main - - - te - - -

nant a per - - - du

nant a (b) a per (b) - - - du

nant a per - - - du

nant a per - - - du

(b)

(b)

30

son pou - - - voir, Rom - - -

son pou - - - voir, Rom - - -

son pou - - - voir, Rom - - -

(b)

(b)

(b)

(b)

(b)

(b)

pant le but de ma seull' es - pé - ran - - -
 Rom - - - pant le but de ma seull' es - pé - ran - - -
 pant le but de ma seull' es - pé - ran - - -
 Rom - - - pant le but de ma seull' es - pé - ran - - -

35

ce, Ser - - - vant d'ex - em - - - ple à tous pi -
 ce, Ser - - - vant d'ex - em - - - ple à tous pi -
 ce, Ser - - - vant d'ex - em - - - ple à tous pi -
 ce, Ser - - - vant d'ex - em - - - ple à tous pi -

teulx à voir,
teulx à voir,
teulx à voir,
Fi - - - - -
Fi - - - - -

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are 'teulx à voir,' repeated three times. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the first measure, followed by a more regular accompaniment.

Fi - - - - - ni le
Fi - - - - - ni le
- - - - - ni le

This system contains the next two measures. The vocal line continues with the lyrics 'Fi - - - - - ni le' and 'Fi - - - - - ni le'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some sixteenth-note passages.

40

bien le mal soub -
 bien le mal soub - dain
 bien le mal soub - dain
 bien le

dain com - men -
 com - men -
 mal soub - dain com - men -

ce, com - - - men - - - ce,

ce, soub - dain com - men - - ce,

ce, le mal soub - dain com - men - - - ce,

fi - ni le bien le

fi - - - ni le le bien le mal soub -

fi - - - ni le bien

le mal sou - - - dain com - - -
 le mal sou - - - dain com - - -
 le mal sou - - - dain com - - -

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The lyrics are: le mal sou - - - dain com - - - / le mal sou - - - dain com - - - / le mal sou - - - dain com - - -.

men - - - ce.
 men - - - ce.
 men - - - ce.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The lyrics are: men - - - ce. / men - - - ce. / men - - - ce.

Madrigal

François de Layolle

Mit Diminutionen von Giovanni Camillo Maffei (1562)

With diminutions by Giovanni Camillo Maffei (1562)

1546

Cantus $\text{♩} = d$

La - sciar il ve - lo o per sol o per

Altus

La - sciar il ve - lo o per sol o per om - -

Tenor

La - sciar il ve - lo o

Bassus

La - - - sciar il ve - lo o per sol o per om - -

5

om - - - bra, Don - na non

bra, Don - na non vi

per sol o per om - bra, Don - na non vi vidd'

bra, Don - na non

10

vi vidd' i - - - o, Poi ch'in me co-gno-sce - ste il gran de - si - -

vidd' i - - - o, Poi ch'in me co-gno-sce - ste il gran de - si - -

i - - - o, *Poi ch'in me co-gno - sce - ste il gran de - si - -

vi vidd' i - - - o, Poi ch'in me co-gno-sce - ste il gran de - si - -

15

o, ch'ogn' al - tra vo - - - glia, ch'ogn' al tra vo - - - glia

ch'ogn' al tra vo - - - glia, ch'ogn' al tra vo - - - glia dentr'

o ch'ogn' al tra vo - - - glia, ch'ogn' al tra vo - - - glia

o ch'ogn' al - tra vo - - - glia

20

dentr' al cor mi sgom - - - bra, dentr' al cor mi sgom - bra,

al cor mi sgom - - - bra, dentr' al cor mi sgom - bra,

dentr' al cor mi sgom - bra, dentr' al

dentr' al cor mi sgom - bra, dentr' al cor mi sgom - bra,

25

bra. Mentr' io por - ta - va

al cor mi sgom - - - bra. Mentr' io por - ta - va i

cor mi sgom - - - bra. Mentr' io por - ta - - -

dentr' al cor mi sgom - - - bra. Mentr' io por - ta - - -

30

i bei pen - sier ce - la - - - ti c'han - no la men - - - te

bei pen - sier ce - la - - - ti c'han - no la men - te

va i bei pen - sier ce - la - - - ti c'han - no la men - te

va i bei pen - sier ce - la - - - ti c'han no la men - te

de-si-an-do mor-ta vid-di vi-di pie-ta-te

de-si-an-do mor-ta vid-di vi-di pie-

de-si-an-do mor-ta vid-di vi-di pie

de-si-an-do mor-ta,

35

or-nar il vol-to, Ma poi ch'a-mor di me vi-

ta-te or-nar il vol-to, Ma poi ch'a-mor di

ta-te or-nar il vol-to Ma poi ch'a-mor di

Ma poi ch'a-mor di me

40

fe-ce ac-cor-ta

me vi fe-ce ac-cor-ta fur' i bion-

me vi fe-ce ac-cor-ta fur' i bion-di ca-pell' all'-

vi fe-ce ac-cor-ta fur' i bion-di ca-pel-li all'

45

fur' i bion-di ca-pell' all' hor-ve-la-

di ca-pel-li, fur' i bion-di ca-pell' all' hor-ve-la-

hor-ve-la-ti, all' hor-ve-la-

hor-ve-la-ti, fur' i bion-di ca-pell' all' hor-ve-la-

50

ti, E l'a mo ro - so sguard' in se rac -

ti, E l'a - mo - ro - so - - sguard' in se rac -

ti, E l'a - mo - ro - - - so sguar-do in

se rac-col - - to, Quel che più de - si -

col - - to, Quel che più de - si - a - - va in voi

se ra - - - col - to, Quel che più de - si - a - - va

55

a - va in voi m'e tol - - - to, Si me go - ver - na'l ve -

m'e tol - - - to, Si me go ver - na'l ve -

voi m'e tol - - - to, che

in voi m'e tol - - - to,

60

io lo che per mia mor - te et per mia mor - te et al cald'

per mia mor - te et al cald'

che per mia mor - - - te et al cald'

65

di bei vostr' oc - - - chi
al cald' et al gie - lo di bei vostr' oc - chi il
et al gie - - - lo di bei vostr' oc - chi il
et al gie - - - le di bei vostr' oc - chi il

il dol - - - ce lum' a - -
dol - ce lu - - - me a dom - - - bra, il
dol - ce lum' a - dom - - - bra,
dol - ce lum' a dom - - - bra, il

dom -
dol - ce lu - me a - - dom - bra,
il dol - ce
dol - ce lum' a - - - dom - - - bra,

bra.
il dol - ce lum' a - - - dom - - - bra.
lu - - - me a - dom - - - bra.
il dol - ce lum' a - - - dom - - - bra.

Madrigal

Cipriano de Rore

(Text von Francesco Petrarca)

(Poem by Francesco Petrarca)

1550

Mit Diminutionen von Girolamo dalla Casa (1584)

With diminutions by Girolamo dalla Casa (1584)

Canto

Alto

Tenore

Basso

$\text{♩} = d$

Tan - to mi piac - que pri - - - ma il

Tan - to mi piac - que pri - - - ma il

Tan - to mi piac - - - - que pri - - - ma il

Tan - to mi piac - que pri - - - ma il

dol - - - ce lu - - - me

dol - - - ce lu - - - me

dol - - - ce lu - - - me Ch'io pas - sai

dol - - - ce lu - me Ch'io pas -

(5)

Ch'io pas - - - sai con di - lett'

Ch'io pas - - - sai con

con di - let - - to, pas - sai, con di - let - - -

sai con di - lett' as - sai gran pog - gi

as - sai gran pog - - - gi Per po - ter
 di - lett' as - sai gran pog - gi Per po - ter
 to as - sai gran pog - gi Per po - ter
 Per po - ter

10

ap - - pres - - - sar, per po - ter ap - pres - - -
 ap - - pres - - - sar, per po - ter ap - pres - - -
 ap - pres - - - sar gl'a - - -
 ap - - pres - - - sar, per po - ter ap - pres - - -

sar gl'a - - - ma - ti ra - - -
 sar gl'a - - - ma - ti ra - - - mi
 ma - ti ra - - - mi
 sar gl'a - - - ma - ti ra - - - mi

15

mi
 Ho - - - ra la vi - - - ta bre - ve,
 Ho - ra la vi - ta bre - - - ve, ho - ra la

Ho - ra la vi - ta bre - - - ve, ho - - - ra la
 Ho - - - - - ra la vi - ta bre - - -
 ho - - - - - ra la vi - ta bre - - - ve
 vi - ta bre - ve, la vi - ta bre - - - - ve

vi - ta bre - ve e' l loc' e' l tem - - - - - po Mo -
 - - ve e' l loc' e' l tem - - - po Mo - stran m' al -
 e' l loc' e' l tem - -
 e' l loc' e' l tem - - - po, e' l loc' e' l tem - po

stran m' al - - - tro sen - tier di gir al
 - tro sen - tier, Mo - - - - stran m' al - - - tro sen -
 po Mo - - - stran m' al - - - - - tro sen -
 Mo - stran m' al - - - - - tro sen - tier di

a)
Passi: b)

cie - - - -
 tier di gir' al cie - - - - lo
 tier di gir' al cie - - - -
 gir' al cie - - - - - - - - - - lo

25

lo E di far
 E di far
 lo E di far frut - - - - to
 E di far frut - - - - to,

frut - - - - to non pur fior' e
 frut - - - - to, e di far frut - - - - to
 non pur fior' e fron - - - - - - - - - - di,
 e di far frut - - - - to non pur fior' e

30

fron - di, e di far frut - - - to non
 non pur fior' e
 non pur fior' e fron - - - di, e di far
 fron - di, e di far

pur fior' e fron - di, e di far
 fron - - - di, non pur fior' e
 frut - to non pur fior' e non pur
 frut - to non pur fio - - - ri e fron - di,

a)

Cadenze: b)

frut - to non pur fio - - - di,
 e di far frut - - - to non pur
 fior' e fron - - - di, non
 e di far frut - - - to non pur fio - - -

35

ri e fron - - - - -
fio - - - - - ri e fron - - - - -
g pur fior' e fron - - - - -
ri e fron - - - - -

di.
di.
di.
di.

Madrigal

Cipriano de Rore

(Text von Francesco Petrarca)

(Poem by Francesco Petrarca)

1550

Diminutionen: a) G. dalla Casa (1584), b) und c) G. Bassano (1585), e) für Viola bastarda von O. Bassani (vor 1622)

Diminutions: a) G. dalla Casa (1584), b) and c) G. Bassano (1585), e) for viola bastarda by O. Bassani (before 1622)

a
 b
 c
 Canto
 Alto
 Tenore
 Basso
 e

Si - gnor mio ca - ro
 Si - gnor mio ca - ro
 Si - gnor mio ca - ro, si - gnor mio ca - ro
 Si - gnor mio ca - ro

5
 o - gni pen - sier mi ti - ra De - - -
 o - gni pen - sier mi ti - ra
 o - gni pen - sier mi ti - ra De - - -
 o - gni pen - sier mi ti - ra De - - -

vo - - - - - to a ve - - - - - der voi

De - - - - - vo - - - - - to a ve - der

vo - - - - - to a ve - - - - - der voi

10

cui sem - - - - - pre veg - - - - -

voi cui

voi cui sem - - - - - pre

cui sem - - - - - pre

gio
sem - pre veg -
veg - gio
veg - gio

This system contains eight staves of music. The top three staves are piano accompaniment, featuring a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "gio". The fifth staff is another vocal line with lyrics: "sem - pre veg -". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "veg - gio". The seventh staff is a vocal line with lyrics: "veg - gio". The eighth staff is piano accompaniment, continuing the sixteenth-note pattern.

La
gio La mia for - tu - na,
La mia for - tu -
La mia for - tu -

This system contains eight staves of music. The top three staves are piano accompaniment, mostly consisting of rests with some notes at the end of the system. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "La". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "gio La mia for - tu - na,". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "La mia for - tu -". The seventh staff is a vocal line with lyrics: "La mia for - tu -". The eighth staff is piano accompaniment, featuring a sixteenth-note pattern.

15

mia for - tu - la mia for - na (hor che mi può far

na tu - na (hor peg - gio?), la

(hor che mi può far peg - - -
 (hor che mi può far
 che mi può far peg - - - gio?),
 mia for - - - tun'

20

gio?) Mi tien' a fre - - - no
 peg - - - gio?) Mi tien' a fre - - - no,
 (hor che mi può far peg - - -
 (hor che mi può far peg - - - gio?), (hor

e mi ri -
 mi tien' a fre - - - no e
 gio?) Mi tien' a fre - - - no
 che mi può far peg - gio?) Mi tien' a fre - no

volv' e gi - - -
 mi ri - volv' e gi - - -

25

ra. Poi quel dol - - - - - ce de - - - - -

ra. Poi quel dol - - - - - ce de - - - - -

Poi quel dol - - - - - ce de - - - - -

Poi quel dol - - - - - ce de - - - - -

sio ch'a - - - - mor mi

sio ch'a - - - - mor mi

sio ch'a - - - - mor mi spi - - - -

sio ch'a - - - - mor mi

30

spi - ra Me - na

spi - ra Me - na

spi - ra Me - na

spi - ra Me - na

spi - ra Me - na

mi a mor -

mi a mor -

mi a mor - - - te

mi a mor - - - - te

te chio non
 te chio non men'
 chio non
 chio non

Detailed description: This system contains six staves. The top staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The next four staves are vocal lines. The first vocal line has lyrics 'te chio non'. The second vocal line has lyrics 'te chio non men''. The third vocal line has lyrics 'chio non'. The fourth vocal line has lyrics 'chio non'. The bottom staff is a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern to the top staff.

men' a - - - veg - - - gio Et men - - -
 a - - - veg - - - gio Et men - - -
 men' a - - - veg - - - gio Et men - - -
 men' a - - - veg - - - gio Et men - - -

Detailed description: This system contains six staves. A circled number '35' is positioned above the first staff. The top staff is a piano accompaniment. The next four staves are vocal lines. The first vocal line has lyrics 'men' a - - - veg - - - gio Et men - - -'. The second vocal line has lyrics 'a - - - veg - - - gio Et men - - -'. The third vocal line has lyrics 'men' a - - - veg - - - gio Et men - - -'. The fourth vocal line has lyrics 'men' a - - - veg - - - gio Et men - - -'. The bottom staff is a piano accompaniment.

tre i miei duo lu - - - - -

tre i miei duo lu - - - - -

tre i miei duo lu - - - - - mi in - - - - -

tre i miei duo lu - - - - -

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'tre i miei duo lu - - - - -'. The second staff is a piano accompaniment with a similar melodic line. The third staff is another vocal line with lyrics 'tre i miei duo lu - - - - -'. The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics 'tre i miei duo lu - - - - - mi in - - - - -'. The fifth staff is a bass line with lyrics 'tre i miei duo lu - - - - -'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -

- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -

dar - - - - - no chieg - - - - -

- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics '- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -'. The third staff is another vocal line with lyrics 'dar - - - - - no chieg - - - - -'. The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics '- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -'. The fifth staff is a bass line with lyrics '- mi in dar - - - - - no chieg - - - - -'. The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern.

40

gio Do - - - vun - - - qu'io son di' e
 - - - gio Do - vun - - - qu'io son, do - vun - qu'io son di' e
 - - - gio Do - vun - - - qu'io son, do - vun - qu'io son
 gio Do - vun - qu'io son di' e

not - - - - te si so - - - spi -
 not - - - - te si so - spi - - - -
 not - - - - te si so - - - spi -
 di' e

45

ra, di' e not - - - - -

ra, di' e not - - - - -

not - - - - - te si so - - - - - spi - - - - -

ra,

- - - - - te si so - - - - - spi - - - - - ra,

te si so - - - - - spi - - - - - ra,

- - - - - ra, so - - - - - spi - - - - - ra,

di' e not - - - - - te si so - - - - - spi - - - - - ra.

