

***Ricercar VII* en Re menor de Domenico Gabrielli:
Análisis de la interpretación musical a través de las
grabaciones**

*Ricercar VII in D minor by Domenico Gabrielli:
Analysis of musical performance through recordings*

Carlota Martínez Escamilla

GRADO EN MUSICOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



TRABAJO FIN DE GRADO EN MUSICOLOGÍA

14 DE JUNIO DE 2021

Director: Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Agradecimientos:

A mi familia por el apoyo incondicional en todo momento.

Marco A. Juan de Dios por confiar en mi, y por la enseñanza y dedicación a la hora de realizar este trabajo.

Enrique Rodríguez Cartagena, mi profesor de violonchelo, por devolverme la ilusión por la música y el instrumento. Además de mostrarme y ayudarme a desarrollar mi vocación por la enseñanza.

Los intérpretes: Amarilis Dueñas, Julius Berger, Patrick Langot, Richard Tunncliffe, Bettina Hoffmann, Roel Dieltiens, Malina Rauschenfels y Adriano Fazio por su disposición totalmente altruista a colaborar en este trabajo y por su interés en el mismo.

Índice:

Índice de figuras:	i
Índice de Grabaciones.....	ii
Resumen	iii
Abstract.....	iii
1. Introducción.....	1
2. Objetivos.....	2
3. Metodología de análisis	3
4. Estado de la cuestión	11
4.1. La figura de Domenico Gabrielli.....	11
4.2. La interpretación musical en el Barroco.....	12
4.3. <i>Performance studies</i> y grabaciones sonoras	13
5. Contextualización del autor y la obra	16
5.1. La figura de Domenico Gabrielli (1659-1690).....	16
5.2. La interpretación y características del violonchelo en la Italia del s. XVII.....	19
5.3. Análisis musical de la obra.....	24
6. Análisis de las interpretaciones del <i>Ricercar VII</i> de Domenico Gabrielli.....	27
6.1 Anner Bylsma (1934-2019).....	27
Contexto del intérprete y la grabación:.....	27
Análisis con Sonic Visualiser	30
6.2 Bettina Hoffmann (1959 -)	32
Contexto del intérprete y la grabación:.....	32
Análisis con Sonic Visualiser	34
6.3. Julius Berger (1954 -).....	36
Contexto del intérprete y la grabación:.....	36
Análisis con Sonic Visualiser	38
6.4. Richard Tunnicliffe.....	40
Contexto del intérprete y la grabación:.....	40
Análisis con Sonic Visualiser	43
6.5. Patrick Langot (1975 -).....	45
Contexto del intérprete y la grabación:.....	45
Análisis con Sonic Visualiser	48
6.6. Amarilis Dueñas (1998 -)	50
Contexto del intérprete y la grabación:.....	50
Análisis con Sonic Visualiser	52
7. Análisis comparativo y conclusiones	54
8. Bibliografía	60
9. Anexo:	63

Cuestionario Julius Berger.....	63
Cuestionario Richard Tunnicliffe	66
Cuestionario Bettina Hoffmann.....	69
Cuestionario Patrick Langot	72
Cuestionario Amarilis Dueñas.....	74
Cuestionario Malina Rauschenfels	78
Cuestionario Adriano Fazio.....	82
Cuestionario Roel Dieltiens.....	85
Manuscrito Ms. Música G. 79. <i>Ricercar VII</i> – Domenico Gabrielli	87

Índice de figuras:

Fig. 1. Comparativa del plugin "Rhythm: onset" (naranja) y los "time instants" manuales (verde). .	6
Fig. 2. Comparativa del plugin "Aubio Onset" (naranja) y los "time instants" manuales (verde).	7
Fig. 3. Comparativa de los plugin "MELODIA" (rojo) y "Aubio Pitch Detector" (morado).	8
Fig. 4. Muestra del plugin "PowerCurve. Smoothed Power" (morado) sobre la onda sonora del Ricercar VII interpretado por Anner Bylsma.	9
Fig. 5. Variaciones de tempo por compás - Anner Bylsma.	30
Fig. 6 Variación de tempo por negra - Anner Bysma.	31
Fig. 7 Variación de las dinámicas en función del tempo - Anner Byslma.	32
Fig. 8 Variación de tempo por compás - Bettina Hoffmann.	34
Fig. 9 Variación de tempo por negra - Bettina Hoffmann.	35
Fig. 10 Variación de las dinámicas en función del tempo - Bettina Hoffmann.	35
Fig. 11 Variación de tempo por compás - Julius Berger.	38
Fig. 12 Variación de tempo por negra. - Julius Berger.	39
Fig. 13 Variación de las dinámicas en función del tempo - Julius Berger.	39
Fig. 14 Variación de tempo por compás - Richard Tunnickliffe.	43
Fig. 15 Variación de tempo por negra - Richard Tunnickliffe.	44
Fig. 16 Variación de las dinámicas en función del tempo - Richard Tunnickliffe.	45
Fig. 17 Variación de tempo por compás - Patrick Langot.	48
Fig. 18 Variación de tempo por negra - Patrick Langot.	49
Fig. 19 Variación de las dinámicas en función del tempo - Patrick Langot.	49
Fig. 20 Variación de tempo por compás - Amarilis Dueñas.	52
Fig. 21 Variación de tempo por negra - Amarilis Dueñas.	53
Fig. 22 Variación de las dinámicas en función del tempo - Amarilis Dueñas.	54
Fig. 23 Comparativa de tempos por compás de las seis interpretaciones.	55
Fig. 24 Compás 6. Anner Bylsma. Representación del vibrato en el espectrograma.	57

Índice de Grabaciones

Bylsma, Anner (1988). *Ricercar VII. Anner Bylsma Collection: cello suites and sonatas* [CD]. The Netherlands: Sony Classical, Sony Music Entertainment

Hoffmann, Bettina (1999). *Ricercar VII. Doménico Gabrielli. Opera completa per violoncello. Complete cello Works* [CD]. Italia: Tactus

Berger, Julius (2007). *Ricercar VII. Birth of the Cello* [CD]. Alemania: Solo Musica

Tunncliffe, Richard (2007). *Ricercar 7. Domenico Gabrielli – Early Italian cello music: complete works for violoncello* [CD]. Seaford, England: Cello Classics.

Langot, Patrick (2019). *Ricercar 7º En Re. Praeludio Préludes & Ricercari* [CD]. Francia: Klarthe Records

Dueñas, Amarilis (2020). *Ricercar Settimo. Soliloqvies* [CD]. España: La Cúpula Music

Resumen

Domenico Gabrielli (1659-1690) es un compositor y violonchelista italiano, que a pesar de su gran aportación por ser el primero en escribir un repertorio solista para ese instrumento, su relevancia a penas ha llegado a nuestros días debido, probablemente, a su corta vida y por quedar eclipsado por grandes compositores posteriores como Johann Sebastian Bach. Un ejemplo de ello es la poca presencia de la obra de este autor en las grabaciones discográficas, siendo la más antigua encontrada la de Anner Bylsma, fechada en 1988.

En este trabajo se realizará una aproximación a su figura, a partir del análisis interpretativo de seis versiones de su obra *Ricercar VII*. Para ello se utilizará el *software* Sonic Visualiser y los datos obtenidos se contrastarán con entrevistas a los propios intérpretes y con un acercamiento a través de distintas fuentes que tratan cómo era la interpretación del violonchelo en el periodo de composición de la obra, es decir, en la Italia de finales del siglo XVII. Con ello, pretendemos acercarnos a una metodología de análisis basada en la escucha analítica de las grabaciones, la automatización de determinados procesos y la extracción de datos a través de programas informáticos especializados, utilizando la entrevista como fuente primaria de información que nos ayudará a entender los porqués de las decisiones de los intérpretes al grabar la obra.

Abstract

Domenico Gabrielli (1659-1690) is an Italian composer and cellist, who despite his great contribution for being the first to write a solo repertoire for this instrument, its relevance has barely reached our days due, probably, to its short life and being overshadowed by later great composers like Johann Sebastian Bach. An example of this is the limited presence of this author's work in recordings, the oldest being found by Anner Bylsma, dated 1988.

In this work an approach to his figure will be made, based on the interpretive analysis of six versions of his work *Ricercar VII*. For this, the Sonic Visualiser software will be used and the data obtained will be contrasted with interviews with the interpreters themselves and with an approach through different sources that deal with how the cello was interpreted in the period of composition of the work, that is, in Italy at the end of the 17th century. With this, we intend to approach an analysis methodology based on the analytical listening of the recordings, the automation of certain processes and the extraction of data through specialized computer programs, using the interview as the primary information that would help us understand the whys of the decisions of the interpreters when recording the work.

1. Introducción

Desde la aparición de la grabación sonora a finales del s. XIX, han sido infinitos los avances tecnológicos que han ayudado a la musicología a ampliar sus estudios y sus resultados. Aunque esto es un hecho que no se puede obviar, es cierto que la concepción, o más bien el uso, de la grabación sonora dentro de la academia, ha pasado por distintas etapas, siendo aún hoy en día un tema en discusión. Esto se debe a que en la actualidad hay expertos e investigadores que son reacios al uso de las grabaciones sonoras como objeto de estudio que aporte datos verídicos, porque se considera que no aportan información objetiva, ya que estas grabaciones pueden estar modificadas en el estudio de grabación, o están influenciadas por la visión interpretativa del artista. Estas diversas opiniones se tendrán en cuenta y servirán como punto de partida para establecer la hipótesis a la que se quiere llegar durante esta investigación.

El presente trabajo está dirigido a investigar sobre el análisis interpretativo de grabaciones sonoras y el aporte de estas a los estudios musicológicos. Para ello, se va a utilizar como ejemplo el análisis y comparación de distintas versiones de la obra *Ricercar VII* en Re Mayor, compuesta en 1689 por el compositor italiano Domenico Gabrielli (1659-1690), utilizando el *software* Sonic Visualiser. Además de este análisis interpretativo a través de grabaciones sonoras, se dará la posibilidad de estudiar la figura de Domenico Gabrielli, compositor anterior a Johann Sebastian Bach (1685-1750) que hizo un aporte muy importante al violonchelo, tanto en su contexto socio-histórico como en la recepción de su obra como repertorio grabado y su interpretación a través de diferentes músicos. Este compositor no es apenas conocido dentro de la historia de la música, lo que despierta un interés mayor en investigar acerca de su vida y obra. También se tratará el tema de la técnica, el uso y el desarrollo del propio instrumento en la época de Gabrielli y Bach. Este estudio, junto con el manejo de los diferentes tratados y fuentes acerca de la técnica del instrumento y el propio manuscrito de la obra, nos permitirá determinar o establecer una hipótesis sobre cuál de todas las grabaciones estudiadas se acerca más a una interpretación histórica, cuáles han sido las decisiones de los intérpretes, qué tienen en común las interpretaciones y en qué se diferencian. También nos permitirá investigar sobre este método de análisis, viendo sus posibilidades, limitaciones, alternativas y resultados.

Una de las motivaciones para la realización de este trabajo es la intención de sacar a la luz a un compositor que ha sido olvidado en la historia de la música, no solo por su corta vida, sino por haber sido eclipsado por la gran figura de Johann Sebastian Bach. Con esto, además, se pretende romper con esa falsa idea de que antes de las *Seis Suites para violoncello solo* (1720-1721) de J. S. Bach no

había repertorio solista para este instrumento. También, otros de los motivos por los que se escogió este tema son la pasión por el violonchelo y su repertorio, además de la gran afición, descubierta durante la realización del grado, por los *softwares* especializados en música, la informática musical y la producción.

2. Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo principal realizar un análisis comparativo de la interpretación del *Ricercar VII* de Domenico Gabrielli a través de las grabaciones discográficas más representativas. Partiendo de un análisis musical convencional se aplicarán herramientas informáticas destinadas a la extracción de datos relacionados con la agógica y las dinámicas, con el objetivo de identificar las diferencias entre cada una de las versiones, que serán contrastadas con la valoración de los propios intérpretes.

Para conseguir este objetivo principal, va a ser necesario alcanzar los siguientes objetivos secundarios:

- Investigar y conocer la figura y obra del compositor Domenico Gabrielli.
- Conocer las características de la interpretación del violonchelo en el periodo Barroco, concretamente en la Italia del siglo XVII.
- Identificar las características musicales del *Ricercar VII* realizando el análisis tanto del manuscrito como de una transcripción actual de esta obra.
- Entrevistar a los intérpretes de las grabaciones seleccionadas para conocer su visión sobre la obra, el autor y toda la información relacionada con su estudio y proceso de grabación.
- Conocer el *software* especializado Sonic Visualiser y seleccionar las herramientas de análisis que mejor se adaptan al estudio que se pretende realizar.

3. Metodología de análisis

El presente trabajo tiene dos enfoques principales. Por un lado, un enfoque más historiográfico que hace referencia a la época histórica, a la obra y al compositor que se va a analizar. Aunque el objetivo principal de esta investigación se centra en el análisis de las diferentes interpretaciones en los trabajos discográficos, es necesario contextualizar adecuadamente la obra seleccionada como caso de estudio y su autor. Por otro lado, tiene un enfoque dirigido a realizar un estudio interpretativo de los principales trabajos discográficos comercializados de esta obra a través de las entrevistas a los intérpretes y el análisis de esas grabaciones sonoras a través del *software* especializado Sonic Visualiser.

En primer lugar, se llevó a cabo una fase documental en la que se ha realizado una amplia búsqueda de bibliografía y un posterior vaciado de esta, en el que se han seleccionado fuentes de distinta índole. Para lo referente a la música en el Barroco se han utilizado diversas fuentes, diferenciadas entre monografías y trabajos académicos, que tratan el tema de la interpretación musical en este periodo. Algunas son más específicas del violonchelo y otras son más generales abarcando todas las familias instrumentales de cuerda frotada. Puesto que se va a analizar una obra del compositor italiano Domenico Gabrielli, se trataron de buscar fuentes sobre el compositor en las que se hiciera referencia a sus obras y a su biografía. Es importante hacer constar que se encontraron muy pocas fuentes bibliográficas sobre el tema, únicamente breves menciones junto a otros compositores del momento como Domenico Scarlatti, y algunas tesis doctorales que trataban algo más en concreto sobre la figura del compositor y su obra. Aunque la principal parte de este trabajo está enfocada al análisis interpretativo y la metodología de análisis de grabaciones sonoras, es necesario conocer la obra seleccionada como caso de estudio, en este caso *el Ricercar VII*, y por consiguiente a su compositor, Domenico Gabrielli. De ahí la importancia de la búsqueda de información acerca de los datos biográficos, la recepción de su obra y la posible influencia en otros compositores contemporáneos o posteriores. También se realizó una búsqueda y consulta de distintas transcripciones de la obra y el manuscrito original. Por otro lado, para el enfoque relacionado con el análisis interpretativo, fue necesario consultar fuentes relacionadas con los *performance studies*, seleccionándose una serie de capítulos de libros especializados, artículos y tesis doctorales en los que se plantean distintas ideas relacionadas con el tema. Puesto que se va a hacer un análisis a partir de grabaciones sonoras, también se han revisado fuentes relacionadas con la historia de la grabación, su evolución, las diferentes metodologías de análisis y cómo se han utilizado los datos obtenidos en los estudios musicológicos. Para finalizar, la última parte de la bibliografía está dedicada a la consulta de fuentes sobre el uso del *software* específico Sonic Visualiser. Estas incluyen artículos y tesis doctorales que tratan el proceso

de análisis de otras grabaciones sonoras con dicho *software*, y también se incluye un tutorial básico de uso.

En segundo lugar, se ha realizado una selección de grabaciones de la obra antes mencionada. Dado que es una obra poco interpretada y prácticamente inexistente dentro del repertorio habitual de los programas didácticos de violonchelo, además de ser un compositor poco tratado desde la academia, el número de grabaciones es reducido. Por ello, el proceso de selección se llevó a cabo de la siguiente manera: en primer lugar, se realizó una búsqueda en las plataformas Spotify y Youtube. El criterio de selección ha sido considerar solamente grabaciones discográficas profesionales, editadas a través de sellos e incluso de intérpretes reconocidos. Esto excluye todas las grabaciones que puedan figurar en YouTube subidas por aficionados, asistentes a conciertos, etc., y que no se han publicado oficialmente ni reúnen las características exigibles para su análisis mediante *software* especializado. Además de estas dos plataformas, se buscaron grabaciones mucho más antiguas en fonotecas y bibliotecas sonoras, pero no se encontró ninguna de esta obra en concreto. Sí se pudo encontrar grabaciones de otros trabajos del compositor, sobretodo compuestas para viento metal, pero que no resultan útiles para esta investigación. Posteriormente, una vez agrupadas las grabaciones encontradas, se intentó contactar con todos los intérpretes: Bettina Hoffmann, Adriano Fazio, Michal Stahel, Julius Berger, Patrick Langot, Roel Dieltiens, Guadalupe López Íñiguez, Malina Rauschenfels, Mauro Valli, Richard Tunnicliffe y Amarilis Dueñas, a los que se les envió un primer correo electrónico o un mensaje a través de las redes sociales, en el que se les preguntaba por la posibilidad de contestar una entrevista a modo de cuestionario¹ con preguntas relacionadas con el proceso de grabación, su experiencia como intérpretes, su conocimiento de la obra y del compositor, etc. Todos aceptaron recibir dicho cuestionario, pero finalmente solo se obtuvo respuesta de Bettina Hoffman, Adriano Fazio, Julius Berger, Patrick Langot, Roel Dieltiens, Malina Rauschenfels, Richard Tunnicliffe y Amarilis Dueñas. Estos cuestionarios los tomaremos como fuentes primarias para la elaboración del trabajo. En un par de casos, por motivos de disponibilidad de los intérpretes, se hizo la entrevista por videoconferencia. Tras esto, se elaboró una tabla de clasificación que contenía el nombre del disco, el del intérprete, año y lugar de la grabación, discográfica, ingeniero/s de sonido, enlaces relacionados y observaciones. Dado que las dimensiones de un trabajo de estas características no nos permiten realizar un análisis de todos los casos, del total de las doce grabaciones seleccionadas, se eligieron seis a partir de las respuestas de los intérpretes, de los años de grabación y de las claras diferencias que presenten sus interpretaciones de la obra en comparación con el manuscrito original y las transcripciones existentes. Es importante mencionar que, aunque el análisis se va a reducir a esas interpretaciones seleccionadas, se van a tener en cuenta las opiniones de todos los intérpretes

¹ Estas entrevistas pueden encontrarse traducidas en el anexo de este trabajo.

entrevistados, sobre todo en aspectos relacionados con la concepción del autor y la obra. Por ello, todos los cuestionarios quedaran recogidos en el anexo de este trabajo. Por suerte, alguna de estas grabaciones cuenta con grandes intérpretes expertos en el repertorio barroco como Anner Bylsma, siendo esta la más antigua encontrada. A la hora de exponer todo lo relacionado con este análisis interpretativo en el trabajo, se va a seguir un orden cronológico teniendo en cuenta la fecha de grabación del álbum.

Además de todo el proceso de búsqueda y selección de grabaciones se ha llevado a cabo, tanto en la transcripción como en el manuscrito, el análisis de la obra, haciendo especial hincapié en la parte estructural.

Por último, se va a realizar un análisis, recogida e interpretación de datos usando el *software* antes mencionado Sonic Visualiser. Como el objetivo es analizar unos parámetros concretos, previo al análisis en sí es necesario conocer los distintos *plugins* que se pueden utilizar dentro del programa para cada uno. En el caso del presente trabajo, inicialmente el análisis se basó por un lado, en el estudio de la melodía comparando el *plugin* “Aubio Pitch Detector” con el “MELODIA”, ambos encargados de calcular las alturas de cada nota; y por el otro, en analizar la agógica usando el *plugin* “Rhythm: onset”, que realiza una estimación del comienzo de cada sonido, comparándolo con “Aubio Onset” para observar cuál era más preciso. Es necesario señalar que este tipo de *plugins* que se emplean para la detección de *onsets*², es decir los comienzos de nota, no son siempre fiables y su resultado depende de las características de la obra como las notas con más ataque, los fraseos, etc. Por este motivo, se va a realizar también un análisis visual y auditivo de las formas de onda de la grabación añadiendo de forma manual los *time instans* para extraer gráficas relacionadas con los tempi, los rubatos, etc. También se pretendía analizar la relación de las dinámicas con el tempo, usando el *plugin* “power curve”. En relación con este parámetro se podrían haber utilizado la herramienta de *scape plots*, que consisten en una serie de gráficas con forma de rombo en las que se muestran las dinámicas y las variaciones de tempo de toda la interpretación representadas con distintos colores según la alta o baja correlación de los datos. Finalmente, no se optó por ello porque el resultado no iba a ser determinante dadas las características de la obra a analizar, siendo mucho más visual comparar los datos en forma de gráfica.

Puesto que en orden cronológico la grabación de Anner Bylsma es la más antigua que se ha encontrado, fue seleccionada como la primera a analizar. De esta manera se puso en práctica un procedimiento de análisis dentro del *software*, que se utilizará de modelo para los análisis de las otras

² *Onset* se refiere al inicio de una nota musical u otro sonido. Los *plugins* de detección de *onsets* identifican con mayor precisión las notas con mucho ataque y se vuelven imprecisos cuando se producen por ejemplo legatos.

interpretaciones. Los distintos parámetros que se han utilizado para el análisis en el *software* Sonic Visualiser podrían dividirse en tres grandes grupos: agógica, melodía, dinámicas. Primero se realizó el análisis del tempo, ya que es primordial establecer los pulsos o *time instants* antes de realizar cualquier tipo de prueba. Para ello se recurrió a dos *plugins* diferentes, el “Rhythm: Onset” del paquete desarrollado por la BBC, y el “Aubio Onset” del desarrollador Aubio. Una vez aplicados sobre la onda de la grabación, no se obtuvo un resultado positivo. Esto se debe a que, como se explicará más detenidamente en el apartado sobre la interpretación en el barroco, era muy común que las obras de este periodo tuvieran un tempo flexible que se fundamentaba en el uso de respiraciones, aceleraciones y retrasos en el pulso basándose en la figuración y el fraseo. Por ello, la única posibilidad de establecer los *time instants* fue hacerlo de forma manual, ralentizando la reproducción de la obra y marcando una por una cada caída o instante de tiempo. En el programa se muestra como una serie de barras verticales que ocupan toda la altura de la capa. Comparando el resultado del procedimiento manual, con el obtenido a través de los *plugins*, es mucho más evidente el margen de error de los últimos. Probablemente en otra obra, de tempo más regular, el resultado de los *plugins* sea más útil. Una vez marcados los *time instants*, a través de la opción *time values* el programa nos permite ver en forma de gráfica la variación de la agógica en un fragmento o en la pista completa.

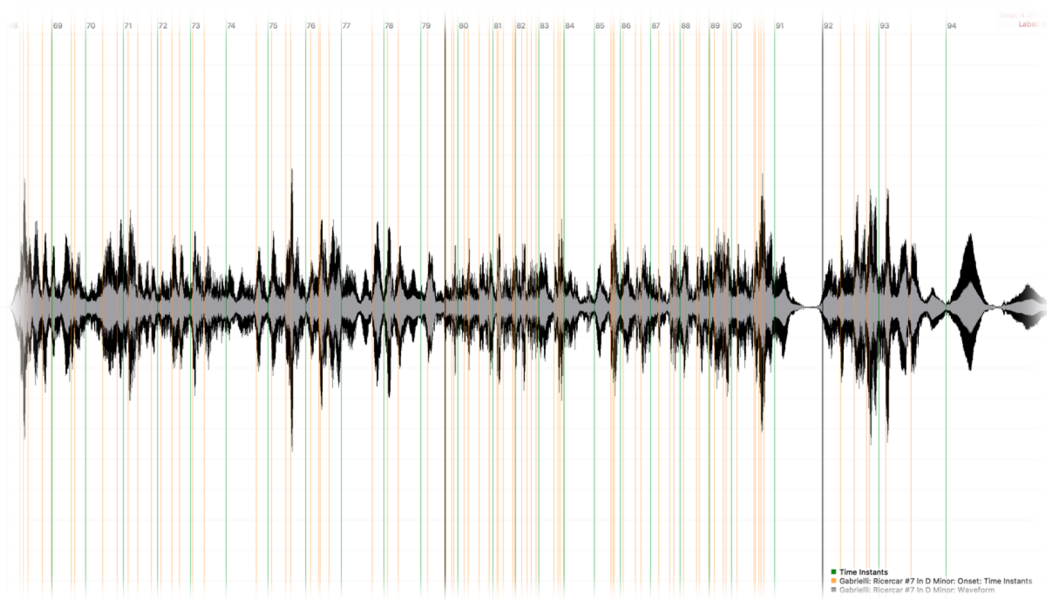


Fig. 1. Comparativa del plugin "Rhythm: onset" (naranja) y los "time instants" manuales (verde).

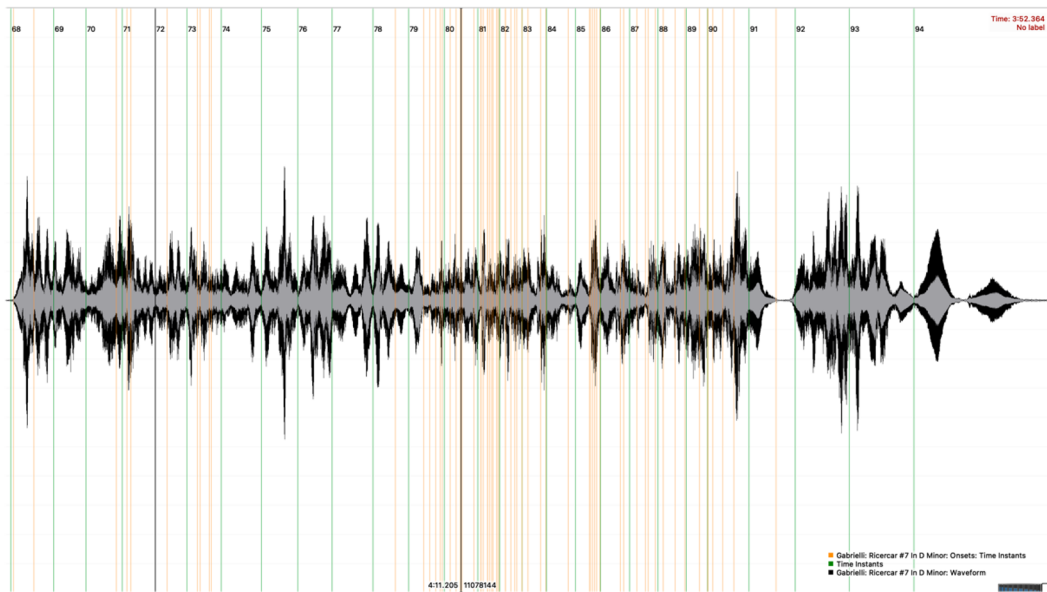


Fig. 2. Comparativa del plugin "Aubio Onset" (naranja) y los "time instants" manuales (verde).

En nuestro caso se seleccionó la pista entera y se obtuvo una gráfica en la que los valores altos indican un tempo más rápido y los bajos uno más lento. A continuación, se realizó el análisis de la melodía. Este tenía como fin determinar la línea melódica para comparar los ornamentos, dobles cuerdas o notas añadidas entre las distintas grabaciones. Para ello se recurrió al uso y comparación de otros dos *plugins*: el "MELODIA", desarrollado por el Music Technology Group de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona; y el "Aubio pitch detector". Tras superponer ambos sobre la onda sonora pudimos observar que a grandes rasgos los resultados eran similares, pero con algunas excepciones. Por ejemplo, los obtenidos con el "MELODIA" son menos precisos ya que marca puntos inexistentes, al contrario que los de "Aubio" que son algo más precisos ya que apenas hay picos de error.

