

Fuentes musicales en México del Barroco italiano

Aspectos filológicos para la realización de nuevas ediciones críticas¹

Fabrizio Ammetto

Resumen

Archivos y bibliotecas de México contienen una extraordinaria cantidad de fuentes musicales primarias proveniente de Europa, difundidas en el ‘Nuevo Mundo’ desde mediados del siglo XVI. Si por un lado sus censos y sus catalogaciones han sido objeto de importantes y prestigiosos estudios, la realización de esmeradas ediciones críticas basadas sobre lo más actualizados conocimientos filológicos es todavía bastante carente. Un caso ejemplar es la colección impresa de los *Pensieri adriarmonici*, doce *Concerti a cinque op. I* (Roger & Le Cène, Amsterdam, ca. 1720–21) del compositor italiano Giacomo Facco (1676–1753), resguardada en el Colegio de las Vizcaínas de la Ciudad de México. La colección fue publicada integralmente por Uberto Zanolli (FONCA, México, 1965), y más veces reimpressa (1995 y 1997). Esta edición moderna, todavía utilizada, es sin embargo bastante problemática: Zanolli, de hecho, no entendió la estructura típica del ‘concierto a cinco’ veneciano en la organización de las tres partes de los violines, no siempre rindió en una forma correcta el sistema de notación de las alteraciones utilizado en Italia en el

¹ El presente artículo –fruto de las investigaciones realizadas para el proyecto “Estudio, análisis, interpretación, transferencia y recepción de algunos compositores del Barroco” (aprobado en el 2010 por la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado de la Universidad de Guanajuato)– reelabora y amplía mi ponencia presentada en el Congreso Internacional de Musicología “200 años de música en América Latina y el Caribe” (INBA–CENIDIM–International Musicological Society), Ciudad de México, México, 27–30 de octubre del 2010. Agradezco a Alejandra Béjar Bartolo (Universidad de Guanajuato, Gto., México) por la traducción al español de este texto. La edición crítica del movimiento inicial del Concierto en Mi bemol mayor op. I, no. 10 de Giacomo Facco –registrada en el Apéndice– es el resultado de un trabajo conjunto realizado durante el seminario de Filología musical, que he impartido en el semestre agosto–diciembre 2010, junto con los estudiantes del Posgrado en Artes (Maestría y Doctorado) de la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato.

siglo XVIII, ni ofreció los cifrados en el bajo añadidos por los editores holandeses. En este artículo se expone un ejemplo de realización de una nueva edición crítica del *Opus I* de Facco según criterios filológicos actualizados.

Palabras clave: música, filología, edición, Facco, Zanolli.

Abstract

Archives and libraries in Mexico have an extraordinary amount of primary musical sources from Europe that were spread in the ‘New World’ in the mid sixteenth century. If in one side their surveys and cataloging have been the topic of very important and prestigious studies, on the other side there is a lack of high quality critical editions based on the latest philological knowledge. A good example is the printed collection of the *Pensieri ariarmonici*, twelve *Concerti a cinque op. I* (Amsterdam, Roger & Le Cène, ca. 1720–21) by the Italian composer Giacomo Facco (1676–1753), kept in the Colegio de las Vizcaínas in Mexico City. This collection was published entirely by Uberto Zanolli (México, FONCA, 1965), and printed more than once (1995 and 1997). However, this modern edition, which is still used, is very problematic: in fact, Zanolli didn’t understand the typical structure of the venetian *concerto a cinque* in the organization of the three violins parts, he did not always offered a correct way of the notation’s system of the accidentals used in Italy during the eighteenth century, neither he offered the figured bass added by the Dutch editors. The article offers an example of realization of a new critical edition of the Facco’s Op. I, based on updated philological criteria.

Key words: Music, philology, edition, Facco, Zanolli.

En México están conservadas numerosas fuentes primarias (manuscritas e impresas) de composiciones del Barroco europeo, muchas de las cuales son de autores italianos: podría citar, por ejemplo, algunas de las Sonatas para violín y bajo continuo *opus V* de Arcangelo Corelli (1653–1713) contenidas en el “Manuscrito 1560” (*olim* 1686) de la Biblioteca Nacional de la Ciudad de México, o la colección de doce sonatas para flauta travesera y bajo continuo de Pietro Antonio Locatelli (1695–1764) incluida en un manuscrito del 1759 de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia (Fondo Antiguo, M-T53), o algunas composiciones orquestales de Ignacio Jerusalém (o, mejor dicho Ignazio Gerusalemme, ca. 1707–1769) resguardas en el Colegio de las Rosas de Morelia.

El fenómeno en sí no es para nada extraño. A partir del final de la segunda década del siglo XVI, con la llegada de los españoles a México, empezaron a cir-

cular en el ‘Nuevo Mundo’ los productos culturales del viejo continente, incluida la música. Al respecto de las fuentes primarias de música barroca europea (probablemente) resguardadas en el continente americano y hoy todavía desconocidas, el impacto de tal aportación cultural es actualmente poco notorio, además de subestimado. Solo un ejemplo significativo: en el número del 2009 de la revista científica internacional “Studi vivaldiani” (editada por el *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* de Venezia) están registradas por primera vez dos fuentes musicales del ‘Cura rojo’ recientemente descubiertas en Bolivia, en el Archivo Musical de Chiquitos en Concepción de Ñuflo de Chávez, Departamento Santa Cruz. Se trata de dos copias manuscritas (no autógrafas) que transmiten –aunque de manera incompleta– el texto musical en dos versiones diferentes de la Sonata en Fa mayor para flauta de pico y bajo continuo RV 52 de Antonio Vivaldi (1678–1741): una versión (relativa solamente al segundo movimiento) es probablemente para instrumento de teclado, y otra versión (de la sonata completa) es en cambio para violín y bajo continuo (aunque la parte del bajo está perdida).²