Kolorierte Motette*

Hermann Finck
(Text von Philipp Melancthon)

“Colored” Motet*

Hermann Finck
(Poem by Philipp Melancthon)

[Prima pars]

Te ma - ne - at sem - per, te ma - ne - at, ie ma - ne - at

Discantus
Altus

Tenor
Bassus

Te ma - ne - at sem - per, te ma -
Te ma - ne -

sem - per, te ma - - - ne - at sem - per, sem -

ne - at sem - - - per, te ma - ne - at sem - per, te
at sem - per, te ma - ne - at sem - - -

Te ma - ne - at sem - per,

- - per, te ma - - - ne - at sem - per, te ma - - - ne - at sem -

ma - ne - at sem - per, te ma - ne - at sem - per, te ma - ne - at sem -
per, sem - - - per, te ma - ne - at sem - per, te ma - ne - at

te ma - - - ne - at, te ma - ne - at sem - - per, te ma - ne -

- - per, Te ma - ne - at sem - - - per,

per, Te ma - ne - at sem - per, te ma - ne - at sem - - per, te
sem - - per, sem - - per, Te ma - ne - at sem -

at sem - - - per,

* Die Noten der mutmaßlichen unverzierten Fassung sind durch * angedeutet

65

stes, tres ve - lut in flam -

te -

Tres ve - lut in flam - ma te - stes, tres

Tres ve -

66

ma te - stes, tres ve - lut

ve - lut in flam - ma te - stes, tres ve - lut

tres ve - lut in flam - ma te - stes, tres

lut in flam - ma te - stes, in flam -

in flam - ma te - stes, in flam - ma te - stes,

in flam - ma, in flam - ma te -

ve - lut in flam - ma te - stes, in flam - ma te -

ma te - stes, in flam - ma te - stes, in flam -

67

tres ve - lut in flam - ma te - stes, in flam -

stes, tres ve - lut in flam - ma te - stes, in flam -

stes, in flam - ma te - stes, tres ve - lut in flam -

ma te - stes, tres ve - lut in

68

ma te - stes Ba - by - lo - ni - de ser -

ma te - stes Ba - by - lo - ni - de ser - vas,

ma te - stea, te - stes Ba - by - lo - ni -

flam - ma te - stes, in flam - ma te - stes Ba -

vas, Ba - by - lo - ni - de, Ba - by - lo -

75

Ba - by - lo - ni - de ser - vas, Ba - by - lo - ni - de
de ser - vas, Ba - by - lo - ni - de
by - lo - ni - de, Ba - by - lo - ni - de ser -

ni - de ser - vas

60

Rex u -

ser - vas Rex u - bi prae - sen - vas
ser - vas, ser - vas Rex u - bi

bi prae - sen - tem te

Rex u - bi prae - sen - tem te vi - det es - se
prae - sen - tem te vi - det es - se De - um,

vi - det es - se De - um, rex u - bi prae -

85

De - um, te vi - det es - se De - um, De - um, rex u - bi prae - sen -
um, rex u - bi prae - sen - tem te vi - det es - se

sen - tem te vi - det es - se De - um.

90

prae - sen - tem te vi - det es - se De - um.
tem te vi - det es - se De - um.
De - um, De - um.

„A mente“-Kontrapunkte

Kanons über Choralmelodien

Giuseppe Zarlino

"A mente" Counterpoints

Canons on plainsong melodies

Giuseppe Zarlino

a) im Einklang, b) in der Unterquinte / a) at the unison, b) at the fifth below

a *)

Guida

Consequente

Soggetto (c.f.)

Ve - ni - ere - a - tor Spi -

5

ri - tus, men - tes tu - o - riun

10

vi - si - ta, im - - - ple su - -

15

per - - - na gra - ti - a, quae

tu cre - a - a - a - a

20

sti, pec - - - to - - - ra.

b*)

Guida

Soggetto (c.f.)

Consequente

Ky - ri - c

5

e - - -

10

le - i - son.

17 Extempore-Kanons über eine Chormelodie Extempore Canons on a Chorale Melody

Sethus Calvisius

Sethus Calvisius

a) im Einklang, b) in der Oberterz, c) in der Oberquinte, d) in Gegenbewegung
a) at the unison, b) at the third above, c) at the fifth above, d) at contrary motion

Subjectum sive Thema (c.f.)

Hei - - - - lig ist Gott der

Her - re Ze - ba - oth.

18

Introitus

In die Nativitatis Domini

Ippolito Chamaterò di Negri

Introit

In die Nativitatis Domini

Ippolito Chamaterò di Negri

1574

o : d

Cantus Altus
Na - tus est no - - - - - (5) - - - - -

Quintus
Na - tus est no - - - - - bis, na - tus est no - - - - -

Tenor (c.f.)
Pu - er na - - - - - tus est no - - - - -

Bassus
Na - tus est no - - - - - bis, na - tus est no - - - - -

- - - - - bis et fi - li - us da - - - - - tus, et fi - li - us (10)

- - - - - bis, na - tus est no - - - - - bis et fi - li - us da - - - - -

- - - - - tus est no - - - - - bis et fi - li - us da - tus est no - - - - -

- - - - - bis et fi - li - - - - -

- - - - - bis, et fi - li - us da - - - - - tus est no - bis, et fi - li -

da - - - - - tus, et fi - - - - - li - us da - - - - - (15)

- tus est no - - - - - bis, et

bis, et fi - li - us da - tus, Cu - ius im -

us da - - - - - tus est no - - - - - bis,

us da - - - - - tus est no - - - - - bis, est

- - tus est no - - - bis, 20 Cu - ius

fi - li - us da - tus est no - bis, Cu - ius im - pe - ri - um su - per

pe - ri - um, cu - - ius im - pe - - ri - um, cu - ius im - pe - ri - um

Cu - ius im - pe - - - - - ri -

no - bis, Cu -

im - pe - - - ri - um, im - pe - ri - um su - - per hu - me - rum e - - -

hu - me - rum e - - ius, } su - - - per hu - me - rum

su - per hu - me - rum e - ius, su - - - per hu - me - rum

- - um su - per hu - - - - me - rum

ius im - - - pe - ri - um, cu - ius im - pe - - - -

25

ius, su - per hu - - me - rum e - - ius, 30 et

e - ius, su - - - per hu - me - rum e - - -

e - ius, su - - - per hu - me - rum e - - -

e - - - - - ius

- - - ri - um su - per hu - me - - - - rum e - - -

vo - ca - - - - bi - tur, et vo - ca - 35

- - ius, et vo - ca - - bi - tur no - - - men e - ius, et

ius, su - per hu - me - rum e - ius, e - - - ius, et

et vo - ca - - - - bi - tur no - men

ius, et vo - ca - - - - bi - tur no - men e - ius,

- - bi - tur no - - - men e - - - ius ma 40 gni con -

vo - ca - - - bi - tur } no - men e - ius ma - gni con -

vo - ca - bi - tur no - men e - ius ma - gni con -

e - - - - ius ma - - -

et vo - ca - - bi - tur no - men e - ius ma - gni

sti - li - i An - - - ge - lus, ma - gni con - si - 45 - - - li -

- si - li - i, ma - gni con - si - li - i An - ge - lus, ma - - -

- si - li - i, ma - gni con - si - - li - i, ma - gni con -

gni con - - - si - - - li - i An - ge - - -

con - - - si - - - li - i An - ge - lus, ma - - - gni

50

i, ma - gni con - - si - - li - i An - ge - lus.

gni con - si - li - i An - ge - lus, ma - gni con - si - li - i An - ge - lus.

si - - - li - i, ma - gni con - si - li - i An - ge - lus.

- - - - - lus, An - - - ge - lus.

con - si - - - li - i, ma - gni con - si - li - i An - ge - lus.

55

Qui - a

Qui - a mi - ra - bi - li - a,

Qui - a mi - ra - bi - li -

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum, Qui - - - a mi - ra -

Qui - a mi - ra - - - bi -

60

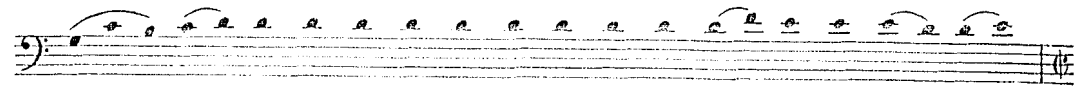
mi - ra - - - bi - li - a fe - - - cit.

qui - a mi - ra - bi - - - li - a fe - - - cit.

a fe - cit, mi - - - ra - bi - li - a fe - - - cit.

bi - - - li - a fe - cit.

- - li - a fe - - - cit, fe - - - - - cit.



Glo - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto,

Si - - - cut e - - - rat in prin-ci-pi-o et nunc

Si - - - cut e - - - rat, si - cut e - - - rat in prin-ci - - - pi -

Si - - - cut e - - - rat in prin - ci - pi -

Si - - - cut e - - - rat in prin - ci - pi - o et

Si - - - cut e - - - rat in prin-ci - - - pi-o et nunc et

et sem - - - per et in se - cu - la, et in se -

o et nunc et sem - per et in se - cu - la, et in se -

o et nunc et sem - per et in se - cu - la se - cu - lo -

nunc et sem - - - per et in se -

sem - per et in se - cu - la, et in se - cu - la,

- cu - la se - - - cu - lo - rum, A - - - men. (75) (80)

- cu - la, et in se - cu - la se - - - cu - lo - rum, A - - - men.

- rum, et in se - cu - la se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum, A - men.

cu - la se - cu - - - lo - - - rum, A - - - - men.

et in se - cu - la se - - - cu - lo - rum, A - - - - men.

19

Fantasia für Clavichord

Tomás de Sancta Maria

Fantasia for Clavichord

Tomás de Sancta Maria

1565

Measures 1-4 of the Fantasia for Clavichord. The piece is in C major and 3/4 time. The right hand begins with a treble clef and a common time signature, followed by a 3/4 time signature. The left hand begins with a bass clef and a common time signature, followed by a 3/4 time signature. The music features a simple harmonic structure with quarter and eighth notes.

Measures 5-8 of the Fantasia for Clavichord. Measure 5 is marked with a circled '5'. The right hand continues with quarter and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 9-12 of the Fantasia for Clavichord. Measure 9 is marked with a circled '10'. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand continues with quarter notes.

Measures 13-16 of the Fantasia for Clavichord. Measure 13 is marked with a circled '15'. The right hand has a more active melodic line with eighth notes, while the left hand remains accompanimental.

Measures 17-20 of the Fantasia for Clavichord. Measure 17 is marked with a circled '20'. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment.

Measures 21-25 of the Fantasia for Clavichord. Measure 21 is marked with a circled '25'. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand continues with quarter notes. The piece concludes with a final cadence in C major.

Canzone
„La Zambecara“
Claudio Merulo

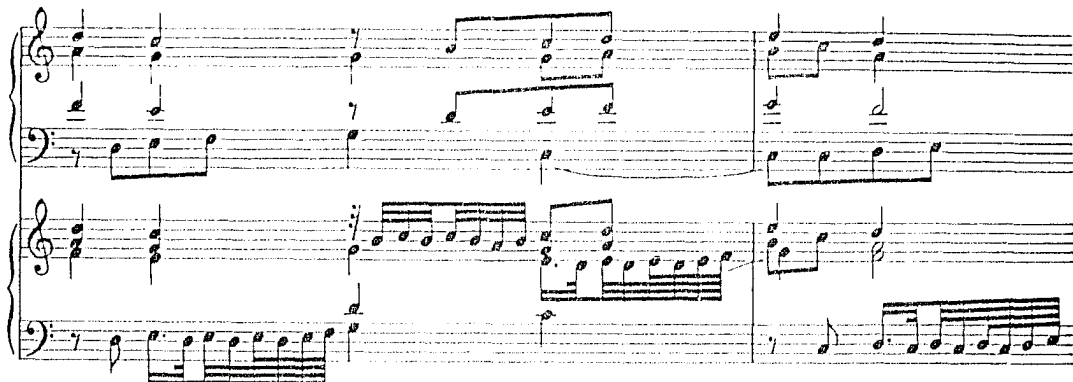
a) für vier Instrumente (unverziert), b) für Orgel (verziert)
a) for four instruments (unembellished), b) for organ (embellished)

a

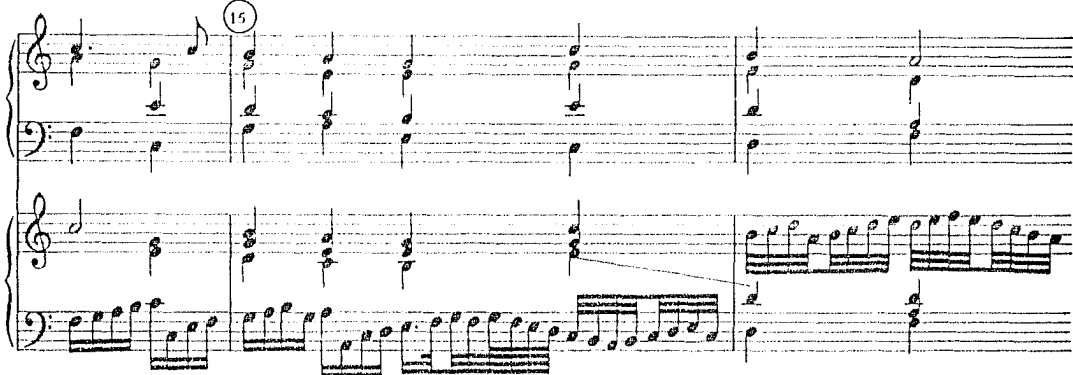
b

5

This page of musical notation is arranged in six systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '10' is circled in the first staff of the third system. The notation includes dynamic markings like '(f)' and '(p)'. The music is a single melodic line with a piano accompaniment.



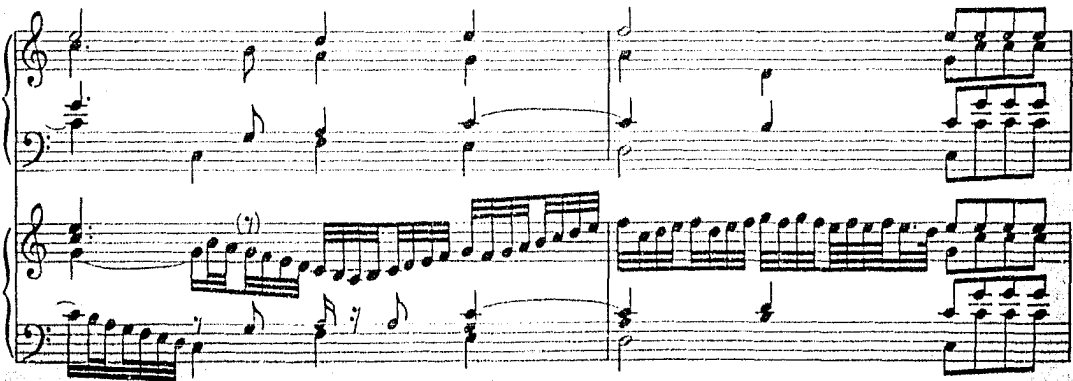
System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and a melodic line. Bass clef contains a bass line with eighth notes.



System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and a melodic line. Bass clef contains a bass line with eighth notes. A circled number '15' is above the first measure of the treble clef.



System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and a melodic line. Bass clef contains a bass line with eighth notes. The system ends with a double bar line and fermatas over the final notes, with '(7) (7)' written below.



System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and a melodic line. Bass clef contains a bass line with eighth notes. The system ends with a double bar line and fermatas over the final notes, with '(7) (7)' written below.