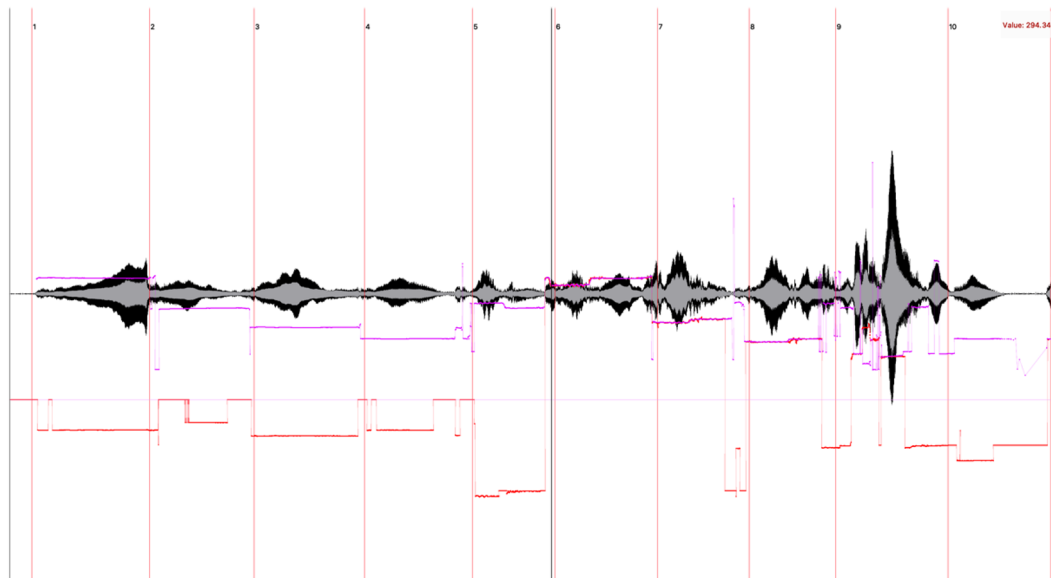


Fig. 3. Comparativa de los plugin "MELODIA" (rojo) y "Aubio Pitch Detector" (morado).

Es importante comentar que el resultado de ambos es una aproximación de la línea melódica, ya que en momentos donde la figuración es rápida no son capaces de detectar todas las alturas que suenan. Por esta razón, estos *plugins* no nos dejarían analizar al detalle las nuevas notas u ornamentos añadidos. Sí que podríamos hacerlo de una manera más superficial al observar el dibujo melódico que proporcionan las gráficas.

Por último, se llevó a cabo un análisis de las dinámicas. Para este se ha utilizado el *plugin* "PowerCurve. Smoothed power" desarrollado por el Mazurka Project. Puesto que Sonic Visualiser analiza la dinámica en forma de variación continua y no tiene en cuenta los *time instants* establecidos, para la obtención de los datos reales es necesario acudir a la aplicación en línea *Dynamatic*, también desarrollada por el Mazurka Project, la cual, aportando los datos necesarios extraídos previamente del *software*, establece la correlación entre los instantes de tiempo y las muestras de intensidad dinámica. De esta manera, se puede obtener una gráfica en la que se identifiquen las dinámicas en función del tiempo.

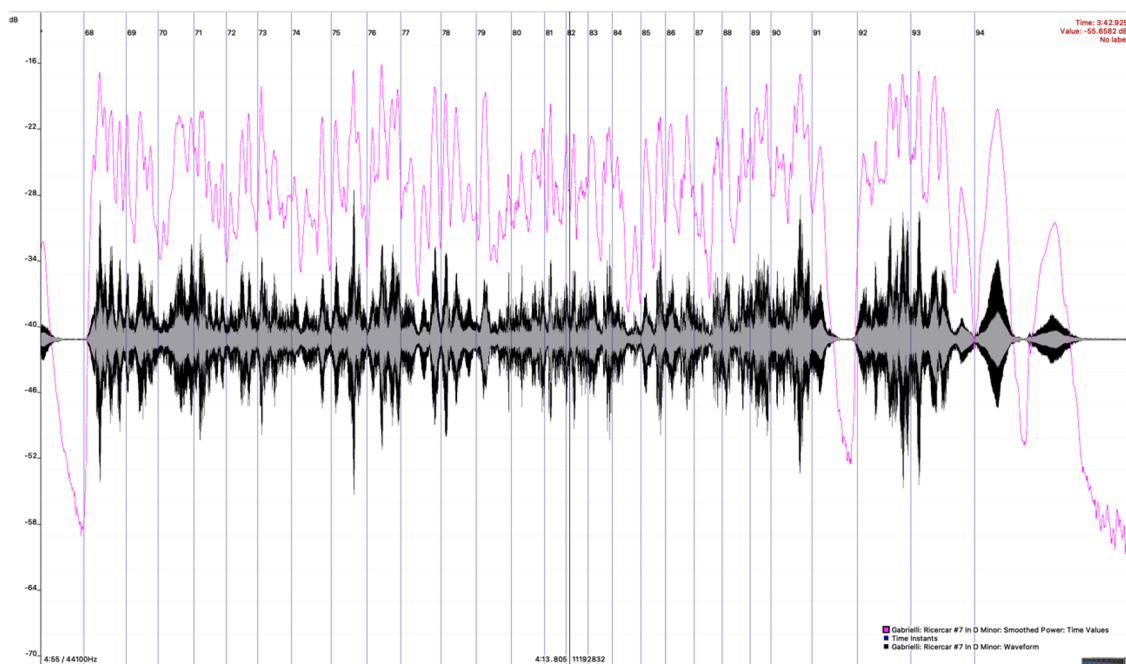


Fig. 4. Muestra del plugin "PowerCurve. Smoothed Power" (morado) sobre la onda sonora del Ricercar VII interpretado por Anner Bylisma.

A partir de esta metodología de análisis, se llevarán a cabo las demás. Posteriormente se expondrán e interpretarán los datos obtenidos. Además, se plantearán posibles usos de estos datos dentro de la musicología.

En relación con la parte de selección de las grabaciones sonoras y del análisis con Sonic Visualiser, se ha cogido como referencia y modelo el artículo de Alfonso Pérez Sánchez³, "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora", donde en uno de los apartados divide el estudio musicológico de la grabación sonora en cinco campos generales: catalogación, carátula, onda sonora, folleto, y aspectos complementarios. De estos cinco, el de catalogación y el de la carátula se tendrán menos en cuenta en el caso de este trabajo, debido a que no se pretende catalogar las obras, aunque sí se ha hecho una clasificación por fechas; y en el caso de las carátulas, no nos aportan mucha más información que la foto artística del intérprete o un retrato del compositor. En este caso serán fuentes fundamentales otros de estos campos como es el caso del folleto. Puesto que son grabaciones historicistas, la mayoría de ellas llevan un estudio previo del compositor y la obra realizado por parte del intérprete y toda esa información se presenta a modo de resumen en estos folletos. Además de esta información, dentro de estos se recogen datos como el tipo de cuerdas utilizadas, algo muy importante en lo referente a la sonoridad, el tipo de arco, la afinación utilizada,

³ Alfonso Pérez. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 17 (2013): 1-41.

etc. Toda esta información es muy necesaria a la hora de enfrentarse a un análisis interpretativo. Por último, cuando se refiere a “aspectos complementarios” hace referencia a que es importante consultar la ficha técnica de la grabación comercial que incluye datos como el lugar de grabación, el tipo de tecnología utilizada, qué instrumentos se utilizaron, qué partitura se siguió. Una parte de esta información en el caso de este trabajo se ha encontrado en el folleto, como se ha comentado antes, aún así también se ha complementado con la ficha técnica y con las entrevistas a los intérpretes. Pérez Sánchez también habla dentro de este apartado de los precios y la promoción. En este caso lo relacionado con el precio no es algo relevante y el tema de la promoción nos puede dar algunas pistas acerca del reconocimiento de este repertorio y su difusión. A pesar de no ser el tema principal, sí nos puede resultar relevante para esta investigación. Otro aspecto que nos resulta importante para este trabajo es que uno de los *softwares* informáticos que utiliza el autor para hacer el análisis es Sonic Visualiser y, a pesar de que en este artículo no profundiza tanto en su uso como en su tesis doctoral, menciona algunas de las características del programa y qué puede aportar a una investigación.

4. Estado de la cuestión

4.1. La figura de Domenico Gabrielli

En primer lugar, para situar la investigación en el contexto histórico adecuado, se consultó el manual *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach (1989)* de Manfredo F. Bukofzer⁴. A pesar de que en esta monografía no se menciona al compositor que se va a estudiar, en el capítulo cuatro titulado “La música italiana del barroco medio” se encuentra un epígrafe en el que trata concretamente la música instrumental en la escuela de Bolonia, que resulta útil como un primer acercamiento al contexto de la música barroca italiana, concretamente en esa ciudad, que será el lugar de actividad del compositor.

Una de las primeras dificultades que se han encontrado a la hora de la realización de este trabajo ha sido la búsqueda de información previa sobre Domenico Gabrielli, debido a que no aparece citado de manera directa en la mayoría de las fuentes que tratan sobre la música barroca, y si se menciona, se hace únicamente acompañando los nombres de otros compositores o cuando se trata el tema del violonchelo en este periodo. A pesar de este inconveniente, sí que cuenta con una voz propia en *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*⁵ y en el *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti*⁶. Ambas entradas sirvieron de referencia a la hora de encontrar nuevos trabajos que trataran sobre el compositor. Por ejemplo, a través de la bibliografía para la voz en TNG se pudo acceder a una fuente que trataba sobre la Orquesta de la Iglesia de San Petronio⁷, donde Gabrielli desarrolló toda su vida musical. Este documento trata sobre todo lo relacionado con este lugar, haciendo referencia a su arquitectura y a los instrumentos e instrumentistas que formaban parte de su orquesta durante el periodo barroco. Es una fuente principal a la hora de contextualizar al compositor. Puesto que al realizar la búsqueda a partir del nombre únicamente se encontraron las fuentes citadas anteriormente, se derivó a una búsqueda más general de literatura para violonchelo solo de la época. Esto dio lugar a la aparición de diferentes fuentes, sobre todo tesis doctorales y artículos, que trataban sobre las obras para chelo solo de este compositor, algunas de las cuales se utilizarán como caso de análisis en este trabajo. Dentro de estas fuentes se encuentra la tesis de

⁴Manfredo, Bukofzer. “La música italiana del barroco medio”. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. (Madrid: Alianza Editorial, 1989).

⁵John G. Suess and Marc Vanscheeuwijck . “Gabrielli, Domenico”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanly Sadie, p. 67. London: MacMillan, vol. 7, 1980. En el texto: TNG.

⁶William Matteuzzi. “Gabrielli, Domenico”. *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti. 2: Le biografie*, editado por Alberto Basso, p. 83f. Turín: UTET, vol. 3, 1986.

⁷Eugene Enrico. *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era*. (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1976).

Gordon Epperson⁸ en la que aparece una pequeña bibliografía del compositor y una comparación entre sus *Ricercari* y las de otro compositor de la época llamado Battista Degli Antonii. Además, hace referencia al modo de interpretarlas, al contexto del género *Ricercar* y al sentido pedagógico de estas obras. Esta tesis es muy relevante para la investigación que se va a llevar a cabo en este trabajo, ya que aporta información sobre distintos aspectos de los que se van a tratar.

Más concretamente en relación con los *Ricercari Para Violoncello Solo*, de las cuales se analizará la VII a partir de las diferentes grabaciones sonoras, se han encontrado distintas fuentes académicas, aunque no de gran cantidad, en las que se analizan o se comparan con otras obras. Es el caso de la tesis de Jemma Burgess Powell⁹ que presenta un contenido similar a la antes mencionada de Gordon Epperson, pero aportando más información al contexto compositivo de las obras y del autor. Añadiendo un apartado sobre el manuscrito y las posteriores ediciones de este. Al igual que Epperson, comenta una serie de consideraciones a tener en cuenta a la hora de interpretar los *Ricercari* apoyadas en gran cantidad de ejemplos y separadas específicamente en distintos epígrafes que tratan del uso del arco, el timbre, el tempo, etc. Este trabajo, junto con el anteriormente mencionado, aportará mucha información a tener en cuenta no solo a la hora de contextualizar al compositor y a su obra, sino al apartado analítico de esta investigación. También se ha recurrido a distintos trabajos de Marc Vanscheeuwijck, especialista en violonchelo barroco y en Doménico Gabrielli. Es uno de los autores de la voz del compositor en el *TNG*. Además, se ha tenido especialmente en cuenta la información obtenida a través de las entrevistas con los intérpretes.

4.2. La interpretación musical en el Barroco

Aunque en los trabajos anteriores se mencionan distintas consideraciones interpretativas concretas para los *Ricercari*, para tener un conocimiento más general acerca de la interpretación instrumental barroca se han consultado distintas fuentes. Estas se han dividido entre las que son de carácter más general y tratan sobre la articulación, los ornamentos, el tempo, las dinámicas, etc.; y las que tratan más concretamente en la interpretación del violonchelo. Por un lado, dentro de las de carácter interpretativo general se ha consultado el tercer capítulo del libro *A Performer's Guide To Seventeenth-Century Music*¹⁰ en el que habla de manera general para todos los instrumentos sobre el

⁸Gordon Epperson. "The Beginnings of Unaccompanied Literature for The Violoncello". Tesis Doctoral, Boston University, 1960. <https://hdl.handle.net/2144/33254>.

⁹Jemma Burgess Powell. "A performing edition of Gabrielli's 7 *Ricercari* for Violoncello Solo, with an historical investigation and recommendations for performance". Tesis Doctoral, The University of Queensland en Australia, 2019.

¹⁰Bruce Dickey. "Part 3. Performance practice and practical considerations". *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, editado por Stewart Carter. (Indiana: Indiana University Press, 2012), 293-316.

fraseo, el tempo, y los ornamentos y cadencias específicos de cada país. Este último aspecto es muy importante para nuestra investigación ya que habla específicamente del tipo de ornamentos que se hacían en Italia durante el periodo barroco. Por lo tanto, corresponden a los que podrían encontrarse en la obra de Gabrielli. Otra de las fuentes seleccionadas es el libro de Oscar Ohlsen Vásquez¹¹ que, aunque presenta un contenido similar al anteriormente mencionado, añade un apartado en el que trata el estilo italiano. Además, también ha sido seleccionado por la facilidad del idioma, ya que está escrito en castellano. Por otro lado, dentro de las fuentes que se centran en la interpretación específica del violonchelo se ha consultado de nuevo el libro antes mencionado, *A Performer's Guide To Seventeenth-Century Music*¹². En la segunda parte de este, se encuentra un epígrafe sobre el violonchelo escrito por Marc Vanscheeuwijck. Este autor ha sido antes mencionado por haber colaborado en la elaboración de la voz “Gabrielli, Domenico” del TNG. Por último, relacionado con este tema se ha tenido en consideración la tesis de Gregory R. Hamilton¹³, cuyo trabajo sirve, además de para completar el aspecto de la interpretación, para contextualizar la aparición de obras para violonchelo solo. Esto último incluye la figura de Domenico Gabrielli. Esta tesis resulta interesante porque incluye citas sobre libros que actualmente no se han podido consultar como el *The Cambridge Companion to the Cello*. En lo referente al concepto de *scordatura* y su aplicación a los *Ricercari* de Gabrielli, se han consultado tanto la voz del término en el *TNG*¹⁴, como el trabajo de Sera Cheon¹⁵, cuya tesis trata de la aplicación de esta en las obras del compositor.

4.3. *Performance studies* y grabaciones sonoras

Tras finalizar la primera sección del estado de la cuestión que abarcaba la parte historiográfica del trabajo, ahora se plantean las diferentes fuentes consultadas para la parte dirigida a los *performance studies* y al análisis de grabaciones sonoras. En primer lugar, para conocer más sobre los orígenes y evolución de la grabación sonora se ha consultado el cuarto capítulo de *Música Dispersa. Apropiación, Influencia, Robos y Remix en la Era de la Escucha Digital* de Rubén López-Cano¹⁶. De

¹¹ Óscar Ohlsen Vásquez. *La Música Barroca un Nuevo Enfoque*. (Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1993).

¹² Marc Vanscheeuwijck. “Part 2. Wind, String and Percussion Instruments. Violoncello and Violone”. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, editado por Stewart Carter. (Indiana: Indiana University Press, 2012), 231—248.

¹³ Gregory R. Hamilton. “The Origins of Solo Cello Literature and Performance”. Tesis Doctoral, Northern Illinois University, 1985.

¹⁴ Marc Chambers. “Scordatura”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001. En el texto: TNG

¹⁵ Sera Cheon. “Scordatura Tuning in Performance and Transcription: A guide Using Domenico Gabrielli's *Ricercari* for Violoncello Solo”. Tesis Doctoral, University of Cincinnati, Ohio, Estados Unidos, 2013.

¹⁶ Rubén López-Cano. “4.3. Paradigmas fonográficos en la música clásica: fotografía sonora, “la mejor butaca posible” y práctica artística por sí misma”. *Música Dispersa. Apropiación, Influencia, Robos y Remix en la Era de la Escucha Digital*. (Barcelona: Musikeon Books, 2018).

este capítulo resulta especialmente relevante el epígrafe 4.3 que trata sobre la evolución de la grabación sonora dentro de la mal denominada “música clásica”. Puesto que la obra que se va a analizar en este trabajo pertenece a ese género, esta fuente nos da la información necesaria para hacer un primer acercamiento al tema. Con respecto a los diferentes métodos de análisis de grabaciones sonoras se ha revisado el capítulo 9 de *The Cambridge Companion to Recorded Music* escrito por Nicholas Cook¹⁷. En este capítulo Cook comenta el análisis de grabaciones sonoras desde distintos puntos de vista, siempre ejemplificando con el *software* especializado Sonic Visualiser. Es importante consultar este documento porque para el análisis que se va a realizar en este trabajo se va a utilizar el mismo *software*. Otros trabajos que también cumplen ese cometido son las tesis doctorales de Igor Saenz Abarduza¹⁸ y Ana Llorens Martín¹⁹. A pesar de que en ambas tesis se analizan grabaciones sonoras utilizando Sonic Visualiser, los resultados obtenidos se utilizan con distintos fines. Por un lado, la investigación de Igor Saenz tiene un enfoque musicológico, pero más destinado hacia la pedagogía o la didáctica del instrumento, en este caso, del violonchelo, que se concretará más en un artículo escrito posteriormente²⁰. Por otro lado, la tesis de Ana Llorens tiene un enfoque musicológico más conceptual, en el que se busca la definición de una estructura, a través del estudio detallado de las grabaciones sonoras, en este caso también en obras de violonchelo. Además de la coincidencia en el instrumento elegido, es muy relevante cómo una misma obtención de datos analíticos puede destinarse a distintas áreas tanto fuera como dentro de la musicología. La mayor relevancia de esos datos no son los propios datos en sí, sino la manera en la que estos se interpretan. Puesto que uno de los principales objetivos de este trabajo consiste en investigar qué aportan estos estudios analíticos de grabaciones sonoras, se pueden considerar de gran importancia estas investigaciones. Con respecto a esto, otro artículo que trata el tema de las distintas líneas de investigación, las fuentes y los recursos que están relacionados con el estudio las grabaciones sonoras, es el escrito por Alfonso Pérez Sánchez²¹, que sirve como punto de partida para conocer las distintas posibilidades de uso que tienen los datos obtenidos en el análisis de las grabaciones sonoras. El artículo de Gustavo Adolfo Colmenares Pacheco y Zenaida Natividad Castillo Marrero²² también presenta distintos métodos de

¹⁷ Nicholas Cook. “9. Methods for Analysing Recordings”. *The Cambridge Companion to Recorded Music*, p. 251-278. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

¹⁸Igor Saenz. “Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J. S. Bach”. Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2017.

¹⁹Ana Llorens. “Creating Musical Structure Through Performance: A Re-Interpretation of Brahms’s Cello Sonatas”. Tesis doctoral, University of Cambridge, 2018.

²⁰Igor Saenz. “La grabación sonora, su análisis performativo y el uso potencial para el intérprete como fuente de conocimiento”, en *Los nuevos métodos de producción y edición musical de la era post-digital*, coordinado por Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, y Alexandra Sandulescu Budea, 31-47. (Sevilla: Ediciones Egregius, 2018).

²¹Alfonso Pérez. “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 17 (2013): 1-41.

²²Gustavo Adolfo Colmenares y Zenaida Natividad Castillo Marrero. “Perspectivas y enfoques para determinar medidas de similitud en interpretaciones musicales mediante algoritmos de análisis de datos”. *Conciencia Digital* 3, nº 31 (2020): 75-87. <https://doi.org/10.33262/concienciadigital.v3i3.1.1366>

interpretación de los datos obtenidos y un estudio de estos programas especializados, por lo tanto, también ha sido relevante su lectura para contextualizar y tener en cuenta los distintos enfoques de uso de los datos.

El uso de las grabaciones sonoras en los estudios musicológicos crea, en ocasiones, algo de controversia debido a que no siempre lo que se escucha en una grabación corresponde a la realidad. Es importante tener en cuenta que desde la aparición de la grabación existen modificaciones y correcciones que se realizan en los estudios antes de que esa grabación se publique o salga a la venta. En su origen, durante la era analógica, estas modificaciones se realizaban mediante la edición sobre la propia cinta y actualmente, debido a la evolución de los estudios de grabación y al auge de los *softwares* informáticos, es innegable su uso. Aunque esto no anula el uso de las grabaciones sonoras como fuente de información de los estudios musicológicos, hay que tener en cuenta estos aspectos a la hora de realizar un análisis de las grabaciones sonoras. Con respecto a esto, aparecen los estudios de la *Empirical Musicology*. Para tratar este tema, se ha recurrido al libro editado por Eric Clarke y Nicholas Cook titulado *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*²³. Para este trabajo hay que hacer especial mención a los capítulos 1, 5, 8 y 9. En el primero se presenta el término de *Empirical Musicology*, que se define, no tanto desde la objetividad de reducir las interpretaciones a hechos, sino como la forma de comprender la relación entre los hechos y las interpretaciones, y las diferentes formas en las que se recopilan estos hechos que pueden ser potencialmente relevantes. Esto ofrece una amplia gama de enfoques diferentes dentro de la investigación musical, algo similar a lo que se pretende hacer con este trabajo. En los siguientes se trata el tema de los diferentes métodos de estudios de *performance*, las distintas formas de analizar el sonido y cómo se aplican esos datos recogidos. Por último, para ahondar en el término *performance*, y en los *performance studies*, se ha consultado un artículo de Alejandro L. Madrid²⁴, en el que trata cómo el término *performance* ha sido utilizado para los estudios musicales más tradicionales, además de hacer una reflexión sobre las diferentes definiciones y el uso de estos estudios en la actualidad. Aunque estos últimos temas no se tratan finalmente de forma directa en este trabajo, ha sido necesaria su consulta para contextualizar y conocer las diferentes líneas de investigación sobre el tema.

²³Eric Clarke y Nicholas Cook [ed.]. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

²⁴Alejandro L. Madrid. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 13 (2009): 1-24.

5. Contextualización del autor y la obra

5.1. La figura de Domenico Gabrielli (1659-1690)

Si bien es cierto que las fuentes bibliográficas sobre este compositor son más bien escasas, a partir de las tesis encontradas, junto con la voz del *The New Grove Dictionary*, se puede hacer un acercamiento a su contexto.

Domenico Gabrielli²⁵ fue un compositor y violonchelista italiano, también conocido por el apodo “Minghino del violoncello”. Nació en Bolonia el 19 de octubre de 1659 y falleció en la misma ciudad el 10 de julio de 1690. A pesar de su corta vida, se trata de un compositor fundamental en lo referente al violonchelo ya que fue el primero en escribir un repertorio de este para solista.

Estudió composición con Giovanni Legrenzi (1626-1690) en Venecia y fue uno de los alumnos virtuosos de Petronio Franceschini (1651-1680), al que sucedió como violonchelista en la Capilla de San Petronio tras su muerte en el 1680.

Durante las últimas décadas del siglo XVII, una de las ciudades italianas más destacadas como centro de interpretación musical fue Bolonia. Aunque en un principio era reconocida como centro regional de ópera y oratorio, fue también aclamada como principal centro de música instrumental de Italia, donde destacaron grandes compositores como Giovanni Battista Vitali, Maurizio Cazzati, Giuseppe Torelli, o el propio Domenico Gabrielli. Todos estos pioneros de la música instrumental barroca trabajaron como intérpretes o directores de la iglesia principal de Bolonia, la Basílica de San Petronio, donde el violonchelo tuvo un protagonismo especial de la mano de Gabrielli. En este punto es donde se da la primera discrepancia de las fuentes. En *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era* de Eugene Enrico²⁶ se explica que el violonchelo estaría afinado como en la actualidad C G d a, sin embargo, en otras fuentes que se tratarán posteriormente, se aboga por el uso de la *scordatura*, es decir, una afinación C G d g.

En la década de 1680, Gabrielli se hizo especialmente reconocido como virtuoso del violonchelo y compositor de música vocal. Tres años más tarde fue elegido presidente de la *Accademia Filarmónica* de Bolonia de la que ya era miembro desde 1676. Desde 1683 se dedicó a la composición de óperas, escribiendo un total de 12, que fueron estrenadas en Venecia, Módena y Turín, además de en la propia Bolonia. Aprovechando estos viajes, también actuó como violonchelo solista en la corte Este de Módena. Aunque en San Petronio se le concedieron numerosos permisos para poder realizar estos

²⁵Suess y Vanscheeuwijck. “Gabrielli, Domenico”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ...

²⁶ Enrico, *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era*,

viajes, finalmente fue despedido en 1687. Esta fue la razón por la que volvió a Módena e ingresó en el servicio regular del duque Francesco II d'Este. Aún así, debido a su gran prestigio, un año más tarde fue readmitido en San Petronio donde se mantuvo hasta su muerte en 1690 a causa de una enfermedad incurable²⁷.

El ambiente innovador musicalmente hablando en el que se desarrolló la carrera de Doménico Gabrielli fue muy relevante en sus composiciones para violonchelo, donde es evidente su virtuosismo. Como explican Seuss y Vanscheeuwijck, los pasajes floridos, dobles cuerdas y acordes reflejan una técnica avanzada y son rasgos atípicos de las partes de violonchelo en la música de cámara de esa época.

El trabajo de Jemma Burgess Powell²⁸, recoge una cita sacada del libro *The Baroque cello revival: an oral history*, escrito por Paul Laird, en la que se comenta que teniendo en cuenta que la carrera de Gabrielli se situó en Bolonia entre 1670 y 1680, es posible que fuera conocedor de los cambios estructurales del instrumento que se dieron en ese momento. Se construyó un violonchelo más pequeño, con las cuerdas entorchadas²⁹, coincidiendo con pasajes más rápidos, cruces de cuerdas y grandes saltos que aparecieron en composiciones musicales de Bolonia³⁰. Puesto que los *Ricercari* tienen estas características y recursos técnicos, se fundamenta esta idea de que Gabrielli pudo componerlos para este nuevo tipo de instrumento.

Tras conversar con los distintos intérpretes³¹ sobre la figura de Domenico Gabrielli, prácticamente todos coinciden en la importancia de este compositor en la historia del violonchelo solista. Por ejemplo, Richard Tunnicliffe comenta que, aunque actualmente se le reconoce por su aportación al instrumento, durante su vida también fue reconocido como un gran compositor, y Amarilis Dueñas añade que su estilo es el que marca ciertas pautas para la literatura posterior de este instrumento ya que se pueden reconocer aspectos de Gabrielli en obras posteriores como las de Johann Sebastian Bach o Joseph Dall'Abaco.

En lo referente a una pregunta específica acerca de cuál era su opinión sobre que la vida y obra de Gabrielli fuera mucho menos reconocida que, por ejemplo, la obra para chelo de Johann Sebastian Bach, los intérpretes aportaron diferentes ideas interesantes. Por un lado, Bettina Hoffmann comenta

²⁷ No se ha podido encontrar la causa exacta de muerte. En las fuentes únicamente especifica que fue a causa de una enfermedad incurable que contrajo poco tiempo después de su reincorporación a San Petronio.

²⁸ Burgess Powell. "A performing edition of Gabrielli's 7 *Ricercari* for Violoncello Solo, ..."

²⁹ Cuerdas de tripa enrolladas con alambre, en este momento estaban enrolladas en plata.

