

La edición crítica de música vocal-instrumental: ejemplos del repertorio barroco

Fabrizio Ammetto,¹ Alejandra Béjar Bartolo²

Resumen—En diferentes archivos musicales del mundo, la presencia de una enorme cantidad de música del pasado —transmitida a través de diferentes fuentes, manuscritas o impresas— necesita, en varios casos, de una profundización crítica para comprender en su totalidad el texto poético-musical, cuya lectura e interpretación necesita un acercamiento ‘crítico’ por parte de los investigadores, así como también de los intérpretes. La importancia de disponer de ediciones críticas de alta calidad —según los más actualizados criterios filológicos— es un aspecto fundamental para difundir un texto lo más cercano posible a la idea original del compositor. En este artículo se examinan un par de aspectos conectados con la realización de una edición crítica de música barroca: la edición del texto literario (presente en la música vocal) y la cuestión del bajo continuo (cifrado, su interpretación y realización).

Palabras clave—edición crítica, fuente, texto literario, bajo continuo.

Introducción

La edición es el procedimiento por medio del cual un texto se publica y se difunde. Existen varios tipos de ediciones: edición original, edición facsimilar, edición diplomática, edición interpretativa, edición práctica, edición según el *Urtext*, edición crítica, etc.³ En una “edición crítica”, en particular, se deben realizar: (a) el registro (*recensio*) completo de todas las fuentes conocidas de una obra, (b) la comparación (*collatio*) sistemática de todos los textos contenidos en las diferentes fuentes localizadas, (c) la *restitutio textus* —o sea, la totalidad de las operaciones críticas que permiten explicar, suprimir o corregir errores y alteraciones, con el fin de restituir un texto en la forma idealmente más cercana posible a la idea original del autor— y (d) los aparatos críticos, ‘diacrónicos’ o internos (que registran las variantes del autor) y ‘sincrónicos’ o externos (que registran las variantes de la tradición, o sea de la transmisión de los textos en el tiempo).⁴

Además, para la realización de una edición crítica de composiciones musicales —vocales y/o instrumentales— del período barroco es necesario profundizar también en el conocimiento de algunas normas de “gramática musical” de la época (distinta respecto a la de nuestros días), como por ejemplo el uso de las claves antiguas y su significado, la concepción diferente del uso de las alteraciones, la práctica del cifrado en la línea del bajo continuo, etc. En las siguientes páginas se proporcionarán algunos ejemplos metodológicos conectados con la edición crítica de un texto literario para música y con la realización del bajo continuo.

La edición del texto literario: ejemplo de una cantata barroca

En 1698, en Ámsterdam, el editor holandés Estienne Roger publicó la colección de los «Scherzi musicali» del cantante, compositor y didacta italiano Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726). La impresión contiene seis cantatas⁵ y dos duetos⁶ con texto en italiano, dos arias con texto en francés y, finalmente, dos con texto en alemán. El texto literario de la aria final de la «Cantata Quinta» (*Quanto è dolce a questo core*) para Alto y bajo continuo, así como aparece debajo de la música en la edición original de 1698,⁷ es el siguiente [IMAGEN 1]:

¹ El Dr. Fabrizio Ammetto (SNI II) es profesor-investigador de música y musicología en la Universidad de Guanajuato (Gto., México). fammetto@hotmail.it

² La Mtra. Alejandra Béjar Bartolo, profesora en la Universidad de Guanajuato (Gto., México), es egresada del programa de Doctorado en Artes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño del Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato (Gto., México) y está en espera de defender su tesis doctoral, titulada *La música vocal impresa de Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726): Scherzi musicali, [op. II] y Duetti e terzetti, op. III.* alejandrabejar@hotmail.com

³ Ver CARACI VELA 2005-2013, vol. I, págs. 212-213.

⁴ EAD., págs. 129-174.

⁵ La “cantata” es una forma musical vocal (con acompañamiento instrumental), nacida en Italia alrededor de 1620: junto con la ópera y el oratorio, fue el género de música vocal más importante del período barroco. A nivel textual, una cantata está formada por dos o más secciones de texto poético métricamente diferente: (1) con rima y métrica fija o (2) sin rima y de longitud variable. A nivel musical, en el primer caso corresponde a una ‘aria’ (A), mientras que en el segundo caso a un ‘recitativo’ (R). El número y la alternancia de arias y recitativos determinan las diferentes estructuras musicales de una cantata: ARA, RARA, ARARA, etc.

⁶ El “dueto” es una forma musical vocal —estructuralmente parecida a una cantata, o a una sola ‘aria’ (como en el caso de los dos duetos de los «Scherzi musicali»)— para dos voces y bajo continuo.