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for two systems, each with a treble and bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 25-29. The score is written for two systems, each with a treble and bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, including many beamed notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

25

Musical score for measures 30-34. The score is written for two systems, each with a treble and bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, including many beamed notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 35-39. The score is written for two systems, each with a treble and bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, including many beamed notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a melody in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with quarter notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff continues the melody with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The bass clef staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. A circled number '30' is positioned above the first measure of the treble clef staff. The music continues with a mix of eighth and quarter notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. This system features more intricate sixteenth-note passages in both the treble and bass clef staves.

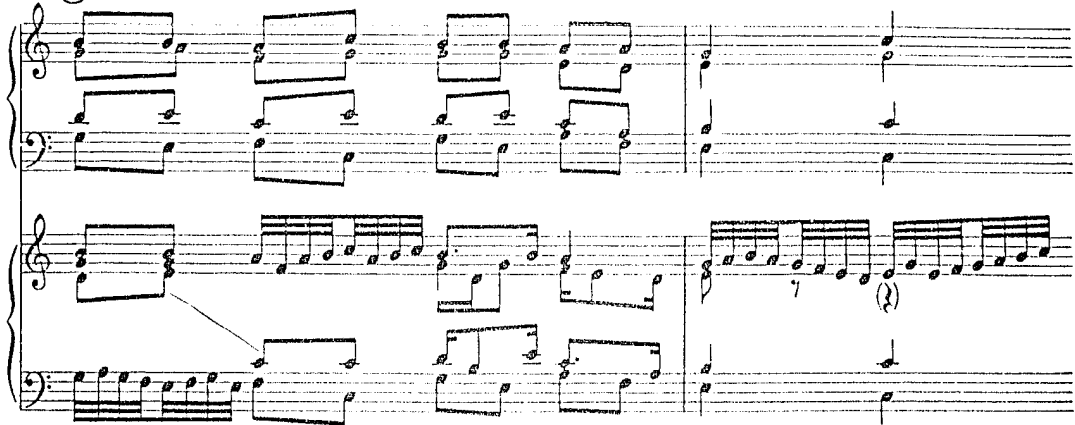
Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff has a more active melody with eighth notes, while the bass clef staff has a simpler accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff includes a measure with a double bar line and a repeat sign, followed by a sixteenth-note run. The bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment.

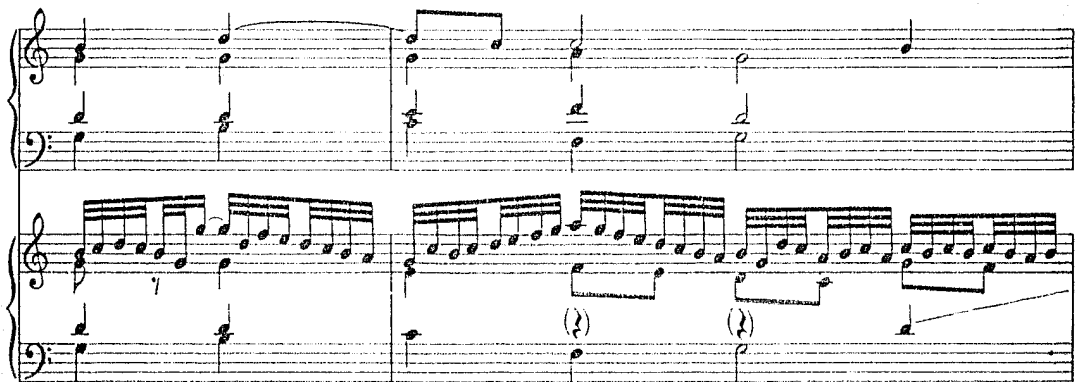
Seventh system of musical notation, consisting of two staves. This system is characterized by a series of chords in the treble clef staff, with the bass clef staff providing a consistent accompaniment.

Eighth system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff continues with chords, while the bass clef staff features a more active sixteenth-note accompaniment.

35



System 1: This system contains the first two measures of the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A circled measure number '35' is located at the top left. A line connects a bracket in the first measure of the right hand to the first measure of the left hand.



System 2: This system contains the next two measures. The right hand continues with chords and dyads, and the left hand plays a more complex eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the right hand in the second measure. A circled measure number '36' is located at the top left. A line connects a bracket in the first measure of the right hand to the first measure of the left hand.



System 3: This system contains the final two measures. The right hand plays chords and dyads, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A circled measure number '37' is located at the top left. A line connects a bracket in the first measure of the right hand to the first measure of the left hand.

40

Musical score for measures 40-43. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 40-41) features a melody in the upper voice with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes. The second system (measures 42-43) continues the melody with sixteenth-note passages in the upper voice and a bass line with quarter notes.

Musical score for measures 44-47. The score is written for two systems, each with a grand staff. The first system (measures 44-45) shows a melody in the upper voice with quarter notes and a bass line with quarter notes. The second system (measures 46-47) features a more complex melody in the upper voice with sixteenth-note runs and a bass line with quarter notes.

Musical score for measures 48-51. The score is written for two systems, each with a grand staff. The first system (measures 48-49) shows a melody in the upper voice with quarter notes and a bass line with quarter notes. The second system (measures 50-51) features a melody in the upper voice with sixteenth-note runs and a bass line with quarter notes. The piece concludes with a final chord in both systems.

Geistliches Konzert

„Deutsch Et in terra“
für zwei Soprane und Baß mit Basso continuo
Michael Praetorius

Sacred Concerto

“Deutsch Et in terra”
for two sopranos and bass with continuo
Michael Praetorius

o: d

Al-lein Gott in der Höh sei Ehr, in der Höh sei Ehr, und Dank für

Al-lein Gott in der Höh sei Ehr, und Dank für

Orgel oder Cembalo
Organ or harpsichord

Al-lein Gott in der Höh sei Ehr, und Dank für

sei - - - ne Gna - - - de, al-lein Gott

sei - - - ne Gna - - - de, al-lein Gott

sei - - - ne Gna - - - de, al-lein Gott

Höh sei Ehr,

in der Höh sei Ehr, und Dank für sei - - -

in der Höh sei Ehr, und Dank für sei - - -

in der Höh sei Ehr, und Dank für sei - - -

in der Höh sei Ehr, und Dank für sei - - -

*) Die abwärtsgestellten Noten bezeichnen die einfache, die aufwärtsgestellten die verzierte Fassung. [A] und [B] bedeuten Abschnitte wechselweise ausgeführt von einer kleineren Gruppe (z. B. Solisten mit Instrumenten ad lib.) und einer größeren (Chor und Instrumente). - Vgl. Nr. 26

*) Notes with stems pointing downward indicate the plain version, those pointing upward the embellished version. [A] and [B] denote sections performed alternately by a smaller group (e.g., soloists, with or without instruments), and a larger one (choir and instruments), respectively. - Cf. No. 26

nun und nimmermehr,

10

ne Gna - - - de, dar - um daß nun und nimmermehr, darum daß nun und
 Gna - - - de, darum daß nun und nimmermehr, darum daß nun und nim - - mermehr, und
 - - ne Gna - de, dar - um daß nun, darum daß nun und nim -

nimmer - mehr uns rühren kann kein Scha - de, kein Scha -
 nim - - mer mehr, dar - um daß nun und nimmermehr uns rühren kann
 mer - - - mehr uns rüh - ren kann kein Scha - de, kein

11

- - - de, dar - um daß nun und nim - mer, nimmer -
 kein Scha - - - de, dar - um daß nun und nim - mer -
 Scha - - - de, dar - um daß nun und nim - mer -

mehr uns rüh - ren kann kein Scha - - - de. Ein Wohl - ge -
 mehr uns rüh - - ren kann kein Scha - - - de.
 rüh - ren kann kein Scha - - - de.
 mehr uns rüh - - - ren kann kein Scha - - - de. Ein

an uns hat, (20)

fal - len Gott an uns hat, ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns, an

Ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns hat, ein Wohl - ge - fal - len Gott an

Wohl - ge - fal - - - - - len Gott an uns hat, ein Wohl - ge - fal - len Gott

uns hat, nun ist groß Fried, nun ist groß Fried ohn

uns hat, nun ist groß Fried ohn Un - - - ter laß, nun ist groß Fried ohn

an uns hat, nun ist groß

Un - - ter - laß, nun ist groß Fried ohn Un - - - ter - laß, nun ist groß Fried, (25)

Un - - ter - laß, nun ist groß Fried ohn Un - - - ter - laß, nun

Fried ohn Un - - - - - ter - laß, ohn Un - - - ter - laß, nun ist groß Fried,

nun ist groß Fried, nun ist groß Fried, nun ist groß Fried ohn Un - - - ter - laß, ohn Un - - - ter - laß,

ist groß Fried ohn Un - - - ter - laß,

nun ist groß Fried ohn Un - - - ter - laß, nun ist groß Fried ohn Un - - - ter - laß,

ein Wohl-ge - fal - len Gott an uns hat, nun ist groß

ein Wohl-ge - fal - len Gott an uns hat, nun ist groß

ein Wohl-ge - fal - len Gott an uns hat, nun ist groß

Fried ohn Un - ter - laß, all Feh-de hat nun ein En -

Fried ohn Un - - - ter - laß, all Fehd hat nun, all Feh-de hat

Fried ohn Un - - - ter - laß, all Fehd hat nun, all Fehd hat

- de, all Fehd hat nun

nun ein En - - - de, all Fehd hat nun

nun ein En - - - de, all Fehd hat

ein En - - - de.

nun ein En - - - de.

nun ein En - - - de.

Solomotette

Ignazio Donati

Für Sopran oder Tenor mit Basso continuo

Unverzierte Fassung nach Johann Andreas Herbst (1653)

Solo-Motet

Ignazio Donati

For soprano or tenor with continuo

Plain version according to Johann Andreas Herbst (1653)

1634

a

b

O ad-mi-ra-bi-le com-mer -

O Fi-li De-i su-a-vis -

Orgel oder Cembalo / Organ or harpsichord

3

-ci-um, Cre-a-tor ge-ne-ris, Cre -

-si-me, Re-demp-tor ge-ne-ris, Re -

a-tor ge-ne-ris hu-ma -

demp-tor ge-ne-ris hu-ma -

10

a - ni - ma - rum cor - - - - - pus su - mens, a - ni - ma - rum

re - spi - ce me Je - - - - - su sem - - - - - per, re - spi - ce me

15

cor - - - - - pus su - mens, de Vir - gi - ne

Je - - - - - su sem - per, ab ho - ste ma -

na - - - - - sci di - gna - - - - - tus,

- - - - - li - - - - - gno de - - - - - fen - - - - - de me,

20

de Vir - gi - ne na - - - - - sci di - gna - - - - - tus

ab ho - ste ma - - - - - li - - - - - gno de - - - - - fen - - - - - de

est, et pro-ce-dens ho-mo si-ne se - - - mi-ne,
me, et in ho-ra mor-tis tu me su - - - sci-pe,

25

et pro-ce-dens ho-mo si-ne se - mi-ne, lar-gi-tus est no-bis su-am de-i-
et in ho-ra mor-tis tu me su - - - sci-pe, qui vi-vis et re-gnas De-us

30

ta - - - tem, lar-gi-tus est no-bis su-am de-
in ae-ter-num, qui vi-vis et re-gnas De-us in ae-

- i - ta - - - tem.
ter - - - num.

3 4 4 #3

Geistliches Duett

Sacred Duet

Der 18. Psalm, für zwei Soprane mit beziffertem Baß
Tobias Michael

Psalm 18, for two sopranos with figured bass
Tobias Michael

5

Hertz-lich lieb hab ich dich Herr mei-ne

Herr mei-ne Stär-cke, hertz-lich lieb hab ich dich,

Orgel oder Cembalo / Organ or harpsichord

6 6 5 6 6 6 # 6 # 6

Stär-cke, hertz-lich lieb hab ich dich Herr mei-ne Stär-cke, Herr mein Feß, mei-ne

hertz-lich lieb hab ich dich Herr mei-ne Stär-cke,

6 6 5 # # 4 3 6

10

Burg mein Er-ret-ter, Herr mein Feß, mei-ne Burg mein Er-

Herr mein Feß, mei-ne Burg mein Er-ret-ter, Herr mein Feß, mei-ne Burg mein Er-

6 6 6 # # # #

retter, mein Er ret - ter, mein Hort, mein Gott, mein Gott mein Hort, mein
 retter, mein Er-ret - ter, mein Gott, mein Gott mein Hort, mein Gott, mein

3 4 5 6

Hort, mein Gott, mein Gott mein Hort, mein Gott mein Hort, mein
 Hort, mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein
 Gott mein Hort, mein Gott mein Hort, mein

6

Gott mein Hort, mein Gott mein Hort auff den ich trawe, auff den ich traw-
 Gott mein Hort, mein Gott mein Hort auff den ich trawe, auff den ich

3 4 5 5 6 5 6

e. Mein Schild und Horn mei-nes Heils und
 traw - e. Mein Schild und Horn mei-nes Heils und mein Schutz,

4 3# 6 6 6 # 5 6

25

mein Schutz, mein Schild und Horn mei-nes Heils und mein Schutz.
 mein Schild und Horn mei-nes Heils und mein Schutz. Ich will den Her-ren lo-ben und an -

6 6 6 4 3 6

Ich will den Her-ren lo-ben und an -ruf - fen,
 ruf - fen, ich will den Her-ren lo-ben und an -

6

30

ich will den Her-ren lo-ben und an-ruf - fen. So wer-de ich von mei-nen Fein-den er -
 ruf - fen, den Her-ren lo-ben und an-ruf - fen.

6 6

lö - set, so wer-de ich von mei-nen Fein-den er -
 So wer-de ich von mei-nen Fein - den er - lö - set, so wer-de ich von mei-nen Fein-den er -

6 5 6 4 4

35

Fein - den

lö - set, von mei - nen Fein - den er - lö - set, so wer - de ich von mei - nen Fein - den er -

lö - set,

lö - set,

so wer - de ich von mei - nen Fein - den er - lö - set, von mei - nen Fein -

40

Fein - den

so wer - de ich von mei - nen Fein - den er - lö - set, so wer - de ich von

- den er - lö - set, so wer - de ich von mei - nen Fein - den er - lö - set, so wer - de ich von

- den

mei - nen Fein - den, von mei - nen Fein - den er - lö - set.

mei - nen Fein - den, von mei - nen Fein - den er - lö - set.

3 4 3

Air de cour

Antoine de Boësset

Diminutionen von Antoine oder Étienne Moulinié, Henry le Bailly und Boësset
 Diminutions by Antoine or Etienne Moulinié, Henry le Bailly, and Boësset

1637

(Moulinié)

a  1. Ne - spé - rez plus, mes yeux, De re - voir

(Moulinié)

b  2. Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le coeur de

(Bailly)

c  2. Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le coeur de

(Boësset)

d  2. Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le coeur de

Dessus 1. Ne - spé - rez plus, mes yeux, De re - voir

e*)  1. De re - voir en ces

Haute-contre (Laute / Lute)

2. Dans le coeur de ce

Taille  3. C'est en vain sou - pi - rer C'est en vain e - spé -

Basse-contre

(Moulinié)

f  1. Ne - spé - rez plus, mes yeux, De re - voir en ces lieux

(Moulinié)

g  2. Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le coeur de ce dieu

*) Der vierstimmige Vokalsatz (c) ist 1642 erschienen; die eingeklammerten Noten der Begleitung sind der Ausgabe für eine Solostimme mit Laute (1643) entnommen

*) The four-part setting (c) was published in 1642; the notes of the accompaniment in parentheses were taken from the 1643 edition for solo voice with lute

en ces lieux La beau - té que ja - do - - - re.
 ce dieu Dont le feu me de - - - vo - - - re.
 ce dieu Dont le feu me de - vo - - - re.
 en ces lieux La beau - té que ja - - - do - - - re.
 lieux La beau - té que ja - - - do - - - re.
 dieu Dont le feu, dont le feu me de - - - vo - - - re.
 rer Le se - cours, le se - cours que j'im - - plo - - - re.
 La beau - té, la beau - té que ja - do - - re.
 Dont le feu, dont le feu me de - - - vo - re.

Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy
 Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - - vy
 Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy ma
 Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy ma
 1-3. Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy
 Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy
 Le Ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy ma

ma nais - - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

ma nais - - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

nais - - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

nais - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

Par sa ri - gueur.

ma nais - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

ma nais - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

nais - san - te Au-ro - - re Par sa ri - gueur.gueur.

25

Geistliches Lied

Für eine Singstimme mit unbeziffertem Baß
Thomas Brewer

Sacred Song

For solo voice with unfigured bass
Thomas Brewera) verziert, b) unverziert
a) embellished, b) plain

armes are spread,

a

b

1. O that mine eyes could melt in to a ffloud, that I might plunge in teares for wel-come

2. See how his blood - be - dabbled armes are spread, to en tertayne death's (-smeared) wel-come

3. The ve - ry heavens put weeds of sab - le on, the ve - ry rockes a - sun - der

Orgel oder Cembalo / Organ or harpsichord

um 1650
c. 1650

bow - - - - ing head, his bleed - ing hands.

swim in blood to

5

swimme in blood to

swym in blood to

thee, as thou didst swym in blood to ran - some me.
bands, be - hold his bowe - - - - ing head, his bleed - ing hands.
rent, and yett this heart that stonewill not re - lent.

his wound 10 - ed syde,

O that this flesh - ly lymbecke would be - - - gin
His oft - re - peat - ed stripes, his wound - ed side,
Hard - heart - ed man, for on - lie man de - - - nyde

re - mem - ber how he dy'de.

to droppe, and droppe a teare for ev' - ry synne.
harke how he groan'd, re - - mem - ber how he dy'de.
to mourne for him, for whome he one - ly dy'de.

26

Choralvorspiel

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr“*)
Johann Christoph Bach

Chorale Prelude

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr“*)
Johann Christoph Bach

um 1680 (?)
c. 1680 (?)

Orgel
Organ

(Pedal)

(Pedal)

(Pedal)

*) Vgl. Nr. 21 / Cf. No. 21.

27 Adagio für Violine und Bass continuo

Arcangelo Corelli

Verzierungen (des Komponisten?) gedr. um 1710

Adagio for Violin and Continuo

Arcangelo Corelli

Embellishments (by the composer?) printed c.1710

1700

a

b

Cembalo und Violine / Harpsichord und Bass Viol

5

6 5 4 3 7 #

6 5 4 3 # 7 #

6 5 6 4 3 # 7 6 7 6 5 5

7 6 5

4 3 #

15

7 4 3#

20

6 6 6 4 3 9 6 4 3

7 4 3 6 5 6 5 6 7 4 3 4 6 4 3

2

28 Arietta mit ausgesetztem Basso continuo

Anonym

Arietta with Realized Continuo

Anonymous

um 1700
c. 1700

5

Son un cer - to spi - ri - tel - - - lo che dea tut - ti

Cembalo / Harpsichord

19

nell' a - mo - re ma più mo - ti ho nel cer - vel - - -

6 5 6 6 5

*) Die Noten mit besonderem Hals sind Acciaccaturen / The notes separately stemmed downward are acciaccature

15 20

- - lo ch'ò - ri - ol nel bat - ter l'ho - - - re, ma più

25

mo - ti ho nel cer - vel - - - - lo ch'ò - ri - ol nel

30 35

bat - - - - ter l'ho - - - re, nel bat -

40

- - - - ter l'ho - - - re. Col mar - tel dell' empieta - de

47

o - gni cor pos - so dis - la - - re, con la fal - ce di bel - ta - de

6 6 6 6 6 6 6 7 6 5 6 6 5 7

50

mil - le vi - te, mil - le vi - te, mil - le vi - te tru - ci - da -

6 6 5 6 6

55

- - - - - re. Non an - dran miei col - pi al

6 5 3 4 4 5 6 #6 6 6 5 #3

60

ven - - to che s'un vi - - - - ve mor -

6 5 6 4 3

65

70

ran cen - to, che s'un vi - - - ve, che sun vi - - -

75

- - - ve mor - ran cen - - - to.

29 Ausführung eines Generalbasses

Johann David Heinichen

Execution of a Thorough-Bass

Johann David Heinichen

1728

a) Schlichte Begleitung, b) und c) „Manierlicher Generalbaß“ / a) Plain accompaniment, b) and c) „Manierlicher Generalbass“

a

b

c

I. H.

1) Mordent
mordent2) Schleifer
slide

3) tr

4) Vorschlag
appoggiatura

5

The image displays a musical score for piano, organized into five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The score is written in a single key signature and contains various musical notations. Fingerings are indicated by the number '6' in the bass clef and '7' in the treble clef. Trills are marked with 'tr'. The first system is marked with a circled '5' at the top center. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Kammerduett für zwei Altstimmen

Giovanni Battista Bononcini

Mit Verzierungen von Carlo Antonio Benati (um 1710?)

Chamber Duet for Two Altos

Giovanni Battista Bononcini

Embellishments by Carlo Antonio Benati (c. 1710?)

a) Bononcini (unverziert), b) Benati (verzert), c) Benati (Da-Capo-Verzierungen) / a) Bononcini (plain), b) Benati (embellished), c) Benati (embellished da-capo section)

*Largo*Cembalo
Harpischord

7 6 # 7 6

Alto I

Alto I

Alto I

Sempre pian - go e dir non sò, e dir non sò quan - do

7 6 # 7 6

ma - i io ri - de - rò,

Alto II (a)

Alto II (b)

Alto II (c)

Sem - pre ri - - do e dir non sò, e dir non sò

7 # 7 6 # 7 6

sem - pre pian - go e dir non sò,
e dir non sò,
quando mai - i io pian - ge - rò, io pian - ge - rò, e dir non
e dir non

7 47 6

e dir non sò quan - do mai - i io ri - de - rò, io ri - de -
e dir non sò
sò, e dir non sò quan - do mai io pian - ge - rò, sempre

15 15 15

7 6 4 7 7

rò, e dir non sò, e dir non sò,
 ri - do e dir non sò, e dir non sò quan-do

7 6 # 7 6

e dir non sò quan-do mai io ri - de-rò, quan-do
 ma - i io pian-ge-rò, io pian - gerò, io pian-ge-rò,

7 # 6 5 # 7 6

ma - i io ri - de - rò, i - o ri - - - de - rò. 25

mai io pian - ge - rò, io pian - ge - rò. 26

quando ma - i io pian - ge - rò, io pian - ge - rò.

mai io pian - ge - rò, io pian - ge - rò. Fine

Allegro^{*)}

Alto I
Par-ti vo-la fug-gi da me che il tuo a-mo-re più non vuò,

Alto II
Ven-go cor-roetor-no a te che il tua-

(stacc.)

6

30

par-ti vo-la fug-gi da me, fug-gi da me, che il tuo a-mo-re più non
more so-lo io vuò, vengo cor-roetor no a te, e tor-no a te, che il tuo a-mo-re so-lo io

6

(Bononcini) 35

vuò, che il tuo a-mo - re più non vuò. Sem - pre

(Benati)

(Bononcini)

vuò, che il tuo a-mo - re so - lo io vuò. D.C. dal % al Fine*)

Largo

*) Bei Bononcini steht hier ein D. C. Zeichen; bei Benati ist die Wiederholung mit veränderten Koloraturen ausgeschrieben

*) Bononcini has a da-capo indication here; Benati's da-capo section is written out.

31 Kammerduett für Sopran und Alt
Francesco Durante

Chamber Duet for Soprano and Alto
Francesco Durante

um 1720
c. 1720

Verzierte Fassung (b) für zwei Soprane (1720) / Embellished version (b) for two sopranos (1720)

Recit.

a *Alto*

b *Soprano II*

Son i - o, son i - o, bar - ba - ra don - na, in - fi - da Clo - ri, quel - lo,

Recit.

Cembalo / Harpsichord

quel - lo son i - o che un - tem - po fui de' dol - ci pen - sier

16
14
13

6
3

7
5
3

son, *Recit.* a tempo
 quel - lo, quel - lo io son che for - tu na - to

pra - to, al *Recit.* quel - - -
 (colla parte) a tempo

ti se - gui - va so - ven - te al bos - co, al pra - to, al ri - o, oh,
 io

- lo io son, oh,
 (colla parte)

Largo (a tempo) 30
 me - me - ria do - len - - - te, oh,

Largo (a tempo) 30
 me - mo - ria do - len - - - te, oh,

a tempo
 7 9 5
 4 4 3
 5 5 4

son, *Recit.* 25 *a tempo* quel - lo, quel - lo io son che for - tu - na - to

pra - to, al *Recit.* 25 *a tempo* ri - o, quel - - -

(colla parte) ti se - gui - va so - ven - te al bos - co, al pra - to, al 25 ri - o, oh,

io 25 io son, oh,

(colla parte)

Largo (a tempo) 30 me - mo - ria do - len - - - te, oh,

Largo (a tempo) 30 me - mo - ria do - len - - - te, oh,

a tempo

me - mo - ria do - len - - - te, a cui di -

me - mo - ria do - len - - - te, a cui di -

7 15 33

7/5 5/3 9/5 4/2 5/3

ce - vi, a cui di - ce - - vi: Sie - di fra que - ste

ce - vi, a cui di - ce - - vi: Sie - di fra que - ste

50 30

5/5 #6 5/4 4/4 #3

fron - di, sie - di fra que - ste er - bet - te, spec - chiati in que - sto

fron - di, sic - di fra que - ste er - bet - te, spec - chiati in que - sto

7 5 5 6 # 5/3 5/3 6 # 5/3

ri - o,

ri - o, cheil ri - trat - to ve - dra - i dell' I - dol mi -

Figured bass: #5 4, #5, 6, #b 5, #5 4, #5, 5, 9, 8, 6, #5, 4, #5

cheil ri - trat - to ve - dra - i dell' I - dol mi - o,

o, spec-chiati in que - sto

Figured bass: 5, #6 5, #5 4, #5, 3, 9 4, 8 b3, 6 4, #5, #6 5, #6 5

cheil ri - trat - to ve - dra - i dell' I - dol mi - o, dell' I - dol

ri - o, cheil ri - trat - to ve - dra - i dell' I - dol mi -

Figured bass: #5 #4, #5 3, 6, #6 5, 7 3, #6 3, #6 #4, 3, 7 4, #6 #3, #6 3, 6 4, 6 5, 4, 6 4, #

mi - - - o, spec-chiati in que - - sto ri - o

o, dell' I - dol mi - - - o, spec-chiati in que - - sto

cheil ri - trat - to ve - dra - i, cheil ri - trat - to ve - dra - i

ri - o cheil ri - trat - to ve - dra - i, che il ri - trat - -

dell' I - - - dol mi - o, dell' I - - - dol mi - o.

- - to ve - dra - i dell' I - dol mi - o, dell' I - dol mi - o.

Adagio für Cembalo

Johann Sebastian Bach

Nach einem Oboenkonzert von Alessandro Marcello

Adagio for Harpsichord

Johann Sebastian Bach

Transcribed from an Oboe Concerto by Alessandro Marcello

1708-1717

Adagio

5

10

15

20

25

System 1: Measures 25-28. Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

System 2: Measures 29-32. Continuation of the previous system. The right hand has more complex melodic patterns with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment.

30

System 3: Measures 33-36. Measure 33 starts with a new melodic phrase in the right hand. The left hand accompaniment remains consistent.

35

System 4: Measures 37-40. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment includes some chordal textures.

40

System 5: Measures 41-44. The right hand features a melodic line with a slur and an accent. The left hand accompaniment includes a triplet in the final measure.

33 Largo für Cembalo und Orchester

Johann Sebastian Bach

Nach der Sinfonia der Kantate Nr. 156 (1729-1730)

Largo for Harpsichord and Orchestra

Johann Sebastian Bach

Transcribed from the Sinfonia of Cantata No. 156 (1729-1730)

1730-1735

Adagio

Largo

Cembalo / Harpsichord

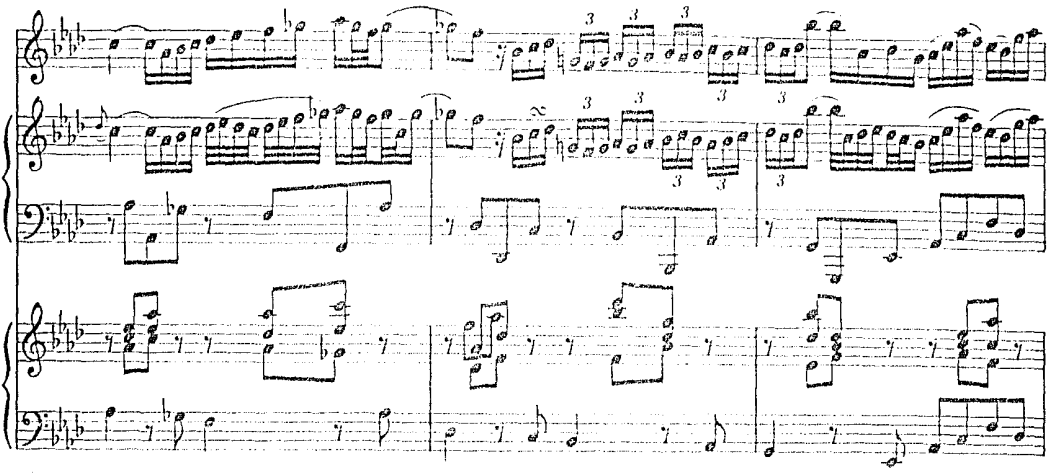
Streicher, pizz. / Strings, pizz.

5


10

3

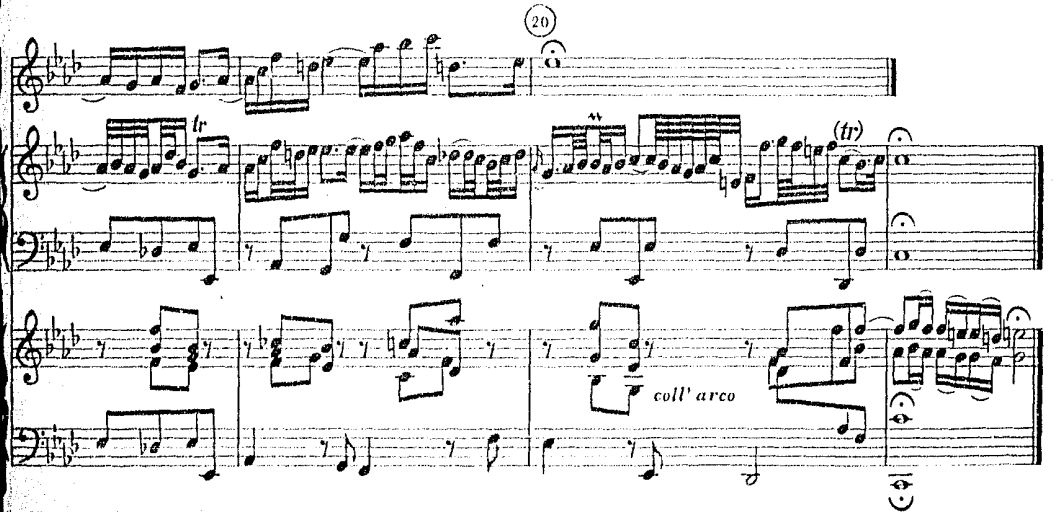
* Umvertzte Obertonstimm original F-dur / The unlabelled oboe part is originally in F major



First system of musical notation, measures 1-4. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music includes a complex melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The first staff has a circled measure number '3' above it.