³⁰ Paul Laird. *The Baroque cello revival: an oral history*, p. 4 (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004)

³¹ Aunque se conversó con un total de 10 intérpretes, finalmente y por las características de este trabajo, solo se analizaron seis de las versiones. Aún así, se utilizarán todas las entrevistas.

que las obras de Bach tienen actualmente un enorme reconocimiento entre los intérpretes y los oyentes, con el que no cuentan muchos otros buenos compositores del barroco merecedores de este, como Gabrielli. Julius Berger explica que actualmente estas obras no son reconocidas y que se están haciendo grandes esfuerzos para darles su lugar, ya que merecen tener ese reconocimiento y formar parte de un repertorio estándar para los violonchelistas. Amarilis Dueñas coincide con Berger en que probablemente estas obras en el futuro sean mucho más reconocidas, ya que es ahora cuando se está procurando recuperar este repertorio. Estas ideas pueden explicar el por qué ha habido un aumento en el número de grabaciones de esta obra en los últimos 20 años. Por otro lado, Malina Rauschenfels argumenta que, en su momento, las obras de Gabrielli fueron muy relevantes, pero quedaron atrás después de la aparición de grandes obras como las Suites de Bach para chelo solo, ya que no alcanzan esa magnitud. A pesar de esto, ella también comparte la opinión con Berger y Dueñas de que probablemente en el futuro adquieran mucha más importancia. En esta misma línea está la opinión de Richard Tunnicliffe, quien también comenta que las obras de Gabrielli no alcanzan el nivel de las aportaciones y el significado musical de las Suites de Bach. Aún así explica que para él los *Ricercari* son significativos al tratarse de las primeras obras que aplican un pensamiento polifónico en un solo instrumento usando los diferentes registros de este, algo que posteriormente también desarrolla Bach en sus Suites. Además, apunta que las obras de Gabrielli son un hito importante en el desarrollo de la forma sonata temprana, funcionando de puente entre la canzona y la propia forma sonata ya establecida.

Todas estas aportaciones de los intérpretes nos ayudan a comprender el reconocimiento actual de la obra que, en vista de los datos, queda reducido a los violonchelistas interesados por el repertorio barroco. Estos se están ocupando a través de grabaciones, estudios o interpretaciones en directo de estas obras, de sacar a la luz a compositores como Gabrielli.

5.2. La interpretación y características del violonchelo en la Italia del s. XVII

Basándonos en el capítulo escrito por Marc Vanscheeuwijck en *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*³², “violoncello” es un término que aparece por primera vez en una impresión con música del organista Giulio Cesare Arresti, datada en 1665. Aún así, desde principios del siglo XVI ya se utilizaban violines bajos más pequeños.

Un factor a considerar en la aparición del violonchelo fue el uso de las cuerdas de tripa entorchadas más delgadas y con mayor tensión, cuya fabricación se desarrolló en Bolonia aproximadamente en la misma década. Estas permitían un registro más grave, un sonido más nítido y una mayor facilidad para tocar pasajes más virtuosísticos. Esto fue lo que marcó la diferencia entre el violonchelo y el violone, y fue determinante para los compositores que estaban componiendo música para este instrumento, casi todos pertenecientes a la orquesta de San Petronio, donde se incluye a Gabrielli.

En cuanto a su forma, el violonchelo barroco no es muy diferente del moderno. El mástil es más corto y algo más recto, la barra armónica más corta y delgada, al igual que el batidor que también es más corto. El alma es más delgada, el puente más bajo y con forma diferente. Normalmente no tenía pica, sujetándose de manera similar a la viola da gamba. Vanscheeuwijck explica que no fue hasta 1707-1710 cuando Antonio Stradivari estableció la longitud media de 75-76 centímetros. Actualmente son algo más grandes, por lo general 77-78 centímetros, y a lo largo del siglo XVIII algunos fabricantes los hicieron aún más voluminosos.

La primera vez que se utilizó el antecedente del violonchelo, el basso da braccio, fue para el Orfeo de Monteverdi (1607), donde se estableció la afinación C G d a, que había sido ya tratada previamente por Gerle en 1532. Desde este momento, se utilizó esta afinación de forma generalizada en Alemania e Italia y a finales de siglo estaba prácticamente normalizada. Aún así, en obras como las *7 Ricercari* de Gabrielli, nuestro caso de estudio, Vanscheeuwijck³³ comenta que es mucho más sencilla su interpretación afinando las cuerdas C G d g, es decir bajando un tono la cuerda más aguda, ya que si no algunos acordes como el de Do Mayor resultan impracticables.

Esa afinación que indica Vanscheeuwijck se conoce como *scordatura*. Según la voz correspondiente del TNG, este término se utiliza para designar una afinación distinta a la normal establecida según las características de cada instrumento. Su uso se aplica principalmente a los instrumentos de cuerda.

³² Vanscheeuwijck. “Part 2. Wind, String and Percussion Instruments. Violoncello and Violone”, 231-248.

³³ Marc Vanscheeuwijck. “The Baroque Cello and its Performance”. *Performance Practice Review*, Vol. 9, nº 1 (1996), pp. 76-96. https://www.researchgate.net/profile/Marc-Vanscheeuwijck/publication/254571573_The_Baroque_Cello_and_Its_Performance/links/5d3efc4fa6fdcc370a69c4d7/The-Baroque-Cello-and-Its-Performance.pdf?origin=publication_detail

Surgió a principios del siglo XVI y adquirió popularidad entre 1600 y 1750, ya que daba lugar a colores, timbres y sonoridades nuevas, proporcionaba nuevas posibilidades armónicas y, en ocasiones, aumentaba el registro. Además, facilitaba la imitación de las sonoridades de otros instrumentos y la ejecución a los intérpretes de pasajes que implicaban intervalos amplios, dobles cuerdas o cruces de estas. Concretamente en el violonchelo, cuya afinación normal es C G d a³⁴, las afinaciones B' F c g³⁵ y C G d g, a pesar de que entran dentro de la definición de *scordatura*, en algunas ocasiones se utilizaron como afinaciones establecidas. Por esta razón que no siempre salen indicadas con ese término en las fuentes de la época. En el caso de la obra que se va a analizar en este trabajo, el manuscrito no cuenta con ninguna indicación de *scordatura* o *discordatura*, que eran los términos que aparecían en las partituras para indicar esta condición. Esto puede deberse a lo mencionado anteriormente, ya que al considerarse este cambio de afinación algo habitual y establecido no se indicaba sobre la partitura.

Sobre este tema, un trabajo relevante es el de Sera Cheon³⁶ en el que habla de la *scordatura* aplicada a los *Ricercari* de Gabrielli. En este comenta que los fabricantes de violonchelos boloñeses que habían construido instrumentos en la década de 1660 emplearon esta afinación, convirtiéndose en la estándar de esta ciudad y de Módena. Cuando el instrumento se extendió por otras ciudades como Roma o Venecia, generalmente se cambió a la afinación estándar de C G d a. Una de las problemáticas que ha llegado prácticamente hasta nuestros días es cómo denominar esta afinación ya que se utilizan distintos términos para referirse a ella. Cheon en su tesis explica que Brent Wissick, violonchelista y violagambista, afirma que el uso de esta afinación se utilizó únicamente en Bolonia, de ahí la denominación de “afinación boloñesa”. Por otro lado, Marck Chambers, autor de la voz *scordatura* en el TNG, se centra más en su aplicación moderna y la denomina “afinación italiana”, aunque los intérpretes modernos deben llamarla *scordatura*, abordándola como si fuese una “mala afinación”. Puesto que se trata de una alternativa a la que se podría considerar la “afinación moderna”, se ha utilizado con más frecuencia la denominación que aporta Wissick ya que no debe considerarse como una “mala afinación”. Cheon también explica que el uso de esta afinación en Bolonia está abierta a la especulación, porque no se sabe con exactitud a que se debe esa decisión. Algunas de las razones podrían ser para facilitar el traspaso de la música para viola da gamba al violonchelo, o para que no hubiera tantas roturas de cuerdas debido a que, al rebajar la cuerda de La un tono, se disminuye la presión en la parte superior.

³⁴ Orden de cuerdas de la más grave a la más aguda.

³⁵ Asociada al violín bajo de los siglos XVI y XVII.

³⁶ Cheon, “Scordatura Tuning in Performance and Transcription...”.

Entre las décadas de 1670, 80 y 90 fue el momento en el que más obras se compusieron teniendo en cuenta esta afinación, por parte de compositores boloñeses como Gabrielli, Torelli o Marcello, aunque posteriormente fueron adoptando la afinación estándar. Aún así, un ejemplo con mucha relevancia posterior que usa esta “afinación boloñesa” es la *Suite V para cello solo* BWV 1011 de Johan Sebastian Bach.

Este tema también se trató en las entrevistas a los intérpretes y todos son conocedores de la relación de las *Ricercari* de Gabrielli con esta afinación. De hecho, algunos de ellos la han usado para sus interpretaciones como Amarilis Dueñas y Bettina Hoffmann. Otros, como es el caso de Julius Berger, comentan que, aunque esta afinación es un factor determinante para el carácter en obras como la *Suite V* de Bach, en otras como las obras de Gabrieli no es algo crucial, ya que la afinación estándar funciona perfectamente a la hora de ejecutar la obra. Hay otros autores que discrepan de esta idea, como es el caso del antes mencionado Marc Vanscheeuwijck, que explica la necesidad de usar la *scordatura* porque si no, acordes como el de Do Mayor no pueden tocarse.

En lo referente a aspectos más técnicos dentro de la interpretación, hay algunas características generales que se pueden apreciar en las grabaciones que vamos a analizar. Tras consultar distintas fuentes, finalmente se va a escoger como base teórica el primer capítulo de la tercera parte del libro *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*³⁷, escrito por Bruce Dickey.

Uno de los aspectos más esenciales es el uso de la ornamentación, cuya práctica en el siglo XVII se basaba en una combinación de diferentes prácticas heredadas del s. XVI, con técnicas innovadoras que se habían desarrollado en relación con el nuevo estilo de canto tras el cambio de siglo. Es importante tener en cuenta que, aunque estas técnicas de ornamentación se describieron principalmente para la técnica vocal, también se aplicaron en la práctica instrumental que pretendía imitar las características del canto.

El proceso de disminución, o como lo menciona Dickey “Estilo de la división” fue una práctica habitual tanto en la técnica vocal como instrumental durante el s. XVII. Esta consiste en transformar las notas largas de una línea melódica en sucesiones de notas más cortas. Normalmente tenía lugar en las introducciones o las cadencias de las piezas. A pesar de que tuviera un claro carácter improvisatorio, existían una serie de normas para llevar a cabo estas divisiones que se recogían en tratados como el titulado *Il Dolcimelo* escrito aproximadamente 1590 por el pseudónimo Aurelio Virgiliano en el que dicta diez reglas claras para ejecutar las divisiones. Algunas de ellas son, por ejemplo, que la nota original debe sonar al principio de la división, en el medio y justamente antes de

³⁷ Dickey, “Part 3. Performance practice and practical considerations”, 293-316

empezar la siguiente; las notas que se añaden deben alternarse entre “buenas” y “malas”, es decir, entre consonantes y disonantes; o que la división no debe alejarse de la nota original más de una quinta por debajo o por encima.

Dentro de los ornamentos existían distintas fórmulas que se utilizaban de manera generalizada. Para tratarlos se va a seguir la división que establece Bruce Dickey en el capítulo citado antes. Habla de tres tipos: fórmulas melódicas, efectos dinámicos y ornamentos de fluctuación.

Pertenecientes al primer tipo encontramos el “*grosso*” que se utilizaba normalmente en las partes cadenciales, es decir, en los finales de las obras. Hace referencia a lo que hoy conocemos como un “trino” con resolución, es decir, la alternancia entre dos notas adyacentes que están a un tono o semitono de distancia que se resuelve desde la tercera descendente que sube a la tónica. Hay ocasiones que puede ser al revés, llegando a la tónica desde la nota superior. Otra fórmula es la “*intonatio*” que es un adorno que se coloca en la primera nota de una obra o de una frase. Se trata de atacar la nota una tercera o cuarta por debajo para después subir a la nota escrita usando una figura con puntillo. La siguiente es el “*accento*”, que podríamos asemejarlo a lo que conocemos actualmente como “apoyatura”. Es decir, la nota anterior a la que queremos acentuar se alarga un poco más de su valor y antes de llegar a la nota que se quiere acentuar, esta se repite en una figuración mucho más pequeña. Se solía utilizar en los momentos donde no estaba permitido hacer las disminuciones que se han explicado antes.

En cuanto a los efectos dinámicos, hay que destacar la búsqueda del eco. En música vocal se conseguía repitiendo de forma incompleta la última palabra de una frase. Para llevar esto a la práctica instrumental, se solían utilizar las dinámicas, de tal manera que, si nos encontramos con un motivo melódico repetido un par de veces seguidas, la primera vez se interpretará en una dinámica más *forte* o presente, y seguido se tocará más piano, creando ese efecto de eco. También dentro de frases completas se utilizaban distintas técnicas como por ejemplo variar la presión del arco sobre la cuerda para dar forma dinámica a notas individuales o a pequeños grupos. Esto servía para dar una direccionalidad a frases o secciones largas que tenían el mismo motivo rítmico o melódico. Otra técnica relacionada con las dinámicas es la *messa di voce*, aunque vuelve a ser un término destinado a la técnica vocal, en la instrumental también podía conseguirse ese efecto. Este consiste en atacar una nota en piano, aumentar su volumen y luego volver al piano inicial. En la práctica instrumental esta técnica solía utilizarse en las notas largas de final de frase o sección, y en los instrumentos de arco se llevaría a cabo aumentando y disminuyendo la presión del arco sobre las cuerdas. El efecto contrario se denomina *esclamazione* y consiste en comenzar una nota *forte*, después disminuirla, y por último volver a darle fuerza. Esto se solía utilizar en notas con puntillo que se completan con una

nota más corta ascendente o descendente. Por ejemplo, el motivo de blanca con puntillo – negra; o de blanca con puntillo – dos corcheas.

Teniendo en consideración que el término “vibrato” y su ejecución, no se usó hasta el siglo XIX, durante el XVII se dieron diferentes adornos de fluctuación que corresponden a lo que hoy conocemos como trinos, repeticiones de notas o efectos similares. La problemática tenía lugar en cuestiones de terminología, ya que en este momento, en el s. XVII, todos estos recursos se recogían bajo el nombre de “trémolo”.

En lo relacionado con la afinación, las fuentes especifican que el tono³⁸ era algo más bajo que en la actualidad. Como explica Óscar Óhlsen Vasquez en *La música barroca. Un nuevo enfoque*³⁹, a través del estudio de diferentes instrumentos hay evidencias de que el tono más utilizado fuera el La = 415 Hz. La comparación de los instrumentos afinados a este tono, con los actuales en La = 440 Hz, es lo que ha servido para certificar que la sonoridad actual es mucho más brillante y tensa, en relación con una más sombría y calmada de los instrumentos barrocos. Aunque esto es algo generalizado, las afinaciones podían variar según el lugar o el instrumento ya que hasta 1711 no se inventó el diapason de horquilla, cuyo uso no se llevó a cabo de manera universal hasta más tarde. En este momento también se utilizaba el “temperamento”, es decir, la relación de intervalos de los sonidos. En el barroco destacaba el “temperamento en tono medio”, que en comparación con el “igual”, tiene una tercera mayor más baja y una cuarta algo más alta. En nuestro caso de estudio, la *Ricercar VII* de Domenico Gabrielli, se utiliza la afinación justa.

Por último, haciendo referencia al tempo, en el mismo libro de Óscar Óhlsen Vásquez, comenta que en las obras barrocas es de especial importancia encontrar un tempo adecuado que se mantiene, pero con flexibilidad. De esta manera, si se da un cambio de tempo entre secciones, es necesario que se retome el tempo inicial para finalizar. Esto ocurre en la *Ricercar VII*, ya que las primeras secciones están escritas en 4/4 después hay un cambio a 3/4 y para terminar retoma el compás inicial.

³⁸ También especificado como altura del sonido o “pitch” en inglés.

³⁹ Óhlsen Vásquez, Óscar. *La Música Barroca un Nuevo Enfoque*, 22-23.

5.3. Análisis musical de la obra

El caso de la obra de Domenico Gabrielli que se va a analizar en este trabajo, forma parte de un conjunto de siete *Ricercari* para violonchelo solo, además de un canon para dos violonchelos. De igual modo que para el término *scordatura*, en la búsqueda de una definición, en este caso también se ha consultado la voz pertinente del *TNG*. En su origen, “*ricercar*” se empleó para designar a una pieza de carácter preludial o rapsódico, normalmente escrita para laúd o teclado. La primera vez que aparece es en una obra de Spinacino, titulada *Intabulatura de lauto libro primo* y fechada a principios del siglo XVI. Son un total de 17 y están ubicados al final, ya que son piezas que preludian obras anteriores presentes en el mismo libro. De este tipo también se compusieron para teclado y para viola sola ya hacia mediados de siglo.

Por otro lado, en este mismo momento surge otro modelo, el *ricercar* imitativo, que era muy similar a otras formas musicales como la fantasía o la fuga. Podían tener diferentes finalidades ya que en unas ocasiones se compusieron como ejercicios de vocalización, y en otras hacen referencia a obras muy elaboradas y técnicamente complejas. En el caso de las compuestas por Domenico Gabrielli, entrarían dentro de esta denominación de *ricercar* imitativo, ya que podrían considerarse ejercicios técnicos complejos. Aunque no está clara su procedencia, en un primer momento los investigadores asumieron que correspondían a la parte instrumental de los motetes y, por ello, derivarían de estos. Posteriormente, el estudio de los primeros *ricercari* instrumentales sugirió que podrían derivar del uso de la imitación en el de tipo rapsódico. Aún así, tal y como se menciona en *The New Grove*, dentro de la antología “*Musica Nova*” (RISM 154022), existen 18 composiciones etiquetadas como *ricercari*, todas ellas en estilo motete. Por lo tanto, no se pueden descartar ninguna de las teorías sobre su origen. Cuando surge el *ricercar* monotemático a finales del siglo XVI, de cuyo posterior desarrollo se cree que surge la Fantasía, se abandona ese tratamiento contrapuntístico herencia del motete, para desarrollar un único material temático de forma mucho más estricta. De esta tipología, *ricercar* imitativos, se compusieron tanto para voz, como para instrumentos de teclado, viento y cuerda. Normalmente no se trataba de piezas sueltas, sino que formaban parte de un conjunto, a modo de colección de ejercicios técnicos.

Centrándonos en el análisis del *Ricercar VII*, Gordon Epperson, en su tesis doctoral titulada “The Beginnings of Unaccompanied Literature for The Violoncello”⁴⁰, plantea que al igual que las anteriores *ricercari*, esta presenta una estructura seccional, sin un desarrollo temático ni unidad. La diferencia es que en este caso las secciones son más contrastantes, hay un mayor interés rítmico y

⁴⁰ Epperson. “The Beginnings of Unaccompanied Literature for ...”

vitalidad. En el manuscrito no viene ninguna indicación de tempo, ni título. Únicamente aparece un siete delante del primer pentagrama. A pesar de estar predominantemente en Re menor, no está escrito el Si bemol en la armadura, pero sí como nota accidental durante toda la obra. Además, se va moviendo tonalmente entre Re mayor, La menor y la modalidad, en este caso usando la escala Dórica que es la que se construye sobre Re.

<i>RICERCAR VII – ESTRUCTURA</i>									
INTRODUCCIÓN			SECCIÓN CENTRAL EN 4/4				SECCIÓN EN 3/4		CODA
Cc. ⁴¹	1-4	anac ⁴² . 5-10	11-34 (3ª parte)	anac.35-44 (2ºparte)	44 (3ªparte)-54	54 (2ºparte)-67	68-80	81-91	92-94

Como se puede observar en la tabla anterior, un posible planteamiento estructural de la obra *Ricercar VII* de Doménico Gabrielli constaría de cuatro grandes secciones, que estarían divididas a su vez en frases más cortas. Epperson comparte en su trabajo lo relacionado con la división seccional, pero no desarrolla las frases que conforman esas grandes secciones.

La primera sería una introducción de diez compases, que a su vez podrían separarse en dos frases. Una de ellas formada por cuatro redondas dispuestas a modo de arpeggio descendente del acorde de tónica, Re menor. De estas, la última no está escrita completa para dejar dos semicorcheas en la última parte que sirven de anacrusa para la siguiente frase de seis compases que tiene un carácter algo más rítmico. Depende de la interpretación, esta introducción puede tocarse más rápida o lenta. Además, algunos intérpretes en los primeros cuatro compases improvisan sobre esas notas largas utilizando el “estilo de división” que se ha explicado anteriormente.

Tras esto, en el compás 11 comenzaría la sección central en 4/4, se ha denominado así porque, aunque la introducción también está escrita en el mismo compás, posteriormente habrá un cambio a 3/4. En esta parte, que comprende los compases 11 hasta el 68, también se puede hacer una división en frases más cortas en función de las caídas sobre Re o La, tónica o dominante, ya que se van haciendo variaciones libres de ritmo y melodía sobre lo presentado en los compases 11 al 13. Por ejemplo, la

⁴¹ Compases.

⁴² Anacrusa.

primera caída clara se puede encontrar en el tercer tiempo del compás 34. Hasta ese momento los motivos rítmicos utilizados eran en el inicio los presentados al final de la introducción, y a comienzos del 22 cambia a sucesiones de grupos de cuatro semicorcheas alternadas con corcheas. A partir del antes mencionado c. 34, se intercala entre el grupo de semicorcheas un par de fusas que cambia la sensación rítmica dando la impresión de encabalgamientos. Esta segunda frase termina con la caída en La del segundo tiempo del compás 44. Después de este momento comenzaría la tercera frase en la que se da un cambio de fórmula rítmica a grupos de cuatro semicorcheas ligadas de dos en dos, dando una sonoridad más legato, que llega hasta la caída en Re entre el primer y segundo tiempo del compás 54. Por último, la segunda sección termina con la frase que comprende desde el segundo pulso del compás 54 al 68. En esta aparecen otra vez las sucesiones de semicorcheas agrupadas de cuatro en cuatro, intercaladas con grupos de corchea-dos semicorcheas y con los acordes de dos, tres y cuatro notas de los compases 60 y 61, terminando con la caída en el Re del compás 67.

En toda esta parte, esas variaciones melódicas y rítmicas con el material sin desarrollar, tal y como señala Epperson, son las que permiten clasificar estos *Ricercari* como seccionales con cierto carácter suelto e improvisado. También tienen un carácter imitativo, en el sentido de que continuamente se están reiterando los materiales que van apareciendo. Por otro lado, es importante mencionar el carácter polifónico desarrollado sobre una única línea melódica, utilizando los cambios de registro, imitando lo que sería la alternancia de dos o más voces. Un ejemplo de esta característica se da en los compases 28 al 30.

La tercera sección, que en la tabla aparece como “Sección en 3/4”, comienza en el compás 68 y termina en el 91. Esta también se va a dividir en dos frases. La primera llegaría hasta el c. 80 y estaría formada por grupos de seis corcheas en las que también se añaden dobles cuerdas a modo de acorde de dos notas, que proporcionan ese carácter polifónico que se mencionaba anteriormente. También continúan los grupos de cuatro semicorcheas y dos compases de negras, el 77 y 78, donde se incluye un acorde de Do mayor que en la afinación estándar del violonchelo solo se puede tocar en forma de arpeggio. Para poder interpretarlo como un acorde, sería necesaria la afinación en *scordatura*. Algunos intérpretes que usan sus propias transcripciones han reescrito ese acorde cambiando la posición para poder tocarlo. La segunda frase de esta sección empieza en el 81 y termina en la caída en el La del compás 91. La fórmula rítmica que escoge para esta última frase consiste en el grupo corchea con puntillo-semicorchea, otro corchea-dos semicorcheas y otro grupo de cuatro.

Para finalizar, tiene lugar una pequeña coda de tres compases, ya de vuelta en el compás de 4/4, en el que escribe grupos de cuatro corcheas, el primero sobre una blanca y el segundo sobre una negra volviendo a los acordes y al carácter polifónico, para terminar con dos blancas con función de

dominante y tónica. En esta parte sucede algo similar a lo comentado en la introducción, dependiendo del intérprete añaden motivos, quitan o mantienen lo escrito.

La *Ricercar VII* es la más rica en cuanto a variedad rítmica, melódica y técnica. Se juega con las tonalidades, la modalidad y las posibilidades del instrumento, de ahí la importancia de esta obra dentro del repertorio para violonchelo solista.

6. Análisis de las interpretaciones del *Ricercar VII* de Domenico Gabrielli

A pesar de haber seleccionado un total de doce grabaciones, finalmente y por las dimensiones de este trabajo se ha optado por analizar un total de seis. Previo al análisis interpretativo con el *software* Sonic Visualiser, usando como modelo el artículo ya mencionado de Alfonso Pérez y los cuestionarios realizados, se van a contextualizar a los intérpretes y las grabaciones. Como se ha explicado en la metodología, se va a seguir un orden cronológico teniendo en cuenta la fecha de grabación del álbum.

6.1 Anner Bylsma (1934-2019)

Contexto del intérprete y la grabación:

Anner Bylsma fue un violonchelista neerlandés con gran fama internacional. Estudió violonchelo moderno con Carel van Leeuwen Boomkamp en el Conservatorio de la Haya, donde ganó el Premio de Excelencia en 1957. Dos años más tarde, en el 1959, obtuvo el primer premio en el Concurso Pablo Casals en México. Posteriormente trabajó como violonchelo solista en la Royal Concertgebouw Orchestra de Amsterdam durante seis años, desde 1962 a 1968. Ese mismo año tomó la decisión de abandonar el mundo orquestal, para dedicarse a trabajar como solista y músico de cámara. Desde el comienzo de su carrera, Bylsma mostró un especial interés en el repertorio barroco para violonchelo, siendo uno de los intérpretes pioneros de la Escuela Barroca Neerlandesa.

Para la obtención de los datos necesarios acerca de la grabación que se va a analizar, se ha recurrido al libreto del álbum *Anner Bylsma Collection: Cello Suites – Sonatas. Bach, Vivaldi, Boccherini and More*, que consiste en una colección de 11 discos distribuida por la discográfica Sony Classical en 2014 a modo de recopilación de distintas grabaciones de Bylsma. En el caso de la obra que nos concierne, la *Ricercar VII* de Domenico Gabrielli, esta se encuentra en el octavo disco titulado *The Violoncello in the 17th Century. Works for 1&2 Violoncellos by Frescobaldi, D. Gabrielli, Jacchini*

and degli Antonii. Fue grabado en la Iglesia Hervormde Ker, ubicada en Bennebroek (Países Bajos), durante los días uno y tres de mayo de 1988. El productor o supervisor de la grabación fue Wolf Erichson, y el *tonmeister*⁴³ fue Stephan Schellmann, miembro de Tritonus Musikproduktion.

En lo referente a las características del instrumento que usó Bylsma para esta grabación, no se ha podido obtener una información exacta, pero en el libreto del álbum explica que normalmente Anner Bylsma utilizaba tres violonchelos distintos. Para la mayoría de las grabaciones de repertorio barroco, además de obras de Boccherini, Haydn y Dupport, usó un cello Matteo Goffriller datado en 1695, que adquirió en 1960. Este fue reparado y devuelto a su condición original por el luthier Willem Bouman. Para música posterior, utilizó un violonchelo moderno con cuerdas de tripa, fabricado por Gianfrancesco Pressenda en 1835. Posteriormente para la segunda grabación de las Suites de Bach, las Sonatas de Brahms y otros proyectos en colaboración con el Smithsonian Chamber Players, Bylsma tocó el violonchelo Servais Stradivarius de 1701. Además de estos tres instrumentos, para determinadas obras como la sexta suite y otras transcripciones de Bach y de la Arpeggione Sonata de Schubert, utilizó dos violoncelli piccoli, uno de cinco cuerdas y otro de cuatro.

En cuanto a los arcos, para el primer cello mencionado utilizó un arco barroco fabricado por el mismo luthier que lo reparó, Willem Bouman; y para los otros dos instrumentos, el Pressenda y el Stradivarius escogió un arco barroco Peccatte fuerte, pero con mucha flexibilidad. Durante toda su carrera como intérprete, el arco barroco y las cuerdas de tripa han sido herramientas indispensables.

En su libro Bach, *The Fencing Master Reading aloud from the first three cello suites*, publicado en el año 2000, Bylsma no solo trata en profundidad sobre la obra de Bach, sino que en uno de los capítulos titulado “How to play beautifully”, hace referencia a su manera de interpretar. Por un lado, habla del intérprete “moderno” que se preocupa de cada nota sea importante o no dentro del compás. Por otro lado, está el “Mr. Autentic” que busca las mejores notas, las más importantes. Además de estos dos tipos, existe un tercero, el “Mr. Professional” que toca con mucho dramatismo. A los tres los critica especificando que todos son igual de insoportables. También reflexiona sobre el uso de cuerdas de tripa o de acero, argumentando que las últimas siempre suenan, pero son un obstáculo para las partes más ligeras. En cambio, las de tripa no responden tan bien como las de acero y según el lugar por donde se pase el arco y la cantidad de cerdas utilizadas cambia totalmente el color del sonido. En cuanto al vibrato comenta que habría que usarse tanto como sea posible.