En México el censo y la catalogación del material musical conservado en archivos y bibliotecas, públicas y privadas, ya ha producido importantes frutos a través de la publicación de varios catálogos musicales de los archivos históricos de las principales catedrales del país. Pero, el trayecto es sin duda todavía bastante largo: basta considerar solamente que en el diccionario *New Grove* de 1980 no aparecía ninguna sigla RISM de México, y que todavía en el 2006 las ciudades censadas en el citado *Répertorie International des Sources Musicales* eran solamente dos, la Ciudad de México y Puebla, ¡con apenas cinco archivos en total!

² Ver SARDELLI, Federico Maria. “Aggiornamenti del catalogo vivaldiano”, pp. 105–114: 107 de: *Studi vivaldiani*, núm. 9, Italia, 2009. La primera versión, en partitura (signatura: TE 137, R78, cc. 36v–37r), registra el título *La gloria mundi*, mientras que la segunda versión, en partichelas (signatura: SO 06, R87, cc. 7r–7v), es titulada *Sinfonia II Quixote Violino*. La presencia de música de Vivaldi en el Archivo Musical de Chiquitos había sido ya mencionada en WAISMAN, Leonardo J. “Corelli entre los indios, Utopía deconstruye Arcadia”, pp. 227–254: 229 de: CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Universidad de la Rioja, Logroño, 2004.

A esto se tiene que añadir que para las composiciones de música barroca conservadas en México la realización de esmeradas ediciones críticas, basadas sobre lo más actualizados conocimientos filológicos, es todavía bastante carente.

En esta ocasión deseo concentrarme en un caso particular, ejemplar al respecto: los doce *Concerti a cinque op. I* del compositor italiano Giacomo Facco (1676–1753), publicados por primera vez en Ámsterdam en dos libros (*Libro Primo* y *Libro Secondo*) por los editores Estienne Roger y Michel–Charles Le Cène.

Los primeros seis conciertos fueron impresos por Roger alrededor de 1720 (con el número de placa 469)³ y después reimpresos por su yerno Le Cène (probablemente después del 1723) [Fig. 1].



FIG. 1. GIACOMO FACCO, Concerti Op. I [nos. 1–6], *Libro Primo*

³ El título completo del primer libro de la colección es (en transcripción diplomática): PENSIERI ADRIARMONICI | O vero | *Concerti à cinque, Trè Violini, Alto Viola, Violoncello, e Basso per il Cembalo* | Consecrati | ALL'ECCELLENZA | Del Signor | DON CARLO FILIPPO ANTONIO SPINOLA | Colonna | *Marchese de los Balbasses, Duca del Sesto Rocca Piperozzi, e Peutime | Baron de Ginosa, Feudatario di Pontecurone, Casalnoceto, Montebello, Montemarsino, e Paderno, Gran Protonotario del Supremo Consiglio | d'Italia, Consigliero di Stato di Sua Maestà Cattolica, e Suo Gentilhuomo di Camora, Castellano del Castel novo di Napoli, Cavagliero | del Ordine di San Giacomo, Grande di Spagna &c.*^a | Dà | GIACOMO FACCO | Musico Veneto, e Servitore attuale | DI SUA ECCELLENZA | OPERA PRIMA | *Libro Primo* | A AMSTERDAM | Chez Editeur Roger & Le Cène | N° 469.

Esta última información se recaba de la portada: es evidente que la parte final del último renglón «& Le Cene» fue añadida posteriormente, por el hecho de que ésta no aparece centrada en la página como lo está la primera parte del texto «Chez Estienne Roger».

Los otros seis conciertos fueron impresos por Le Cène en 1721 (con el número de placa 477) [FIG. 2].⁴

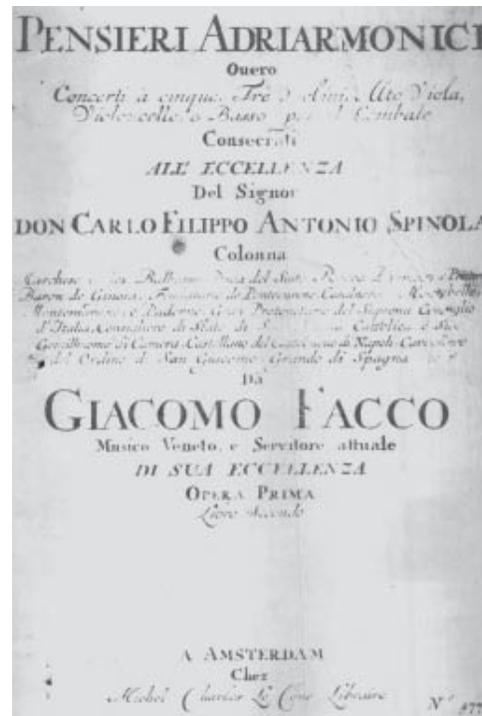


FIG. 2. GIACOMO FACCO, Concerti Op. I
[nos. 7-12], *Libro Secondo*

Una fuente de esta impresión del siglo XVIII fue descubierta alrededor de hace 50 años en el Colegio de las Vizcaínas de la Ciudad de México. En 1962 el músico y musicólogo italiano, naturalizado mexicano, Uberto Zanolli (1917-1994) realizó el estreno mundial de toda la colección en el Castillo de Chapultepec. En 1965 la colección fue publicada integralmente por el FONCA (el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes),⁵ y más veces reimpresa, en 1995 y en 1997: como se

⁴ La propuesta de datación de los dos libros de la *Opus I* de Giacomo Facco es del Prof. Dr. Rudolf Rasch (Universidad de Utrecht, Holanda), máximo experto a nivel internacional de editores holandeses, al que agradezco mucho (comunicación privada).