⁷ La fuente consultada está resguardada en BOLOGNA, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale), BB.158, págs. 28-36. De esta misma «Cantata Quinta» existen otras dos fuentes manuscritas



IMAGEN 1: F.A. PISTOCCHI, «Cantata Quinta» de los «Scherzi musicali», aria final, compases 44/III-59
Edición original (Ámsterdam, Estienne Roger, 1698)
BOLOGNA, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, BB.158, pág. 35

«Per far fdegñar la bella chè s'adora :ff: :ff: :ff: non ù è peggio è lo sò che sof-pirar per far fdegñar la bella che s'adora non ù è peggio è lo sò che sof-pi-rar non ù è peggio è lo sò chè sof-pi-rar che sof-pirar Nel-la scuola d'Amor compre-lí che talo-ra più fi apro-fitta un cuor quanto me-no fi parla di pe-nar lí par-la di pe-nar più fi aprofitta un cuor quanto meno fi parla di pe-nar fi par-la di pe-nar quanto meno fi parla di penar fi par-la di penar **per far fdegñar la bella che s'adora :ff: :ff: non ù è peggio è lo sò che fos-pi-rar per far fdegñar la bella** che f'ado-ra non ù è peggio è lo sò ch'il sof-pi-rar non ù è peggio e lo sò che sof-pi-rar che sof-pi-rar.»⁸

En el texto precedente es claramente visible la presencia de algunas particularidades gráficas y gramaticales: el signo «f» (en lugar de su grafía actual "s"); la letra «ù» (en lugar de la moderna "v"); la abreviatura « :ff: » (que indica la repetición de la porción de texto inmediato anterior); el acento gráfico en algunas «è» (usual en el italiano antiguo, pero erróneo en el uso moderno cuando no tiene función de verbo); la mayúscula en la palabra «Amor» (innecesaria en la frase); la silabación de la palabra «sof-pi-rar» (incorrecta). Además, en este mismo texto se observa la ausencia casi total de la puntuación (una excepción es el punto final).

Es evidente que para la realización de una edición crítica moderna del texto es necesario –a nivel metodológico– un proceso de enmendación. De tal forma, el ejemplo anteriormente expuesto se tiene que interpretar de la siguiente manera:

«Per far sdegnar la bella che s'adora, per far sdegnar la bella che s'adora non v'è peggio, e lo so, che sospirar, per far sdegnar la bella che s'adora non v'è peggio, e lo so, che sospirar, non v'è peggio, e lo so, che sospirar, che sospirar. Nella scuola d'amor compresi che talora più si aprofitta un cuor, quanto meno si parla di penar, si parla di penar, più si aprofitta un cuor, quanto meno si parla di penar, si parla di penar, quanto meno si parla di penar, si parla di penar. Per far sdegnar la bella che s'adora, per far sdegnar la bella che s'adora non v'è peggio, e lo so, che sospirar, per far sdegnar la bella che s'adora non v'è peggio, e lo so, che⁹ sospirar, non v'è peggio, e lo so, che sospirar, che sospirar.»

(posteriores) realizadas a partir de la impresión holandés: (a) BERLIN, Sing-Akademie zu Berlin, Notenarchiv, signatura «SA 1278 (10)», RISM ID no. 469127810 y (b) FIRENZE, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, signatura «D.II.569», RISM *deest*.

⁸ La porción de texto evidenciada en negrita es la que aparece en la IMAGEN 1.

⁹ La variante «ch'il» presente en el texto de la edición original ha sido uniformada en «che», así como aparece en todas las otras repeticiones.

A este punto, es necesario reconstruir el texto a su estructura poética correcta, eliminando las repeticiones textuales y omitiendo la porción final «[...] Per far sdegnar la bella che s'adora [...] che sospirar, che sospirar.» que le sigue a «[...] si parla di penar, si parla di penar.», la cual corresponde a la segunda sección "A" de la aria "con da capo" (ABA), que se justifica únicamente a nivel musical y no poético. Entonces, el resultado es una poesía de seis versos, heptasílabos y endecasílabos,¹⁰ con rimas *ABCacB*:

Per far sdegnar la bella che s'adora
non v'è peggio, e lo so, che sospirar.
Nella scuola d'amor
compresi che talora
5 più si approfitta un cuor,
quanto meno si parla di penar.¹¹

Ahora bien, la transcripción de los compases 44/III-59 de la edición original holandés (mostrada en la «IMAGEN 1»), será la siguiente [IMAGEN 2]:¹²

The image shows a musical score for an aria. It consists of four systems of music. The first system starts at measure 44, marked [Adagio]. It shows the Alto and Basso continuo parts. The second system starts at measure 48 and includes the lyrics: "Per far sdegnar la bella che s'adora,". The third system starts at measure 52 and includes the lyrics: "per far sdegnar la bella che s'adora non v'è peggio, e lo". The fourth system starts at measure 56 and includes the lyrics: "so, che sospirar, per far sdegnar la".