⁴³ Profesional encargado de dirigir el proyecto de grabación que cuenta con unos profundos conocimientos tanto musicales como técnicos.

De estas reflexiones podríamos extraer que la manera de interpretar de Bylsma no seguía unas normas establecidas. La suma de su enorme atención por los detalles y su gran conocimiento técnico del instrumento dio lugar a interpretaciones y sonoridades únicas.

En el ya mencionado libreto del álbum existe un pequeño epígrafe escrito por el propio Anner Bylsma donde resume el proceso de grabación. En primer lugar, escogen el sitio de grabación, normalmente una iglesia o un lugar con gran “simpatía acústica”, y siempre a puerta cerrada, es decir, sin público. Continúa diciendo:

Este es el procedimiento: uno entra al lugar y trata de no romperse el cuello tropezando con los muchos cables eléctricos que corren por el piso. Estos conducen a otra habitación (no demasiado cerca, por supuesto, uno no debería escuchar lo que sucede allí). En esta sala se sientan nuestros amigos críticos: el Sr. Wolf Erichson, el productor de grabación detrás de la mayor parte de lo que se incluye en estas cuatro cajas de CD, y uno de los *Tonmeisters* de Tritonus, en su mayoría Stephan Schellmann o Markus Heiland. Practicamos un poco, nos decimos lo maravillosos que somos y hacemos una "prueba", que luego escuchamos en esa otra habitación. Por lo general, es la única vez que escuchamos cómo suena. Y no nos gusta nada. Nos movemos de un lado a otro. Como jugar con cremalleras, los micrófonos suben y bajan por sus cables. Se quita una silla chirriante (no parecía tan mal). Pero, mientras escuchamos, notamos todo tipo de otras cosas simples: por ejemplo, que no seguimos la dinámica marcada. (Cuán a menudo y cuán enormemente nuestro Wolf ha servido a la causa de la música simplemente diciéndonos cortésmente: "Mi partitura aquí realmente dice piano"). Luego volvemos a tocar, confiando en que, cuando sea lo suficientemente bueno, la otra habitación nos lo dirá.⁴⁴

Como se puede leer, en este caso es muy importante la figura y opinión del *tonmeister*. Su criterio ha sido base para la obtención del resultado final, haciendo que la interpretación no parta solo del propio artista. Además, analizando la cita se denota una cierta animadversión al estudio de grabación, al espacio que representa y a la labor de los técnicos. Esto se debe a que al final, este espacio no es el natural del músico y se enfrenta a estas situaciones con incomodidad. Parece que lo que tenga que aportar el intérprete es secundario frente al producto que se busca. Lo que determina si la grabación es buena o no, es la opinión del productor y del *tonmeister*, a los que Bylsma denomina como “nuestros amigos críticos”.

⁴⁴ Cita extraída del libreto del álbum.

Una vez establecida la metodología de análisis, y extraídos los datos pertinentes del *software*, se pueden obtener distintas conclusiones.

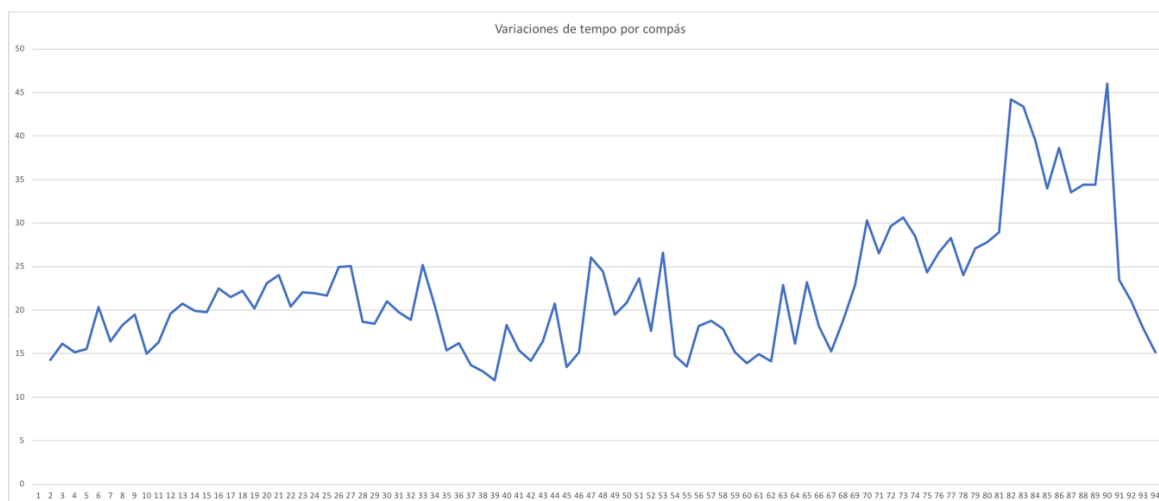


Fig. 5. Variaciones de tiempo por compás - Anner Bylisma.

En primer lugar, se marcaron a mano los *onsets* de la grabación, que fueron necesarios para poder extraer los datos referentes a la agógica. Como se puede observar en la gráfica superior, en el eje “Y” se representa la variación de tiempo en función de los instantes que se han ido marcando manualmente por cada pulso y por cada compás, representados en el eje “X”. Los picos altos indican un aumento de la velocidad entre los instantes, y los valles una parada o una disminución de esta. A partir de estos datos, se puede determinar que el intérprete no sigue un tempo estable. La disminución de la velocidad nos puede indicar en algunas ocasiones dónde establece el inicio y el final de las frases musicales. Por ejemplo, el primer gran valle representa el final de la introducción en el compás 10. Al igual que otro punto de disminución brusca del tempo nos indica la conclusión de la parte central de la obra, que da paso a la sección en 3/4 del compás 68. La última subida representa un *accelerando* que realiza al final de la sección de 3/4, en los compases 89 y 90, para desembocar en la coda final escrita de nuevo en 4/4 que comienza en el c. 92, con un tempo mucho más lento a modo de conclusión.

⁴⁵ Aunque a la hora de establecer una metodología de análisis en el *software* se utilizaron *plugins* para medir las líneas melódicas y los *onsets*, estos no se van a utilizar finalmente porque los datos que se obtienen no son precisos. Los de la melodía solo nos aportan información sobre el contorno melódico de manera muy poco exacta, y los de *onsets* nos dan una gran cantidad de errores debido a la variedad de tempo de la grabación.

Este resultado de tantas subidas y valles se debe a que, en su interpretación, Bylsma hace un fraseo muy personal sin estar pendiente de las barras de compás o los valores de las figuras. Se va dejando llevar en busca de una direccionalidad en forma de arco, es decir, comienza la frase desde una pausa o un tempo lento, hacia la mitad llega a un clímax en el que normalmente hay un aumento de la velocidad, para posteriormente descender y terminar la frase en ese punto, que dará inicio a la siguiente.

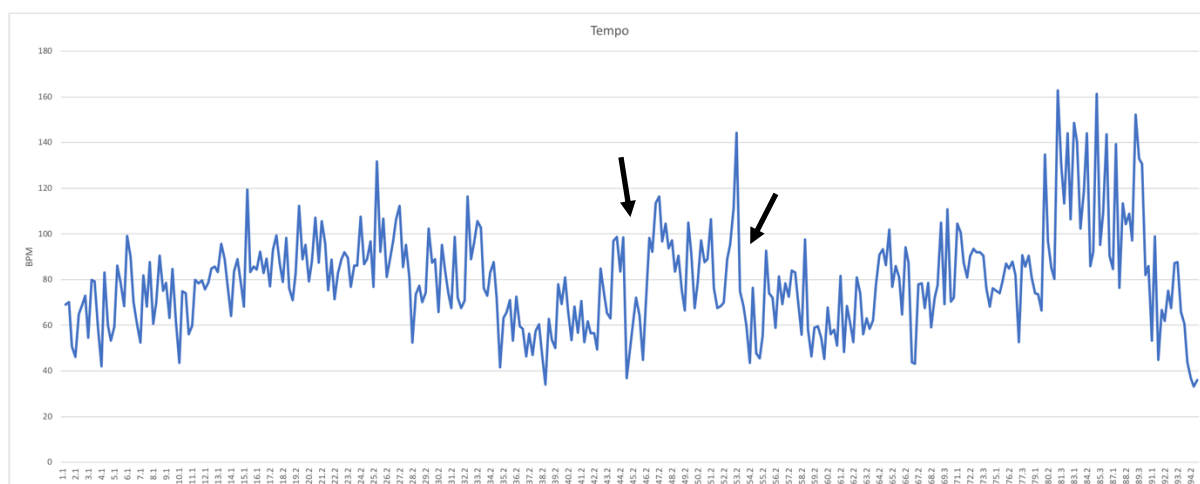


Fig. 6 Variación de tempo por negra - Anner Bysma.

Otro aspecto característico es que en las frases largas donde se usa el mismo motivo rítmico y melódico, como por ejemplo el que se desarrolla del c. 44 al 53, donde hay una sucesión de semicorcheas ligadas de dos en dos en las que va marcando una serie de notas pedal, los inicia a un tempo constante, pero a medida que avanza la frase va haciendo variaciones en la velocidad, separándola en pequeñas secciones. En la segunda gráfica se ha marcado esa parte y, como se puede ver, desde el valle del compás 44 aumenta la velocidad hasta llegar a un pico máximo, una vez alcanzado este, la velocidad va aumentando y disminuyendo, pero nunca sin alcanzar del todo ese máximo, hasta que en los compases 52-53 lo alcanza de nuevo para volver a descender hasta el 54, marcado con ese valle el final de la frase. Todo esto es un recurso que utiliza para darle direccionalidad a la música, enriqueciendo, en este caso, un pasaje tan largo de semicorcheas ligadas.

En una visión general, se puede observar que se establece un tempo al principio, en la mitad se disminuye y al final se vuelve a retomar.

En segundo lugar, se han analizado las dinámicas en función del tiempo. Estos resultados los podemos relacionar con la expresividad, algo que no se puede analizar directamente de la partitura, puesto que mientras que en esta solo se muestra la representación de los sonidos, es el intérprete el que los materializa dándole más importancia a unas notas que a otras. Justo esto es lo que podemos observar

en la siguiente gráfica donde se marcan las dinámicas en función del ataque. De esta manera, cuando vemos un valle en la representación del tiempo, en la de dinámicas vemos una subida. Esto coincide con lo que se ha comentado antes en relación con el tipo de fraseo que hace Bylsma, cuando disminuye la velocidad es coincidente con el final de una frase y el comienzo de la siguiente, de tal manera que es ahí donde hace el mayor ataque y por consiguiente hay un aumento en la dinámica.

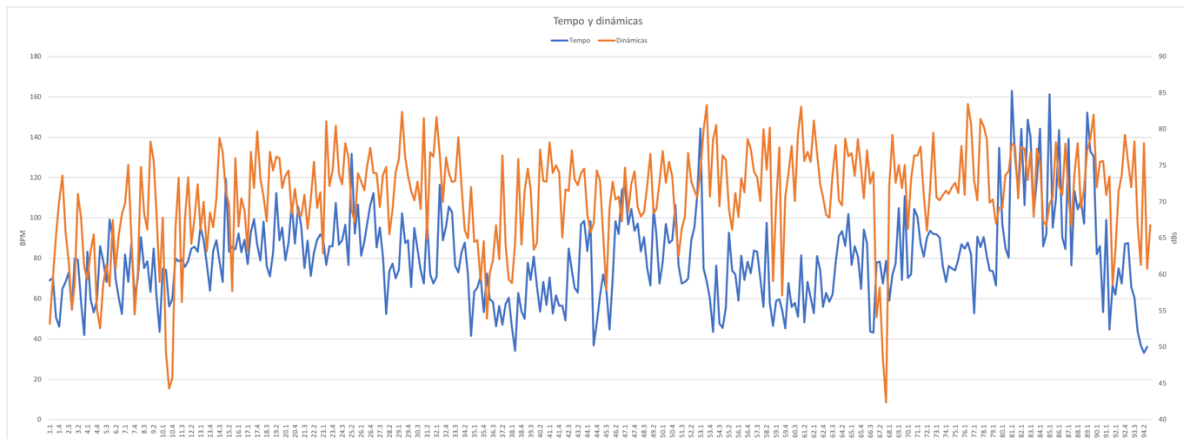


Fig. 7 Variación de las dinámicas en función del tiempo - Anner Bylsma.

Por otro lado, estos datos fundamentan lo explicado en el fragmento concreto que corresponde a los compases 45 al 53. Puesto que se trata de un pasaje repetitivo, con intención de darle una direccionalidad, Bylsma realiza pequeñas variaciones de tempo que se relacionan con cambios en la dinámica. Esto es un recurso interpretativo habitual para dar expresividad a fragmentos de ritmo repetitivo.

6.2 Bettina Hoffmann (1959 -)

Contexto del intérprete y la grabación:

Bettina Hoffmann es una violonchelista, violagambista, musicóloga y pedagoga musical alemana especialista en Renacimiento y música medieval. Se graduó en violonchelo en la Musikhochschule de Mannheim con Daniel Groscurin y después estudió viola da gamba con Wieland Kuijken. Posteriormente se graduó en Musicología por el Departamento de Arte, Música y Artes Performativas de la Universidad de Florencia. Como concertista ha pasado por numerosos escenarios repartidos entre Europa y América, tanto como solista como con su ensamble "Modo Antiquo". En sus propias palabras:

He dado conciertos por toda Europa y América, participando como solista y con mi conjunto Modo Antiquo en importantes festivales y recintos como Theatre an der Wien, Concertgebouw Amsterdam, Festival d'Ambronay, International Music Week Izmir, Tage Alter Musik Herne, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Municipal Santiago de Chile, Opera Rara Cracovia, Holland Festival Oude Muziek Utrecht, Festival Opera Baroque Beaune, Festival Cervantino Mexico, Festival van Vlaanderen, Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck, Società del Quartetto Milano, Regensburger Tage Alter Musik, etc. La discografía (más de 70 CD para Deutsche Grammophon, Naïve, Brilliant Classics, Tactus y otros) destaca especialmente por *Idées grotesques* con obras de Marin Marais, *Scherzi Musicali* para viola da gamba de Johann Schenck, la primera grabación completa de las obras de Diego Ortiz y Silvestro Ganassi y la ópera omnia para violonchelo de Domenico Gabrielli. En 1997 y 2000 dos CD de mi ensamble Modo Antiquo fueron nominados a los premios Grammy.⁴⁶

En cuanto a su preparación para afrontar la interpretación de las obras de Gabrielli, Bettina comenta que realizó un estudio profundo de su biografía y de sus manuscritos. A pesar de que cuando ella grabó el disco ya había otras grabaciones en el mercado, no recuerda ninguna que le influenciara a la hora de hacer su versión.

El álbum, *Domenico Gabrielli. Opera completa per violoncello. Complete cello Works*, se grabó en la Cappella dell'Istituto alle Querce de Florencia en 1999. El ingeniero fue Matteo Costa y el director de grabación Federico María Sardelli, especialista en música barroca. El instrumento utilizado fue un violonchelo con toda la equipación barroca, es decir, con cuerdas de tripa entorchadas y sin entorchar, sin pica y con un arco barroco. Para las obras de Gabrielli, la afinación fue natural, con el La = 415 Hz. Al preguntarle por la *scordatura*, Bettina explicó:

Sí, conozco el concepto. Lo usé y escribí incluso sobre ello, en mi edición de la obra de Gabrielli (Domenico Gabrielli, *Vollständige Werke für Violoncello*, Bärenreiter Verlag, 2001) y, por último, en mi libro *Gli archi bassi di Antonio Vivaldi. Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere*, Olschki, 2020.⁴⁷

A pesar de esto, en el caso de esta interpretación no se usó la *scordatura*. La partitura utilizada fue su propia transcripción que posteriormente incluyó en su edición de la obra de Gabrielli y, en cuanto al criterio seguido para los ornamentos añadidos, la intérprete comentaba: “Seguí mi sentimiento estilístico y mi confianza con la música barroca, crecida a través del estudio de varios tratados e innumerables ejemplos musicales”⁴⁸.

⁴⁶ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 9 de mayo del 2021.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

En lo relacionado con la interpretación historicista, Bettina añadía: “Ni siquiera puedo concebir otra interpretación que no sea históricamente informada. No entiendo por qué se quiere cargar una pieza musical con estilos interpretativos nacidos en siglos posteriores.”⁴⁹

Por último, al igual que a los demás intérpretes se le preguntó si podía hablarnos concretamente sobre su interpretación de la *Ricercar VII*, a lo que respondió:

Es una pieza muy fantasiosa que pide una interpretación contrastada de sus apartados, exigiendo inventiva al intérprete, más allá de las notas. Al ser un *Ricercare*, conserva, incluso a través de las notas fijadas en el papel, un carácter de improvisación que debe devolverse al oyente con libertad de tempo, articulación, dinámica y carácter.

Análisis con Sonic Visualiser



Fig. 8 Variación de tempo por compás - Bettina Hoffmann.

El caso de Bettinna Hoffmann es similar al de Bylsma. Observando la gráfica de tempo por compás se puede ver que desde el inicio hasta el comienzo de la sección en 3/4 del compás 67 hay un tempo más o menos estable con flexiones que separan las frases. Esto se puede apreciar más en la gráfica por negra, donde se pueden ver también pequeños cambios entre los motivos. Al igual que en los otros casos, desde el compás 68 hay un aumento de la velocidad, la diferencia es que en la frase que comienza en el compás 81, Bettina hace una disminución de la velocidad para preparar el *accelerando* que los compases 88, 89 y 90 que utiliza para llegar al clímax que coincide con el inicio de la coda final del c. 91. A partir de ese punto hace una disminución de la velocidad que termina al final de la obra.

⁴⁹ Ibid.

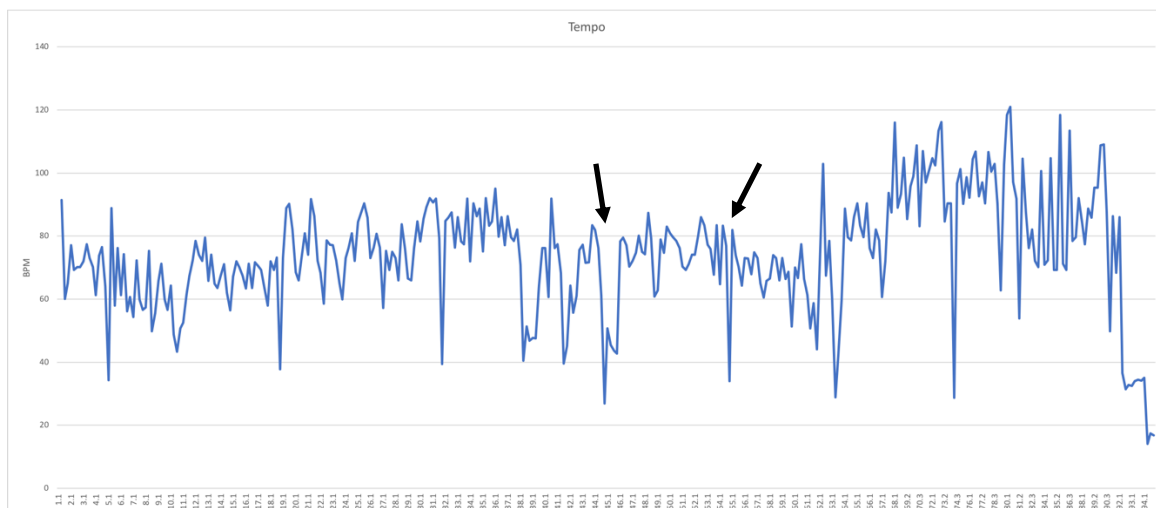


Fig. 9 Variación de tempo por negra - Bettina Hoffmann.

En la introducción, no hace una diferenciación de tempo entre esta y la siguiente sección al igual que Bylsma, esto puede deberse a que ninguno utiliza el “estilo de división” sino que mantienen las figuras largas. La única diferencia es que la intérprete añade trinos en determinados momentos, sobre todo en las notas de apoyo. Aún así, diferencia una parte de la otra haciendo una pausa algo más larga y, tras esta a partir del c. 10 retoma la velocidad anterior. Posteriormente, en el pasaje seleccionado del c. 44 al 54, se da algo similar a lo explicado anteriormente, con la diferencia de que la pausa del final de esa frase es mucho más breve.

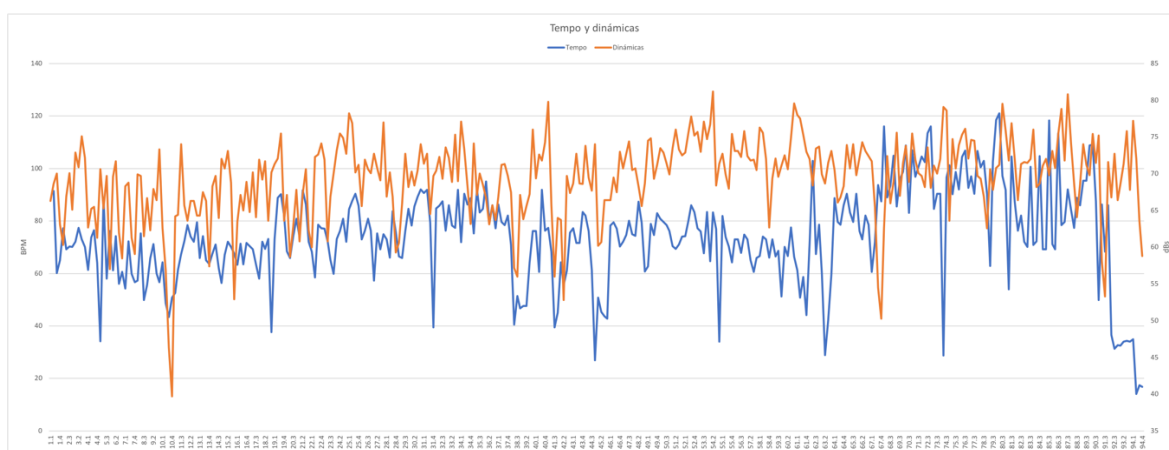


Fig. 10 Variación de las dinámicas en función del tempo - Bettina Hoffmann.

Continuando con el análisis de las dinámicas en función del tempo, en el caso de Bettinna al final de la obra, las dinámicas van bastante parejas con la agógica. Al igual que antes, los grandes valles en esta gráfica representan los respectivos inicios y finales de cada sección. Donde hay mayor diferencia es en la zona central donde, al igual que se dijo antes, la agógica es inversamente proporcional a las dinámicas. Esto ocurre sobre todo desde el compás 45 que corresponde a la última gran frase de la

segunda sección en la que se produce una disminución progresiva de la velocidad, para alcanzar el final y comienzo de la parte en 3/4. Justo en ese momento es cuando hay un aumento de la dinámica. Tras la disminución brusca en el compás 67, ambos parámetros se igualan manteniendo una dinámica similar y aumentando el tempo.

En todo momento, trata de balancear la agógica, es decir, cuando hace una parte más lenta, inmediatamente lo siguiente lo hace más rápido. A parte de para crear un equilibrio en el tempo, es un recurso que aporta direccionalidad a la música e implementa ese carácter seccional, improvisatorio y polifónico de esta obra. Todo esto lo relaciona con los cambios de dinámica, acentos y trinos, siempre dentro del estilo, basándose en su experiencia adquirida a través del estudio diferentes tratados y ejemplos musicales, tal y como ella comentó en la entrevista⁵⁰.

6.3. Julius Berger (1954 -)

Contexto del intérprete y la grabación:

Julius Berger es un violonchelista alemán, además de musicólogo y profesor de música de cámara y violonchelo en el Centro Leopold Mozart de la Universidad de Augsburg. Acerca de su formación académica explica:

La mayor influencia en mi formación musical fue Antonio Janigro. Fui su alumno, más tarde su asistente en el "Mozarteum" de Salzburgo. Nos enseñó no solo a tocar el violonchelo, sino el estilo musical, la diferencia de articulación en la música de Bach, Beethoven, Brahms. Por ejemplo, una ligadura, que se ve igual, no significa lo mismo. Cada compositor tiene su propio idioma. Encontrar este lenguaje único, el estilo, es el objetivo de un intérprete responsable. Antonio Janigro me abrió los ojos para esta responsabilidad.⁵¹

Actualmente también tiene una carrera interpretativa activa tanto como solista, como con el duo piano-chelo, "Duo Berger", que forma junto con su mujer Hyun-Jung.

Para enfrentarse a la interpretación de estas obras, estudió a fondo el manuscrito original y no escuchó ninguna grabación anterior. Además, explica que es muy importante conocer el contexto histórico del compositor porque tiene un fuerte impacto en la manera de componer y, en consecuencia, en la interpretación.

⁵⁰ Ver cita 48.

⁵¹ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 31 de mayo del 2021.

La grabación del álbum *Birth of the cello*, se realizó en la iglesia histórica Alte Kirche en Boswil, Suiza. En este caso el ingeniero de audio fue Andreas Fleck. Una información nueva que aporta Berger en comparación a los otros intérpretes entrevistados es que nos comenta el equipo de grabación que se utilizó, los micrófonos DPA 4006, Rode NT2 y Schoeps CMC 6. Para prepararse, a parte de estudiar el manuscrito original, interpretó la obra en distintos conciertos y trató de encontrar diferencias en el carácter. Comenta: “una influencia esencial la encontré a través del “Tonart”, el significado interno, el simbolismo y la característica de las diferentes claves hoy casi olvidado”. Hablando sobre el instrumento utilizado para la interpretación, explica:

Usé el violonchelo más antiguo del mundo, el violonchelo Carlo IX de Andrea Amati, construido en 1566. Este violonchelo no se conserva en su estado original, tiene pica, el diapasón cambiado, etc. Funciona para la literatura de todos los tiempos, pero todavía tiene una riqueza en el sonido incomparable de su historia. Utilizo cuerdas de tripa entorchadas, que jugaron un papel esencial en la vida de Gabrielli en Bolonia y en la evolución de la música solista de violonchelo. No uso la pica ya que así el instrumento suena más libre. Toco con un arco barroco. Mi punto es: por favor, no pongas las *Ricercari* de Gabrielli en un límite histórico, solo ten respeto por el estilo, por la práctica de interpretación de esta época: ¡esto es música para todos los tiempos!⁵²

A pesar de este último planteamiento, Berger comenta que la contribución de las interpretaciones históricamente informadas es muy relevante, pero no el único camino. En sus palabras:

Al final, el mensaje de una obra es importante. Seríamos pobres si sólo aceptamos representaciones históricas de esta época. Piense en la enorme contribución de Glenn Gould para Bach en un Steinway moderno y en muchos, muchos otros intérpretes. El respeto y el conocimiento es importante, sí, pero al final este es el trasfondo de la maravilla de la experiencia de la música.

Con respecto a la afinación, utiliza la actual, y aunque comenta que los acordes que utiliza Gabrielli indican el uso de la *scordatura* como en la *Suite V* de Johan Sebastian Bach, el intérprete explica: “No creo que la afinación sea una consideración artística crucial en las *Ricercari* de Gabrielli. Cada intérprete tiene que decidir por sí mismo. Técnicamente funcionará la sintonía tradicional e histórica.”⁵³

Por último, comentando específicamente sobre su interpretación de la *Ricercar VII*:

El *Ricercari* es conocido como "Lezione", esto significa una especie de "Gradus ad Parnassum", y el nº 7 es el último, el más rico, con una increíble cantidad de fantasía, improvisación escrita. El comienzo, por

⁵² Ver cita anterior.

⁵³ Ibid.

ejemplo, es una introducción a la tonalidad, donde utilizo acordes y no me quedo en cada momento con el texto escrito, trato de explorar el significado, cada interpretación es un poquito diferente.⁵⁴

Análisis con Sonic Visualiser



Fig. 11 Variación de tiempo por compás - Julius Berger.