⁵ FACCO, Giacomo. *Pensieri Adriarmonici*. Revisión, transcripción, corrección y elaboración del bajo continuo de Uberto Zanolli. FONCA, México, 1965.

lee en la portada de la primera publicación moderna, Uberto Zanolli se encargó de la «revisión, transcripción, corrección y elaboración del bajo continuo». La edición de Zanolli, hoy todavía utilizada, es sin embargo bastante problemática. Intentemos comprender el por qué.

Una primera cuestión concierne el orgánico instrumental original señalado por Giacomo Facco que es bastante diferente de lo “revisado y corregido” por Zanolli. No obstante el título original es «*Pensieri adriarmonici / O vero / Concerti à cinque, Trè Violini, Alto Viola, l Violoncello, e Basso per il Cembalo*», Zanolli considera la colección como de “conciertos para violín, cuerdas y órgano”:⁶ ¿por qué?

Antes de todo, una pequeña explicación del título “Pensieri adriarmonici”. El uso del adjetivo ‘armónico’ en un encabezado siempre ha generado intereses en muchos compositores que lo han utilizado en varias colecciones, tanto instrumentales como vocales: basta recordar, por ejemplo, las cinco sonatas de cámara tituladas *Armonico tributo* (1682) de Georg Muffat (1653–1704), o los muy célebres doce conciertos del *Estro armonico* op. III (1711) de Vivaldi, o los ocho libros de salmos *Estro poetico-armonico* (1724–26) de Benedetto Marcello (1686–1739). En el caso de Facco el adjetivo ‘adriarmonico’ –inexistente en la lengua italiana– es probablemente un neologismo del compositor, como recuerdo de sus orígenes del Véneto y del mar Adriático, no muy lejano de su ciudad natal Marsango.

Pero vamos ahora al por qué Zanolli consideró el *Opus I* de Facco como conciertos solistas para violín. La impresión holandesa del siglo XVIII comprende seis partichelas: «Violino Primo Principale», «Violino Primo», «Violino Secondo», «Alto Viola», «Violoncello» y «Organo» (esta última con indicaciones de números para la realización del bajo continuo). Se trata del orgánico *standard* del concierto “a cinco” veneciano, utilizado entre otros por Tomaso Albinoni (1671–1751), Giorgio Gentili (1669?–post 1730), Benedetto Marcello y por el mismo Vivaldi. A diferencia del “concierto grosso” romano –que distingue cuatro diferentes partes de violín–, en el primitivo “concierto a cinco” del norte de Italia –con tres

⁶ *Idem*, p. 7.

partes distintas de violín– la presencia de una tercera parte colocada en partitura entre los violines primeros y los segundos, y nombrada por los compositores cada vez de manera diferente⁷ –*violino de concerto*, *violino de rinforzo*, *violino de ripieno*,⁸ etc.–, ha dado la posibilidad de añadir otra valiosa línea melódica a la escritura polifónica a cuatro partes. A nivel compositivo, el movimiento paralelo se ha demostrado desde el principio como uno de los procedimientos más sencillos y eficaces para combinar la nueva línea melódica con las otras dos partes de violín ya existentes.⁹ Además, considerando que normalmente las ejecuciones de los conciertos venecianos se realizaban con partes reales (o sea, con un instrumento por línea melódica), la diferencia tímbrica entre la parte que tocaba el violín principal y la que tocaba un segundo violín (y/o un tercero) era prácticamente nula. Cabe aquí recordar que, mientras en la praxis ejecutiva en uso en Roma y en Bologna (los primeros centros donde el género del concierto se desarrolló) los compositores ofrecían en sus partituras indicaciones acerca del número de los instrumentistas necesarios —como es el caso de Arcangelo Corelli,¹⁰ Muffat¹¹ o

⁷ Sobre el argumento he ofrecido una ponencia titulada *Violini “di concerto” e “di rinforzo”: strutture del concerto norditaliano di primo Settecento* en ocasión del Premio Bonporti Forum *Il violino “barocco” oggi. Aspetti e problemi della prassi moderna di uno strumento antico* (Rovereto, 3 de noviembre del 2007).

⁸ En este caso no en referencia al “concierto grosso”, aunque se utilizaba la misma terminología.

⁹ Es útil observar que en tres dobles–concursos de Vivaldi –RV 534 («con» dos oboes), RV 536 («con» dos oboes) y RV 781 (para dos trompetas)— la única técnica de combinación de las dos partes solistas de los alientos utilizada por el compositor es la del movimiento paralelo.

¹⁰ En la primera impresión (Estienne Roger, Amsterdam, 1714) el orgánico de los *Concerti grossi* op. VI de Corelli prevé «duoi Violini e Violoncello di Concertino obligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio, che si potranno raddoppiare».