Second system of musical notation, measures 5-8. It continues the melodic and accompanimental themes. A circled measure number '15' is placed above the first staff at the beginning of the system.



Third system of musical notation, measures 9-12. The notation includes a *tr* (trill) marking above a note in the first staff and a *coll' arco* marking in the second staff. A circled measure number '20' is placed above the first staff at the beginning of the system.

34 Adagio für Flöte und Generalbaß
Johann Joachim Quantz

Adagio for Flute and Thorough-Bass
Johann Joachim Quantz

1752

Unverziert und verziert, „im italienischen Geschmacke“ / Plain, and embellished “in the Italian style”

The first system consists of three staves. The top staff is the flute part, the middle staff is the flute part with trills and ornaments (tr), and the bottom staff is the harpsichord/cembalo accompaniment. The harpsichord part includes figured bass notation: 6, 6, 6 5, 6, 7, 7. The tempo is Adagio.

The second system consists of three staves. The top staff is the flute part, the middle staff is the flute part with trills and ornaments (tr), and the bottom staff is the harpsichord/cembalo accompaniment. The harpsichord part includes figured bass notation: 6, 7, 7, 4/2, 6, 6/5, 4/2, 6. A circled number 5 is above the first measure of the flute part. The tempo is Adagio.

The third system consists of three staves. The top staff is the flute part, the middle staff is the flute part with trills and ornaments (tr), and the bottom staff is the harpsichord/cembalo accompaniment. The harpsichord part includes figured bass notation: 6/5, 6/5, 4, 6, 6/5, 7, 6, 6/5, b. The tempo is Adagio.

10

6 5 6 5 6 6 5 4 # 7

15

6 5 6 5 # 6 6 6 3

6 5 2+ 6 6 6

20

6 6 6 5 6

First system of a musical score. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves contain a melody with various note values and rests. The bottom two staves contain a bass line with chords and single notes. Fingering numbers (6, 5, 6, 7, 6, 7, 7, 7) are written below the bass line. There are also some trill markings (*tr*) in the upper staves.

Second system of the musical score, starting with a circled measure number 25. It features four staves. The top two staves have a melody with trills (*tr*) and slurs. The bottom two staves have a bass line with chords and notes. Fingering numbers (6, 5, 4, 2, 6, 6, 4, 5, 3, 6) are present. Trill markings (*tr*) are also visible in the upper staves.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top two staves contain a melody with trills (*tr*) and slurs. The bottom two staves contain a bass line with chords and notes. Fingering numbers (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6) are written below the bass line. Trill markings (*tr*) are present in the upper staves.

Fourth system of the musical score, starting with a circled measure number 30. It features four staves. The top two staves have a melody with trills (*tr*) and slurs. The bottom two staves have a bass line with chords and notes. Fingering numbers (6, 5, 6, 4, 5, 3, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3) are present. Trill markings (*tr*) are also visible in the upper staves.

35 Sonata für Violine und Generalbaß

Franz Benda

Sonata for Violin and Thorough-Bass

Franz Benda

a) unverzierte, b) und c) verzierte Violinstimme / a) plain, b) and c) embellished

um 1760 - 1770 (?)

c. 1760 - 1770 (?)

Adagio un poco Andante

a

b

c

Cembalo und Violoncello
Harpsichord and cello

5

6

4

2

6

6

6

6

5

6

4

5

6

4

3

30

10

35

6

5b

6

Musical score for measures 15-19. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, and the last three are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). Measures 15-19 contain various musical notations including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes. Trills (tr) are marked above several notes. The bass line includes figured bass notation: 4 # 2, 6, 6, 4, 6.

Musical score for measures 20-24. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, and the last three are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). Measures 20-24 contain various musical notations including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes. Trills (tr) are marked above several notes. The bass line includes figured bass notation: 7, 6, 7.

Musical score for measures 25-29. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, and the last three are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). Measures 25-29 contain various musical notations including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes. Trills (tr) are marked above several notes. The bass line includes figured bass notation: 5, 6, 4, 7 #, 6, 6, 7, 6.

The musical score is arranged in two systems, each containing three staves. The top staff is for the vocal line, the middle for the vocal line with trills and ornaments, and the bottom for the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The score includes various musical notations such as trills (tr), ornaments (tr), and slurs. Measure numbers 50, 55, 60, 70, 75, and 80 are indicated. The piano accompaniment includes fingerings and pedaling marks. The tempo marking 'tempo rubato' appears in the second system. The score concludes with a final cadence in the piano part.

*) Die Fortsetzung der ersten verzierten Fassung ist von hier dem Vortragenden überlassen

*) From here on the continuation of the first embellished version is left to the discretion of the performer

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The bass clef staff includes a sequence of fingerings: 6, 6, 7, 6, 5, 6, 4, 7. A circled number '65' is placed above the first measure of the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a trill (tr) in the first measure. The grand staff contains triplet markings (3) in the second, third, and fourth measures. The bass clef staff has fingerings: 6, 7, 6.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a trill (tr) in the first measure and a circled number '90' with the word '(cadenza)' next to it. The grand staff has first and second endings marked '1' and '2'. The bass clef staff has fingerings: 6, 5, 4, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 5, 3.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Cadenza' and contains a dense, rapid melodic line. The bottom staff continues the accompaniment with fingerings: 6, 6, 6, 7, 6, 6, 5, 3.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Presto Scherzando' and contains a circled number '5'. The grand staff has a circled number '27' at the beginning and a circled number '30' in the middle. The music is in 6/8 time. The bass clef staff has fingerings: 6, 6, 6.

System 1: First system of music. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with trills (tr) and a circled measure number 10. The middle staff has a treble clef and contains a more active melodic line with a circled measure number 15. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with chordal accompaniment and figured bass notation (6, 6, 6, 6, 6, 6, 3, 6, 6, #, 5).

System 2: Second system of music. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with trills and a circled measure number 15. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a circled measure number 10. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with chordal accompaniment and figured bass notation (6, 6, 6, 5, 3, 6, 6, 3, 6, 5, 3, 6, 5, 5, #, 6, 5, 6, 6, 5).

System 3: Third system of music. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with trills and a circled measure number 20. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a circled measure number 15. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with chordal accompaniment and figured bass notation (6, 6, 5, #, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, #).

System 4: Fourth system of music. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a circled measure number 25 and includes first and second endings. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a circled measure number 50 and includes first and second endings. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with chordal accompaniment and figured bass notation (6, 5b, 7, #, 6, 5b, 7, #, 7, #, 6, #).

55

100

p

60

105

f

65

110

p *f* *p* *f*

70

115

p *f* *p* *f*

75

120

p *f* *tr* *p* *f*

80

125

p *f*

85

130

p *f*

90

135

p

95

140 *f*

p

tempo rubato

1 2

1 2

1 2

36 Arie mit willkürlicher Veränderung

Für eine Singstimme mit unbeziffertem Baß

Johann Adam Hiller

Aria with free Variation

For solo voice with unfigured bass

Johann Adam Hiller

1780

Adagio

Vom Dienst der Cre-a-tur ver-las-sen, um-ringt von de-

Variation

Klavier oder Orgel / Clavier or Organ

5

- nen die dich has-sen, trägst du, mein Heil die Last al-lein, die Last,

die Last al - lein, trägst

du ³ die Last al - lein. Vom Dienst der Cre - a - tur ver -
 Cre - a - tur ver -

las - sen, um - ringt von de - nen die dich las - sen, trägst du, mein Heil, die Last al -
 las - sen,

lein, trägst du, mein Heil, die Last al - lein, die Last,
 6

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

die Last al - lein, trägst du, trägst du die Last al -

20
lein. Vom Dienst der Cre-a - tur ver-las - sen, um - ringt von

de - nen die dich has - sen, trägst du, mein Heil, die Last al - lein, die Last al - lein,

25

trägst du, mein Heil, die Last al-lein, die Last al-lein.

Heil, die

37 Sonate für Klavier mit veränderten Reprisen Sonata for Clavier with Varied Reprises
 Carl Philipp Emanuel Bach Carl Philipp Emanuel Bach

1760

*) *Allegretto*

Reprise

5

15

*) Zum leichteren Vergleich sind die Reprisen untereinander gestellt. 1) ♪ Prallender Doppelschlag, Ausführung:

*) To facilitate comparing the two versions the repeats ("Reprises") are set directly below the corresponding first sections. 1) ♪ "Prallender Doppelschlag" (shaked turn), execution:



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with grace notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Measure 12 is marked with a *ten* (tension) hairpin and a *f* (forte) dynamic. Measure 19 contains a circled measure number 20. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Folgt Reprise (T. 12)

Reprise (meas. 12) follows

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff starts with a circled measure number 10 and a *pp* (pianissimo) dynamic. The lower staff begins with a *f* (forte) dynamic. Measure 23 is circled and contains a triplet of eighth notes. The system ends with a circled measure number 35 and the word *Reprise* written above the staff.

(Folgt T. 23 / Meas. 23 follows)

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a circled measure number 24 and a piano (*p*) dynamic. The lower staff features a steady accompaniment. Measure 35 is circled and contains a piano (*p*) dynamic marking.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff features a steady accompaniment. Measure 40 is circled and contains a piano (*p*) dynamic marking.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff features a steady accompaniment. Measure 45 is circled and contains a piano (*p*) dynamic marking.

30

p *f* *ten* *p*

Foxtrot Reprise (1. 35) / Reprise (meux. 35) follows

pp *f*

45 (Coda)

pp *f* *pp* *ff* *p* *pp*

Largo

f *p* *f*

10

p *f* *p*

15

p *pp*

20 25

f *p* *pp*

Vivace

Musical notation for measures 1-10. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '5'. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has one flat (B-flat).

Reprise

Musical notation for measures 11-20. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '32'. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

Musical notation for measures 21-30. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '10'. The dynamics are marked as *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

Musical notation for measures 31-40. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '40'. The dynamics are marked as *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

Musical notation for measures 41-50. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '20'. The dynamics are marked as *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

Musical notation for measures 51-60. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '50'. The dynamics are marked as *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

Musical notation for measures 61-70. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '25'. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

Folgt Reprise (T. 32)
Reprise (meas. 32) follows

Musical notation for measures 71-80. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a circled '55'. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat).

(Folgt T. 63 / Meas. 63 follows)

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *ff* are used throughout. Measure numbers are circled at the beginning of several systems: 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, and 150. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

38 Freie Fantasie für Klavier
Carl Philipp Emanuel Bach

Free Fantasy for Clavier
Carl Philipp Emanuel Bach

Ausführung / Execution

1762

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line of eighth notes, and a separate bass clef staff with a simple bass line. Dynamics markings *p* and *f* are present. Fingerings 7, 2, and 6 are indicated below the bottom staff.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The grand staff provides a bass line. A fingering of 7 is shown at the beginning.

Third system of musical notation. The treble staff includes a section marked *arpeggio*. The grand staff has a bass line with a *Ped.* marking and an asterisk. Fingerings 4, 3, 6, and 7 are indicated below the bottom staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a section marked *(arpeggio)*. The grand staff includes *Ped. ** and *Ped.* markings. The bottom staff has fingerings 24, 64, 6, 24, and 7. An asterisk with the word *simili* is also present.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, a grand staff with a bass line, and a separate bass clef staff. Fingerings 2 and 6 are indicated at the bottom.

First system of a piano score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the piano score. It continues the melodic and accompanimental lines. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). A performance instruction ** simili* is present. Pedal markings *(Ped.)* are shown. The system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Third system of the piano score. It features a series of arpeggiated chords in the right hand. Dynamic markings include *f* and *p*. Pedal markings *(Ped.)* are present. The system ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Fourth system of the piano score. It continues with arpeggiated figures. Dynamic markings include *f*. Pedal markings *(Ped.)* are present. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb and Eb).

Fifth system of the piano score. It features a prominent arpeggiated pattern in the right hand. Dynamic markings include *p*. Pedal markings *(Ped.)* are present. The system ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Sixth system of the piano score. It continues with arpeggiated figures. Pedal markings *(Ped.)* are present. The system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Capriccio für das Pianoforte

Karl Czerny

Capriccio for the Piano

Karl Czerny

Allegro vivace

ff dim. pp rit. ff a tempo

dim. pp rit. a tempo sf

p pp sf poco rit. a tempo

sf sf p

dolce rit.

Un poco rit. pp sf dim. rall. Andante p

cantabile

The first system of the musical score is marked *cantabile*. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The melody in the treble clef is characterized by flowing eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* *rall.* is present in the final measure of the system.

Allegro vivo

The second system is marked *Allegro vivo*. It begins with a dynamic marking of *f*. The treble clef features a melody with eighth notes and rests. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The third system continues the *Allegro vivo* section. It features a dynamic marking of *fp*. The treble clef melody is more active, with eighth-note runs. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes.

The fourth system shows the continuation of the *Allegro vivo* section. The treble clef melody consists of eighth-note patterns. The bass clef accompaniment is a steady eighth-note line.

The fifth system continues the *Allegro vivo* section. A dynamic marking of *cresc.* is present. The treble clef melody features eighth-note patterns. The bass clef accompaniment is a steady eighth-note line.

The sixth system continues the *Allegro vivo* section. It features a dynamic marking of *f*. The treble clef melody consists of eighth-note patterns. The bass clef accompaniment is a steady eighth-note line. The system concludes with a double bar line.

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a half note, followed by a series of eighth notes. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* in the bass and *p* in the treble.

Second system of the musical score. The right hand features a melodic line with a slur. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* in the bass and *p dolce e ten.* in the treble.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *pp* in the bass and *calando* in the treble.

Fourth system of the musical score, marked *Andantino sostenuto*. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *dolce* in the bass.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* in the bass and *pp* in the treble.

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *loco* in the bass and *cresc.* in the treble. The system ends with a *f* dynamic.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is not explicitly stated but the dynamics include *più cresc.*, *f*, and *sf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The tempo is marked *Allegro*. The key signature changes to one flat (Bb). Dynamics include *string.*, *cresc.*, *ff*, and *sf*. A section of eight measures is marked with a dotted line and the number '8' above it, and the tempo is marked *loco*.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamics include *rall. e dim*, *pp*, *p*, *leggero e vivo*, and *loco*. A section of eight measures is marked with a dotted line and the number '8' above it.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamics include *loco*, *cresc.*, and *f*.

Fifth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamics include *p*, *f*, *sf*, and *ff*.

Allegro animato

Sixth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The tempo is marked *Allegro animato*. Dynamics include *sf*, *p*, and *pp*.

sempre *pp*

cresc. *ff*

pp *più p*

dolce *rit.*

morendo *ppp* *allargando* *loco*

*) Am Schluß dieses Stückes steht folgende Bemerkung Czerny's: „Das letzte Tempo muß etwas länger durchgeführt werden, da auch hier ein völlig formloser Schluß nicht wohl passend wäre!“

*) At the end of the piece Czerny remarks: "The last tempo should be somewhat more elaborate, since an entirely shapeless ending would not be very fitting here either."

REFERENCIAS DE LAS FUENTES Y NOTAS DE LA EDITORIAL

Los nombres originales de las partes se dan al principio de cada ejemplo, así como la proporción de reducción de los valores de las notas. La información acerca de las claves, signos de tiempo, barras de compás y similares, se encuentra en las notas individuales de cada pieza. Una alteración colocada arriba de una nota es una adición del editor y es válida sólo para la nota en cuestión. No se hizo ningún intento de indicar ligaduras. Los errores obvios, ya sea en manuscrito o imprenta, han sido corregidos y no están enlistados.- Todas las realizaciones en los ejemplos de bajo continuo de los siglos XVI y XVII están hechas por el editor; las notas añadidas al acompañamiento han sido impresas en menor tamaño. Los textos de las composiciones vocales se encuentran en su ortografía original. Las fechas en la sección musical indican el año en que se compusieron o bien en el que fueron publicadas.- En éstas notas, los nombres de las claves (N. de la T.- En este caso se refiere a las claves en relación a la tesitura), se abrevian de la siguiente manera: A = clave de alto, B = clave de bajo, Bt = clave de barítono (Fa en tercera línea), Ms = clave de Mezzo-soprano (Do en la segunda línea), S = clave de Soprano (Do en la primera línea), T = clave de tenor, V = clave de violín.- Otras abreviaciones: Bd = banda, c.f. Cantus Firmus, DÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich, fol. = folio, GA = Gesamtausgabe, Jg = Jahrgang, LU = Liber usualis (Tournai 1947, edición inglesa), m = medida, MS = manuscrito, p. = página, vol = volumen.- Ver también la bibliografía selectiva.