En el caso de Julius Berger, la gráfica de tiempo por compás nos muestra otros resultados. Podríamos decir que hay dos bloques de tiempo diferenciados, como se puede observar, el primero ocuparía la introducción hasta el valle del compás 10, que nos indica el final de la sección. A partir de ese punto se produce un cambio radical, coincidiendo ya con el inicio de la siguiente sección, que se muestra con ese gran salto del c. 10 al 12. Una vez alcanzado ese nuevo punto, se observa que hay una intención de mantenerse durante el resto de la obra, aunque con pequeñas variaciones. Esto fundamenta lo que se explicó en el apartado anterior de interpretación, donde se comentaba que se procuraba seguir un tempo estable, pero a su vez flexible. Justo esto es lo que hace Berger y que es contrario a lo que hacía Bylsma, cuya interpretación tenía un tempo mucho más inestable. Por otro lado, el hecho de que no haya tanta variedad de tempo le da continuidad a la interpretación, delimitando mucho menos las secciones y las frases que las conforman. Las pequeñas flexiones que hace corresponden con momentos en los que acelera ligeramente para enseguida volver al tempo y dar una sensación de más calma o de pequeña caída, como la del final del compás 39. Pero aún así, la continuidad prácticamente no se pierde porque estos puntos no coinciden con las grandes secciones marcadas, salvo el ya mencionado de la introducción.

⁵⁴ Idem.

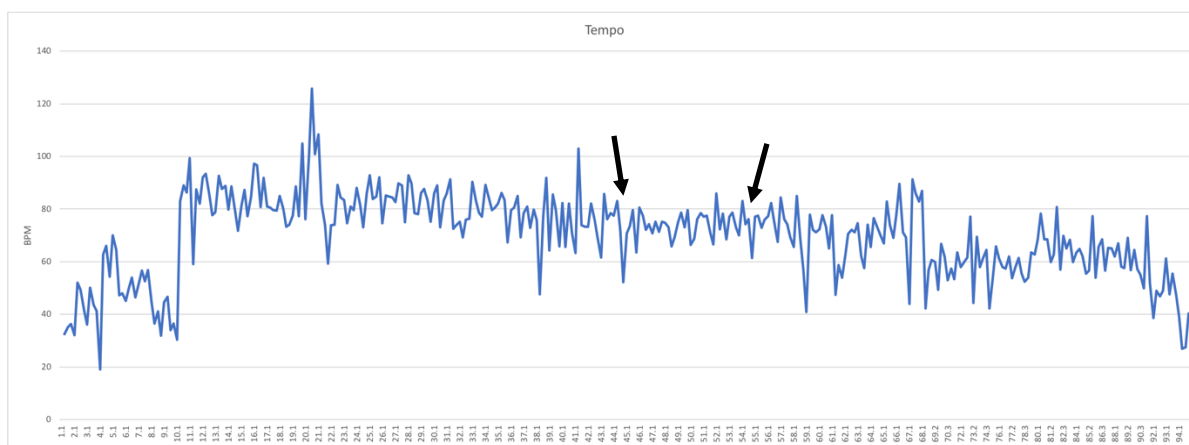


Fig. 12 Variación de tempo por negra. - Julius Berger.

Mirando la gráfica de tempo por negra, se pueden llegar a las mismas conclusiones, de hecho, la estabilidad se ve mucho más clara. La única diferencia es que en este caso se marcan más los ataques por pulso y de ahí esa sucesión de pequeños picos y valles.

En la entrevista Berger comentaba que, aunque la interpretación historicista no es el único camino, si era importante mantener el estilo de la época a la que pertenece la obra. Esta idea es la que representa en su versión ya que, aunque está en afinación actual y el tempo es bastante estable, por ejemplo, en los primeros cuatro compases de la introducción utiliza el “estilo de división” explicado anteriormente, de tal manera que en vez de tocar las redondas escritas las divide en figuras más pequeñas.

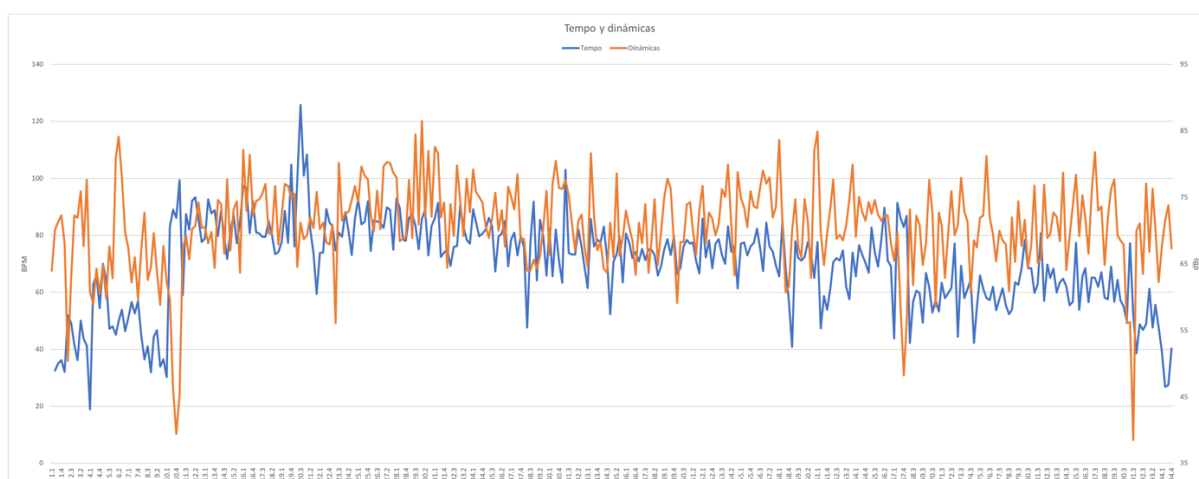


Fig. 13 Variación de las dinámicas en función del tiempo - Julius Berger.

A pesar de que las secciones no están marcadas por las variaciones de tempo, si se marcan en las de dinámicas. Como se puede observar en la gráfica que representa las variaciones de esta en función

del tiempo, los grandes valles⁵⁵ que se dibujan en los compases 10, 67 y 91, hacen referencia a las grandes secciones mencionadas en el análisis de la obra. En este caso, la direccionalidad que antes se mencionaba en Bylsma marcada por la relación del tempo y la dinámica, se consigue con este último parámetro y no con el tempo. Si se hace referencia de nuevo al pasaje del compás 44 al 54, en cuanto al tempo no se aprecia tanto contraste como en el anterior caso, únicamente se marcan los ataques por pulso, pero donde se aprecian más subidas y bajadas es en la dinámica que, aunque puedan parecer muy evidentes en la gráfica, a la hora de la escucha son muy leves.

En definitiva, en esta interpretación podemos encontrar mucha más estabilidad tanto en lo referente a la agógica, como en las dinámicas, que dan lugar a una mayor continuidad que rompe un poco esa seccionalidad característica de esta obra.

6.4. Richard Tunnicliffe⁵⁶

Contexto del intérprete y la grabación:

Richard Tunnicliffe es un violonchelista y violagambista inglés. Estudió violonchelo en la Royal College Of Music desde 1978 a 1982 con Christopher Bunting y Joan Dickson, y viola da gamba en el mismo lugar con Francis Baines. En cuanto a su carrera como intérprete, comenta:

Desde 1982 hasta la actualidad, he sido un intérprete independiente en muchas orquestas de instrumentos de época británicos y fui miembro fundador de la Orchestra of the Age of Enlightenment (1986) con quien he tocado el violonchelo principal / continuo en muchos proyectos importantes. También he tocado música de cámara con instrumentos de época y modernos a lo largo de mi carrera y he realizado muchas grabaciones en esta capacidad. De 2004 a 2015 fui miembro de la viola consorte “Fretwork”. Ahora divido mi tiempo entre tocar a solo con violonchelos modernos y barrocos, y enseñar en el Royal College of Music de Londres. Lancé un disco de Suites en solitario de Bach en 2012.⁵⁷

A la pregunta acerca de la preparación previa a la hora de interpretar esta obra, Tunnicliffe comenta un punto de vista muy interesante y diferente a los otros intérpretes:

Decidí abordar esta grabación desde el punto de vista de parte de la música que se escribió ANTES de Gabrielli, que podría ser adecuada para el violonchelo (aunque no es realmente posible decir que fue escrita

⁵⁵ Cuando se hace referencia a los “valles” en los análisis de dinámicas, se trata de puntos en los que las notas no tienen apenas representación, coincidiendo con un punto en el que se libera una nota o hay un silencio.

⁵⁶ No se ha podido encontrar ni contrastar la fecha de nacimiento.

⁵⁷ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 18 de mayo del 2021.

PARA el violonchelo). Frescobaldi fue probablemente el compositor de música instrumental más importante de Italia a principios del siglo XVII, por eso elegí incluir sus *canzonas* en el disco. También pasé mucho tiempo estudiando y transcribiendo música de estilo de división temprana (por ejemplo, Selma, Rognoni, etc.), ya que sentí que esta tradición podría haber estado viva a fines del siglo XVII.⁵⁸

Además, explica que nunca ha escuchado ninguna grabación de estas obras, únicamente un par de *Ricercari* del álbum de Anner Bylsma, y que cuando se está preparando para una grabación o un concierto, intenta no escuchar otras grabaciones.

El álbum, *Domenico Gabrielli. Complete Works for violoncello*, fue grabado en 2007 en St. Martin's Church, East Woodhay, cerca de Newbury, Inglaterra. El *tonmeister* fue Philp Hobbs. El instrumento utilizado fue un violonchelo alemán datado a principios del siglo XVIII, con toda la equitación barroca, sin pica, con cuerdas G y C marca Pirastro Gold, y A y D de tripa sin entorchado de las marcas Gamut, Dlugolecki, La Folia o Toro. El arco cree recordar que era un arco barroco datado a mediados del siglo XVIII copia de uno inglés conservado en el Ashmolean Museum de Oxford, construido por John Waterhouse en los años 80. La partitura utilizada fue la edición completa de Bärenreiter y una copia del manuscrito original.

En lo relacionado con su opinión acerca de las interpretaciones historicistas, Tunnickliffe planteaba unas ideas muy relevantes y claras sobre cómo afectan este tipo de interpretaciones a la sonoridad, a la propia obra y al intérprete:

El enfoque histórico de la música se ha vuelto cada vez más frecuente en la educación musical durante los últimos 30 años aproximadamente, y creo que probablemente todos los estudiantes ahora lo conocen hasta cierto punto, incluso si no se suscriben por completo. Creo que es útil para ofrecer nuevas formas de abordar un trabajo que estás estudiando. Un ejemplo simple sería que la sujeción del violonchelo barroco sin la pica cambia la relación del cuerpo con el instrumento y, por lo tanto, afecta el uso de las manos izquierda y derecha (arquear / tocar con los dedos / vibrato, etc.) dando como resultado un sonido diferente. En un nivel más sofisticado, algún conocimiento de la forma en que los grandes músicos del pasado se inclinaban y tocaban su música puede ofrecer nuevas perspectivas interesantes y, a veces, sorprendentes. Sin embargo, no creo que uno deba buscar la forma "correcta" de tocar, porque esto nunca se puede determinar con certeza y de todos modos tiene el resultado de limitar las opciones del intérprete. Realmente no puedo comentar sobre estudios musicológicos porque no he hecho ninguno, pero creo que preguntas como la que acabo de mencionar pueden abrir un rico campo de investigación musical / filosófica. Me viene a la mente el libro de John Butt, *Playing with the history...*⁵⁹

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ver cita anterior.

Seguido a esta pregunta se habló sobre cómo su formación como intérprete le había influenciado en su concepción historicista a la hora de interpretar estas obras. A lo que respondió que siempre había intentado mantenerse fiel a los principios de una buena interpretación que recibió de sus (modernos) profesores de violonchelo en el RCM⁶⁰, incluso cuando su práctica se ha visto obligada a apartarse de ellos por consideraciones históricas. Habla de que un ejemplo sería la afinación adoptada para esta grabación, el temperamento mesotónico de cuarto de coma⁶¹, con el La = 440 Hz. lo que significa que no siempre se pueden tocar notas "afinadas" en el sentido tradicional. En cuanto al criterio seguido para los ornamentos añadidos, el intérprete comentaba:

Mi criterio al agregar ornamentación fue tratarlo como algo estructural, es decir, realzar o realizar las implicaciones polifónicas de la música. En la *Ricercare* I, por ejemplo, utilicé la línea de bajo como punto de partida para una pieza más elaborada. Creo que estas piezas estaban destinadas a instruir al músico tanto en la composición como en la ejecución del violonchelo.⁶²

Aunque en su interpretación no utiliza la *scordatura*, al preguntarle sobre el tema explicó que sí conocía el término pero que en su opinión no debería usarse para las obras de Gabrielli, ya que esas diferentes afinaciones eran algo común en el momento que vivió el compositor.

Por último, se le preguntó, al igual que a los demás intérpretes sobre si podía hablar concretamente de su interpretación del *Ricercar VII*, a lo que respondió:

He intentado tratar esta pieza como una *canzona* de varias secciones. La introducción lenta está embellecida dentro de la estructura rítmica original, después de lo cual he intentado tener una sensación de movimiento creciente con cada sección, lo que lleva a la sección final similar a una Giga. Mi principal preocupación (como con toda la música en solitario) era / es mantener el ritmo.⁶³

⁶⁰ Royal College of Music

⁶¹ El temperamento mesotónico busca solventar la imposibilidad práctica de la entonación justa. Específicamente el de cuarto de coma, parte de que cada cuatro quintas consecutivas aparece una coma sintónica, que forma una tercera mayor. Así que reparte esta coma acortando un cuarto de coma cada quinta justa, obteniendo terceras mayores de dos tonos iguales y cuatro quintas iguales. Beebe, Carey. 2020. "CBH Carey Beebe Harpsichords Australia — Global Harpsichord Technology". *Hpschd.Nu*. <https://www.hpschd.nu/index.html?nav/nav-4.html&t/welcome.html&https://www.hpschd.nu/tech/tmp/mean.html>.

⁶² Cita 52.

⁶³ Ibidem.



Fig. 14 Variación de tiempo por compás - Richard Tunncliffe.

Este caso se asemeja algo más al de Anner Bylsma en el sentido de la inestabilidad del tiempo. En este caso, como se observa en la gráfica de tiempo, los valles, aunque son más pequeños, marcan el final de la introducción en el c. 10 y el comienzo de la sección en 3/4 del c. 67. Esto se aprecia más en la gráfica de tiempo por negra. Lo que se comentaba en el análisis de Bylsma haciendo referencia a que él interpretaba las frases en forma de arco⁶⁴, Tunnincliffe lo aplica a las secciones. Es muy visual en la gráfica cómo desde la disminución brusca del tiempo del compás 10 va progresivamente aumentando el tiempo hasta el compás 42 aproximadamente, y una vez pasado ese punto disminuye lentamente hasta alcanzar el siguiente punto brusco de disminución del tiempo del c. 67, perteneciente al final de esa gran sección y comienzo de la siguiente. Cuando comienza la sección en 3/4 ocurre algo similar, pero de forma más repentina, haciendo un *accelerando* entre los compases 67 al 69 donde ahora se establece en un tempo más rápido que el de la anterior sección. En esta parte utiliza la coda final desde el c. 91 para ir disminuyendo el tiempo hasta terminar.

⁶⁴ Comienzo lento que aumenta la velocidad hasta un punto de clímax, para una vez pasado volver a disminuir.

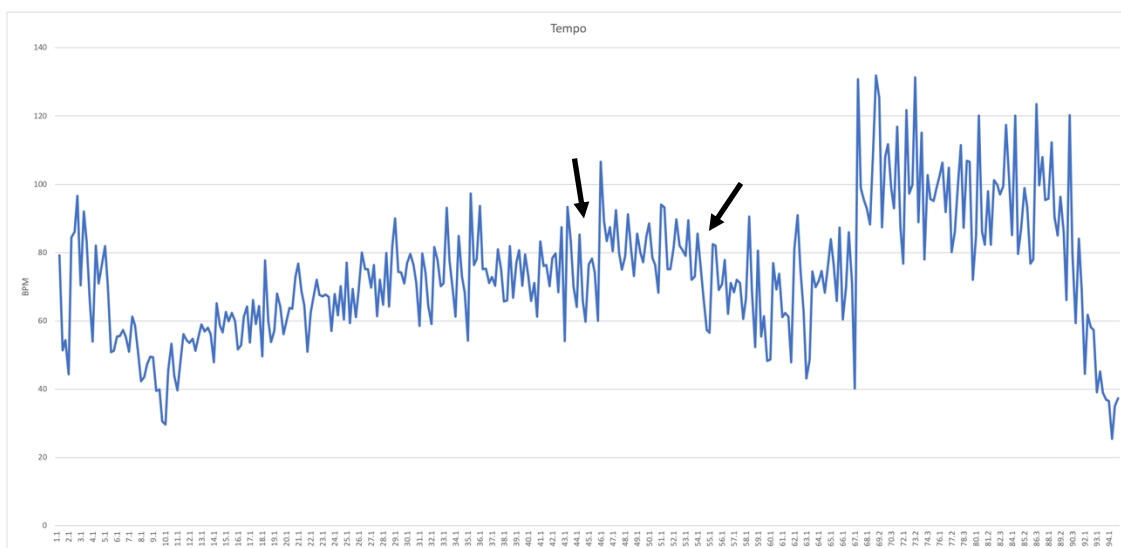


Fig. 15 Variación de tempo por negra - Richard Tunnickliffe.

Todos estos aspectos indicados corresponden a un análisis general de las secciones, pero, al igual que en los otros casos, si se observa la gráfica de tempo por negra, se pueden ver pequeños incrementos y descensos dentro de cada sección, marcando la direccionalidad de las pequeñas frases que las forman. Por ejemplo, en el pasaje escogido del c. 44 al 54 realiza una interpretación similar a la de Bylsma, haciendo una pequeña pausa al principio representada con un punto brusco de disminución del tempo, que asciende hasta un pico en el compás 46, posteriormente se dan leves flexiones sobre el mismo y, por último desciende hasta alcanzar el otro pequeño valle del compás 54. Esto mismo, al igual que el anterior intérprete mencionado, lo repite en cada frase marcada durante el análisis de la obra, como por ejemplo entre el compás 35 y 44. De esta manera, al contrario que en la versión de Berger, no hay una continuidad tan marcada cumpliendo con la estructura seccional de este *Ricercar*.

Una diferencia con la interpretación de Bylsma, es que este no marca tanta diferencia de tempo entre la introducción y la siguiente sección, como sí lo hace Tunnickliffe. Por otro lado, al igual que Berger, en este caso también recurre al “estilo de división” en los cuatro compases del principio y en la coda. Además, añade determinados adornos como trinos, dobles cuerdas, etc. Para ello, tal y como comentaba en la entrevista el intérprete, ha seguido un criterio estructural, es decir, para realzar las implicaciones polifónicas de la música.

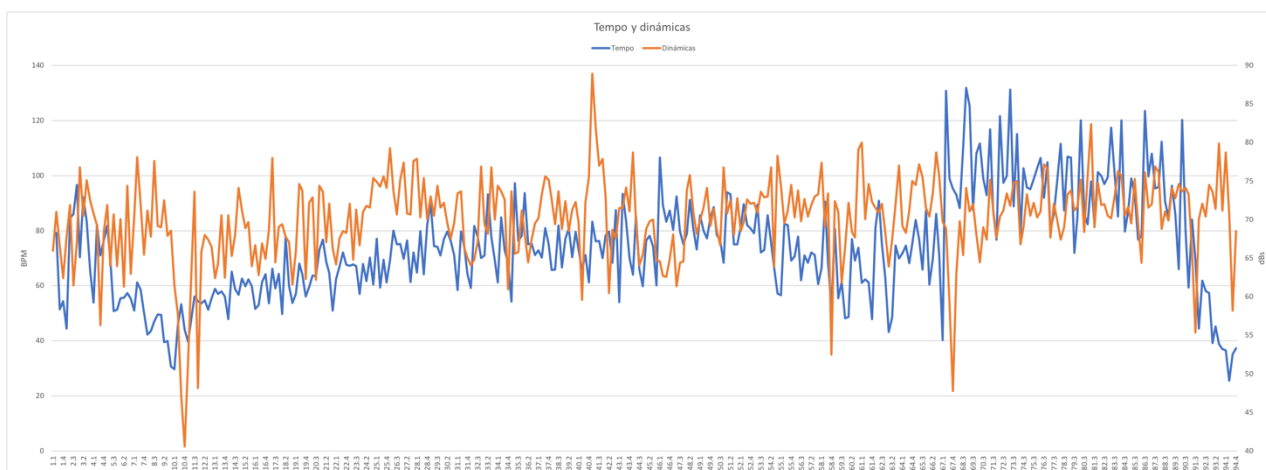


Fig. 16 Variación de las dinámicas en función del tempo - Richard Tunnicliffe.

En cuanto a las dinámicas, como sucede en los otros casos, hay una relación inversamente proporcional entre el tempo y la dinámica, esto quiere decir que, a mayor aumento de velocidad, el otro aspecto disminuye. Es por esto por lo que en la sección de 3/4 las dinámicas van bastante parejas con el tempo, al contrario que sucede en otros pasajes como el final de la introducción donde hay menos velocidad. De la misma manera, al igual que en las otras interpretaciones, los valles de la gráfica de dinámicas marcan los finales de las secciones.

6.5. Patrick Langot (1975 -)

Contexto del intérprete y la grabación:

Patrick Langot es un violonchelista francés especializado en música de cámara, música barroca y pedagogía. En sus propias palabras:

Comencé a estudiar violonchelo a los 6 años en el Conservatorio de Brest con Eva Descaves. Luego comencé a estudiar con Jean-Marie Gamard y su asistente, Erwan Fauré a los 13 años en los conservatorios de Aubervilliers-la Courneuve, Aulnay-sous-bois y Rueil-Malmaison, y también completé mi formación con Henri Demarquette. Fui admitido en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (CNSMDP), estudié 6 años entre 1995 y 2002 y me gradué en violonchelo, música de cámara y pedagogía. Allí comencé a estudiar música barroca con Christophe Coin y Bruno Cocset, antes de ser admitido en el Departamento de Barroco del Conservatorio Regional de París, donde aprendí sobre la práctica histórica con instrumentos de época junto con el estilo, entonación de diferentes temperamentos, análisis de tratados,

investigación histórica. y, uno de los más importantes, como intérprete de continuo. Me licencié en Música Barroca en 2008. El tema de mi memoria fue la ópera "Flavio Cuniberto" de Domenico Gabrielli.⁶⁵

Relacionado con su carrera como intérprete, es un músico de cámara activo tanto como violonchelista barroco como moderno. Especialmente colabora con el único quinteto de piano francés, "Quintette Syntonia". También como intérprete de bajo continuo ha sido miembro de distintos conjuntos, tocando instrumentos históricos desde los últimos 17 años. En este caso, Langot si había escuchado otras grabaciones previas de la obra:

Admiraba mucho dos grabaciones anteriores: Anner Bylsma en " The Violoncello in the 17th Century " y La Nascita del violoncello de Bruno Cocset y Les Basses Réunies. Ambos son muy diferentes pero complementarios. La visión de Cocset está muy bien documentada sobre la historia del instrumento, de hecho, los instrumentos utilizados en este CD, con la ayuda del violinista Charles Riché. También escuché a Bettina Hoffmann y Hidemi Suzuki. La edición de Bettina para Hortus Musicus es un verdadero hito.⁶⁶

El álbum, *Praeludio: préludes & ricercares*, se grabó en 2017 en la Chapelle Notre Dame de Bon Secours en París, siendo el *tonmeister* Alban Moraud al que el intérprete describe como "una auténtica figura maestra, en cuanto a sus múltiples colaboraciones con músicos como Amandine Beyer & Gli Incogniti, Benjamin Alard, Emmanuelle Bertrand...". También comenta que se escogió ese lugar para llevar a cabo la grabación, aprovechando la acústica natural que tiene esa capilla. En cuanto a los instrumentos utilizados, específicamente para el repertorio de Gabrielli, utilizó un violonchelo barroco de cinco cuerdas de tripa afinadas en *scordatura* C G d g d. Este chelo se conoce como "violoncello piccolo" y fue construido por Leila Barbedette en 2011. La afinación general utilizada fue del La = 415 Hz. La partitura utilizada fueron los manuscritos originales junto con la edición de Bettina Hoffmann, siendo una interpretación históricamente informada.

En el libreto del álbum plantea algunas ideas sobre la obra de Gabrielli y su interpretación que caben destacar:

Gabrielli compuso sus siete *Ricercari* y su Canon para dos violonchelos en el momento en que el instrumento se liberó de su función en la línea de bajo y de las reglas de la escuela francesa para la dirección del arco. No se ha descubierto ninguna edición oficial que data de su vida, lo que nos lleva a imaginar que el manuscrito que nos ha sido dejado (no original, habiéndose identificado la escritura de Gabrielli en muchas otras obras) estaba destinado a uso educativo, si nos referimos a su subtítulo: *Lezione di D °. G °. à di 15 Genaro 1689*. Si el *Ricercar* (en italiano «investigación») es de alguna manera el antepasado del

⁶⁵ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 1 de junio del 2021.

⁶⁶ Ibid.

Preludio y la Fuga, los escritos por Gabrielli no siempre respetan el plan tradicional. A veces reducidos a la sencillez de una línea de bajo, a veces en forma de *ritornello* o *canzone* ornamentado, de sonata a cuatro (*Ricercar* n. 2) o de fantasía casi improvisada, promueven la vocalidad del instrumento y las capacidades técnicas del intérprete con mucho espíritu y humor. ¡Los violonchelistas los consideran, incluso hoy, un verdadero pequeño desafío!⁶⁷

Hablando sobre su interpretación de la *Ricercar VII*, Patrick Langot explicó:

El 7 ° *Ricercar* de Gabrielli es para mí el más logrado por múltiples razones. Primero, *Ricercari* 6 y 7 son los únicos con acordes. Además del hecho de que muestra claramente la afinación CGDG del instrumento, muestra que la voluntad de DG era mostrar que un violonchelo no acompañado podía ser armónico y melódico, al igual que la viola da gamba, a veces incluso sin tocar acordes reales, como los compases 44 a 54. En cuanto al hecho de que la forma *ricercar* podría asimilarse como el antepasado del preludio y la fuga, el 7 ° de GB es también el ejemplo más evidente de esta teoría. Una pregunta para mí fue considerar su sección de apertura como un preludio «real», con posibles segmentos de improvisación para el intérprete. Decidí no ir por este camino, y simplemente agregar algunos trinos, en cuanto a que la siguiente sección de «fuga» ya estaba bien embellecida. También imaginé que este *ricercar* también podría referirse a una forma de *sonata da chiesa* en 4 partes, a pesar de que las secciones de apertura y cierre eran muy cortas y no pueden considerarse como movimientos separados. sin embargo, es interesante tener en cuenta también que en los manuscritos, a este *ricercar* le sigue la sonata en sol mayor. Y que R 6 ° y 7 ° están separados de los otros 5 por el Canon. Una cosa más sobre mi propia interpretación de este *Ricercar*, y más en general sobre los 7 *ricercari*. Como dice su título, se trata de buscar. [...] Creo que este material en particular puede considerarse no solo como un hito en la literatura del violonchelo, sino también como un libro abierto para la imaginación del intérprete. Los 7 *ricercari* probablemente estaban destinados a sus alumnos (ver el prefacio de Bettina Hoffmann en su Edición Hortus). Quizás por eso a veces parecen un poco "didácticos". Pero debemos tener en cuenta que la frontera entre el compositor y el intérprete no estaba clara en este momento. Enseñar la parte técnica de un instrumento no era probablemente el único propósito de las lecciones de DG. [...] ⁶⁸

⁶⁷ Ver cita 59.

⁶⁸ Idem.



Fig. 17 Variación de tempo por compás - Patrick Langot.

Viendo la gráfica de tempo por compás se puede observar un incremento progresivo de la velocidad, al contrario que en otros casos donde se veía una forma de arco. En cambio, mirando la de tempo por negra, se puede apreciar mejor una forma de onda causada por pequeños cambios de velocidad que va haciendo por pulso que, aunque se aprecian en la gráfica, en ocasiones no son tan claros sonoramente. Estos se equilibran de tal manera que cuando acelera en unos pulsos, en los siguientes va más lento. Como sucede en las versiones anteriores, los puntos bruscos de disminución del tempo seguidos de un pico son los encargados de indicar donde el intérprete hace estas flexiones en el tempo que favorecen la direccionalidad y el fraseo. Además, reflejan el carácter improvisatorio y seccional de la obra. Esto tiene que ver con lo que él mismo habló sobre su interpretación planteándose la obra desde diferentes perspectivas: como un preludio, como una *sonata da Chiesa* de cuarto movimientos, etc. Además, tal y como menciona el propio Langot, esta obra tiene múltiples maneras de interpretarse, incluso él mismo no la interpretaba siempre igual, modificando los tiempos, los adornos, el fraseo, etc. Añadía: “[..] Creo que este material en particular puede considerarse no solo como un hito en la literatura del violonchelo, sino también como un libro abierto para la imaginación del intérprete”⁶⁹.