IMAGEN 2: F.A. PISTOCCHI, «Cantata Quinta» de los «Scherzi musicali», aria final, compases 44/III-59
Edición crítica a cargo de Alejandra Béjar Bartolo

¹⁰ Versos muy raros en/para las arias. Aquí, es útil mencionar que aunque el octosílabo es el verso mayormente empleado en las arias de los «Scherzi musicali» de Pistocchi, se encuentran también varias excepciones: heptasílabos y endecasílabos (generalmente destinados a los recitativos), enecasílabos (versos muy raros en la poesía italiana del Barroco) y decasílabos.

¹¹ Traducción: "Para desdeñar a la bella que se adora, no hay peor cosa, y lo sé, que suspirar. En la escuela del amor entendí que a veces se aprovecha más un corazón, cuanto menos se hable de penar." La silabación correcta del texto en italiano es la siguiente: «Per far sde-gnar la bel-la che s'a-do-ra non v'è peg-gio, e lo so, che so-spi-rar. Nel-la scuo-la d'a-mor com-pre-si che ta-lo-ra più si a-pro-fit-ta un cuor, quan-to me-no si par-la di pe-nar.»

¹² La edición crítica de todas las composiciones poético-musicales contenidas en los «Scherzi musicali» de Pistocchi se puede consultar en BÉJAR BARTOLO 2014, págs. 99-214.

Aspectos del bajo continuo: ejemplos de su realización

En el Barroco era usual escribir –y publicar– ‘en partitura’ las composiciones para una voz (o un instrumento) y bajo continuo, para facilitar a los ejecutantes del (o de los) instrumento(s) de teclado (clavecín, órgano, etc.) la realización improvisada de los acordes. Tales acordes estaban implícitos, o a veces sugeridos por la presencia de números en la línea del bajo. Por el hecho de que esta práctica hoy en día no está tan difundida, en seguida se ofrecen –también con un fin didáctico– algunos ejemplos de realización del bajo continuo.

Empecemos con la porción de la partitura musical presentada anteriormente. Antes que nada se tiene que evidenciar que la posición del cifrado en el compás 46, así como aparece en la impresión original [IMAGEN 1], es incorrecto: los dos «7» tienen que estar alineados debajo del primer Si₂ y del primer Mi₂, respectivamente. Una posible realización del cifrado es la siguiente [IMAGEN 3]:¹³

The image displays a musical score for the aria 'Cantata Quinta' by F.A. Pistocchi. It is divided into three systems, each starting with a measure number (44, 48, 52, 56). The top system is labeled 'Alto' and 'Bajo continuo'. The 'Alto' part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The 'Bajo continuo' part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'Per far sde-gnar la bel - la che s'a-do - ra, non v'è peg-gio, e lo so, che so - spi - rar, per far sde-gnar la'. The basso continuo line includes figured bass notation, with the numbers 7, 7, 7 appearing under the first three measures of the first system. The tempo marking '[Adagio]' is placed above the first system.

IMAGEN 3: F.A. PISTOCCHI, «Cantata Quinta» de los «Scherzi musicali», aria final, compases 44/III-59
Realización del bajo continuo a cargo de Angelo Silvio Rosati

¹³ Se agradece sinceramente a Angelo Silvio Rosati por esta propuesta de realización del bajo continuo.

Por otro lado, en una composición orquestal la realización del bajo continuo requiere una función más rítmica, tal es el caso –por ejemplo– del movimiento final del Concierto (incompleto) en La mayor, RV 520 para dos violines y orquesta de Antonio Vivaldi (1678-1741) [IMAGEN 4]:¹⁴

[Allegro]

Clavecín

48

52

57

4 2 4 2 4 2

7 #

7 # 8 7 6 7 6 4 #

IMAGEN 4: A. VIVALDI, Concierto (incompleto) en La mayor, RV 520, III movimiento, compases 48-61
Realización del bajo continuo a cargo de Fabrizio Ammetto

Finalmente, hay casos en donde la realización del bajo continuo puede ser “doble”, como –por ejemplo– en el Concierto (incompleto) en Mi menor, op. I no. 2 «con violino solo, e violoncello obligato» y orquesta de Benedetto Marcello (1686-1739) [IMAGEN 5]:¹⁵