¹¹ Georg Muffat especifica las diferentes maneras posibles de “concertar” las composiciones contenidas en su *Armonico tributo, cioè Sonate di Camera commodissime a pochi, ò a molti stromenti* (Johann Baptist Mayr, Salzburg, 1682): «1. Si possono sonare a tre Solamente servendosi de due Violini, e d’un Violoncino, o Viola di Gamba per fondamento; [...] 2. Si possono sonare a quattro, o a cinque. A quattro tralasciando la viola del Tenore, e a cinque aggiungendola. [...] 3. Se poi le vuoi sentire in Concerti pieni con qualche bizzarria, o Varietà d’armonia, potrai formare due Cori in questo modo, facendo un Concertino a tre di due Violini, e Violoncino o

de Giuseppe Torelli (1658-1709)¹²—, en las primeras colecciones de conciertos venecianos nunca se encuentran indicaciones prácticas del compositor relativas a la interpretación, y raramente las partituras ofrecen indicaciones de ejecución para el ‘Solo’ o para los ‘Tutti’.

Y el *Opus I* de Giacomo Facco no es una excepción. De hecho, en varios pasajes de la colección encontramos indicios que sustentan la hipótesis de una ejecución con partes reales, preferible a la de instrumentos doblados. Un ejemplo como el del *Presto assai* en el primer movimiento del Concierto X no deja dudas:¹³ las tres partes de violín son absolutamente de igual importancia, sin ninguna prevalencia del «Violino Primo Principale», y no permiten una ejecución con las partes del «Violino Primo» y del «Violino Secondo» dobladas.

Además, en la edición de Zanolli se encuentra un elemento singular: las partes del «Violino Primo» y del «Violino Secondo» están invertidas en la partitura, o sea,

Viola di Gamba le quali tre parti semplici e non raddoppiate soneranno per tutto; da queste poi si caveranno i due Violini, come ancora i Violini per raddoppiarli per il concerto grosso quando si troverà la lettera T. che segnifica tutti, facendoli poi pausare sotto la lettera S. sotto la quale sonerà il Concertino solo. Le Viole mezzane saranno raddoppiate a proportione convenevole alle altre parti del concerto grosso col quale soneranno, eccetto solo dove si troverà la detta lettera S. che allora basterà che tal parte si suoni semplice, e non raddoppiata». En la *Prefazione* al «Benignissimo Lettore» (redactada en cuatro idiomas: alemán, francés, italiano y latín) de la siguiente colección *Außerlesene mit Ernst- und Lust-gemengte Instrumental-Music Erste Versammlung* (Maria Margaretha Höllerin, Passau, 1701) Muffat dedica un párrafo entero («Del numero, e delle qualità de’i suonatori e de’i stromenti») para explicar las posibles formas de ejecución, ofreciendo otro y valioso documento sobre la praxis ejecutiva del “concierto grosso”.

¹² En su colección de *Sinfonie a tre e concerti a quattro*, op. V (Giuseffo Micheletti, Bologna, 1692) Torelli alerta al lector sobre las modalidades de ejecución de los conciertos: «Se ti compiacci suonare questi Concerti non ti sia discaro multiplicare tutti gl’Instromenti, se vuoi scoprire la mia intentione». En la siguiente colección de *Concerti musicali a quattro*, op. VI (Lorenz Kroniger & Theophil Göbels Erben, Johann Christoph Wagner, Augsburg, 1698) el autor especifica: «Te avverto, che se in qualche concerto troverai scritto solo, dovrà esser Suonato da un solo Violino; il Rimanente poi fà duplicare le parti etiamdio trè ò quattro per Stromento, che così scoprirai la mia intentione».

¹³ Ver, p. ej., los compases 5-11 de la transcripción en edición crítica registrada en el Apéndice.

el material musical de la fuente primaria relativo al «Violino Primo» está dado al «Violino Secondo», y viceversa¹⁴ [Fig. 3].



FIG. 3. GIACOMO FACCO, Concerto op. I no. 10, I movimiento (compases 5-8):
edición de Uberto Zanolli

Esta particular reconstrucción de la partitura no rinde justicia a las intenciones originales de Giacomo Facco que, p. ej., en el caso citado dibuja en quien escucha un trayecto auditivo de tipo espacial (de izquierda a derecha), gracias a la repetición de un mismo módulo rítmico-melódico alternado entre las tres partes de los violines [Fig. 4].

Una posible explicación de esta inversión de las partes de los violines es que Zanolli, por el hecho que ha calificado el *Opus I* de Facco como una serie de conciertos para violín solista, pudo haber considerado indispensable que la sección orquestal a la cual pertenece el violín principal fuese siempre la de los “violines primeros”. Tenemos una prueba de esto en el *incipit* del Concerto VII [Figs. 5a-b].

¹⁴ La hija de Uberto Zanolli, Dra. Betty Luisa Fabila Zanolli (a quien agradezco haberme proporcionado varios materiales del archivo de su padre), no ha sabido ofrecerme una explicación al respecto.



FIG. 4. GIACOMO FACCO, Concierto op. I no. 10, I movimiento (compases 5-8):
edición de Fabrizio Ammetto

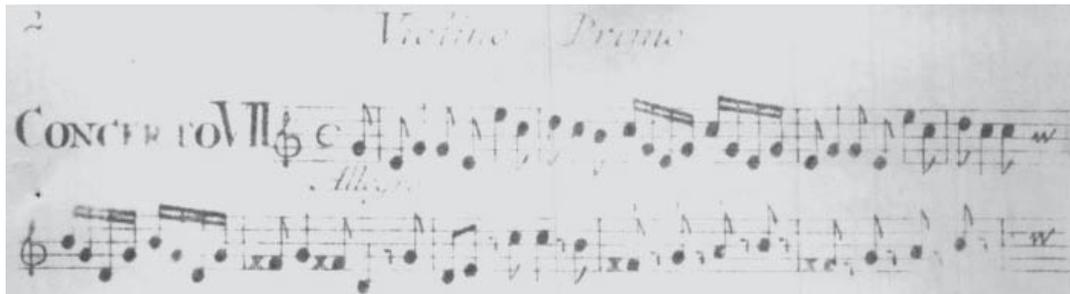


FIG. 5a. GIACOMO FACCO, Concierto op. I no. 7, I movimiento (*incipit*):
partichelas (fuentes originales) del «Violino Primo» y del «Violino Secondo»