⁶⁹ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 1 de junio de 2021.

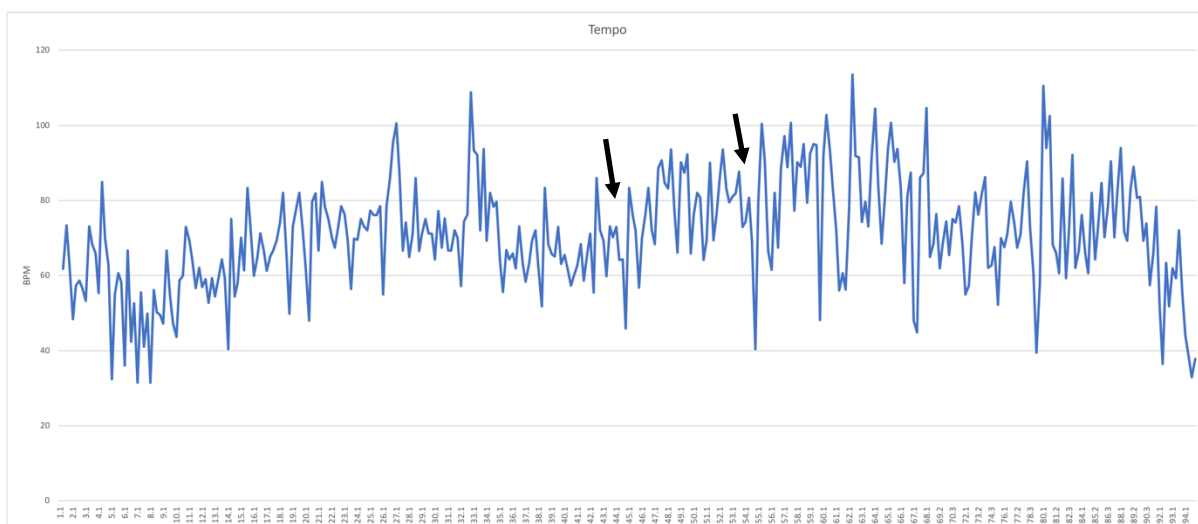


Fig. 18 Variación de tempo por negra - Patrick Langot.

Al igual que alguno de los anteriores intérpretes, el pasaje comprendido del c. 44 al 54 comienza y termina con una disminución brusca del tempo, entre medias alcanza el pico máximo de velocidad y hace alguna flexión sobre él para disminuir hasta el siguiente valle. La diferencia es que la frase anterior la hace a un tempo mucho más lento a modo de preparación que compensa después desde el c. 44 aumentando la velocidad. En la última frase de la sección en 3/4, desde el compás 81, es cuando llega al momento de mayor incremento de la velocidad que desciende, para luego volver a subir en las semicorcheas de los compases 88, 89 y 90, allí vuelve al punto máximo antes de terminar en la coda final, cada vez más lento.

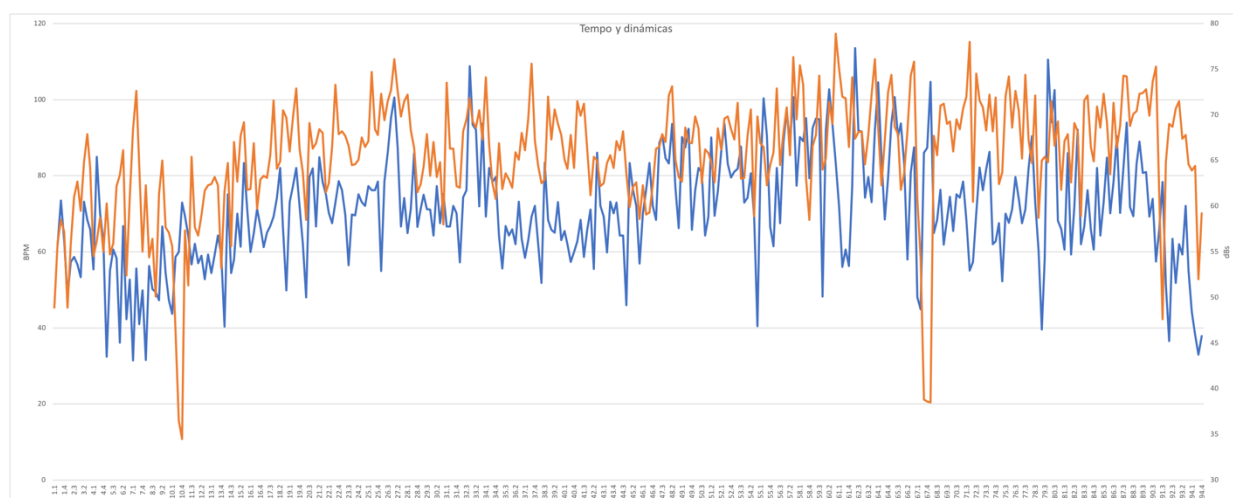


Fig. 19 Variación de las dinámicas en función del tempo - Patrick Langot.

Con respecto a las dinámicas, la gráfica marca claramente las secciones de la obra, como sucede en los casos anteriores, y en este caso, salvo momentos puntuales como los de los compases 20 al 29, o del 34 al 44, donde a menor tempo se incrementa la dinámica, en los demás van bastante parejos ambos aspectos. También podemos identificar esa relación inversamente proporcional en el comienzo de la sección de 3/4, a partir del compás 67 y en la coda final desde el c. 91. Con este parámetro sucede lo mismo que con el tempo, aunque se ven gran cantidad de picos y valles más pequeños que indican los ataques de cada pulso, sonoramente algunos no son tan perceptibles.

La principal diferencia con las otras interpretaciones es que, en este caso, como se comentaba al principio, hay un aumento progresivo de la velocidad, que se va equilibrando con los pequeños cambios dinámicos y agógicos que se producen en cada pulso.

6.6. Amarilis Dueñas (1998 -)

Contexto del intérprete y la grabación:

Amarilis Dueñas es una violonchelista especialista en moderno y barroco, y violagambista española. Natural de Valladolid, comenzó sus estudios musicales desde los tres años. Actualmente, estudia un máster en violonchelo moderno en la Hochschule für Musik & Tanz de Colonia con Maria Kliegel y el máster en interpretación histórica en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt con Kristin von der Goltz. Además de esto, está terminando su licenciatura de violonchelo barroco y de viola da gamba en la Hochschule für Musik & Tanz de Colonia con Rainer Zipperling. En cuanto a su carrera como intérprete, Amarilis comenta que tiene la suerte de contar con una actividad concertística con todos los instrumentos mencionados, pero que en los últimos años se ha visto más enfocada hacia el mundo de la interpretación histórica informada. Ha trabajado este último año en cinco producciones de discos, siendo *Soliloqvies*, su primer álbum en solitario, en el que se encuentra la obra que se va a analizar.

Al preguntarle sobre su concepción de Gabrielli y cuál considera que fue su relevancia en el periodo histórico al que pertenece, además de las aportaciones al instrumento, a lo que ella comentaba que: “Domenico Gabrielli supone una figura crucial en la historia del violoncello, dado que suyas son las primeras obras a solo que conocemos para este instrumento. Su estilo marca ciertas pautas para la literatura de este instrumento, que se pueden reconocer en obras posteriores a él.”⁷⁰

⁷⁰ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 24 de mayo del 2021.

El álbum se grabó en la capilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, siendo los *tonmeister* los también músicos Víctor Sordo y Sonia Gancedo. En lo referente al proceso de preproducción explica:

No otro que el trabajo intenso, sobre todo en cuanto a lo conceptual de las obras; técnicamente el esfuerzo no fue grande, simplemente pulir algunos pasajes. Invertí tiempo en leer con calma los manuscritos de las obras a interpretar, siendo cuidadosa de respetar en todo momento lo que está escrito. Fue por tanto un trabajo más mental que técnico.⁷¹

Al ser una interpretación históricamente informada, los recursos e instrumentos son cercanos a Gabrielli. Por ello, Amarilis comenta que el violonchelo barroco que utilizó para la grabación fue una copia de un Domenico Montagna de 1740 construido por Eduardo Francés Bruno y un arco construido por Eduardo Francés Bruno inspirado en un cuadro de Peter Claesz. En referencia a este explica: “este tipo de arco se toca con la técnica de Viola da Gamba “palma arriba”, no como se suele reconocer la técnica de mano derecha del violoncello”. También comenta que lo toca sin pica y con cuerdas de tripa de las marcas Aquila y Toro. Para la grabación utilizó la afinación justa con el La a 415 Hz., además de usar la *scordatura* para los *Ricercari I, V y VII*, quedando la afinación de las cuerdas en C-G-d-g.

En cuanto a la partitura utilizada, Amarilis comenta:

El manuscrito. Prefiero ver la información de primera mano, sin cambios. Hay pequeños detalles que uno puede interpretar de una u otra manera, como una ligadura, por ejemplo (en la escritura a mano a veces no queda del todo claro hasta qué nota llega); este tipo de cosas prefiero afrontarlas yo, probar y decidir, no dejar que otro “decida por mí”.⁷²

También se le preguntó acerca de cómo se documentó para abordar la interpretación de la obra, a lo que explicó que el proceso ha durado varios años y que aún no ha terminado ya que siempre aparecen nuevas fuentes par consultar. Además, especifica:

Para tocar Gabrielli no existe un tratado en concreto, pero sí distintos textos de la época que nos permiten acercarnos a su estética desde un punto más cercano. En todo caso, lo imprescindible para comprender su música es disponer de un instrumento y un arco que se correspondan a su época, al igual que la única “edición” que yo considero válida es el facsímil de sus manuscritos; pienso que es muy importante que el

⁷¹ Ibid.

⁷² Idem.

intérprete extraiga de primera mano sus conclusiones, sin previamente haber pasado por el filtro de otra persona: es en ese punto donde se pueden comenzar a perder detalles esenciales de las composiciones.⁷³

Por último, hablando concretamente sobre el *Ricercar VII* y cómo es su interpretación, Amarilis Dueñas responde:

Considero que el séptimo *Ricercar* es el más hermoso de todos por su complejidad contrapuntística. En esencia, es una serie de variaciones basado en un Cantus Firmus expuesto al comienzo de la obra; pero no es un mero ejercicio compositivo, la exposición retórica es impresionante, pasando por numerosos afectos. Recordemos que su música no es tonal, y esto hace que para nuestro oído moderno “malacostumbrado” – por decirlo mal y deprisa – algunos pasajes resulten un tanto chocantes. En cuanto a lo emocional desde mi punto de vista más personal, veo el *Ricercar VII* como un viaje largo, un relato intenso a través de múltiples recuerdos. El hecho de que no exista la tonalidad y que por tanto los conceptos mayor y menor no estén definidos, provoca que la música de Gabrielli tenga un grado de profundidad en muchos casos mayor que música posterior: el hecho de no unir de forma tan clara una serie de intervalos con un afecto en concreto, provoca una ambivalencia mayor a la hora de percibirlos, repito, para nuestro oído moderno. Para mí provoca un estado de seriedad, serenidad, madurez...⁷⁴

Análisis con Sonic Visualiser



Fig. 20 Variación de tempo por compás - Amarilis Dueñas.

La última interpretación que se va a analizar en este trabajo es la de Amarilis Dueñas. Observando la gráfica de tiempo, se puede ver que tiene similitudes con las otras interpretaciones. Por ejemplo, en la introducción hasta el c. 10 hace una síntesis de las dos maneras de interpretarla que hemos

⁷³ Ver cita 64.

⁷⁴ Ibidem.

apreciado en los otros ejemplos. Es decir, comienza los cuatro primeros compases con un aumento de velocidad, creando un pico que, posteriormente va descendiendo hasta un punto de disminución brusca del tempo en los siguientes cinco compases. De esta manera, prepara el aumento de velocidad que ocurre en los compases 10-11. Tras estos hace un descenso muy progresivo, modificando levemente el pulso hasta que se produce un valle en el compás 44, donde empieza el pasaje que se ha escogido de ejemplo en los demás casos. Aquí vuelve a llegar al pico anterior, hace pequeñas flexiones y una vez lo vuelve a alcanzar, disminuye la velocidad de nuevo hasta conseguir la misma velocidad con la que empezó el pasaje. Desde este punto, en el c. 54, alcanza otra vez el mismo pico para desde el compás 60 hacer de nuevo un aumento progresivo hasta que alcanza un punto aún mayor al empezar la nueva sección en 3/4 del compás 67. En esta parte vuelve a hacer pequeñas flexiones de tempo, pero hay una intención progresiva de acelerar hasta el compás 88.

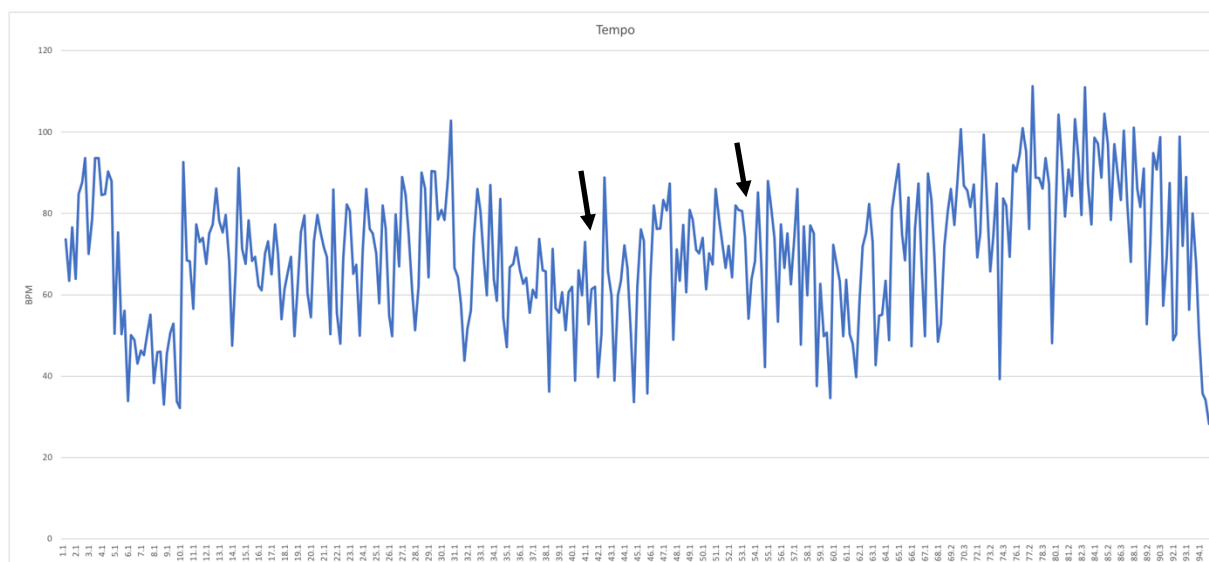


Fig. 21 Variación de tempo por negra - Amarilis Dueñas.

Al contrario que otros intérpretes, Amarilis no hace un *accelerando* final para alcanzar la coda, sino que desde ese último compás mencionado va haciendo una disminución en el tempo, que aumenta levemente en el compás 91, para continuar descendiendo hasta el final de la obra. Todas estas subidas y bajadas, las explica diciendo: “Considero que el séptimo *Ricercar* es el más hermoso de todos por su complejidad contrapuntística. [...] En cuanto a lo emocional desde mi punto de vista más personal, veo el *Ricercar VII* como un viaje largo, un relato intenso a través de múltiples recuerdos.”⁷⁵

⁷⁵ Entrevista realizada a través de correo electrónico por la autora de este trabajo el 24 de mayo de 2021.

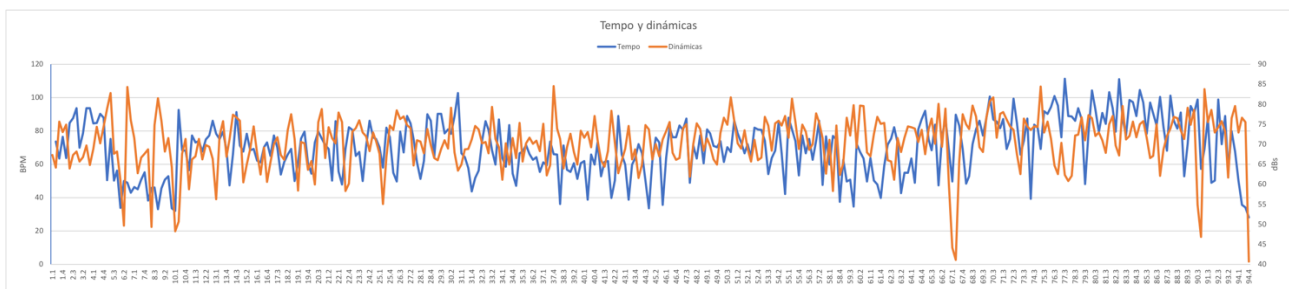


Fig. 22 Variación de las dinámicas en función del tiempo - Amarilis Dueñas.

En lo relacionado con las dinámicas en función del tiempo, en el caso de Amarilis ambos factores están bastante equilibrados, en el sentido de que, como se puede observar, ambas gráficas van juntas. En los momentos que acelera el tiempo, la dinámica desciende, y del mismo modo en sentido contrario. Como en los demás casos, la serie de las dinámicas es la que nos muestra, en forma de gran valle, dónde empieza y termina cada sección. Hay puntos, como el pasaje del c. 44 al 55, en los que las dinámicas coinciden con el tempo de tal manera que, al aumentar la velocidad, aumenta el otro factor.

Todos los detalles mencionados son los que favorecen ese “viaje” que decía la propia intérprete, dándole una direccionalidad. Además, en el caso de Amarilis, también añade algunos ornamentos como trinos, cambios en las alteraciones, acentos etc. Con los cambios de dinámica y tempo favorece, al igual que otros intérpretes ese carácter polifónico, contrapuntístico y seccional que tiene la obra.

7. Análisis comparativo y conclusiones

Tras analizar de forma individual cada caso, se pueden establecer una serie de conclusiones conjuntas, aún teniendo en cuenta que cada interpretación tiene aspectos subjetivos.

En primer lugar, se podría concretar que todos los intérpretes analizados apuestan por una estructura seccional en cuatro partes que, en el análisis previo de la obra sobre la partitura, se han denominado: introducción, sección en 4/4, sección en 3/4 y coda final. Es cierto que en la de Julius Berger es en la que menos se diferencian las cuatro partes, ya que, en lo relacionado con la agógica, como se ha explicado en el análisis individual, hay una tendencia hacia la continuidad. Además, dentro de estas partes, se dan otras frases, diferenciadas principalmente por los motivos rítmicos desarrollados. En este punto es donde cada músico decide emplear distintos recursos como acentuar las caídas, variar levemente la agógica, o el uso de las dinámicas. En este punto es importante mencionar que otros

intérpretes a los que se les entrevistó aportaron otras ideas en cuanto a la estructura general de la obra. Por ejemplo, Roel Dieltiens explicaba que para él toda la segunda sección se desarrolla en forma de tema con variaciones. En cambio, Malina Rauschenfels comentaba que para ella tenía similitud a los preludios que antecedían otras obras. En esta opinión coincide con Patrick Langot, el cual veía mucho sentido a esta afirmación, puesto que en el manuscrito original seguido del *Ricercar VII* hay una sonata. Amarilis Dueñas comentaba que el carácter seccional se debe a que, en su esencia, esta obra es como una serie de variaciones sobre un *Cantus Firmus* inicial que se presenta en la introducción.

Para el análisis comparativo del tempo hemos realizado una única gráfica en la que se puede visualizar la evolución de este parámetro en cada una de las versiones:

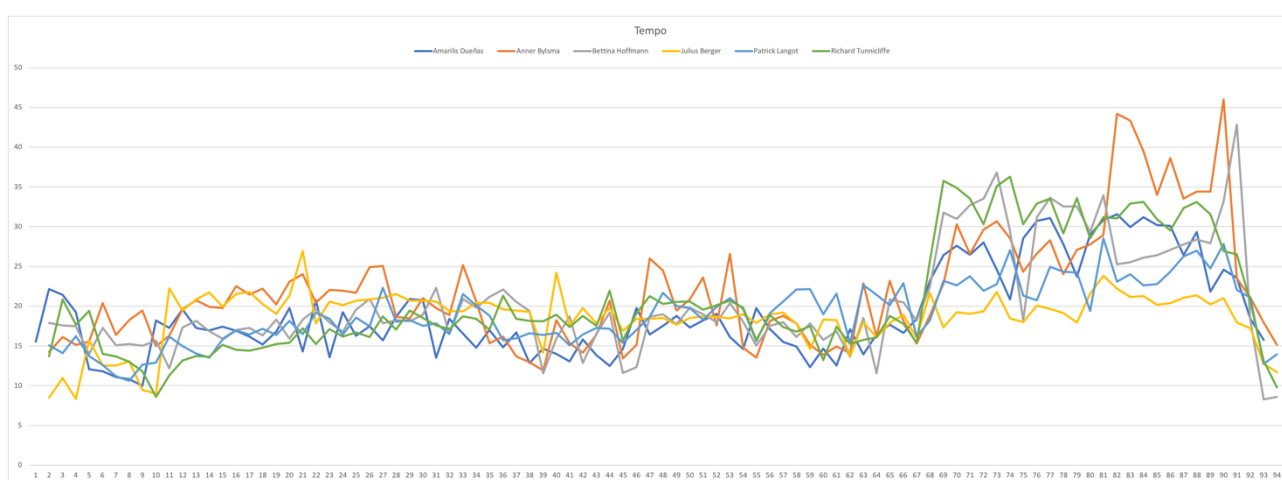


Fig. 23 Comparativa de tempos por compás de las seis interpretaciones.

Observando la gráfica de tempo comparativa de estas seis versiones, se puede ver que en la introducción hay una tendencia a reducir el tempo hacia el compás 10, excepto en la de Berger que justo hace lo contrario, aumentando la velocidad. Aun así, en mayor o menor medida, todos hacen una pausa en ese compás 10, coincidiendo con el final de la introducción. En la siguiente parte del c. 11 al 67, es donde más disparidad se va a encontrar en el tempo. Esto se debe a que cada intérprete utilizará diferentes recursos en busca de una direccionalidad y una expresividad de la música. Además implica, como se ha comentado antes, variaciones de la agógica, añadir ornamentación como trinos o dobles cuerdas, variar los acentos, apoyar determinadas notas, etc. Todo esto es lo que se muestra en las pequeñas subidas y bajadas del tempo. Aunque es algo subjetivo, se puede ver en la gráfica que hay una leve tendencia ya que las series presentan dibujos similares. Una excepción es por ejemplo en el fragmento de los compases 11 al 34, donde podemos observar que la interpretación de Bylisma y Julius Berger están a más velocidad que las demás, aunque posteriormente se establece un punto de confluencia de todas las interpretaciones en el compás 44. Es ese punto donde comienza el

pasaje específico que se ha comentado en los análisis individuales, que llega hasta el compás 55. Tras el punto mencionado del c. 44, van aumentando la velocidad hasta alcanzar cada uno su pico máximo de ese fragmento. En este punto máximo coinciden aproximadamente todas las versiones, salvo la de Anner Bylsma que alcanza uno aún más alto. Una vez alcanzado esos picos, en el compás 47, hacen flexiones sobre él, para después en el c. 53 volver a alcanzar el máximo e inmediatamente descender al valle del c. 54. Estas pequeñas oscilaciones de tiempo son mucho más evidentes de nuevo en la versión de Bylsma, donde se marcan valles y picos mucho más pronunciados. Tras esto, ya en el compás 67, coincidiendo con el inicio de la sección en 3/4 se ve otra tendencia hacia el aumento del tempo, aunque en distintos niveles. Por un lado, la interpretación de Berger es la que más mantiene el tempo, tal y como se comentó antes, dando una sensación de continuidad. Después estaría la de Patrick Langot, que, tras el análisis individual, se pudo deducir que había un incremento progresivo del tempo desde el inicio. Las siguientes serían la de Anner Bylsma y Amarilis Dueñas, que, aunque no llegan exactamente al mismo pico, son cercanos. Por último, las que más aumentan de tempo en esta parte son las versiones de Bettina Hoffmann y Richard Tunncliffe. Hasta el c. 80, se mantienen en esos picos, aunque con oscilaciones como sucedía antes. La situación cambia desde el c. 81 donde la de Anner Bylsma alcanza el mayor pico de tempo de toda la obra y de todas las versiones, haciendo lo mismo que lo explicado para los compases 44 al 55. Las demás, salvo la de Bettina Hoffmann que hace un *accelerando* en los compases 89 al 90, tienden hacia una reducción del tempo, buscando el final. Aún así, hay algunos puntos de excepción como los compases 82, 83 y 84 en los que algunos intérpretes optan por hacer un tempo más lento como es el caso de Langot y Hoffmann para luego alcanzar un pico tras un *accelerando*. Tras esto, ocurre lo mencionado antes, todos disminuyen poco a poco el tempo hasta llegar al final, retomando cada uno el tempo inicial.

Por otro lado, algo que se puede observar a partir del espectrograma es que algunos intérpretes como Anner Bylsma, Julius Berger o Bettina Hoffmann añaden vibrato en las figuras más largas o para destacar algunas notas. Al contrario que los demás músicos que lo hacen añadiendo trinos, mordentes o variando la presión del arco.

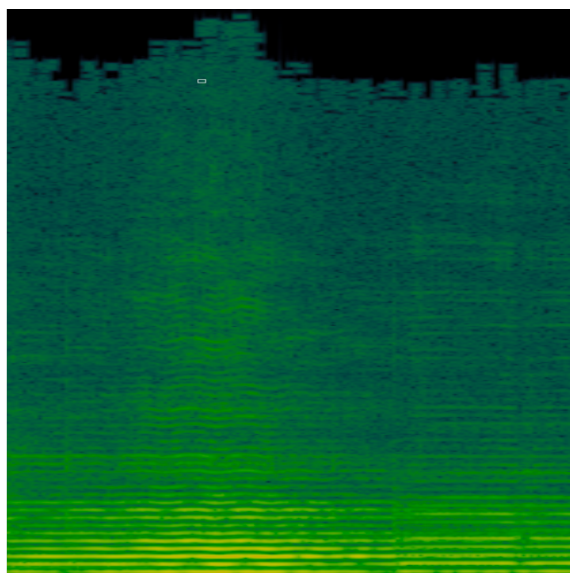


Fig. 24 Compás 6. Anner Bylsma. Representación del vibrato en el espectrograma.

En segundo lugar, relacionado con lo anterior es importante mencionar las duraciones totales de las interpretaciones. Aunque todas presentan la misma cantidad de compases y gráficas cercanas, si hay una variación de tiempo que afecta directamente a la duración final de la obra. La más breve es la de Bylsma que dura 4:51 minutos. Esto puede deberse a que empieza y se mueve en tempos más rápidos que las otras. Después irían las de Tunnicliffe y Hoffmann, con una duración de 5:14 min. Ambas van bastante parejas en la gráfica de tiempo, salvo en momentos puntuales como el final. A continuación, se situaría la de Patrick Langot, que, a pesar de mostrar una tendencia progresiva al aumento del tempo, se mueve de manera similar a las otras, obteniendo una duración total de 5:21 min. Por último, estarían la de Amarilis Dueñas y la de Julius Berger, con una duración de 5:32 min. Aunque tienen la misma duración final, estas dos versiones no van tan parejas en la gráfica. Todas estas variaciones de duración se pueden deber a las variaciones de tempo antes mencionadas, ya que algunos hacen pausas más largas y otros más cortas; y también dependen del tempo inicial escogido por cada intérprete. Es cierto que la mayoría, salvo los ya comentados que tienen una tendencia hacia un aumento progresivo del tempo, mantienen el inicial escogido, cumpliendo con esa premisa interpretativa de la época que hablaba sobre elegir un tempo estable, pero a su vez flexible.

En tercer lugar, ha sido realmente interesante tratar el tema de las interpretaciones históricamente informadas con los propios músicos porque cada uno aportaba una perspectiva diferente sobre el tema. Unos defienden la necesidad de ser muy fieles a la época histórica y al estilo al que pertenece la obra y el compositor. Por ejemplo, Roel Dieltiens lo relaciona con el lenguaje, diciendo que si realmente se quiere expresar el mensaje que aporta la música de un compositor, el músico debe ser totalmente fiel al estilo y a las características de la época. Por el contrario, otros como Julius Berger

comentaban que, aunque son importantes las interpretaciones historicistas, actualmente no podemos limitarnos solo a ese tipo de interpretaciones porque se perderían enormes contribuciones como por ejemplo las que hizo Glen Gould de las obras de Bach. Aún así, todos reconocen la importancia de estas interpretaciones históricamente informadas. Por otro lado, tratando el concepto de la *scordatura* es importante destacar que todos conocían el término y su aplicación especialmente a las obras de Gabrielli, de hecho, muchas de las interpretaciones analizadas se ejecutaron con las cuerdas en esta afinación.