[Vivace. Allegro assai]

[Clavecín]

Órgano o Clavecín

8

5 6 5 6 5 6 5 6

#3 #3

IMAGEN 5: B. MARCELLO, Concierto (incompleto) en Mi menor, op. I no. 2, II movimiento, compases 8-10
Realización del bajo continuo a cargo de Fabrizio Ammetto

¹⁴ La edición crítica del Concierto RV 520 de Vivaldi (con la reconstrucción de las partes faltantes del «Violino I obligato» y del «Violino I» a cargo de Fabrizio Ammetto) se puede consultar en AMMETTO 2013, págs. 249-291. La grabación del mismo concierto está disponible en VIVALDI 2012.

¹⁵ La edición crítica del Concierto op. I no. 2 de B. Marcello (con la reconstrucción de la parte faltante del «Violino Solo» a cargo de Fabrizio Ammetto) estará disponible en AMMETTO (en proceso).

Naturalmente, los ejemplos anteriores representan solamente algunas sugerencias mínimas de casos particulares. El tema es extremadamente amplio para poder ofrecer en esta sede un panorama más detallado. Al respecto de la cuestión de la realización del bajo continuo, por ejemplo, se reenvía a una próxima publicación específica curada por los autores de este breve ensayo: AMMETTO - BÉJAR BARTOLO (en proceso).

El presente artículo ha sido elaborado como parte del proyecto de investigación *El “bajo continuo” en la música barroca: concepto, análisis, realización e interpretación* (n. 193/2013), aprobado por la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado de la Universidad de Guanajuato, a quien se agradece sinceramente. Los participantes en dicho proyecto –profesores pertenecientes a los Cuerpos Académicos de “Musicología” [UGTO-CA-66] (*) y “Música: idea, concepto y educación” [UGTO-CA-157] (**)- son: Fabrizio Ammetto* (responsable del proyecto), Roberto Gustavo Morales Manzanares*, Alejandra Béjar Bartolo*, Arturo Pérez López**, Angelo Silvio Rosati (colaborador externo) y Miguel Ángel Lozano Bonilla (alumno becado).

Referencias

- AMMETTO 2013 = FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2013 («Quaderni vivaldiani», XVIII).
- AMMETTO (en proceso) = FABRIZIO AMMETTO, *The Early Concerto: An Anthology with Introduction and Commentary*, Lucca, LIM - Libreria Musicale Italiana (en proceso).
- AMMETTO - BÉJAR BARTOLO (en proceso) = FABRIZIO AMMETTO - ALEJANDRA BÉJAR BARTOLO, *La realización del bajo continuo en algunas composiciones del Barroco italiano: Albinoni, Bergonzi, Dall'Abaco, Facco, Gregori, Jacchini, B. Marcelllo, Motta, G. Taglietti, Tessarini, Torelli, Vivaldi* (en proceso).
- BÉJAR BARTOLO 2014 = ALEJANDRA BÉJAR BARTOLO, *La música vocal impresa de Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726): Scherzi musicali, [op. III] y Duetti e terzetti, op. III*, tesis doctoral (no publicada), Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Doctorado en Artes, 2014.
- CARACI VELA 2005-2013 = MARIA CARACI VELA, *La filología musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 vols. (vol. I: *Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*; vol. II: *Approfondimenti*; vol. III: *Antologia di contributi filologici*), Lucca, LIM - Libreria Musicale Italiana, 2005-2013.
- VIVALDI 2012 = ANTONIO VIVALDI, *Conciertos RV 513, 520*, 521, 526*, 528*, 764, 765 para dos violines, cuerdas y bajo continuo*, reconstrucción a cargo de Fabrizio Ammetto*, primera grabación mundial, «L'Orfeo Ensemble» (con instrumentos originales), Angelo Cicillini y Luca Venturi, *violines*, Fabrizio Ammetto, *concertador y director*; folleto a cargo de Fabrizio Ammetto; CD, Bologna, Tactus, 2012 (TC 672253).