FIG. 5b. GIACOMO FACCO, Concerto op. I no. 7, I movimiento (compases 1-3):

edición de Uberto Zanolli

Este hecho lo he demostrado, en relación a los conciertos para dos violines de Vivaldi, en una ponencia que presenté en el Congreso Internacional *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro* llevado a cabo en Venezia en el 2007, y cuyo texto completo está publicado en las actas de este congreso disponibles en línea en el sitio web de la Fondazione Cini.¹⁵

Otro punto divergente entre la fuente del siglo XVIII de los *Concerti a cinque op. I* de Giacomo Facco y la edición de Uberto Zanolli es lo relativo a la añadidura arbitraria de un pentagrama para una parte independiente de contrabajo. Muy probablemente, para su propia edición, Zanolli utilizó el modelo de las series de las «Opere strumentali» de Antonio Vivaldi publicadas por Ricordi entre el 1947 y el 1972 bajo la supervisión de Gian Francesco Malipiero. De hecho, en ambas ediciones viene agregada una parte de contrabajo, a la cual se le otorga normalmente la misma línea melódica del violonchelo (salvo alguna pequeña simplificación rítmica), pero cuya intervención está prevista solamente en los puntos en los cuales la sonoridad general es “forte” (en los “piano” el contrabajo *tacet*). Naturalmente,

¹⁵ AMMETTO, Fabrizio. “I concerti di Vivaldi «con» (o «per»?) due violini «obligati» (o «principali»?)”, pp. 59-72 de: FANNA, Francesco y TALBOT, Michael (eds.) *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2009 (<http://www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/1040>).

esta idea de orquestación es totalmente extraña a la praxis de escritura de la música vocal e instrumental del Barroco italiano, y veneciano en particular. Ningún compositor italiano de la época distinguía en sus propias partituras la parte de violonchelo de la del contrabajo: mejor dicho, esta última estaba implícita. Además, el típico papel de música veneciano era de formato oblongo con diez pentagramas por página. Así pues, un concierto ‘a cinco’ se adaptaba perfectamente al soporte del papel disponible, en dos sistemas por página: los primeros tres pentagramas se utilizaban para las tres partes de violín, los últimos dos respectivamente para las partes de viola y de bajo continuo. Se puede ver, por ejemplo, la disposición gráfica en la partitura de un concierto ‘a cinco’ de Albinoni [FIG. 6], en una copia realizada por el violinista y compositor alemán Johann Georg Pisendel (1687–1755).

Por otro lado, a nivel ejecutivo, la parte del bajo continuo implicaba la participación de numerosos instrumentos, tanto melódicos como armónicos, y en diferentes combinaciones: violonchelos, violones, laúdes, tiorbas, clavecines, órganos, etc. Además, el equilibrio tímbrico entre los instrumentos agudos y los instrumentos graves era indudablemente ventajoso para estos últimos, tanto en Roma, como en Venezia o en Dresden: y esta es una gran diferencia respecto a las praxis actuales, donde los instrumentos agudos de un ensamble tienen ventaja numérica y sonora.

Al respecto del instrumento de teclado a utilizarse para la realización de los acordes del bajo continuo, las impresiones holandesas del *Opus I* de Facco (tanto la de Roger, como la de Le Cène) parecen ser incoherentes. Mientras la portada muestra «*Violoncello, e Basso per il Cembalo*» las respectivas partichelas son una para el «Violoncello» y la otra para el «Organo». Pero esta contradicción es solamente aparente. De hecho, en las impresiones holandesas del siglo XVIII la indicación «Organo e Violoncello» implicaba en realidad también la participación del clavecín: tanto el “Organo” como el “Cembalo” se utilizaban para cualquier parte de bajo continuo, pero mientras que el uso del término “Cembalo” (o “Cembali”) sugería un contexto teatral, “Organo” (u Organi”) denotaba mejor dicho un contexto sacro. En su edición, Zanolli por el hecho de desconocer esta praxis holandesa, ignoró la indicación «Cembalo» de la portada y mantuvo a su vez la de «Organo» sustituida



FIG. 6. TOMASO ALBINONI, Concierto en Sol mayor, Co 4 (copia de J. G. Pisendel)

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (Mus. 2199-O-3)

por los editores holandeses. Pero en la estructura y en la articulación interna los conciertos de Facco no tienen nada propio de un contexto sacro: al contrario, son todos articulados en los tres movimientos comunes rápido–lento–rápido,¹⁶ según una tradición inaugurada por Torelli y formalizada por Vivaldi.

Un problema todavía no resuelto en las ediciones holandesas del siglo XVIII es lo relativo al cifrado del bajo continuo. No obstante la partichela del «Organo» en el *Opus I* de Facco contiene tales números, Zanolli los ha omitido completamente en su edición y ha ofrecido en cambio una realización de los acordes (también discutible) [Figs. 7a–b].

¹⁶ Con la única excepción del Concierto X, cuyo primer movimiento es una sucesión de cinco breves secciones (lento–rápido–lento–rápido–lento).