1.- CANTO GREGORIANO: DOS VERSOS EN GRADUAL "DOMINE REFUGIUM" y "AD ANUNTIANDUM"

a) "Antigua Romana" y b) Tradición "Franca". Ambos en el quinto modo. I a) Para el segundo domingo de cuaresma (Dominica II in Quadragesima) Del Cod. Vat. lat 5319 (escrito c. 1100), fol 49r. Notación neumática en cuatro líneas, F en rojo, C en amarillo; claves con letras.- I b)- para el sexto domingo después de Pentecostes (Dominica VI post Pentecosten). Graduale Romanum, p. 175, LU p. 1007.

II a) Para el sábado anterior al tercer domingo de cuaresma (Sabbato post Dominicam II Quadragesimae). Misma fuente y notación que I a, -- f. 53v.- II b) Para el veigésimo quinto domingo después de Pentecostes (Dominica V post Pentecosten). Misma fuentes que I b, pp. 192 y 1042 respectivamente.

Traducción: I. Señor, tú has sido nuestro refugio de generación en generación. II. Anunciar tu gracia hacia abajo y tu fé en la noche.

2.- LAUDA FRANCISCANO

Del Código Venice, Biblioteca Marciana 7554, Mss ital. IX, 145, fols. 110v ff. (Escrito en la segunda mitad del siglo XV). Notación cuadrada, ambas partes en el mismo Tetragrama, la voz superior en rojo (du-

plum), y la inferior (tenor) en negro. Claves: T, Bc. Transcripción - en K. Jeppesen, Die mehrstimmige italienische Laude um 1500 (1935), - p. XXIV.- Se intentó una reconstrucción del confuso final y algunos - valores dudosos fueron interpretados libremente. Las líneas de compás incompletas fueron añadidas por el editor.

Traducción: Alabados sean Jesús, su Santa Madre y el humilde Francisco, nuestro santo padre.

3. CANCIÓN DE ALABANZA A LA VIRGEN

Misma fuente que el No. 2, fols. 114v ff.- Notación en largas y breves. Claves: A, A. Las líneas de compás incompletas fueron añadidas - por el editor.

Traducción: Virgen Bendita, Madre del Salvador, par tí, alabanza, gloria y honor, mujer adorada y elegida, reyna del cielo.

4. CANTO AMBROSIANO DE LAMENTACION

De Practica musicae de F. Gafori (1496), lib. III, cap, 14 ("De falso contrapuncto). Fragmentos de una letanía y de un oficio para difuntos - Notación cuadrada, con ligaduras, en dos grupos de cinco líneas. -- Claves: T, T. C.f. (octavo modo, LU p. 1774) en la parte superior. -- Las partes tienen nombres poco usuales: Tenor (superior), cunctus - (inferior).

Traducción: Señor, ten piedad de nosotros. Con profunda necesidad te lo imploro.

5. KYRIE PARA INSTRUMENTO DE TECLADO

Del Cod. Faenza 117, fol 88r y v. - Arreglado como partitura en dos hexagramas (notación italiana del trecento). Claves de Do y Fa. Parte inferior para barítono. Líneas de compás originales, indicación de -- 6/8 añadida por el editor. C.f. (en primer modo, Cunctipotens genitor LU p. 25), en la parte inferior la cual sólo tiene la primera palabra del texto (Kyrie). Ver también número 16b - Facsímil y transcripción de D. Plamenac en JAMS IV (1951), p. 192.

Traducción: Señor ten piedad de nosotros.

6. CANCIÓN SACRA

Del Código Brescia del Conde Passi, fol. 109v f.: "Esempio di contrapunto a tre voci. Cantus, tenor et contratenor." (Escrito en el último cuarto del siglo XV). Claves - Ms, T, T. - Transcripción por K. Jeppesen (ver No. 2). Líneas de compás punteadas añadidas por el editor LU p. 664.

Traducción: Donde hay caridad y amor está Dios. Estamos unidos en el amor de Cristo.

7. DISCANTO INGLÉS (FINAL DE UN TE DEUM)

a) Al Cantus Firmus (tercer modo LU p. 1837), se le añadieron dos partes como pudieron haber sido improvisadas de acuerdo a las reglas de las "vistas". Se utilizó parcialmente el ejemplo dado por M. Bukofzer

en MQ XXVI (1940). Las líneas de compás y las indicaciones de tiempo fueron añadidas por el editor.

b) El mismo canto Gregoriano con las partes media y superior añadidas por escrito; Del código Cambridge, Gonville and Caius Collection 334, fol. 2. (Escrito c. 1300). Claves de Do en la tercera, cuarta y quinta línea. Líneas de compás añadidas por el editor. Transcripción del *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons* (1936), apéndice, p. 16, ex. 18.

Traducción: En tí Señor está mi confianza. Nunca me dejes vacilar.

8. GILLES BINCHOIS (c. 1400-1460): HIMNO DE PENTECOSTES

Del MS., Castello del Buon Consiglio de Trento, No. 92, fol. 25a. No.-1385. Cantus Firmus (octavo modo LU, p. 885), en la parte superior.- Ver también ejemplo 16a en el presente volumen. Sólo las dos partes extremas están escritas. La parte media tiene la indicación "faulx bourdon". La parte inferior tiene un signo de bemol después de la clave del principio. Claves: S, A.; O. m. 17 f. medida en el original. -- Transcripción de A. Orel en DTÖ vol. 53, p. 89.

Traducción: Ven, Espíritu creador, visita nuestras mentes y con tu gracia celestial llena los corazones de aquéllos a quien creaste.

9. FROTTOLE JUSTINIANA ANONIMA

a) Versión no adornada de la Biblioteca del Monasterio, El Escorial, - Ms IV. a. 24 (c. 1460-1470), fol. 86 - Claves: S (y Ms), T, T; O en el tenor. En el tenor y contratenor hay un bemol después de la clave. Sólo el canto tiene el texto completo. Sin líneas de compás. En el original las dos partes superiores comienzan con dos silencios de semibreve. El tenor tiene un silencio de dos compases (de longa) en el principio.

b) Versión adornada del Frottole Lib. VI de Petrucci, (Venecia 1505), fol. 5vf - Claves: Ms, T, B. Un bemol en todas las voces; Cantus ♩ -- (y ♩ 3), tenor ♩ (también ♩ 3 y ♩), bajo ♩ (también ♩ 3). Sólo el canto tiene el texto completo. Líneas de compás añadidas por el editor.- Ver W.H. Rubsamen "The Justiniane or Viniziane of the 15th Century", - Acta Musicológica XXIX (1957), p. 172 ff.

Traducción: ¡Ay de mí!, ¡Oh mis suspiros!, no puede encontrar la paz. Nunca seré capaz de mitigar éste dolor que es mi ruina.

10. PAUL HOPHAIMER: (1459-1537): CANCION "NACH WILLEN DEIN"

a) Arreglo vocal a cuatro partes del Liederbuch des Erhard Oeglin - (1512). Claves: S, A, A, B. Un bemol y ♩ en todas las partes. Transcripción de H.J. Moser (1929), p. 193.

b) Tablatura de órgano de H. Kotter, (1513). El original tiene signos de repetirse en el principio del compás 10 y antes del último cuarto del compás 24. Transcripción de A. Koczirz en DTÖ, vol. 72, p. 84.

c) Tablatura alemana de órgano. (Ms anónimo, 1530). Claves: c, g, dd en primera, tercera y quinta línea. No hay bemoles. El tenor y el bajo en notación alemana de Petras. Transcripción con alto añadido en la obra de A.G. Ritter, "Geschichte des Orgelspiels im 14.- 18. Jahr-

hundert, Vol II (1884), p. 102.

d) Tablatura de lúd por H. Newsidler (1536). El original está un tono arriba (con un sostenido). Transcripción de A. Koczirz en DTÖ, vol 72, p. 84ff. Ver también de L. Nowak, "Paul Hofhaimers "Nach willen dein" in den Lautentabulaturen des 16 Jahrhunderts", Festschrift Adolph Koczirz (Viena, 1930), p. 25ff.

Traducción: (1) Si os place sólo me mantendré fiel a vos. Os atesoro -- por sobre todas las cosas en la tierra y soy vuestro por siempre. Dejad que os agrade el servicio de alguien que es completamente devoto a vos. Creedme, de todas las mujeres en la tierra, sólo os amo a vos, -- (2) Yo anhele estar con vos pronto, en amor y honor, para que mi corazón pueda disfrutar de la felicidad, delicia y fortuna. Venid y conceded mi desio, no tenéis nada que temer. Si soy afortunado y vos estáis dispuesta a aceptarme, nuestro secreto será mantenido. (3) Vivir con vos valdría por toda la felicidad de la tierra. Espero ansiosamente la hora en que el secreto de mi corazón será revelado a vos. Por ahora y siempre en el abc (el alfabeto), sólo tenéis que preguntar a las letras y obtendréis la respuesta: De ellas, sólo saltarán cuatro: (A B C D (oroten?)). -- El texto de la segunda estrofa no aparece en la música.

III. 1:

PIERRE SANDRIN (PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI): CANCIÓN "DOULCE MEMOIRE"

b) El arreglo vocal a cuatro partes fué publicado en las colecciones de J. Moderne (Le Parangon des chansons), P. Attaignant (1539), T. Susato (1543) y N. du Chemin (1551). -- Claves S, A, T, B. Líneas de compás añadidas por el editor. En el tratado de Ortiz, los nombres de las partes son: Cantus Altus, Tenor y Bassus. Mismas claves que arriba. Una transcripción distinta de la aquí publicada, se encuentra en "Publikationen Hlterer ... Musik, Vol 23 (1899), p. 103 ff.

a), c), d), e). Cuatro recercate para violón del libro segundo del Tratado "delle Glose sopra le Cadenze," etc., de Diego Ortiz Toledano, de la edición Italiana (Prefacio fechado en Nápoles, 1553), fol. 41ff. -- Claves: S, B, B, B. Líneas de compás parcialmente añadidas y parcialmente cambiadas por el editor. En el arreglo vocal a cuatro partes (b) Ortiz tiene un # en el canto en el compás 39 y 47. En este último también hay un # en la disminución del discanto (a) En (b), en el compás 28, el alto (contratenor del original tiene un b que probablemente podría considerarse válido para la siguiente nota de cuarto en el compás 29. El b no se encuentra en Ortiz. Las frecuentemente conflictivas alteraciones entre el sólo y el acompañamiento, deben ajustarse en la interpretación aún si en algunos casos podría haber sido tocadas simultáneamente. Estas repetidas contradicciones e incoherencias reflejan la libertad prevaleciente en las prácticas interpretativas de la época. -- Reimpresión de la edición española (Roma, 1553), por Max Schneider (Segunda edición, 1936). En lo concerniente a Sandrin ver: "Un musicien - d'Hyppolite d'Este: Pierre Sandrin" de F. Lesure (Florenca, 1956).

f) Transcripción para viola bastarda de "Alcune operi di diversi autori" de V. Bonizzi. (Venecia, 1626), p. 1ff. (Canzone: detta dolce me -

moy, no se dá el nombre del compositor. Partitura a dos partes. Parte superior ("Parte per la viola"), Claves: B (también S, T, Ms, A, cambiando constantemente), C . La parte inferior ("parte per il contralto ó altro Instrumento"), es el bajo de la canción. Clave B, C . Líneas de compás parcialmente añadidas o cambiadas por el editor. En el original, en el compás 4, la primera nota de dieciseisavo es C en vez del correcto D. En los compases 31-32, la última y la primera nota respectivamente son D. En el compás 46, la sexta nota de dieciseisavo es D en lugar del correcto de C.

Notas de interpretación- Las instrucciones de Ortiz hablan de la ejecución en el clave (Harpsichord) del arreglo completo a cuatro partes, - como acompañamiento a cualquiera de los recercats (disminuciones de bajo), excepto la recercat segunda (disminución del discanto), (a), que tiene lugar en la voz superior.- La recercata cuarta se explica como una quinta parte adicional. En la transcripción de Bonizzi, la viola -- bastarda puede tocarse ya sea sin acompañar o preferiblemente con acompañamiento de clave reforzado por un bajo instrumental.- En Sandrin, - la igualdad de los compases 1-13 y 14-26, se indica con signos de repetición. En Bonizzi y Ortiz, los "reprises variados" están escritos.

Traducción: Dulce memoria, consumida en placer, ¡oh época bendita, incitadora de ésta sabiduría!, la inmutabilidad, a la cual tanto amábamos y que tan exitosamente nos había ayudado en contra de nuestra tristeza, ahora ha perdido su fuerza. Ella ha destrozado el objeto de mi único deseo, y nos dá a todos un lastimoso ejemplo: Se ha ido la dicha y repentinamente comienza la tristeza.

12. FRANCOIS DE LAYOLLE (MEDIADOS DEL SIGLO XVI): MADRIGAL "LASCIA IL VELO"

En "Il primo libro di madrigali d'Archadelt a quattro voci" (Venecia, - 1546) - Después en la edición de Venecia 1557, No. XXIII - Versión adornada de "Le lettere del Sor", de Giovanni Camillo Maffei da Solofra, - (Nápoles, 1562), L, p. 42ff. Claves: S, A, T, B, con un b y C en todas las partes, sin líneas de compás. En el compás 28 del altus, la versión llana es de Maffei y la adornada de Layolle - Ver también: de N. Bridgman, "G.C. Maffei et sa lettre sur le chant", en Revue de Musicologie-XXXVIII, (1956), pp. 3-34.

Traducción: Nunca más os vi levantar el velo ni en sol ni en sombra, - señora; nunca desde que reconocisteis el gran deseo que dejó a mi corazón vacío de cualquier otro deseo. Mientras yo guardaba en secreto el dulce pensamiento que llenaba mi mente con el deseo de morir. Mientras yo guardaba en secreto el dulce pensamiento que llenaba mi mente con el deseo de morir, ví a la lástima adornar vuestro semblante. Pero ahora que os percasteis de mi amor, las bellas trenzas fueron cubiertas y la amorosa vista es escondida para mí, por lo que me veo arrebatado de aquéllo que más he deseado en vos. Así, estoy gobernado por el velo, que en calor o frío, es mi muerte y esconde la dulce luz de vuestros adorables ojos.

13. CIPRIANO DE RORE (1516-1535): MADRIGAL "TANTO MI PIACQUE"

En Di Cipriano de Rore el primo libro de madrigali a quattro voci, (Ferrara, 1550); de la edición de Venecia, 1575. Claves: V, Ms, A, Bt. ♩ sin líneas de compás. Reimpreso de la décima edición de G. P. Smith, en "Smith College Music Achieves", Vol VI (Northampton, Mass, 1945), - No. VI p. 23.