Notas Biográficas

Fabrizio Ammetto –músico y musicólogo italiano– pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (nivel II) y a la Academia Mexicana de Ciencias. Es Doctor en *Musicologia e beni musicali* (Università di Bologna, Italia). Además, cuenta con Especialidad en *Musicologia* (Università di Perugia, Italia) y cuatro Maestrías en *Discipline musicali*, *Musica elettronica*, *Viola* y *Violino* (Conservatorio Statale di Musica “A. Casella” dell’Aquila, Conservatorio Statale di Musica “F. Morlacchi” di Perugia y Conservatorio Statale di Musica “G. Rossini” di Pesaro, Italia). Es profesor-investigador en la Universidad de Guanajuato, en donde es miembro del Consejo Académico Consultivo de la Rectoría General y consejero del Consejo Consultivo Interno del “Sistema de Radio, Televisión e Hipermedia” de la Universidad de Guanajuato. Desde 1987 ha impartido ininterrumpidamente clases de violín, violín barroco, viola, música de cámara, análisis musical, filología musical y elementos de poesía italiana en música. Ha dirigido varias tesis a nivel de Licenciatura, Maestría y Doctorado. Es miembro del Registro CONACYT de Evaluadores Acreditados (RCEA) en el Área 4 “Humanidades y Ciencias de la Conducta”. Es el responsable del Cuerpo Académico de Musicología. Ha participado como ponente en varios congresos internacionales en Colombia, Italia, México y Reino Unido. Es autor de numerosos textos musicales y musicológicos –ediciones críticas, libros, capítulos de libros, artículos (en español, inglés, italiano)– publicados por varias editoriales internacionales. Ha interpretado más de 700 conciertos en Europa (Alemania, Francia, Holanda, Hungría, Italia y República Checa) y América (EUA y México), y ha realizado varias grabaciones discográficas de música de los siglos XVIII y XIX. Es fundador, director artístico y concertador de «L'Orfeo Ensemble» de Spoleto, Italia, y del «Ensamble Barroco» de la Universidad de Guanajuato. De 1994 a 2002 fue Director del *Cívico Istituto Musicale “A. Onofri”* de Spoleto. Desde 1993 es Presidente y Director artístico de la *Associazione culturale “L'Orfeo” di Spoleto*, con la cual ha organizado 22 temporadas de conciertos y cuatro concursos internacionales. Es uno de los responsables de la edición crítica de toda la obra de Luigi Boccherini (Edición Nacional Italiana) y miembro del Comité Científico Internacional del *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* (Fondazione Giorgio Cini) de Venezia, Italia.

Alejandra Béjar Bartolo cuenta con Licenciatura en Música, especialidad de Piano (Primer Lugar a la Trayectoria Académica por Excelencia) otorgada por la Universidad de Guanajuato, misma Universidad donde obtuvo también un Diplomado en Piano. En noviembre del 2010 obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Universidad Autónoma de Madrid. Es egresada del Doctorado en Artes en la Universidad de Guanajuato, en espera de defender su tesis doctoral. Ha participado en varios cursos de interpretación y perfeccionamiento pianístico (con los maestros David Gutiérrez, Jorge Federico Osorio, Gastón Gutiérrez, Alla von Buch, Marta García Renart, Friedemann Kessler) y de música de cámara en varias ediciones de los Festivales Internacionales de San Miguel de Allende y de Aguascalientes (con los maestros Jesús Castro-Balbi, Horacio Franco, Marta García Renart, Jerry Horner, Jorge Risi, y con Amernet Quartet, Corigliano String Quartet, Cuarteto Casals, Cuarteto de la Cd. de México, Cuarteto José White, Dúo David Finckel y Wu Han, Emerson Quartet, Fine Arts String Quartet, Gelato Quartet, St. Petersburg Quartet, Rossetti Quartet, Tokyo Quartet, Ying Quartet, Yves Quartet); en una edición de estos festivales obtuvo la Beca Amigos del INEGI. Ha tenido numerosos conciertos –en México e Italia– como solista, integrante en ensambles de cámara y como repertorista y pianista acompañante, organizados por varias instituciones gubernamentales y privadas. Como clavecinista y organista del “Ensamble Barroco del DeMUG” ha sido solista en múltiples conciertos de esta agrupación entre los cuales destacan los de las ediciones XXXIX (2011), XL (2012), XLI (2013) y XLII (2014) del Festival Internacional Cervantino. Ha sido corresponsable del Diplomado interdisciplinario teórico-práctico “La interpretación de la música barroca: semiografía de la música y ejecución” (2011-2012), de la División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. Ha participado en tres proyectos de investigación (2010, 2011 y 2013) apoyados por la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado de la Universidad de Guanajuato. Colabora activamente con el Cuerpo Académico de Musicología. Del 2002 al 2007 fue profesora de Piano, Conjuntos de cámara y además Repertorista en el Conservatorio de Música y Artes, A. C. de Celaya, Gto. Desde 1998 es profesora (Repertorista y Pianista acompañante) en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.