FIG. 7a. GIACOMO FACCO, Concierto op. I no. 9, I movimiento (compases 52-55):
ejemplo de elaboración del bajo continuo realizada por Uberto Zanolli



FIG. 7b. GIACOMO FACCO, Concierto op. I no. 12, I movimiento (compases 76-79):
ejemplo de elaboración del bajo continuo realizada por Uberto Zanolli

Es conocida la costumbre del editor holandés Estienne Roger (o, más precisamente, de su músico colaborador) de añadir, también de manera invasiva, los números al bajo a fin de facilitar la realización de los acordes a los músicos no profesionales (sobre todo para la clientela internacional del norte de los Alpes), proveyendo una especie de ‘descripción’ armónica de las partes superiores. En Italia, pero no únicamente, las sonatas para un instrumento y bajo continuo (como también las cantatas para voz sola) se escribían normalmente en un sistema de dos pentagramas, en donde la presencia de los números para el bajo era bastante parsimoniosa, ya que los acordes podían ser ágilmente entendidos gracias al contexto

global, al menos por parte de los ejecutantes expertos. Por el contrario, tanto las sonatas ‘a tres’, como los conciertos ‘a cuatro’ o ‘a cinco’, eran convencionalmente publicados, o difundidos de forma manuscrita, en partichelas y con el cifrado en la parte del bajo (un ejecutante, leyendo de su propia partichela del bajo, no podía prever correctamente si una línea melódica necesitaba una realización “6-6-6-6” o “5-6-5-6”, “6/4-4” o “5/4-3”, etc.).

Trabajando en mi edición crítica de las Sonatas vivaldianas *opus I* y *opus V* –que pronto serán publicadas en la serie de la «Edición crítica de las obras instrumentales impresas de Antonio Vivaldi»–,¹⁷ me he dado cuenta que a veces en los cifrados del bajo presentes en las impresiones de Roger se encuentran algunas particularidades (no propiamente idiomáticas de Vivaldi), como la tendencia a sustituir los números “6-5” (uno subsiguiente a otro) en “6/5” (contemporáneos), o de añadir “5/4-3” (como también “6/4-5/3”)¹⁸ en los acordes de dominante de las fórmulas cadenciales, también cuando tales armonías resultan contrastantes con la conducta de las partes superiores obligadas.

Desafortunadamente, por la ausencia del manuscrito de los *Concerti a cinque op. I* de Giacomo Facco, no es posible establecer cuál fue la intervención de Roger a los números del bajo, aunque en la preparación de una buena edición crítica sería necesario utilizar un criterio para conservar las indicaciones presentes en la impresión original, corrigiendo (en caso necesario) solamente los errores.

Otro aspecto importante en la realización de una edición crítica es lo de mantener las armaduras originales. En tres conciertos de su *Opus I*, Facco utiliza armaduras ‘incompletas’, o sea con una alteración menos respecto a la notación convencional

¹⁷ VIVALDI, Antonio. *XII Sonate a tre, a due violini e basso continuo op. I* (RV 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 73, 75, 78, 79), edición crítica a cargo de Fabrizio Ammetto. Ricordi, Milano, en proceso («Edizione critica delle opere strumentali a stampa di Antonio Vivaldi», Istituto Antonio Vivaldi di Venezia, vol. I). VIVALDI, Antonio. *VI Sonate, quattro a violino solo e basso e due a due violini e basso continuo op. V* (RV 18, 30, 33, 35/35a, 76, 72), edición crítica a cargo de Fabrizio Ammetto. Ricordi, Milano, en proceso («Edizione critica delle opere strumentali a stampa di Antonio Vivaldi», Istituto Antonio Vivaldi di Venezia, vol. V).

¹⁸ Esta segunda opción es más frecuente en las Sonatas del *Opus V*.

moderna, herencia de indicaciones modales (conformes al sistema de los *tuoni ecclesiastici*) en la organización tonal de las composiciones: es el caso del Concierto III en Mi mayor con tres sostenidos, del Concierto IV en Do menor con dos bemoles, y del Concierto X en Mi bemol mayor con dos bemoles. En la edición de Zanolli las armaduras están normalizadas, pero esto ha causado a veces la introducción arbitraria de alteraciones ausentes en la fuente impresa del siglo XVIII. (Sería bueno recordar también que una notación gráfica particular tal vez ha condicionado los recorridos tonales internos en una composición, como por ejemplo en algunos conciertos de Vivaldi.¹⁹)

Finalmente, en una buena edición crítica debería ser siempre absolutamente evidente cuáles son las informaciones textuales y musicales ofrecidas por la fuente primaria y cuáles son las intervenciones del editor que, muy lejano de ser simplemente pasivo, no debería de ninguna manera añadir signos interpretativos ausentes en el original (articulaciones, fraseos, agógicas, arcadas, etc.).

Un esfuerzo para definir los criterios editoriales de una buena edición crítica de música del siglo XVIII ha sido cumplido recientemente por el comité editorial del *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* de Venezia (al cual pertenezco), y cuyos resultados han sido publicados en la revista “*Studi vivaldiani*”.²⁰

APÉNDICE

El Apéndice propone un ejemplo de realización de edición crítica del primer movimiento (*Adagio - Allegro assai - Adagio - Allegro [assai] - Adagio*) del Concierto en Mi bemol mayor, op. I no. 10 de Giacomo Facco, utilizando como fuente primaria la impresión del siglo XVIII resguardada en el Colegio de las Vizcaínas de la Ciudad de México.

¹⁹ Sobre este argumento véase BROVER-LUBOVSKY, Bella. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Indiana University Press, Bloomington, 2008.

