

Adrian Willaert, Maestro de Música en San Marcos, Venecia

Transcripción y análisis del “*Ave Maria*” para 4 voces*

Por Andrea Angelini, director coral, docente y editor en jefe del BCI

Los años entre 1550 y 1560 fueron un período de incomparable prosperidad para Venecia y sus comerciantes. El auge económico benefició al sector editorial, lo que trajo un rápido incremento del número de imprentas comerciales. Esta situación alcanzó su apogeo a finales de 1560, cuando la industria contaba con un número de cincuenta o sesenta imprentas, que empleaban aproximadamente a unas seiscientas personas. La favorable situación económica alentó a un número de principiantes a probar suerte en el negocio.

Francesco Rampazetto tuvo gran actividad como impresor desde 1553 hasta su muerte, alrededor de 1577. Trabajó principalmente en comisión para otras imprentas y librerías. Al igual que muchos de sus colegas, imprimió una gran variedad de libros sobre temas diversos, desde la arquitectura a la literatura, desde la astronomía a la historia y la música. La mayoría de los libros fueron publicados en la lengua vernácula, pero también se publicaron libros en latín, griego y español. De 1561 a 1568 publicó, por lo menos, treinta y dos libros de música y un libro de teoría de la música.

Muchas de sus publicaciones, tales como el *Primer Libro de Alabanzas Espirituales*, de Giovanni Razzi (1563, Jacopo y Filippo Giunti, Florencia), el *Tercer Libro de las Musas para cuatro voces* (1563, Antonio Barré) y el *Segundo Libro de*

Madrigales para cinco voces, de Pietro Vinci (Giovanni Comencino, Venecia), confirman su condición de trabajador contratado para clientes individuales y otras imprentas. El resto de sus primeras ediciones fueron encargadas directamente por compositores o terceras personas. En 1566, a petición de Filippo Zusberti -cantante en San Marcos-, Rampazetto imprimió los motetes a seis voces de Zarlino. También se comprometió a reimprimir las antologías corales de famosos compositores de la época. Una de ellas es la antología titulada *Mottetti del Fiore*.

El título completo de la obra es *Mottetti del Fiore a Quattro voci novamente ristampati, et con somma diligentia revisti et corretti. Libro Primo. – In Venetia, Appresso Francesco Rampazetto. – in 4° obl. Cantus, Tenor, Altus, Bassus. In tutto opuscoli quattro. (Mottetti del Fiore para cuatro voces, recientemente reeditada y diligentemente revisada y corregida. Libro Uno. En Venecia, por Francesco Rampazetto. Cantus, Tenor, Altus, Bassus. En total, cuatro volúmenes).*

Una copia original de la obra se conserva en el Museo Internacional y Biblioteca de la Música de Bolonia. Contiene los siguientes títulos (los nombres de los autores aquí citados son los que aparecen en el documento):

In te Domine speravi ... Lerithier

Letetur omne seculum ... Lupus

Filie Jerusalem ... Archadelt

Panis quem ego dabo ... Lupus

Beati omnes ... Lerithier

Nisi Dominus ... Lerithier

Descendit angelus ... Hilaire Penet

Gloriosa uirgo ... N. Paignier

Dum aurora ... N. Paignier

Virtute magna ... Lasson

Tu es Petrus ... Gose

Domine quis habitabit ... Jo. Courtois

Benedixit Deus ... Archadelt

Aue Santissima Maria ... N. Gombert

Fuit homo ... N. Gombert

Tanto tempore ... Verdelat

Haec dies quam fecit ... Archadelt

Beati omnes ... Lupus

Sponsa Christi Cecilia ... Loiset Pieton

Quam pulchra es ... Jo. Lupi

Omnis pulchritudo domini ... Dambert

Nisi ego abiero ... Dambert

Vir inclitus ... F. De Lis

Proba me domine ... P. Manchicourt

Quem dicunt homines ... Richafort

In conuertendo dominus ... Lupus

Gabriel archangelus ... Verdelot

***Pater noster* ... Adrianus Wuillart**

Para la transcripción fue consultado el último motete. Su segunda parte (*secunda pars*) es un texto del “*Ave Maria*” con una variación anterior a su clasificación oficial del año 1571, en ocasión de la batalla de Lepanto. El texto utilizado por Willaert es el siguiente:

Ave Maria, gratia plena,

Dominus tecum,

benedicta tu in mulieribus,

et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

Sancta Maria, Regina Coeli,

dulcis et pia, o Mater Dei,

ora pro nobis peccatoribus,

ut cum electis te videamus.

Este motete, impreso en 1564, es una de las mejores obras de Willaert. En su lenguaje, la imitación no es un mero artificio, sino una técnica que mejora la expresividad de las palabras y pensamientos. Naturalmente, el hecho de que Willaert viviera en Venecia, donde la larga lista de dictados que salieron del Concilio de Trento (1545-1562) estaban luchando por ganar aceptación, le ayudó a desarrollar un estilo de composición libre de la interferencia papal y muy influenciado por el gusto del color típicamente veneciano.

El motete, en el primer modo, dórico, que se corresponde con el gregoriano “*Protus authenticus*”, transportado a Sol, se presenta en cuatro secciones que corresponden a los cuatro versos que componen esta oración a la Virgen. Los versos son: “*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*”, “*Benedicta tu en*

mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus”, “Sancta Maria, Regina Coeli, dulcis et pia, o Mater Dei”, y “ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus”. Estos versos y las diversas secciones en que se subdividen, pueden reconocerse fácilmente, no solo por las palabras que obviamente distinguen a cada parte, sino también por las cadencias armónicas que los definen. Este es el patrón de las cadencias que se encuentra en la obra: se puede observar que el claro predominio de Sol está numéricamente equilibrado por la *subfinalis*[1] Fa menos habitual, donde uno esperaría encontrar más uso de Re.