Por otro lado, un dato significativo que se ha podido extraer de las entrevistas es que, al preguntarles a los intérpretes si se habían inspirado en otras grabaciones para llevar a cabo sus versiones, estos comentaron que, aunque no fue una inspiración como tal, el álbum de Anner Bylsma fue el que les permitió conocer este repertorio. Esta ha sido la grabación que todos toman como referente y por ello fundamenta la idea de que sea la primera de estas obras.

En cuarto lugar, con respecto al *software* Sonic Visualiser ha sido muy efectivo su funcionamiento para obtener datos relacionados con la agógica y las dinámicas, pero lamentablemente para otros aspectos como el melódico, no ha tenido unos resultados positivos. Aún así, creemos que su uso, especialmente para el tipo de análisis que se ha llevado a cabo en este trabajo, es muy relevante para los estudios musicológicos. Sin embargo, es importante mencionar que en ocasiones su funcionamiento no es el mejor, dando diferentes fallos y haciendo que se convierta su uso en algo tedioso.

Es esencial retomar en estas conclusiones lo relacionado con la figura de Domenico Gabrielli. Los propios intérpretes comparten la opinión de que tristemente, es un compositor olvidado incluso por los propios violonchelistas, a pesar de que fue el primero en componer repertorio solista para este instrumento. Aún así, ellos mismos confían en que, gracias al auge que están teniendo las grabaciones de sus obras, en un tiempo, Domenico Gabrielli conseguirá recuperar su importancia dentro de la historia de la música, y especialmente en la del violonchelo.

Por último, tras los análisis realizados podemos observar que hay una diferencia clara entre la interpretación de Anner Bylsma, que coincide con la más antigua que se ha encontrado, y las demás, mucho más actuales. Esto puede deberse a las tendencias interpretativas que se daban en los momentos en los que fueron grabadas estas versiones. Desde finales del siglo XX comenzaron a desarrollarse las interpretaciones históricamente informadas, que surgieron como ruptura de la de las tradiciones interpretativas anteriores. A pesar de que la grabación mencionada de Bylsma es del 1988 y que en ese momento utilizaban instrumentos con todo el equipamiento barroco, en ella se aprecian

tendencias interpretativas anteriores como el uso del vibrato expresivo, los cambios bruscos de tempo, el tipo de fraseo, etc. Además, como se explicó en el análisis individual, él mismo comentaba que durante el proceso de grabación, era el *tonmeister* el que le especificaba cómo tenía que tocar en base a la partitura, y también hablaba sobre su forma de interpretar que era muy libre, mezclando aspectos de las tendencias “modernas” con las “antiguas”. En las siguientes grabaciones, siendo la primera la de Bettina Hoffmann de 1999, vemos una tendencia totalmente diferente en la que hablamos de una figura de intérprete que adopta el papel de investigador en la fase previa de producción del trabajo discográfico a la hora de afrontar el estudio de la obra. Es decir, los músicos estudian todo lo referente a la época histórica del compositor, desde los manuscritos hasta las corrientes interpretativas del momento en el que se compuso la obra. Este aspecto no sólo se aprecia a la hora de realizar el análisis de la grabación, sino que son los propios intérpretes los que lo comentan. Por ello, de este punto nace la necesidad y la importancia de analizar no solo la onda sonora, sino todo el contexto que rodea a esa grabación y al intérprete, como se ha realizado en este trabajo.

8. Bibliografía

Beebe, Carey. 2020. "CBH Carey Beebe Harpsichords Australia — Global Harpsichord Technology". *Hpschd.Nu*. <https://www.hpschd.nu/index.html?nav/nav-4.html&t/welcome.html&https://www.hpschd.nu/tech/tmp/mean.html>.

Bukofzer, Manfredo. "La música italiana del barroco medio". *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1989

Burgess Powell, Jemma. "A performing edition of Gabrielli's 7 *Ricercari* for Violoncello Solo, with an historical investigation and recommendations for performance". Tesis Doctoral, The University of Queensland en Australia, 2019.

Chambers, Marc. "Scordatura". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001. En el texto: TNG

Cheon, Sera. "Scordatura Tuning in Performance and Transcription: A guide Using Domenico Gabrielli's *Ricercari* for Violoncello Solo". Tesis Doctoral, University of Cincinnati, Ohio, Estados Unidos, 2013.

Clarke, Eric y Nicholas Cook [ed.]. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Colmenares, Gustavo Adolfo y Zenaida Natividad Castillo Marrero. "Perspectivas y enfoques para determinar medidas de similitud en interpretaciones musicales mediante algoritmos de análisis de datos". *Conciencia Digital* 3, n° 31 (2020): 75-87. <https://doi.org/10.33262/concienciadigital.v3i3.1.1366>

Cook, Nicholas. "9. Methods for Analysing Recordings". *The Cambridge Companion to Recorded Music*, p. 251-278. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

Dickey, Bruce. "Part 3. Performance practice and practical considerations". *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, editado por Stewart Carter. Indiana: Indiana University Press, 2012.

Enrico, Eugene. *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1976.

Epperson, Gordon. “The Beginnings of Unaccompanied Literature for The Violoncello”. Tesis Doctoral, Boston University, 1960. <https://open.bu.edu/handle/2144/33254>

Espiga Méndez, Pablo, David Herradón Cueto, Marco A. Juan de Dios Cuartas y Ana Llorens Martín (2019): “Sonic Visualiser. Tutorial de iniciación”, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1584-2019-09-11-Tutorial%20Sonic%20Visualiser.pdf>

Hamilton, Gregory R. “The Origins of Solo Cello Literature and Performance”. Tesis Doctoral, Northern Illinois University, 1985.

Laird, Paul. *The Baroque cello revival: an oral history*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

Llorens, Ana. “Creating Musical Structure Through Performance: A Re-Interpretation of Brahms’s Cello Sonatas”. Tesis doctoral, University of Cambridge, 2018.

López-Cano, Rubén. “4.3. Paradigmas fonográficos en la música clásica: fotografía sonora, “la mejor butaca posible” y práctica artística por si misma”. *Música Dispersa. Apropiación, Influencia, Robos y Remix en la Era de la Escucha Digital*. Barcelona: Musikeon Books, 2018.

Madrid, Alejandro. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 13 (2009): 1-24.

Matteuzzi, William. “Gabrielli, Domenico”. *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti. 2: Le biografie*, editado por Alberto Basso, p. 83f. Turín: UTET, vol. 3, 1986.

Ms. Música G. 79 (IMSLP). *Ricercari per il violoncello*, Domenico Gabrielli. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP61757-PMLP126162-Gabrielli_Domenico_-_Ricercari,_canone_e_Sonate_per_violoncello.pdf

Óhlsen Vásquez, Óscar. *La Música Barroca un Nuevo Enfoque*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1993.

Pérez, Alfonso. “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 17 (2013): 1-41.

Saenz, Igor. “La grabación sonora, su análisis performativo y el uso potencial para el intérprete como fuente de conocimiento” en *Los nuevos métodos de producción y edición musical de la era post-*

digital, coordinado por Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, y Alexandra Sandulescu Budea, 31-47. Sevilla: Ediciones Egregius, 2018

Saenz, Igor. “Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J. S. Bach”. Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2017.

Suess, John G., and Marc Vanscheeuwijck . “Gabrielli, Domenico”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanly Sadie, p. 67. London: MacMillan, vol. 7, 1980. En el texto: TNG

Transcripción *Ricercari per il violoncello* de Domenico Gabrielli. <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP187415-WIMA.6298-GabrielliRicercares.zip>

Vanscheeuwijck, Marc. “Part 2. Wind, String and Percussion Instruments. Violoncello and Violone”. *A Performer’s Guide to Seventeenth-Century Music*, editado por Stewart Carter. Indiana: Indiana University Press, 2012.

Vanscheeuwijck, Marc. “The Baroque Cello and its Performance”. *Performance Practice Review*, Vol. 9, nº 1 (1996), pp. 76-96. https://www.researchgate.net/profile/Marc-Vanscheeuwijck/publication/254571573_The_Baroque_Cello_and_Its_Performance/links/5d3efc4fa6fdcc370a69c4d7/The-Baroque-Cello-and-Its-Performance.pdf?origin=publication_detail

Veilhan, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th centuries) common to all instruments*. París: Alphonse Leduc, 1977.

9. Anexo:

Cuestionario Julius Berger

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Mi mayor influencia en mi formación musical fue Antonio Janigro. Fui su alumno, más tarde su asistente en el "Mozarteum" de Salzburgo. Nos enseñó no solo a tocar el violonchelo, nos enseñó el estilo musical, la diferencia de articulación en la música de Bach, Beethoven, Brahms. Una ligatura, por ejemplo, que se ve igual, no significa lo mismo. Cada compositor tiene su propio idioma. Encontrar este lenguaje único, el estilo, es el objetivo de un intérprete responsable. Antonio Janigro me abrió los ojos para esta responsabilidad.

2. ¿Podrías hablarnos de su carrera como intérprete?

Consultar www.juliusberger.de

3. ¿Cuál es tu concepción del autor y su relevancia en el período histórico al que pertenece?

Es importante conocer el contexto histórico de un compositor. Mozart, Beethoven f.e. donde influenciado por la era de la ilustración, Bach y el período barroco por su religión, "Soli Deo Gloria", Schostakovitch f.e. por la "prisión" política, en la que vivía. Estos pocos ejemplos muestran el fuerte impacto en el trabajo y, por supuesto, en consecuencia, en la interpretación.

4. ¿Cuál cree que ha sido su principal aportación respecto al instrumento?

[Sin respuesta por parte del intérprete].

5. ¿Cómo te has documentado para abordar la interpretación de la obra?

Estudí el único pozo superviviente, conservado en la Biblioteca Estense de Módena con el código de biblioteca mus. G 79: "Lezione di D. G. à 15 Genaro 1689", que nos informa también de la fecha probable de la composición (1689).

6. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

¡sin influencia!

7. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

[Sin respuesta por parte del intérprete].

8. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

La grabación se realizó en una iglesia histórica "Alte Kirche" en Boswil, Suiza. El ingeniero de audio fue Andreas Fleck, grabó con micrófonos DPA 4006, Rode NT2 y Schoeps CMC 6.

9. ¿Podrías darnos una descripción del proceso de preproducción del álbum y cómo se llevó a cabo el proceso de grabación?

Jugué el *ricercari* en conciertos antes y traté de encontrar la diferencia en el carácter. Una influencia esencial la encontré a través del "Tonart", el significado interno, el simbolismo y la característica de las diferentes claves hoy casi olvidado.

10. ¿Cuál es tu opinión acerca de que las obras de Gabrielli sean mucho menos reconocidas que otras obras como las Suites de Bach para violonchelo solo?

¿Quién se puede comparar con Bach? Las obras de Gabriellis serán menos reconocidas, también en el futuro, PERO: en el momento casi no son reconocidas. Ya tengo bastante buenas señales, que mis esfuerzos cambian un poco el reconocimiento. ¡Estas obras realmente merecen, siendo un repertorio estándar para todos los violonchelistas!

11. ¿Podrías decirnos qué características tenía el instrumento que usaste para grabar? Es decir, qué tipo y marca de cuerdas, uso o no de la pica, modelo de arco (barroco o moderno), etc.

Usé el violonchelo más antiguo del mundo, el violonchelo Carlo IX de Andrea Amati, construido en 1566. Este violonchelo no se conserva en su estado original, tiene pica, diapasón cambiado, etc. funciona para la literatura de todos los tiempos. Pero todavía tiene una riqueza incomparable de su historia en el sonido. Utilizo cuerdas de tripa herida, que jugaron un papel esencial en la vida de Gabrielli en Bolonia y en la evolución de la música solista de violonchelo. No uso la pica, el instrumento suena más libre. Juego con un arco barroco. Mi punto es: por favor, no pongas a Gabrielli *Ricercari* en un borde histórico, solo ten respeto por el estilo, por la práctica de interpretación de esta época: ¡esto es música para todos los tiempos!

12. ¿Cuál es tu opinión sobre las interpretaciones historicistas? ¿Qué crees que pueden aportar al intérprete, a los estudiantes del instrumento y a los estudios musicológicos?

La contribución del desempeño histórico es muy importante, pero no es la única forma. Al final, el mensaje de una obra es importante. Seríamos pobres si sólo aceptamos representaciones históricas de esta época. Piense en la enorme contribución de Glenn Gould para Bach en un Steinway moderno y en muchos, muchos otros intérpretes. El respeto, el conocimiento es importante, sí, pero al final este es el trasfondo para la maravilla de la experiencia de la música.

13. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Ver pregunta 5.

14. ¿Podrías contarnos sobre la afinación utilizada para la grabación?

Usé la afinación de nuestro tiempo, como hago con las Suites de Johann Sebastian Bach.

15. Si has añadido ornamentación a la interpretación, ¿En qué te basaste para ello? ¿Has seguido algún criterio específico?

[Sin respuesta por parte del intérprete].

16. ¿Has oído hablar del concepto de scordatura y su uso en los *Ricercars* de Gabrielli?

Los acordes de *Ricercar* 6 y 7 indican la variante de afinación común de esta época C-G-d-g, como en la quinta Suite de Bach. Si bien es un factor importante para el personaje de la Suite Bach, no creo que la afinación sea una consideración artística crucial en Gabriellis *Ricercari*. Cada intérprete tiene que decidir por sí mismo. Técnicamente funcionará la sintonía tradicional e histórica.

17. ¿Podría hablarnos de tu interpretación del *Ricercar VII*?

El *Ricercari* donde se llama "Lezione", esto significa una especie de "gradus en parnassum", y nr. 7 es el último, el más rico, con una increíble cantidad de fantasía, improvisación escrita. El comienzo p. Ej. es una introducción a la clave, utilizo acordes y no me quedo en cada momento con el texto escrito, trato de explorar el significado, cada interpretación es un poquito diferente.

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Royal College of Music, 1978-82. Christopher Bunting y Joan Dickson, violonchelo; Francis Baines, viola da gamba.

2. ¿Podría hablarnos de su carrera como intérprete?

Desde 1982 hasta la actualidad, he sido un intérprete independiente en muchas orquestas de instrumentos de época británicos y fui miembro fundador de la Orquesta de la Edad de las Luces (1986) con quien he tocado el violonchelo principal / continuo en muchos proyectos importantes. También he tocado música de cámara con instrumentos de época y modernos a lo largo de mi carrera y he realizado muchas grabaciones en esta capacidad. De 2004 a 2015 fui miembro de la viola consorte "Fretwork". Ahora divido mi tiempo entre tocar solo en violonchelos modernos y barrocos y enseñar en el Royal College of Music de Londres. Lancé un disco de Suites en solitario de Bach en 2012.

3. ¿Cuál es su concepción del autor y su relevancia en el período histórico al que pertenece?

Gabrielli es ahora conocido casi exclusivamente por su lugar en la historia del violonchelo, pero durante su vida evidentemente fue reconocido como un compositor importante ya que fue aceptado en la Accademia de Bolonia. Murió a los 39 años, pero aparentemente escribió 12 o más óperas que, creo, están perdidas. Fue uno de los músicos del norte de Italia que estaban desarrollando el violonchelo como instrumento solista a finales del siglo XVII.

4. ¿Cuál cree que ha sido su principal contribución en relación con el instrumento?

No lo sé, probablemente enseñando a otros.

5. ¿Cómo te has documentado para abordar la interpretación de la obra?

Decidí abordar esta grabación desde el punto de vista de parte de la música que se escribió ANTES de Gabrielli, que podría ser adecuada para el violonchelo (aunque no es realmente posible decir que fue escrita PARA el violonchelo). Frescobaldi fue probablemente el compositor de música instrumental más importante de Italia a principios del siglo XVII, por eso elegí incluir sus canzonas en el disco. También pasé mucho tiempo estudiando y transcribiendo música de estilo de división temprana (por ejemplo, Selma, Rognoni, etc.), ya que sentí que esta tradición podría haber estado viva a fines del siglo XVII.

6. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

Casi ninguno: nunca he escuchado otra grabación de estos trabajos, aparte de 1 o 2 de los *ricercari* en uno de los primeros discos de Anner Bylsma. Intento no escuchar otras grabaciones cuando estoy preparando algo.

7. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

Sí - Philip Hobbs.

8. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

Iglesia de San Martín, East Woodhay, cerca de Newbury, Inglaterra. Philip Hobbs.

9. ¿Podrías darnos una descripción del proceso de preproducción del álbum y cómo se llevó a cabo el proceso de grabación?

No puedo recordar esto, lo siento.

10. ¿Cuál es su opinión de que las obras de Gabrielli son mucho menos reconocidas que otras obras como las Suites para violonchelo solo de Bach?

Las obras de Gabrielli no tienen nada que ver con el significado musical de las Suites de Bach y no ofrecen los mismos desafíos al intérprete. Sin embargo, creo que son importantes en la forma en que muestran el pensamiento polifónico aplicado a un instrumento de una sola línea (mediante el uso de diferentes registros, etc.) y, por lo tanto, son importantes precursores de las suites de Bach. El *ricercari* más largo y las dos (tres) sonatas son un hito significativo en el desarrollo de la primera sonata, siendo un puente entre el estilo Canzona y la Sonata propiamente dicha.

11. ¿Podrías decirnos qué características tenía el instrumento que solías grabar? Es decir, qué tipo y marca de cuerdas, uso o no del lucio, modelo de arco (barroco o moderno), etc.

Usé un violonchelo alemán de principios del siglo XVIII en configuración barroca, sin púas. Instrumentos de cuerda; Pirastro Gold G y C; intestino plano D y A hecho por Gamut, Dlugolecki, La Folia o Toro. Bow era, creo, una copia de un arco inglés de mediados del siglo XVIII en el Ashmolean Museum, Oxford, realizado por John Waterhouse en la década de 1980.

12. ¿Cuál es su opinión sobre las interpretaciones historicistas? ¿Qué crees que pueden aportar al intérprete, a los estudiantes del instrumento y a los estudios musicológicos?

El enfoque histórico de la música se ha vuelto cada vez más frecuente en la educación musical durante los últimos 30 años aproximadamente, y creo que probablemente todos los estudiantes ahora lo conocen hasta cierto punto, incluso si no se suscriben por completo. Creo que es útil para ofrecer nuevas formas de abordar un trabajo que estás estudiando. Un ejemplo simple sería que la sujeción del violonchelo barroco sin un alfiler cambia la relación del cuerpo con el instrumento y, por lo tanto, afecta el uso de las manos izquierda y derecha (arquear / tocar con los dedos / vibrato, etc.) dando como resultado un sonido diferente. En un nivel más sofisticado, algún conocimiento de la forma en que los grandes músicos del pasado se inclinaban y tocaban su música puede ofrecer nuevas perspectivas interesantes y, a veces, sorprendentes. Sin embargo, no creo que uno deba buscar la forma "correcta" de tocar, porque esto nunca se puede determinar con certeza y de todos modos tiene el resultado de limitar las opciones del jugador. Realmente no puedo comentar sobre estudios musicológicos porque no he hecho ninguno, pero creo que preguntas como la que acabo de mencionar pueden abrir un rico campo de investigación musical / filosófica. Me viene a la mente el libro de John Butt "Jugando con la historia" ...

13. ¿Cómo ha influido su formación en su concepción historicista a la hora de abordar la grabación e interpretación de la obra?

Siempre he tratado de mantenerme fiel a los principios de una buena interpretación de cuerdas que recibí de mis (modernos) profesores de violonchelo en el RCM en mi interpretación, incluso cuando mi práctica se ha visto obligada a apartarse de ellos por consideraciones históricas. Un ejemplo sería la afinación adoptada para esta grabación, un cuarto de tono medio de coma, lo que significa que no siempre se pueden tocar notas "afinadas" en el sentido tradicional.

14. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Utilicé la edición completa de Gabrielli de Barenreiter, junto con una copia del manuscrito original.

15. ¿Podrías contarnos sobre la afinación utilizada para la grabación?

Tono medio de un cuarto de coma (ver arriba) tono A = 440Hz

16. Si ha agregado ornamentación a la actuación, ¿qué usó para agregarlos? ¿Ha seguido algún criterio específico?

Mi criterio al agregar ornamentación fue tratarlo como estructural, es decir, realzar o realizar las implicaciones polifónicas de la música. En *Ricercar # 1*, por ejemplo, utilicé la línea de bajo como punto de partida para una pieza más elaborada. Creo que estas piezas estaban destinadas a instruir al músico tanto en la composición como en la ejecución del violonchelo.

17. ¿Has oído hablar del concepto de scordatura y su uso en *Ricercars* de Gabrielli?

Sí, por supuesto, y he participado en una grabación completa de "Mystery Sonatas" de Biber para violín. Creo que las diferentes afinaciones solicitadas en la música de Gabrielli no eran "scordature" como tales, sino que estaban todas en uso en ese momento.

18. ¿Podría hablarnos de su interpretación del *Ricercar VII*?

He intentado tratar esta pieza como una canzona de varias secciones. La introducción lenta está embellecida dentro de la estructura rítmica original, después de lo cual he intentado tener una sensación de movimiento creciente con cada sección, lo que lleva a la sección final similar a Gigue. Mi principal preocupación (como con toda la música en solitario) era / es mantener el ritmo.

Cuestionario Bettina Hoffmann⁷⁶

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Me gradué en violonchelo en la Musikhochschule de Mannheim con Daniel Grosgrün y luego estudié viola da gamba con Wieland Kuijken. Más tarde, me gradué en el Departamento de Arte, Música y Artes Escénicas de la Universidad de Florencia.

2. ¿Podría hablarnos de su carrera como intérprete?

He dado conciertos por toda Europa y América, participando como solista y con mi conjunto Modo Antiquo en importantes festivales y recintos como Theatre an der Wien, Concertgebouw Amsterdam, Festival d'Ambronay, International Music Week Izmir, Tage Alter Musik Herne, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Municipal Santiago de Chile, Opera Rara Cracovia, Holland Festival Oude Muziek Utrecht, Festival Opera Baroque Beaune, Festival Cervantino Mexico, Festival van Vlaanderen,

⁷⁶ Algunas preguntas no fueron respondidas.

Ambraser Schloßkonzerte Innsbruck, Società del Quartetto Milano, Regensburger Tage Alter Musik, etc. La discografía (más de 70 CD para Deutsche Grammophon, Naïve, Brilliant Classics, Tactus y otros) destaca especialmente por los grotescos de Idées con obras de Marin Marais, Scherzi Musicali para viola da gamba de Johann Schenck, la primera grabación completa de las obras de Diego Ortiz y Silvestro Ganassi y la ópera omnia para violonchelo de Domenico Gabrielli. En 1997 y 2000 dos CD de mi ensamble Modo Antiquo nominados a los premios Grammy.

3. ¿Cuál es su concepción del autor y su relevancia en el período histórico al que pertenece?

Gabrielli, junto con la escuela de violonchelo emiliana de su época, reviste una importancia excepcional para la historia del instrumento y dio un impulso fundamental a la afirmación del violonchelo como instrumento solista.

4. ¿Cuál cree que ha sido su principal contribución en relación con el instrumento?

[Sin respuesta por parte del intérprete].

5. ¿Cómo te has documentado para abordar la interpretación de la obra?

A través de un estudio de la biografía de Gabrielli y un estudio en profundidad de sus manuscritos.

6. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

Cuando grabé mi cd existían muy pocas grabaciones. No recuerdo ninguna influencia específica en mi idea de estas obras.

7. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

[Sin respuesta por parte del intérprete].

8. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

[Esta información se puede encontrar en el propio CD].

9. ¿Podrías darnos una descripción del proceso de preproducción del álbum y cómo se llevó a cabo el proceso de grabación?

El proceso de grabación en sí fue normal, como cada grabación de CD: reproducir varias veces una pieza hasta quedar satisfecho con el resultado.

10. ¿Cuál es su opinión de que las obras de Gabrielli son mucho menos reconocidas que otras obras como las Suites para violonchelo solo de Bach?

Ciertamente, las obras de J. S. Bach, las suites para violonchelo, así como sus otras composiciones, tienen hoy un espacio enorme entre los intérpretes y los oyentes. Los muchos otros buenos autores del período barroco merecen ser escuchados más, y Gabrielli es uno de ellos.

11. ¿Podrías decirnos qué características tenía el instrumento que solías grabar? Es decir, qué tipo y marca de cuerdas, uso o no del lucio, modelo de arco (barroco o moderno), etc.

Un violonchelo de configuración barroca: con cuerdas de tripa descubiertas y cubiertas, sin lucio, con un modelo de arco barroco.

12. ¿Cuál es su opinión sobre las interpretaciones historicistas? ¿Qué crees que pueden aportar al intérprete, a los estudiantes del instrumento y a los estudios musicológicos?

Ni siquiera puedo concebir otra interpretación que no sea históricamente informada. No entiendo por qué se quiere cargar una pieza musical con estilos interpretativos nacidos en siglos posteriores.

13. ¿Cómo ha influido su formación en su concepción historicista a la hora de abordar la grabación e interpretación de la obra?

[Sin respuesta por parte del intérprete].

14. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Una transcripción personal (luego utilizada para mi edición del trabajo de Gabrielli).

15. ¿Podrías contarnos sobre la afinación utilizada para la grabación?

A = 415 Hz. Entonación natural para el solo *ricercari* y el canon. Temperamento de Vallotti para las sonatas con b. C.

16. Si ha agregado ornamentación a la actuación, ¿qué usó para agregarlos? ¿Ha seguido algún criterio específico?

Seguí mi sentimiento estilístico y mi confianza con la música barroca, crecida a través del estudio de varios tratados e innumerables ejemplos musicales.

17. ¿Has oído hablar del concepto de scordatura y su uso en *Ricercars* de Gabrielli?

Si seguro. Lo usé y escribí incluso sobre, en mi edición de la obra de Gabrielli (Domenico Gabrielli, *Vollständige Werke für Violoncello*, Bärenreiter Verlag, 2001) y, por último, en mi libro *Gli archi bassi di Antonio Vivaldi. Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere*, Olschki, 2020.

18. ¿Podrías contarnos tu interpretación del *Ricercar VII*?

Es una pieza muy fantasiosa que pide una interpretación contrastada de sus apartados, exigiendo inventiva al intérprete, más allá de las notas. Al ser un *Ricercare*, conserva, incluso a través de las notas fijadas en el papel, un carácter de improvisación que debe devolverse al oyente con libertad de tempo, articulación, dinámica y carácter.

[Cuestionario Patrick Langot⁷⁷](#)

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Comencé a estudiar violonchelo a los 6 años en el Conservatorio de Brest con Eva Descaves. Luego comencé a estudiar con Jean-Marie Gamard y su asistente, Erwan Fauré a los 13 años en los conservatorios de Aubervilliers-la Courneuve, Aulnay-sous-bois y Rueil-Malmaison, y también completé mi formación con Henri Demarquette. Ingresé en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (CNSMDP), estudié 6 años entre 1995 y 2002 y me gradué en violonchelo, música de cámara y pedagogía. Allí comencé a estudiar música barroca con Christophe Coin y Bruno Cocset, antes de ser admitido en el Departamento de Barroco del Conservatorio Regional de París, donde aprendí sobre la práctica histórica con instrumentos de época junto con el estilo, entonación de diferentes temperamentos, análisis de tratados, investigación histórica. y, uno de los más importantes, como intérprete de continuo. Me licencié en Música Barroca en 2008. El tema de mi memoria fue la

⁷⁷ Este intérprete no pudo responder a todo el cuestionario, pero sí contestó a través de Facebook las más importantes y tuvo mucha disposición a cualquier pregunta que fuera necesaria.

ópera "Flavio Cuniberto" de Domenico Gabrielli. - ¿Podría hablarnos de su carrera como intérprete? Toco tanto en violonchelos barrocos como modernos. Soy un músico de cámara activo, especialmente con mis compañeros de la Quintette Syntonia, quinteto de piano francés único. Como intérprete de continuo, he sido miembro elfo de varios conjuntos tocando instrumentos históricos desde los últimos 17 años.

2. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

Admiraba mucho dos grabaciones anteriores: Anner Bylsma en "El violonchelo del siglo XVII" y La Nascita del violoncello de Bruno Cocset y Les Basses Réunies. Ambos son muy diferentes pero complementarios. La visión de Cocset está muy bien documentada sobre la historia del instrumento, de hecho los instrumentos utilizados en este CD, con la ayuda del violinista Charles Riché. También escuché a Bettina Hoffmann y Hidemi Suzuki. La edición de Bettina para Hortus Musicus es un verdadero hito.

3. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

Este cd fue grabado en 2017 con la ayuda de la acústica natural de la Chapelle N-D de Bonsecours de París. Alban Moraud fue el ingeniero de audio

4. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

Supongo que Alban Moraud es una verdadera figura de un maestro, en cuanto a sus múltiples colaboraciones con músicos como Amandine Beyer & Gli Incogniti, Benjamin Alard, Emmanuelle Bertrand, etc.

5. ¿Podría hablarme de la afinación utilizada para la grabación?

Estaba en 415, las cuerdas: C G d g d.

6. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Usé los manuscritos originales de Domenico Gabriello junto con la edición de Bettina Hoffmann.

7. ¿Podrías contarnos tu interpretación del *Ricercar VII*?

El 7 ° *Ricercar* de Gabrielli es para mí el más logrado por múltiples razones. Primero, *Ricercari* 6 y 7 son los únicos con acordes. Además del hecho de que muestra claramente la afinación CGDG del

instrumento, muestra que la voluntad de DG era mostrar que un violonchelo no acompañado podía ser armónico Y melódico, como la viola da gamba, a veces incluso sin tocar acordes reales, como los compases 44 a 54. También es el único *Ricercar* con insultos de reverencia. En cuanto al hecho de que la forma *ricercar* podría asimilarse como el antepasado del preludio y la fuga, el 7 ° de GB es también el ejemplo más evidente de esta teoría. Una pregunta para mí fue considerar su sección de apertura como un preludio «real», con posibles segmentos de improvisación para el intérprete. Decidí no ir por este camino, y simplemente agregar algunos trinos, teniendo en cuenta que la siguiente sección de «fuga» ya estaba bien adornada. También imaginé que este *ricercar* también podría referirse a una forma de sonata da chiesa en 4 partes, a pesar de que las secciones de apertura y cierre eran muy cortas y no pueden considerarse como movimientos separados. sin embargo, es interesante tener en cuenta también que en los manuscritos, a este *ricercar* le sigue la sonata en sol mayor. Y que R 6 ° y 7 ° están separados de los otros 5 por el Canon. Una cosa más sobre mi propia interpretación de este *Ricercar*, y más en general sobre los 7 *ricercari*. Como dice su título, se trata de buscar. Si comparas, por ejemplo, la versión de R1 ° y R6 ° que grabé en Praeludio y la forma en que la realicé 2 años después aquí: <https://youtu.be/cF-vHS4KkdU> Puedes ver que siempre cambio de opinión sobre tempi, insultos, articulaciones... Creo que este material en particular puede considerarse no solo como un hito en la literatura del violonchelo, sino también como un libro abierto para la imaginación del intérprete. Los 7 *ricercari* probablemente estaban destinados a sus alumnos (ver el prefacio de Bettina Hoffmann en su Edición Hortus). Quizás por eso a veces parecen un poco «didácticos». Pero debemos tener en cuenta que la frontera entre el compositor y el intérprete no estaba clara en este momento. Enseñar la parte técnica de un instrumento no era probablemente el único propósito de las lecciones de DG. También pudimos ver estas lecciones de composición tipo *Ricercari*. Dados ejemplos de varias formas. Sobre esta forma de Sonata sa Chiesa, creo que R2 ° es el mejor ejemplo.

Cuestionario Amarilis Dueñas

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Actualmente estudio máster de violoncello moderno en la HfMT Köln con Maria Kliegel y máster de interpretación histórica en la HfMdK de Frankfurt con Kristin von der Goltz. Al mismo tiempo estoy culminando mi licenciatura de violoncello barroco y viola da gamba en la HfMT Köln con Rainer Zipperling. Es en esta misma institución donde me licencié de violoncello moderno, también con Maria Klieg

2. ¿Podrías hablarnos de su carrera como intérprete?

Tengo la suerte de disfrutar de una actividad concertística con todos los instrumentos mencionados previamente. En los últimos años, no obstante, mi actividad pública se ha visto más enfocada hacia el mundo de la interpretación históricamente informada. En el último año he trabajado en cinco producciones de discos, incluyendo mi primer CD a solo, “Soliloqvies”.

3. ¿Cuál es tu concepción del autor y su relevancia en el período histórico al que pertenece? ¿Cuál cree que ha sido su principal aportación respecto al instrumento?

Domenico Gabrielli supone una figura crucial en la historia del violoncello, dado que suyas son las primeras obras a solo que conocemos para este instrumento. Su estilo marca ciertas pautas para la literatura de este instrumento, que se pueden reconocer en obras posteriores a él.

4. ¿Cómo te has documentado para abordar la interpretación de la obra?

El proceso de aprendizaje ha durado varios años y por supuesto no ha culminado. Siempre encuentras nuevas fuentes de las que poder extraer información, o al menos inspiración para tus interpretaciones en general. Para tocar Gabrielli no existe un tratado en concreto, pero sí distintos textos de la época que nos permiten acercarnos a su estética desde un punto más cercano. En todo caso, lo imprescindible para comprender su música es disponer de un instrumento y un arco que se correspondan a su época, al igual que la única “edición” que yo considero válida es el facsímil de sus manuscritos; pienso que es muy importante que el intérprete extraiga de primera mano sus conclusiones, sin previamente haber pasado por el filtro de otra persona: es en ese punto donde se pueden comenzar a perder detalles esenciales de las composiciones.

5. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

Gracias a las grabaciones llegué a conocer esta música y poder valorar su belleza. Sin embargo, a la hora de elaborar mi propia interpretación, he preferido comenzar “de cero”, es decir, simplemente basándome en lo que mencionaba en el punto anterior, sin dejar que una versión ya delimite ciertas tendencias de la mía.

6. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

Los también músicos Víctor Sordo y Sonia Gancedo fueron los técnicos.

7. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

El disco lo grabé en la capilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, mi ciudad natal.

8. ¿Podrías darnos una descripción del proceso de preproducción del álbum y cómo se llevó a cabo el proceso de grabación?

No otro que el trabajo intenso, sobre todo en cuanto a lo conceptual de las obras; técnicamente el esfuerzo no fue grande, simplemente pulir algunos pasajes. Invertí tiempo en leer con calma los manuscritos de las obras a interpretar, siendo cuidadosa de respetar en todo momento lo que está escrito. Fue por tanto un trabajo más mental que técnico.

9. ¿Cuál es tu opinión acerca de que las obras de Gabrielli sean mucho menos reconocidas que otras obras como las Suites de Bach para violonchelo solo?

No creo que se pueda tener opinión sobre algo que simplemente ha venido marcado por el curso de la historia. Hay muchos factores que tienen lugar para que una obra sea más o menos reconocida. Entiendo como algo normal que las Suites de Bach sean una seña de identidad de la literatura del violoncello. Además, la música del Barroco poco a poco se está dando más a conocer; probablemente la posición de los *Ricercare* de Gabrielli sea más alta, aunque es difícil predecir algo así: es una estética muy distinta, y todo depende de lo que el público pida y de lo que los propios expertos, en este caso los violoncellistas, podamos llegar a entender.

10. ¿Podrías decirnos qué características tenía el instrumento que usaste para grabar? Es decir, qué tipo y marca de cuerdas, uso o no de la pica, modelo de arco (barroco o moderno), etc.

Como digo, mi interpretación es históricamente informada, es decir que todos mis recursos e instrumentos se acercan a la época de Gabrielli: Violoncello copia de un Domenico Montagnana de 1740 por Eduardo Francés Bruno; arco por Eduardo Francés Bruno inspirado en un cuadro de Peter Claesz (este tipo de arco se toca con la técnica de Viola da Gamba “palma arriba”, no como se suele reconocer la técnica de mano derecha del violoncello). Por supuesto violoncello barroco, no pica. Cuerdas de tripa: Aquila y toro.

11. ¿Cuál es tu opinión sobre las interpretaciones historicistas? ¿Qué crees que pueden aportar al intérprete, a los estudiantes del instrumento y a los estudios musicológicos?

Como ya vengo dando a entender, para mí la interpretación historicista es la única que llega a respetar el contexto en el que una obra fue escrita. Tocar con instrumentos de época hace que la interpretación resulte natural, sin tener que realizar nada “extra”: las articulaciones indicadas por el compositor resultan sencillas, el fraseo flexible. Sinceramente, lo que no entiendo es que no sea obligatorio; bueno, sí lo entiendo: supondría un cambio estructural en el mundo de la música y eso es algo que muchos se resisten a aceptar.

12. ¿Cómo ha influido tu formación en tu concepción historicista a la hora de abordar la grabación e interpretación de la obra?

Lo que expresaba antes: naturalidad, soltura, lo que está escrito se entiende sin necesidad de darle vueltas...

13. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Como dije antes, el manuscrito. Prefiero ver la información de primera mano, sin cambios. Hay pequeños detalles que uno puede interpretar de una u otra manera, como una ligadura, por ejemplo (en la escritura a mano a veces no queda del todo claro hasta qué nota llega); este tipo de cosas prefiero afrontarlas yo, probar y decidir, no dejar que otro “decida por mí”.

14. ¿Podrías contarnos sobre la afinación utilizada para la grabación?

En cuanto al temperamento, utilicé Kirnberger para Bach y Dall’Abaco; para Gabrielli, afinación justa. Todas las obras con el La a 415Hz.

15. Si has añadido ornamentación a la interpretación, ¿En qué te basaste para ello? ¿Has seguido algún criterio específico?

Como decía, años de experiencia y conociendo esta estética.

16. ¿Has oído hablar del concepto de scordatura y su uso en los Ricerari de Gabrielli?

Utilizo la scordatura La-Sol en los *ricercare* I, V, VI y VII

17. ¿Podría hablarnos de tu interpretación del *Ricercar VII*?

Considero que el séptimo *ricercar* es el más hermoso de todos por su complejidad contrapuntística. En esencia, es una serie de variaciones basado en un Cantus Firmus expuesto al comienzo de la obra; pero no es un mero ejercicio compositivo, la exposición retórica es impresionante, pasando por numerosos afectos. Recordemos que su música no es tonal, y esto hace que para nuestro oído moderno “malacostumbrado” – por decirlo mal y deprisa – algunos pasajes resulten un tanto chocantes. En cuanto a lo emocional desde mi punto de vista más personal, veo el *Ricercar VII* como un viaje largo, un relato intenso a través de múltiples recuerdos. El hecho de que no exista la tonalidad y que por tanto los conceptos mayor y menor no estén definidos, provoca que la música de Gabrielli tenga un grado de profundidad en muchos casos mayor que música posterior: el hecho de no unir de forma tan clara una serie de intervalos con un afecto en concreto, provoca una ambivalencia mayor a la hora de percibirlos, repito, para nuestro oído moderno. Para mí provoca un estado de seriedad, serenidad, madurez...

Cuestionario Malina Rauschenfels

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Recibí mi Licenciatura en Música en The Eastman School of Music, donde me especialicé en interpretación de violonchelo, con énfasis en música antigua y música del siglo XX. Además me especialicé en composición musical. Hice una especialización en español en la Universidad de Rochester. Completé mi Maestría en Música en la Juilliard School of Music, también con énfasis en música antigua y nueva. Diez años después comencé mi carrera como soprano y asistí a muchos más talleres sobre interpretación y estudio de la música antigua.

2. ¿Podría hablarnos de su carrera como intérprete?

Siempre me ha interesado desarrollar mis propias interpretaciones como músico. Como intérprete en la era de la música digital, creo que es muy fácil copiar una grabación favorita y no agregar nada nuevo a la música. Por otro lado, no me interesa leer únicamente tratados sobre música antigua y tratar de seguir "reglas". Intento encontrar un equilibrio entre leer sobre la música / compositor y sumergirme profundamente en las emociones que me inspira, para crear algo nuevo que agregar a mi interpretación.

3. ¿Cuál es su concepción del autor y su relevancia en el período histórico al que pertenece?

Sabía que Domenico Gabrielli era uno de los primeros violonchelistas virtuosos del mundo y por eso quería una pieza suya para empezar mi CD. Creo que la invención de la cuerda de sol y do le permitió tocar y escribir para el violonchelo de manera diferente a los que le precedieron.

4. ¿Cuál cree que ha sido su principal contribución en relación con el instrumento?

Las piezas de mi CD no grabadas anteriormente son "River Spinner" de Kala Pierson, mi propia pieza, "Journey", y "Schoenberg Dreaming" de Toby Twining. Schoenberg Dreaming "fue en realidad toda la razón detrás de la producción del CD porque nadie más en el mundo había mostrado interés en aprender o grabar esta pieza y era, en mi opinión, una obra muy innovadora e importante que necesitaba estar disponible para el público. mundo. Toby Twining es uno de mis compositores vivos favoritos.

5. ¿Cómo te has documentado para abordar la interpretación de la obra?

No estoy seguro de si realmente entiendo esta pregunta.

6. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

No creo que haya escuchado otras grabaciones de Gabrielli antes de grabar. Estoy seguro de que toda una vida escuchando a otros tocar a Bach influyó en esa grabación.

7. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

No estoy seguro de qué es un *Tonmeister*Un ingeniero de grabación instaló micrófonos para esta grabación. La mitad barroca del CD se hizo sola. La mitad moderna, invité a un amigo a escuchar, y Toby Twining llegó a ser productor de su pieza. Eran esenciales para escuchar autobuses y trenes.

8. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

Grabamos en la iglesia de St. Alban en Cleveland Heights, OH. Elegí este lugar porque me encanta la acústica para los conciertos en vivo allí y pude alquilarlo a un precio asequible. El ingeniero de audio fue Tom Knab. Él configuró los micrófonos y tenía la intención de hacer toda la edición y postproducción del CD. Desafortunadamente, murió de cáncer poco después de grabar la segunda mitad del CD, que pensé que sería el final del CD. Un año más tarde, se recibieron las pistas y Bill Demkov se encargó de la edición y postproducción.

9. ¿Podrías darnos una descripción del proceso de preproducción del álbum y cómo se llevó a cabo el proceso de grabación?

La preproducción se sintió bien cuando lo estábamos haciendo, ¡pero terminó siendo muy frustrante a la larga! Grabamos la mitad barroca y luego nos dimos cuenta de que no habíamos notado los sonidos del autobús / tren / avión a lo largo de las vías. Casi todas las pistas terminaron siendo inutilizables. Tomamos las únicas tomas sin sonidos adicionales. La segunda mitad quizás fuimos demasiado cautelosos, deteniéndonos cada pocos segundos para reiniciar debido a los sonidos porque los micrófonos eran mucho más sensibles de lo que esperaba. Esto significó que en la postproducción terminamos usando casi exclusivamente el micrófono cercano, lo que significaba que la razón por la que había elegido esa iglesia, un excelente sonido de sala y una reverberación natural, era para no. La reverberación tuvo que recrearse en la postproducción.

10. ¿Cuál es su opinión de que las obras de Gabrielli son mucho menos reconocidas que otras obras como las Suites para violonchelo solo de Bach?

Creo que las obras de Gabrielli son increíbles para su época, pero más recientemente descubiertas y no tan grandiosas como la obra de Bach. Creo que seguirán obteniendo más reconocimiento.

11. ¿Podrías decirnos qué características tenía el instrumento que solías grabar? Es decir, qué tipo y marca de cuerdas, uso o no del lucio, modelo de arco (barroco o moderno), etc.

En ese momento tenía un violonchelo que era mucho más bonito que el otro. El violonchelo se fabricó en Francia en 1750, pero se ha modernizado. Para esta grabación, puse cuerdas de tripa en bruto para A y D, y cuerda de tripa para G y C. (no recuerdo la marca). Usé un arco barroco tardío porque eso es lo que tenía. No utilicé la pica. Luego volví a encordar el violonchelo en cuerdas de acero y usé un arco moderno para la segunda mitad del CD. Cuando realizo el concierto en vivo, configuré mi segundo violonchelo con cuerdas de tripa para poder tocar ambas mitades.

12. ¿Cuál es su opinión sobre las interpretaciones historicistas? ¿Qué crees que pueden aportar al intérprete, a los estudiantes del instrumento y a los estudios musicológicos?

No puedo decir que soy purista. Si realmente me gusta un adorno en una pieza, probablemente lo usaré incluso si sé que no se usó con frecuencia hasta 10 años después. Sin embargo, siempre he encontrado las interpretaciones históricas (en general) más cautivadoras. Para mí, la música antigua simplemente suena mejor cuando los intérpretes aspiran a una actuación históricamente informada.

Por otro lado, creo que queda mucho fuera de los tratados históricos. Si miramos lo que la gente escribe sobre música ahora, en reseñas o tratados de música, sabemos que no comienza a explicar la calidad y profundidad de una interpretación. Por lo tanto, lo mismo debe ser cierto. Un buen intérprete puede dar vida a conceptos que a menudo son secos en un estudio musical lógico. Con mis alumnos, a menudo discutimos los diferentes usos de la articulación, el ritmo, el rubato y el vibrato en diferentes períodos. Creo que es importante que la conozcan los estudiantes de hoy en día.

13. ¿Cómo ha influido su formación en su concepción historicista a la hora de abordar la grabación e interpretación de la obra?

Estudí y actué con algunos verdaderos maestros de la música antigua. Mi formación no fue muy pesada en el aspecto académico, pero realmente no me arrepiento de esto, ya que uno puede seguir leyendo y aprendiendo para siempre. Sin embargo, pude escuchar y tocar con personas que dieron vida al lado académico de la música con su interpretación. Me enseñaron a tener en cuenta el lado académico, pero aun así adentrarme en la música y darle vida. Aprendí a no tener miedo de pensar en mi propia interpretación.

14. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Para Gabrielli, creo que actué a partir de una edición moderna. Quería mantenerlo "fresco" al no permitirme escribir digitaciones y adornos. Permití que fuera diferente cada vez que lo jugaba.

15. ¿Podrías contarnos sobre la afinación utilizada para la grabación?

Esta actuación fue en afinación estándar. Aunque ME ENCANTA tocar en scordatura, esta pieza pareció funcionar muy bien en la afinación estándar y me permitió interpretar todas las piezas del CD en sucesión.

16. Si ha agregado ornamentación a la actuación, ¿qué usó para agregarlos? ¿Ha seguido algún criterio específico?

Definitivamente agregué ornamentación. Elegí principalmente improvisarlo en el momento, ya que creo que eso es lo que habrían elegido hacer en ese momento.

17. ¿Has oído hablar del concepto de scordatura y su uso en *Ricercars* de Gabrielli?

Sí, soy consciente de que probablemente se realizó en scordatura, pero no hice un estudio para este proyecto en particular.

18. ¿Podría hablarnos de su interpretación del *Ricercar VII*?

De la misma manera que Preludes a menudo funcionaba como calentamiento de una suite, o incluso improvisaciones tocadas para establecer la entonación antes de otra pieza / concierto, vi el *Ricercare* funcionando de esa manera para mi CD. Lo vi como una introducción a todo un CD "In D", y una forma de preparar el oído para escuchar un tono. Quería que se sintiera libre e improvisado. Serio, pero también fresco.

Cuestionario Adriano Fazio

1. ¿Podrías contarnos sobre tu formación académica y musical?

Mis estudios se desarrollaron principalmente en el Conservatorio "A. Scarlatti" en Palermo bajo la dirección del Maestro Carmelo Nicotra y luego del Maestro Andrea Fossà. Asistí al curso de Postgrado en "Mozarteum" en Salzburgo con el maestro Marco Testori y asistí a numerosos cursos de formación artística. Mi vida artística se ha enriquecido gracias a dos pilares importantes de la interpretación histórica informada: Antonio Florio y Christophe Coin.

2. ¿Podría hablarnos de su carrera como intérprete?

He tenido el privilegio de tocar para algunas fundaciones importantes y he grabado 3 CD: Thinking Bach (Stradivarius), 6 Sonatas para violonchelo de Porpora / Costanzi (Brilliant Classics), Invisible (Brilliant Classics). Siguen un camino sonoro preciso: desde el solo de violonchelo, al violonchelo en un conjunto de cámara, hasta el violonchelo acompañado de un conjunto de cuerdas.

3. ¿Cuál es su concepción del autor y su relevancia en el período histórico al que pertenece?

El concepto de "interpretación histórica informada" es una especie de "puente" entre nuestra sensibilidad musical y la voluntad del autor. Es una investigación sobre los orígenes de una composición. Es un "vistazo" detrás de las notas, más allá de las notas. Es una investigación de la idea primordial y a partir de la cual se crea la partitura.

4. ¿Cuál cree que ha sido su principal contribución en relación con el instrumento?

Estoy tratando de dar una visión. Mía. Una visión que intenta traer al presente, algunas obras maestras del pasado, contextualizando la obra. En cada contexto musical, trato de buscar la forma del sonido del violonchelo, ahondar en los recuerdos del violonchelo.

5. ¿Cómo te has documentado para abordar la interpretación de la obra?

A través del estudio de las fuentes y el apoyo de los docentes que contribuyeron a mi crecimiento artístico.

6. ¿Qué influencia han tenido otras grabaciones en tu percepción de la obra?

Cada grabación es un punto de vista precioso y personal desde donde se pueden tomar reflexiones que pueden contribuir al crecimiento artístico de un músico. Cada grabación es, por esta razón, preciosa.

7. ¿Has colaborado con una figura de *Tonmeister* en la grabación?

He trabajado con un gran ingeniero de sonido que puso toda su experiencia y conocimiento en el trabajo de grabación que he realizado. El objetivo era mantener tanto como fuera posible cada pequeña vibración en el aire. No podíamos dejar atrás ningún detalle, porque queríamos captar un reflejo auditivo realista de la ubicación.

8. ¿Podrías decirnos dónde se grabó el cd y quién fue el ingeniero de audio?

Thinking Bach se grabó en el Teatro Garibaldi de Palermo. El ingeniero de sonido fue Carlo Gargano.

9. ¿Podrías darnos una descripción del proceso de preproducción del álbum y cómo se llevó a cabo el proceso de grabación?

El ingeniero analizó cada detalle: desde el sonido del instrumento hasta el ambiente elegido para la grabación y de acuerdo con esto instaló micrófonos dirigidos al instrumento y una “audiencia” de micrófonos. Cada micrófono simula a una persona (sus oídos) de un público ficticio y nuestro objetivo era la suma de ellos. Había que capturar cada detalle. Hicimos lo mejor.

10. ¿Cuál es su opinión de que las obras de Gabrielli son mucho menos reconocidas que otras obras como las Suites para violonchelo solo de Bach?

Creo que es solo cuestión de tiempo. Gabrielli es un compositor que todavía necesita ser conocido a fondo y creo que todavía tiene que encontrar su merecido lugar en la historia de la música. Los

ricercare de Gabrielli tienen una especie de forma libre donde el músico parece improvisar; las líneas musicales parecen perseguirse unas a otras. Ha dado una visión, de antemano, que ha inspirado a generaciones de artistas.

11. ¿Podrías decirnos qué características tenía el instrumento que solías grabar? Es decir, qué tipo y marca de cuerdas, uso o no del lucio, modelo de arco (barroco o moderno), etc.

Para “Thinking Bach” utilicé un precioso instrumento que tenía prestado para la ocasión: un violonchelo construido por Giovanni Battista Bodio, Venecia 1830 montado con cuerdas de tripa y sin picas. Tenía un sonido cálido con una potente proyección de armónicos. Usé un arco barroco.

12. ¿Cuál es su opinión sobre las interpretaciones historicistas? ¿Qué crees que pueden aportar al intérprete, a los estudiantes del instrumento y a los estudios musicológicos?

La práctica escénica históricamente informada nos acerca a la voluntad del compositor, creando un puente entre períodos. Un viaje en el tiempo. Creo que es fundamental, en primer lugar, permitirse algo de tiempo para comprender plenamente la idea musical original y la práctica interpretativa de la época. De ahí puede surgir la idea personal, enriquecida por la sensibilidad del propio intérprete.

13. ¿Cómo ha influido su formación en su concepción historicista a la hora de abordar la grabación e interpretación de la obra?

Le debo mucho a mi formación y mucho a mis profesores que influyeron mucho en mi curiosidad. Todavía recuerdo las lecciones del Maestro Andrea Fossà, tan rica en cultura musical.

14. ¿Qué partitura usaste para la grabación? El manuscrito original, una transcripción, una transcripción personal, etc.

Empiezo mi estudio desde el manuscrito original y luego informo todos los detalles encontrados en impresiones modernas que luego utilizo para la grabación.

15. ¿Podrías contarnos sobre la afinación utilizada para la grabación?

Usé el tono de 415Hz en quintas puras.

16. Si ha agregado ornamentación a la actuación, ¿qué usó para agregarlos? ¿Ha seguido algún criterio específico?

La ornamentación utilizada se basa en mis antecedentes culturales. El estudio y la curiosidad por descubrir combinados con la experiencia adquirida me han llevado a expresarme de esta manera. Encuentro, entre los muchos ejemplos, el tratado firmado por Francesco Geminiani un excelente punto de partida para investigar en profundidad la práctica de esa época.

17. ¿Has oído hablar del concepto de scordatura y su uso en *Ricercars* de Gabrielli?

En *Ricercars* de Domenico Gabrielli hay numerosos indicios que nos hacen pensar en un uso probable de la scordatura del violonchelo. Mira el sexto *ricercare*, por ejemplo. Es justo señalar que la práctica de la scordatura, en ese período, estaba lejos de ser obsoleta. Vea la sonata en sol mayor del propio Gabrielli y luego, solo por mencionar otra composición clara en scordatura, la suite V de J.S. Bach.

18. ¿Podría hablarnos de su interpretación del *Ricercar VII*?

Interpreté este *Ricercare* con ojos y oídos llenos de curiosidad. Mientras juego, busqué la forma de un nuevo pensamiento musical. El que vio al violonchelo emanciparse del papel de continuista, hacia una nueva luz.

Cuestionario Roel Dieltiens⁷⁸

Este intérprete prefirió contestar a las preguntas a través de una videollamada. La entrevista se desarrolló a modo de conversación, intercalando las distintas preguntas del cuestionario. A modo de resumen, se pueden sacar distintas ideas. En primer lugar, le da mucha importancia a la interpretación histórica ya que lo asimila al lenguaje. Los músicos tienen que interpretar las obras lo más perfecto, cercano y acorde al compositor ya que de lo que se trata es de transmitir su mensaje. A pesar de la importancia de Gabrielli como primer compositor para violonchelo solo, además de pertenecer a la escuela de Bolonia que era considerada de vanguardia, sus obras no alcanzan la grandiosidad de las obras de Bach. La interpretación fue grabada con un chelo sin pica, cuerdas de tripa y arco barroco. Además usó la afinación en scordatura, aunque considera que en el momento de Gabrielli no debería llamarse así porque era la afinación habitual en Bolonia a finales del s. XVII. También comentó que

⁷⁸Todas estas ideas principales se han podido extraer de la grabación de la entrevista. Puesto que se desarrolló como una conversación, resulta más sencillo extraer lo principal.

la primera vez que escuchó las obras de Gabrielli fue a través de las grabaciones de Anner Bylsma, pero que no se inspiró en ellas porque él tiene una forma muy particular de tocar. Por último hablando sobre el *Ricercar VII*, explicaba:

Es la más larga y la más rica. Yo creo que tiene dos partes: la escrita en 4/4 y la otra en 3/4. Especialmente la primera parte, yo creo que podría ser un tema con variaciones porque siempre tiene la misma estructura armónica. El principio es una introducción, luego presenta el tema. Junto con la primera es la más bonita. Hay un contraste entre ellas, siendo la primera más simple y la séptima la más compleja. Ambas son preciosas.

INTRO

7

12

16

19

23

Pezze
4/4

42

[c. 13v]

25

28

31

34

37

40

[c. 14r]

43

43
46
49
52
55
58

44

[c. 14v]

61
64
68
75
81
85

[c. 15r]

45

CODA FINAL

90

Handwritten musical score for a Coda Final section, measures 90-94. The score consists of three systems of staves. The first system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has two staves: the upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, and the lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The third system has two staves: the upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp, and the lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The word "Grave" is written in the second system. A purple bracket highlights the first measure of the first system, and an orange bracket highlights the last two measures of the first system. The score ends with a double bar line and a fermata.