²⁰ “Nuove norme editoriali”, pp. 91-103 de: *Studi vivaldiani*, núm. 9, Italia, 2009.

Abreviaturas:

vl I pr	«Violino Primo Principale»	vla	«Alto Viola»
vl I	«Violino Primo»	vcl	«Violoncello»
vl II	«Violino Secondo»	bc	«Organo»

Aparato crítico:

Los números de compases (añadidos por el curador) a veces son seguidos por una diagonal y número/s romano/s para indicar el/los movimiento/s en cuestión.

compás/es	instrumento/s	observaciones
1-3/II	bc	faltan los puntos de <i>staccato</i> (se añaden tácitamente por la presencia de la indicación «Staccato» en todas la partichelas de la fuente primaria)
1/III	bc	cifrado: 6/4
1/III-3/II	vcl	faltan los puntos de <i>staccato</i>
2/I	bc	cifrado: 7
2-3/II	vl I pr, vla	faltan los puntos de <i>staccato</i>
2/III-3/II	vl I	<i>idem</i>
3/I-II	vl II	<i>idem</i>
4	bc	dos blancas ligadas
12-14/II	vla, vcl, bc	faltan los puntos de <i>staccato</i>
13-14/II	vl I pr, vl I	<i>idem</i>
13/III-14/II	vl II	<i>idem</i>
31/I	vl II	segunda corchea: Re ₃
33/II	vl I pr	negra con puntillo (sin calderón)
33/II	vcl, bc	negra con puntillo (con calderón)
34-36/II	vla, bc	faltan los puntos de <i>staccato</i>
34/III-36/II	vl pr I, vl I, vcl	<i>idem</i>
35/III-36/II	vl II	<i>idem</i>
37/I-III	bc	blanca y negra ligadas
37/III	vl I	Re ₃ con calderón

CONCIERTO op. I, n. 10

Giacomo Facco
(1676-1753)

Edición crítica
a cargo de Fabrizio Ammetto

en Mi bemol mayor (1721)

Adagio

Violino Primo Principale *Staccato*

Violino Primo *Staccato*

Violino Secondo *Staccato*

Alto Viola *Staccato*

Violoncello *Staccato*

Basso *Staccato*

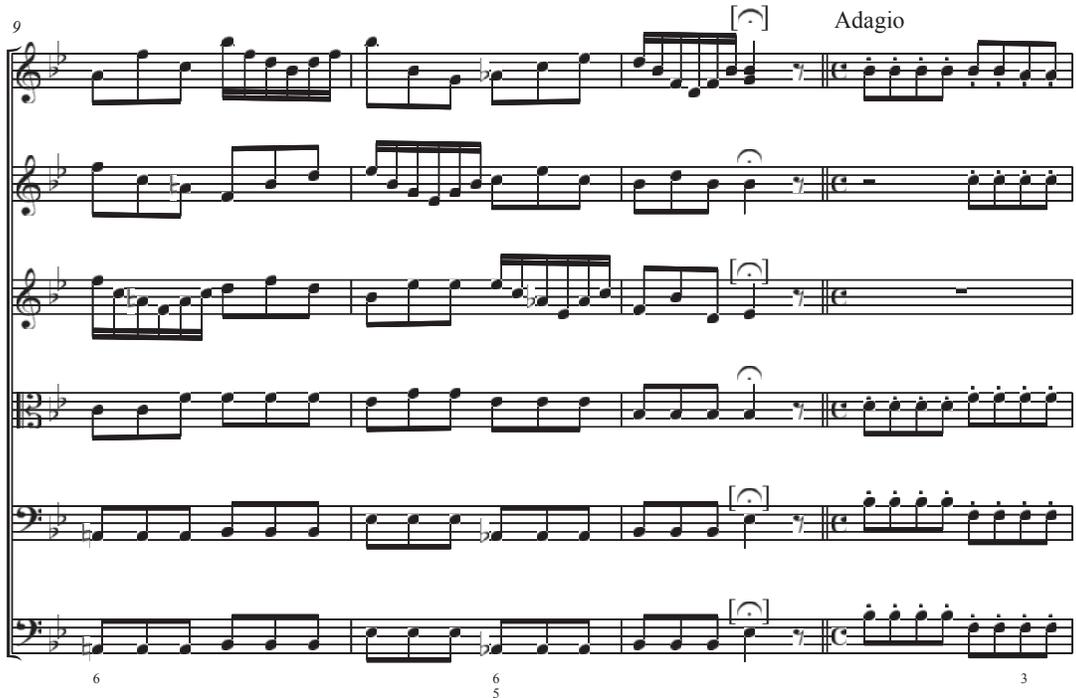
5 4 5 3 7 9 8 9 8 5 6 7 6 5

Presto assai

5

Concierto op. I, n. 10

9 Adagio



6 5 3

13 Presto [assai]



7 9 8 9 8 5 6 7 6 5 3 4 5 4 3

*Giacomo Facco
(1676-1753)*

18

Musical score for measures 18-21. The score consists of six staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two flats. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A '6' is written below the first bass staff at the end of measure 21, and a '5' is written below the second bass staff at the end of measure 21.