Disminuciones añadidas por G. dalla Casa en "Il vero modo di diminuir- l-ll, (Venecia, 1584). "Tutte le parti diminuitti", del libro segundo, p. 48f -Claves: V, Ms, A, Bt. ♩ , sin líneas de compás.- Las disminuciones de discanto ("Passi et Cadenze", "Final de ditta Canzon" y "Un altro final"), del libro primo, p. 23.- Clave V, ♩ sin líneas de compás. Traducción: Tan querida para mí fué la primera dulce luz, que dispuestamente pasé sobre las difíciles colinas, para estar cerca de aquéllas amadas ramas. Ahora acertándose la vida, el apto lugar y el tiempo lle no me han enseñado otro camino para subir al cielo, y a hacer fruta y no tan sólo flores y hojas. (F. Petrarca, Sestina V, sexta stanza. De los Sonetos de Petrarca, Edición Thomas Campbell, Londres, 1859).

14. CIPRIANO DE RORE: MADRIGAL "SIGNOR MIO CARO"

d) Misma fuente que el número 13 -Claves: S, A, T, B. ♩ sin líneas de compás. Un b en todas las partes. -Misma reimpresión que No. 13, vol. VII, p. 25.

a) Disminuciones de G. Dalla Casa, misma fuente que número 13, libro - primo, p. 11. "Passi y cadence di semicroma" (disminución de discanto en dieciseisavos). Clave: S, ♩ , sin líneas de compás.

b) y c) Disminuciones del Ricercate, "Passagi et Cadentie" de Giovanni-Bassano (Venecia, 1585), p. 19f. Clave: S, ♩ . Algunas de las líneas de compás añadidas por el editor. -Segundo ejemplo: "Diverso Modo" - Max-Kuhn (ver bibliografía), p. 15. Evidentemente conocido sólo uno de los ejemplos. El lo considera sin valor "ya que faltan la voz sin adornar, las otras tres partes, el texto y algunos otros indicios faltan". Ver también del editor Comunicación en JAMSIX 9(1956), p. 250 f.

e) Para viola bastarda por Orazio Bassani, de Lezioni de contrapunto... con alcuni madrigali rotti dal sig. Orazio Bassani mio zio, MS en Bolonia, Biblioteca del Conservatorio C 85, fol. 18. (Escrita en 1620-22) Parte no acompañada. Clave: B, después también A, T, ♩ . Sin líneas de compás, ver también comentarios al número 11(f) y las notas de interpretación impresas ahí.

Traducción: ¡Mi señor y amigo! todos mis pensamientos y deseos inclinan mi corazón a visitar a alguien tan querido para mí.- Pero la fortuna- ¿Puede acaso hacer un mandato peor? me tiene en su mano, desfallecido, o protegido atrás. Desde entonces, el querido deseo del amor, -- llena mi mente, pero me lleva a la muerte que no había visto. Y mis luces gemelas, en donde quera que esté, están negadas, estoy desfallecido día y noche. (F. Petrarca, soneto CCXXVII. Misma fuente que el No. 13.

15. HERMANN FINCK (1527-1528): MOTETE "COLOREADO" "TE MANEAT SEMPER"

De "Practica Musica" (Wittenberg, 1556), Lib. V, "De arte eleganter et suaviter cantandi" -Claves: V, Ms, A, Bt. (notación "Chiavette"). - Originalmente una tercera menor arriba y un b en todas las voces. \mathcal{C} . - sin líneas de compás.- Este motete no está incluido en todas las copias impresas del tratado; probablemente la versión original sin adornar, cuya reconstrucción aquí intenta el editor, estaba contenida en el Cod. IV, fol. 141, destruido en el incendio de la iglesia municipal de Pirna. Inexplicablemente hay un signo de b en el compás número 8 de la voz superior antes del acorde de E, (que en la versión queda como C becuadro. También en el tenor del compás 65. A pesar (o debido a) -- los muchos signos de repetición en el texto (ij = iterum), el editor no encontró una solución satisfactoria al soporte del texto, concierne al cual Finck afirma que "Ha sido manejado con mucho más cuidado que anteriormente". Las siguientes desviaciones del texto original del "Praelatio" de Melancthon pueden notarse en el arreglo de Finck: ip sū por tibi y videt por vidit; ver el texto en latín en el "Corpus Reformatorum", ed. C.G. Bretschneider, Vol. XI (Halle, 1842) -Una reimpresión de la versión adornada fué publicada por R. Bitner en "Monatsh efte für Musikgeschichte" Vol. XI (1879), p. 156 ff. Condensado en *Auf führungspraxis der Musik* (Postdam), (1931), p. 112. Ver también: "The Thierical Work of Hermann Finck de F. Kirby, disertación de Yale, 1956, y "Die Practica Musica", Hermann Finck de P. Matzford, disertación-- Frankfurt am Main, 1957.

Traducción: Que la iglesia te siga permanentemente, Cristo, y seguros y protegidos descansenos en tu mano derecha. Como los tres mártires quienes salvaste del fiero horno en Babilonia, cuando el rey te reconoció como el verdadero Dios. (de una carta de Melancthon a John Mattheus, (1553)).

16. GIOSEFFO ZARLINO (1527-1590): CONTRAPUNTOS "A MENTE"

En *Le Institutioni harmoniche* (Venecia, 1558), parte III, capítulo 63 de la edición 1573, capítulo radicalmente alterado y grandemente alargado, con un nuevo subtítulo: ("Delle varie sorti de contrapunti a tre voci, che si fanno a mente").

a) (p. 305) "Sogetto del primo modo, sopra el quale il Consequente canta all'unisono una pausa di minima dopo la Guida sopra la parte del Sogetto." (canon de la primera especie, al unísono a distancia de media nota arriba del Cantus Firmus. (Veni creator Spiritus, Himna de Pentecostés en el octavo modo)).- Las dos partes superiores, (guida y consecuente), están escritas "dos en una", en el mismo pentagrama como una sola parte. Claves: S — S; \mathcal{C} . Signo de entrada para la segunda parte (signum congruentiae) medio tiempo después. El Cf. (sogetto) en semibreves con ligaduras, clave: A. Sin líneas de compás.

b) (p. 310) "Sesto modo, nel quale il Consequente segue la Guida per una diapente grave sotto'l Sogetto dopo una pausa di minima." (Sexta especie, canon a la quinta inferior a distancia de media nota abajo -- del C.F. (Kyrie en el primer modo. Ver también número 5). Las partes superiores (guida y consecuente en la misma notación "dos en uno" que-

en a).— Claves: Bt ~~B~~ A; ♩ . Signo para la entrada de la segunda parte media nota después. C.F. (soggetto en semibreves con ligaduras. Clave: T; ♩ , sin líneas de compás --Para la traducción de los textos, ver Nos. 8 y 5.

17. SETHUS CALVISIUS (1556-1615): CANONES IMPROVISADOS (EXTEMPORE)
De "Melopoiia (Erfurt, 1592; segunda edición Magdeburg, 1630), capítulo 21., "Deharmonia extemporanea".

C.F. ("Subjectum sive Thema sit"): "Heilig es Gott der Herre Zebaoth". (Santo es Dios el señor Sabaoth), una línea del "Jesaja dem Propheten" de Lutero. (Das deutsche Sanctus) -Clave: A; ♩ sin líneas de compás.

a) "Fuga post minimam, im unisono" (Canon al unísono después de una mínima). notación "Dos en uno"; Claves: S ~~S~~ S; añadido "Resolutio" con las dos partes superiores escritas en dos partes separadas.

b) "Secunda in tertia superiore post minimam" (Canon al unísono después de una mínima). Arreglo de las partes igual que en a). Claves: S, ~~S~~ Ms; ♩ .

c) "forma decima...in quinta superiore post semibreve (Décima especie, a la quinta superior después de una semibreve).. Claves: V, Ms; ♩ .

d) "Vicesima prima forma per contrarium notum" (Vigésimo primer tipo - en movimiento contrario). Claves: S, A; ♩ . En el segundo compás, para evitar la cuarta aumentada (mi contra fa), la inversión no es muy estricta: G en lugar de Bb.

18.- HIPPOLITO CHAMATERO DI NEGRI (SEGUNDA MITAD DEL S. XVI): INTROITUS IN DIE NATIVITATIS A 5

Introito de la misa de Navidad. de "Li introit fondati sopra il canto fermo del basso ...á 4, 5, 6 voci (Venecia, 1574). Libros de partes, - p. 17. Claves: V, Ms, A, A, Bt; ♩ todos menos el tenor; sin líneas de compás. Tenor en notación cuadrada con ligaduras (séptimo modo, LU. p. 408). -Algunas secciones transcritas en "Die anfänge des Basso continuo de Max Schneider (1918), p. 163 f.

Traducción: Ha nacido un niño entre nosotros, un hijo nos ha sido dado. Y el gobierno estará sobre su nombre será él el consejero maravilloso (Isaías IX, 6). -Cantemos al señor una nueva canción (Salmo 96 (97), 1) Gloria al Padre, al Hijo y al espíritu santo: Como fué en el principio y siempre debe ser: Un mundo sin fin. Amén.

19.- FRAY TOMAS DE SANCTA MARIA: FANTASIA PARA CLAVICORDIO

Del "Libro llamado Arte de tañer Fantasía" (Valladolid, 1565), II, capítulo 51. fol. 121 "Del modo de proceder en la fantasía que se tañe a concierto". Claves: V, S, A, Bt; C (en la fantasía precedente). El # - del compás cercano al último ha sido añadido por el editor.

20. CLAUDIO MERULO (1533-1604): CANZONE INSTRUMENTAL

a) Del "Cod. Verona" Biblioteca Capitulare MCXXVIII (último cuarto del siglo XVI) cuatro libros de manuscritos. "La Zanbechara di Claudio da Coreio", fol. 21 -Claves: V, Ms, A, Bt; ♩ sin líneas de compás. Los --

compases del 1 al 8 y del 9 al 16 son idénticos, así como del 17-30 y del 30-43, excepto por medio compás cambiado. En el alto del compás 20 en el original, la tercera nota de octavo es sol. En el compás 22 en el tenor, las tres últimas notas son C D E; en el compás 35f., en el tenor: Las últimas cuatro notas de octavo y las dos primeras notas de cuarto están escritas una tercera arriba.

b) De "Canzoni d'Intavolatura d'Organo, di Claudio Merulo da Correggio ... Libro primo (Venecia, 1592). No. 2 canzon. á 4, dita la Zambecara". La única copia existente está en Öffentliche Bibliothek der Universität, Basilea, p. 7ff. - Escritura superior para la mano derecha en pentagrama, y la inferior para la mano izquierda en hexagrama. Claves: Es critura superior: V (también S y Ms), en la inferior claves de F y C en la tercera y quinta línea; C en el original, líneas de compás. En el compás 4 del original, en el último golpe de cuarto, las tres partes inferiores están impresas una tercera abajo.

Algunas reimpresiones (distintas en algunos detalles de las versiones dadas aquí):

a) B. Disertori en "Rivista Musicale Italiana", vol. 47 (1943), p. 318 f.; G. Merulo, sei canzone da sonar, Milan, 1950, ed. B. Disertori.

b) O. Kinckeldey "Orgel und clavier in der Musik des 16. Jahrhunderts." - (Leipzig, 1910), p. 296 ff; "G. Merulo, Canzonen", P. Pidoux ed (Kassel and Basel, 1954), p. 8 ff. - Las "Repeticiones variadas" en esta pieza, comparadas con la versión no adornada, son dignas de mencionar, (ver también comentarios del número 11).

21. MICHAEL PRAETORIUS (1576-1621): CONCIERTO SACRO, "ALLEIN GOTT IN DER HOH. SEI EHR"

De "Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica (Wolfenbüttel, 1619), No. III, "Deutsch Et in terra, á 2 & 3. Duo Cantus & 1 Bassus". - Las líneas de compás dadas en la reimprisión de W. Gurlitt, Vol. 17/1 del G.A. de Praetorius, p. 4 ff. (Berlin, 1930), así como las de la presente transcripción han sido cambiadas por el editor. En la impresión original todas las partes aparecen en dos versiones escritas separadamente y marcadas como "Simplex" y "Voce et instrumento Diminutum", etc. - Para las combinaciones de claves, ver (Claves signatae), ver los comentarios editoriales del volumen 17/1 p. XII ff. y del vol. 17/2 (1933), p. XXIX del G.A. Las voces solistas y coros alternados, con o sin instrumentos, para ser adaptados a las cambiantes condiciones de interpretación, marcadas con A y B en la presente edición están indicadas por Praetorius con las rúbricas "Sola voce, Soli cantus I et II, Omnes" ("Concertat — das ist Vocal — und Principal- Hauptstimmen") and "Tutti" ("voces, Instrumente und Capellae"), y así, ver el "Ordinantz" (instrucción) reimpreso en el vol. 17/1 p. XII ff. del G.A. Ver también número 26 del presente volumen.

Traducción: Sea toda la gloria para Dios en las alturas quien ha favorecido nuestra raza. A nosotros ningún daño nos será próximo. La lucha al fin ha terminado: Dios ha mostrado su buena voluntad entre los hombres y la paz reinará nuevamente en la tierra. (Catherine Winksworth, 1865).

22. IGNATIO DONATI (C. 1590- después de 1630): MOTETE SOLO

a) De "Il primo libro de Motetti a Voce Sola, op. 7" (Venecia, 1634), - p. 7f. "Canto o Tenore". - Claves: S, B; un b; β .

b) Versión sin adornar de "Música moderna prattica" (Frankfurt, 1653) - de Joh. Andreas Herbst (1588-1566), p. 71 ff. "Exemplum voce sola, Canto o Tenore Ignatii Donati". - Claves: S, B; un b; β ; líneas de compás-originales con pocas excepciones. - Herbst tiene diferentes textos para los dos versiones.

Traducción: a) ¡Oh maravilloso intercambio! El creador de la humanidad, que asumiendo un cuerpo viviente, concedió nacer de una virgen y se hizo hombre sin la ayuda del hombre, ha conferido su divinidad en nosotros (primera antifona en las segundas vísperas de las fiestas de la purificación de la Virgen María, LU, p. 442). - ¡Oh dulce hijo del señor! salvador de la humanidad, cuídamme, Jesús. Protégeme del enemigo - cruel, y aceptame en la hora de la muerte, Dios, que vives y reinas en la eternidad.

23. TOBIAS MICHAEL (1592-1647): DUETO SACRO "HERTZLICH LIEB HAB ICH. -- DICH"

De "Musicalischer Seelen-Lust under Theil (Leipzig, 1637), No. 113 "2-Cant. vocal". - Claves: S, S, B; β ; Líneas de compás solo en la parte del continuo. En el original, el # no está impreso como signo de tonalidad, pero está colocado antes de cada nota afectada. Las coloraturas están escritas en un renglón aparte añadido abajo de los pasajes en cuestión. - Ver también el "Musicalischer Seelenlust of Tobias Michael" de J.W. Munson, disertación de Rochester, 1953.

Traducción: Yo te amaré, oh Señor, mi fortaleza. El Señor es mi roca, mi fuerza y mi consejero; Mi Dios, mi fortaleza, en el que confío, mi escudo, mi cuerno de salvación y mi alta torre. Yo llamaré al Señor, - quien es digno de ser alabado. Así estaré salvado de mis enemigos. - - (Salmo 18, v. 2, 3 y 4, más correctamente: 1, 2, 3).