22

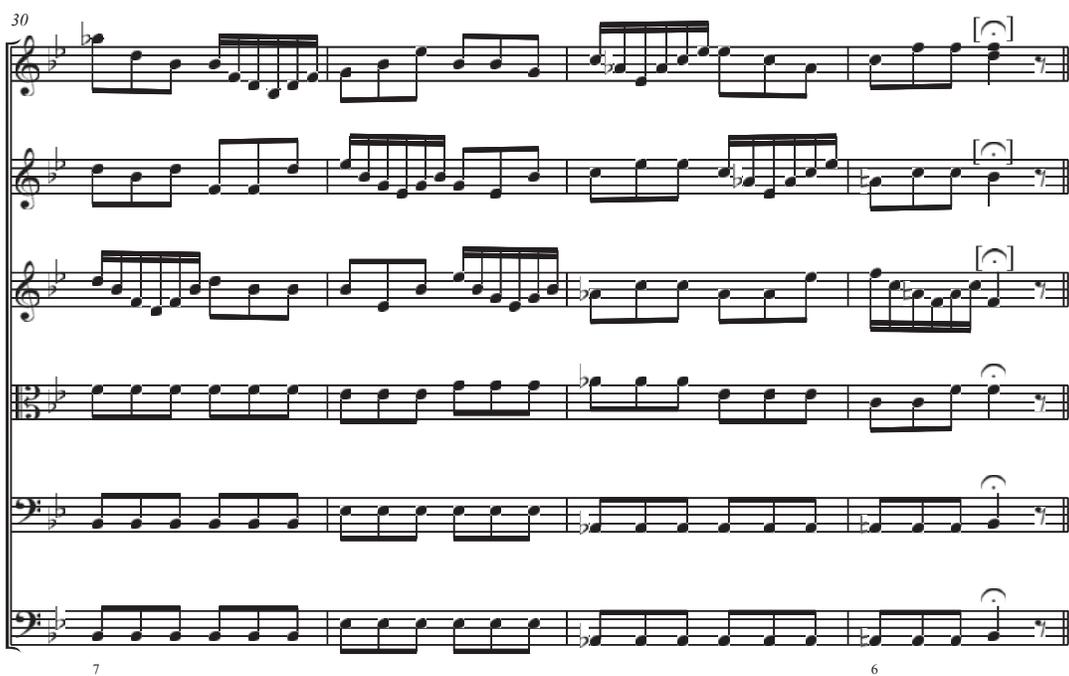
Musical score for measures 22-25. The score consists of six staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two flats. The music continues with a complex rhythmic pattern. A '6' is written below the first bass staff at the end of measure 25, and another '6' is written below the second bass staff at the end of measure 25.

Concierto op. I, n. 10

26



30



Giacomo Facco
(1676-1753)

34 Adagio

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The first five staves contain standard musical notation for the guitar's voice parts, including treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The sixth staff is a guitar-specific bass line with fret numbers written below the notes. The piece is titled 'Adagio' and is numbered '34'. The composer is identified as Giacomo Facco (1676-1753).

Fret numbers for the sixth staff: 4 3 ♭7 9 8 9 8 5 6 3 4 ♭5 6 5 4 3 4

Bibliografía

1. Fuentes primarias:

CORELLI, Arcangelo. [12] *Concerti grossi* op. VI. Estienne Roger, Amsterdam, 1714.

FACCO, Giacomo. *Pensieri adriarmonici*, [12] *Concerti a cinque op. I*. Estienne Roger & Michael-Charles Le Cène, Amsterdam, ca. 1720-21.

MUFFAT, Georg. *Armonico tributo, cioè* [5] *Sonate di Camera commodissime a pochi, ò a molti stromenti*. Johann Baptist Mayr, Salzburg, 1682.

TORELLI, Giuseppe. [6] *Sinfonie a tre* e [6] *concerti a quattro*, op. V. Gioseffo Micheletti, Bologna, 1692.

TORELLI, Giuseppe. [12] *Concerti musicali a quattro*, op. VI. Lorenz Kroniger & Theophil Göbels Erben, Johann Christoph Wagner, Augsburg, 1698.

2. Literatura secundaria:

AMMETTO, Fabrizio. “I concerti di Vivaldi «con» (o «per»?) due violini «obbligati» (o «principali»?)”, pp. 59-72 de: FANNA, Francesco y TALBOT, Michael (eds.) *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2009 (www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/1040).

BROVER-LUBOVSKY, Bella. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Indiana University Press, Bloomington, 2008.

FACCO, Giacomo. *Pensieri Adriarmonici*. Revisión, transcripción, corrección y elaboración del bajo continuo de Uberto Zanolli. FONCA, México, 1965.

“Nuove norme editoriali”, pp. 91-103 de: *Studi vivaldiani*, núm. 9, Italia, 2009.

SARDELLI, Federico Maria. “Aggiornamenti del catalogo vivaldiano”, pp. 105-114 de: *Studi vivaldiani*, núm. 9, Italia, 2009.

VIVALDI, Antonio. *XII Sonate a tre, a due violini e basso continuo* op. I (RV 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 73, 75, 78, 79), edición crítica a cargo de Fabrizio Ammetto. Ricordi, Milano, en proceso («Edizione critica delle opere strumentali a stampa di Antonio Vivaldi», Istituto Antonio Vivaldi di Venezia, vol. I).

VIVALDI, A. *VI Sonate, quattro a violino solo e basso e due a due violini e basso continuo* op. V (RV 18, 30, 33, 35/35a, 76, 72), edición crítica de Fabrizio Ammetto. Ricordi, Milano, en proceso («Edizione critica delle opere strumentali a stampa di Antonio Vivaldi», Istituto Antonio Vivaldi di Venezia, vol. V).

WAISMAN, Leonardo J. “Corelli entre los indios, Utopía deconstruye Arcadia”, pp. 227-254 de: CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Universidad de la Rioja, Logroño, 2004.