24. ANTOINE DE BOESSET (1586?-1643): AIR DE COUR "N'ESPÈRES PLUS, MES YEUX"

e) Arreglo vocal a cuatro partes de "Recueil des Airs de Cour, IXe livre (Paris, 1642), fol. 10. Claves: S, A, T, B; C y 3 sin líneas de compás; Acompañamiento en tablatura francesa de laúd (Con letras en seis líneas). Disminuciones de "Harmonie Universelle" de M. Mersenne, Vol. II, (Paris, 1637), livre sixieme, "Art de bien chanter" p. 411 ff. --Parte superior adornada (c) "Diminution de Monsieur le Bailly" - (d. 1639); d) "Autre diminution de Monsieur Moulinié (Antoine: antes de 1600-1665 y/ó Etenne c. 1600-1669) Port de voix"; b) "Second couplet en diminution". Bajo: adornado (f) "Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié, Port de voix"; g) "Second couplet en diminution" - Claves: S, B, C y 3 sin líneas de compás. El arreglo de los corchetes ha sido modernizado, algunas pocas notas faltantes han sido añadidas y algunos valores han sido corregidos por el editor. En todas las versiones adornadas (a, b, c, d, f, g) Mersenne, al final de la primera sección (C), -

tiene media nota con un silencio de cuarto o una nota de mitad punteada; En la versión e), la nota final es una longa con fermata, en las demás, una breve con fermata o una semibreve (nota completa) con fermata.- El texto de la tercera estrofa, no se encuentra en Mersenne. Su referencia a "Monsieur Molinié" en las disminuciones tanto del discanto como del bajo es enigmática. Antoine fué un famoso "basso profundo" y Etienne, igualmente famoso como cantante y compositor. En "Die Kunst der Versierung im 18 Jahrhundert (Kassel and Basel, 1955) de H.P. Smith p. 39 ff. hay un facsimilar de Mersenne. Hay también "Antoine Boësset and the air de cour" de P. Aldermann, disertación de la Universidad -- del sur de California, 1946.

Traducción: (1) No deseo nada más que mis ojos miren el rostro de aquella cuya belleza adoro. ¡Oh dioses celosos! ¡Oh cielo cruel! Perdida es tá mi naciente aurora. Se ha ido para siempre. (2) Tus lágrimas nunca extinguirán toda esta flama consumiente que es mi corazón agobiado. -- ¡Oh dioses celosos...(3) En vano es aspirar y en vano es rezar por esperanza; sin embargo estoy implorando. ¡Oh dioses celosos!...(Pauline Aldermann, marzo de 1957).

25. THOMAS BREWER (B. 1611): CANCION SACRA: "O THAT MINE EYES".

Versión sin adornar de "John Gamble's Commonplace Book" (1659). MS en New York Public Library, Drexel 4257 (No. 260) -Versión adornada en el British Museum, MS Add. 11608 (c. 1656?), fol. 45v f. -Claves: V, B; ♯ , dos bemoles, la mayoría de las líneas de compás originales, algunas de ellas cambiadas o añadidas por el editor. En el manuscrito, el acostumbrado signo de tr ha sido sustituido por el de +. En el original, las apoyaturas están generalmente indicadas con un signo /or\ . En el MS.- Las variantes de los ornamentos están en su mayoría incompletas y muestran repetidas correcciones; muchos valores en las notas pueden comprarse solo aproximadamente -Algunos reducidos intentos de imitación en el bajo (no figurado), son dignos de mención; el editor ha tratado de continuarlos en el acompañamiento realizado. Una transcripción de la parte de solista (sin el bajo), en cierto modo diferente a la dada -- aquí, se encuentra en el JAMS 1 (1948) de V. Duckles, p. 32 -Para comparación, ver la nota número 36 de éste volumen (Hiller) y también los comentarios.

26. JOHANN CHRISTOPH BACH (1642-1703): PRELUDIO CORAL PARA ORGANO "ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR"

Del "Chorale welche bey währendem Gottesdienst zu Präambulieren gebraucht werden Können, (Himnos que pueden usarse para preludiar en el -- servicio divino). Anteriormente en MSS la B, Nr 6639/1491 y 6639/1445 -- de la Staatliche Akademische Hochschule für Musik, en Berlín. El signo de # no está como armadura pero aparece antes de cada nota concerniente la pseudo polifonía ha sido indicada con pausas añadidas por el editor -- en diversas partes -Reimpresión de M. Fischer en "J. Chr. Bach, 44 Choräle zum Präambulieren" (Kassel, 1929) - Ver también la nota 21 de éste volumen.

27. ARCANGELO CORELLI (1653-1713): ADAGIO PARA VIOLIN Y CONTINUO

Primer adagio de la sonata número tres de "VI sonate á Violino solo e Violone ó Cimbalo ... Opera Quinta ... Troisième edition ou l'on á joint les agréments des Adagio composez par Mr. Corelli, comme el les joue - (Amsterdam, c. 1710). Reimpreso por J. Joachim y F. Chrysander, vol. II (c. 1885), p. 26 - No adornado en la sonata á V e Violone ó Cimbalo ... op. 5^o de Corelli, (Roma, 1700). El signo de + en la edición original, ha sido sustituido en ésta edición por el acostumbrado signo de tr.

28. ANONIMO: (c. 1700): ARIETTA "SON. UN CERTO SPIRITELLO" CON CONTINUO REALIZADO

Del Cod. Rom. Biblioteca Corsiniana R II. "Regole per accompagnar sopra la parte d'autore incerto" (c. 1700), fols. 66 ff.

La parte solista con el bajo cifrado y el acompañamiento escrito para clavicordio están en dos pares de renglones, uno arriba de otro. Claves: S, B (y T). El signo de b no está escrito como armadura pero siempre está colocado antes de la nota afectada. A pesar de la indicación de compás de 3/4 al principio, la pieza está esencialmente en 6/4 y ocasionalmente en 9/4. Las líneas de compás "faltantes" fueron añadidas por el editor. Desde el compás 50, la indicación de compás es 12/8 y a partir del compás 54 $C \ 3/4$. Los signos de repetición después del compás 40 y al final de la composición se refieren a la segunda estrofa. Para la "acciaccature" ver la introducción histórica. Reimpreso (con algunas de las figuras omitidas en la parte del continuo) por L. Landshoff en Sandberger Festschrift (1918), p. 190 ff.

Traducción: Soy un espíritu travieso que envuelve a todos en el amor, pero mi cerebro tiene más movimiento que un reloj cuando marca el tiempo. Con mi temerario martillo puedo vencer cualquier corazón. Con la hoz de la belleza sego miles de vidas. Mis suspiros no van por mal camino, pero para que uno viva, miles deben morir. (El texto de la segunda estrofa sigue a la música en el MS).

29. JOHANN DAVID HEINICHEN (1683-1729) EJECUCION DE UN BAJO CIFRADO

De "Der General-Bass in der Composition (Dresden, 1728), parte I, cap. VI. ("Vom manierlichen General-Bass). (Sobre la ornamentación de un bajo cifrado), p. 543 ff. - Claves: a) S, B; b) y c) S, B (y T); C; Líneas de compás originales, un b. - Reimpresión en "The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass (1931), p. 454 ff. (faltan algunos ornamentos) también en "Die Ornamentik der Musik" de A. Beyslang (1908-1953), p. 88f. (incompleto) y en "Schule des Generalbassspiels" de H. Keller (Kassel, 1931, 4. edición, 1959), p. 60f. - La ejecución de los ornamentos como se indica en el presente volumen, está basada en las no siempre inequívocas (y no siempre practicables) instrucciones dadas por Heinichen en la página 521 ff. sus signos de ornamentación (doble barra-oblicua para los mordentes, signo de "custos" para las apoyaturas, una cruz oblicua para los deslizamientos), no son usuales. En el último símbolo mencionado, la nota inicial está claramente indicada por la posición de la cruz. El signo para la appoggiatura siempre está colocado antes de la nota a la que se refiere.

30. GIOVANNI MARIA BONONCINI (1670-c. 1750): DUETTO DE CAMARA "SEMPRE PIANGO"

a) Versión sin adornar de "Duetti da camera" op. 8 (Bologna, 1691), segunda edición 1701). Primer dueto en el número siete "A due Alti", p. 98 ff. Claves: A, A, B (y T) C; líneas de compás originales.

b) y c) Versiones adornadas del MS Bologna, Biblioteca del Conservatorio X 134 ("Passi del Sig. Carlo Benati...") -Mismas claves e indicaciones de tiempo que en a)-En la versión de Benati, la sección Da Capo (escrita y variada) no está exactamente después de la sección media, sino que después de varios recitativos y arias, de los cuales no todos son versiones originales de Bononcini. Ver el artículo del editor en el "Bericht Über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß - Wien... 1956 (Viena, 1958) p. 203 ff., también su "Embellished 'Parody-Cantatas' in the Early 18th Century", MQ XLIV (1958), p. 40 ff.

Traducción: Siempre lloro (rfo) y no puedo decir cuando volveré a reir (llorar) de nuevo. Vete, apresúrate, aléjate pues ya no quiero tu amor. Yo vengo, yo me precipito, yo me apresuro porque es tu amor lo único que yo quiero. (Poema de Dr. Pazzini).

31. FRANCESCO DURANTE (1684-1755): DUETTO DE CAMARA "SON IO, BARBARA DONNA"

No adornado de "XII Duetti da Camera per imparare a cantare" para soprano y alto con continuo. (c. 1720), dueto número dos. La colección existe en numerosas copias manuscritas. También impresas desde la edición supervisada por Cherubini (Paris, 1820), hasta una que contiene 18 duetos de Durante, publicada en Moscú en 1931.-Claves: S, S, B (y T); C.

b) Adornado en MS Rome, Biblioteca di S. Cecilia, G. Ms. 302 "Duetti per studio di maniera di cantare. E per esercizio de accompagnare al Cembalo. Del Sigro. Francesco Durante. Per uso de la sigra. Teresa Massi". Dueto No. 2, fols. 12 ff. La fecha de 1720 está añadida en lápiz-rojo en la página del título. Puede tratarse de una transcripción del mismo Durante para dos sopranos, con el bajo profusamente figurado.-Claves: S, S, B (y T); C. El # no está escrito como armadura pero siempre va colocado antes de la nota afectada. Las líneas de compás son diferentes en las dos versiones; el bajo figurado en la presente edición es el de la versión adornada (b). Las notas de cuarto en la parte del continuo (compás 47), fueron añadidas por el editor. El signo \perp ha sido reemplazado por el de tr. Las notas de la doble apoyatura del compás cuatro del original son A B D -Ver también las publicaciones del editor mencionadas en las notas anteriores.

Traducción: Soy yo, Dama cruel, infiel Chloris, Soy yo quien una vez fui el amado objeto de tus cariñosos pensamientos. Soy yo quien tan frecuentemente encantado te seguía a los bosques, a los prados y al arroyo, -¡Oh memorias dolorosas! -Soy yo quien te dijo: Descansa bajo estas hojas, reclínate en éste césped y ve en el arroyo el reflejo de mi idolo.

32. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): ADAGIO PARA CLAVICORDIO
Movimiento medio del Concierto para Clavicordio No. 3 G.A. Vol. 42 p.-75 f. (W.Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis ...No. 974). Parte de Oboe sin adornar de un concierto de Oboe, dos violines, viola y Continuo por Alessandro Marcello. (1684?-1750). Ver "Musik & Letters XXXI" de F. Walker (1950), p. 82 f; también de E. T. Ferand, "Marcello: A. oder B.?" en Die Musikforschung XII (1959), p. 86. De acuerdo al comunicado de B. Paumgartner en "Die Musikforschung XI (1958), p. 342, - el Concierto de Oboe de A. Marcello fué publicado en Antwerp en 1716.- Publicado como composición de Benedetto Marcello a partir de un manuscrito de Schwering por A. Schering en SIMG IV (1903), p. 239 ff. Existe una edición práctica del concierto de Marcello por R. Lauschnann -- (Leipzig, 1923)
33. JOHANN SEBASTIAN BACH: LARGO PARA CLAVICORDIO Y ORQUESTA
Movimiento medio del Concierto No. 5 (en Fa menor) para Clavicordio y Orquesta de cuerdas, G.A. Vol. 17, p. 142 f. (Schmieder, No. 1056). -- Parte de Oboe sin adornar de la introducción instrumental (sinfonía) -- para Oboe, dos violines, viola, continuo de la cantata No. 156 (Ich -- steh' mit einem Fuß im Grabe"). G.A. Vol. 32, p. 99 f. Schmieder, p. 208 Original en Fa mayor.
34. JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773): ADAGIO PARA FLAUTA Y BAJO CIPRADO
De "Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen" (Berlín, 1752). Reimpresión facsimilar de la tercera edición (Berlín, 1789) por H. P. Schmitz Plate XVII ff. y op. cit. (1955), p. 136 ff. --Existe una transcripción con alteraciones añadidas y el continuo realizado (distinto -- del dado aquí), en "The Interpretation of the Musik of the XVII and -- XVIII Centuries" de A. Dolmetsch. Apéndice, (Londres, 1915, 1946).
35. FRANZ BENDA (1709-1786): SONATA PARA VIOLIN Y BAJO CIPRADO
Primer y tercer movimientos (último movimiento) de la "I Sonata per el Violino solo et Cembalo col Violoncello. Del Sign. Francesco Benda. -- MS Wehr-deutsche Bibliothek, Marburg a. d. L., Mus. ms 1315/15". La fecha de la composición es incierta. --El movimiento medio (no reproducido aquí), es un allegro ("Menuett") con versiones planas y adornadas -- de la parte de violín. En el compás 75 del primer movimiento (adornado) GA y EF (Primer y segundo tiempos respectivamente), son 64avos en el original, en lugar de 128avos. --Reproducción facsimilar en H. P. Schmitz, op. cit. 135 ff.
36. JOHANN ADAM HILLER (1728-1804): ARIA CON VARIACION LIBRE
("Mit willkürlicher Veränderung"). De "Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange (Leipzig, 1780), p. 135 ff. --Claves: S, S, B; C. Reproducción facsimilar en H. P. Schmitz, op. cit. p. 141 ff. Condensado en R. Haas, op. cit. op. 233 f. Las posibilidades de comparar el aria de-

Hiller con la canción de Brewer (No. 25), las cuales se mencionan en la introducción histórica, pueden aplicarse también a los modestos intentos de imitación en el bajo sifrado, los cuales han sido continuados por el editor en el acompañamiento escrito en ambos lugares.

37. CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788): SONATA PARA CLAVECIN CON RITORNELOS VARIADOS

De "Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen (Berlín, 1760; 2nd. ed. 1785), Sonata No. 1 El último movimiento (Vivace) sigue al medio (Largo) sin pausa.- En el original, las repeticiones variadas están escritas continuamente, sin separaciones de doble barra. Claves: - S, B; C; líneas de compás originales.

38. C. P. E. BACH: FANTASIA LIBRE PARA CLAVECIN

De "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil - (Berlín, 1762). El esquema está impreso al final del tratado. La fantasía terminada se encuentra en un suplemento separado añadido al volumen.- Claves: S, B; C; sin líneas de compás.- Edición facsimilar del tratado por L. Hoffmann-Erbrecht (Leipzig, 1957). Reproducción facsimilar del manuscrito del bosquejo de Bach y el principio de la obra completa en R. Haas, op. Cit. p. 247. Ver también "Das Meisterwerk in der Musik" de H. Schenker (Munich, 1925), p. 26 f. Traducción al inglés del tratado por W. Mitchell, (Nueva York, 1949).- En el original, los arpeggios están indicados por "acordes" con figuras de mitad o de cuarto como encabezado. En la presente transcripción, el autor ha seguido fielmente la indicación de que "En la ejecución, los acordes arpeggiados, se tocarán tres veces" ("Bei der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen").- Las adiciones del editor (f, p. ped. etc.) están colocadas entre paréntesis. En la página 151, segundo renglón, no hay ligado entre los dos E (mitad y cuarto); en la línea 3f, las doce notas de octavo contenidas en un solo corchete, deben interpretarse como tres grupos de cuatro. En la última línea, el C en el bosquejo manuscrito es una nota de mitad.

39. KARL CZERNY (1791-1857): CAPRICHIO PARA PIANO

De "Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte, op. - 200" (Viena, 1836), Cap. 9, p. 105 ff. En la página 156, línea 3, último compás, en el original, la voz media tiene D D.- En la pág. 157, la indicación All.^o en el último compás, probablemente significa "Allargando" y no se refiere a que sigue un "Allegro".