Ave Maria Si bemol
perfecto-auténtico *tenorizans*[2]

Gratia plena I Sol perfecto-
auténtico *tenorizans*

Gratia plena II Fa perfecto-
auténtico *tenorizans*

Dominus tecum I Sol plagal

Dominus tecum II Sol perfecto-
auténtico *bassizans*[3]

Benedicta tu I Fa
tenorizans

Benedicta tu II Si bemol
tenorizans

in mulieribus I Re perfecto-
auténtico *bassizans*

in mulieribus II Sol
perfecto-auténtico *bassizans*

<i>Et benedictus tenorizans</i>	Re frigio
<i>Fructus ventris tui Jesus I auténtico tenorizans</i>	Si bemol perfecto-
<i>Fructus ventris tui Jesus II bassizans</i>	Fa perfecto-auténtico
<i>Sancta Maria I auténtico tenorizans</i>	Fa perfecto-
<i>Sancta Maria II auténtico tenorizans</i>	Do perfecto-
<i>Regina coeli perfecto-auténtico tenorizans</i>	Fa
<i>Dulcis et pia</i>	Re plagal
<i>O Mater Dei tenorizans</i>	Re frigio
<i>Ora pro nobis I auténtico tenorizans</i>	Fa perfecto-
<i>Ora pro nobis II</i>	Do plagal
<i>peccatoribus I auténtico tenorizans</i>	Do perfecto-
<i>Ut cum electis te videamus I bassizans</i>	Sol perfecto-auténtico
<i>Te videamus II</i>	Sol plagal

El tenor, inmediatamente después de presentar el primer extracto melódico, entona con notas largas el gregoriano “Ave Maria” y continúa haciéndolo en otras secciones de la obra:

así, casi puede decirse que toda la composición se construirá sobre el *cantus firmus* (canto fijo)[4].

El primer verso, que puede ser dividido en tres partes ('*Ave Maria*', '*gratia plena*' y '*Dominus tecum*') es imitativo. El intervalo inicial de un cuarto en la palabra "Ave" es una característica distintiva y se repite en casi todas las demás voces, a veces con una disminución en el valor. Al final de la sección se puede notar que todas las partes siguen, sobre las palabras "*Dominus tecum*", la modulación de la figura retórica, catábasis.

En la segunda sección, en las palabras "*Benedicta tu in mulieribus*", el compositor da el contrapunto adornado más rico de toda la obra. Una vez más, en el tenor[5], incluye un fragmento de *cantus firmus*. La última parte de la segunda sección adquiere un carácter claramente retórico: las palabras "*Fructus ventris tui Jesus*" son declamadas principalmente con notas largas y 'blancas' fácilmente relacionadas con el pecho de la madre.

La tercera sección contiene una variante textual del habitual "*Ave Maria*". Después de la exposición en estilo *bicinium*[6] de las palabras "*Sancta Maria*", la obra continúa con una modulación principalmente homofónica, sobre todo en las palabras "*Regina coeli*", que así se destacan vocalmente.

En la última sección, donde hay un retorno al estilo imitativo, el mismo fragmento de texto –"*ut cum electis te videamus*"– se repite tres veces; la melodía se distingue por un intervalo inicial de una quinta ascendente seguida de notas repetidas y por la "*circulatio*"[7], que parece representar el volver la mirada en las palabras "*te videamus*". Después de una cadencia perfecta-auténtica al Sol-, la obra termina con una característica cadencia plagal construida sobre la *finalis*[8] sostenida por el tenor ("*manubrium*").

El extraordinario nivel artístico alcanzado por Willaert en

este motete se debe a su dominio de la materia y a su capacidad para desarrollar la relación entre el texto y la música a través de simples recursos técnicos que se muestran en la expresión. Es interesante observar cómo, con frecuencia, el motivo de palabras es un desarrollo del tema inicial y cómo las partes libres toman la forma de un desarrollo en células melódicas rítmicas que, a menudo, conducen de nuevo a este tema inicial. Esta unidad temática notable es la más imaginativa de una serie de técnicas imitativas y de contrapunto, lo que lleva a una evolución continua de la música, que nunca es repetitiva.

A continuación, se presentan las *particelle* de la obra tomadas de la antología de Rampazetto, la antífona gregoriana del “*Ave Maria*” y mi transcripción.

* A lo largo de este artículo, se ha respetado la escritura original del “*Ave Maria*”, así como la de otros nombres y términos utilizados en sus respectivos idiomas.

[1] En un modo auténtico, el tono baja al final.

[2] En una cadencia, esto se llama cláusula *tenorizans* (probablemente porque las melodías gregorianas siempre terminan con un movimiento gradual hacia la *finalis*, y el tenor era originalmente la voz que “mantiene” el *cantus firmus* (canto fijo), la melodía gregoriana original).

[3] En una cadencia, un salto en el bajo (en los modos dórico, lidio y mixolidio: 5-1; en el modo frigio hay un problema) se llama cláusula *bassizans*.

[4] En la música, el *cantus firmus* (canto fijo) es una melodía preexistente que forma la base de una composición polifónica. El plural de este término latino es *cantus firmi*, aunque también se puede encontrar la forma corrupta *canti firmi* (resultante del tratamiento gramaticalmente incorrecto de *cantus* como segunda declinación en lugar de un sustantivo de cuarta declinación). En italiano se utiliza a menudo en lugar de *canto fermo* (y el plural en italiano es *canti fermi*).

[5] En la música polifónica (multiparte) de los siglos XIII a XVI, el **tenor** se refiere a la parte que “sostiene” el *cantus firmus*, canto llano u otra melodía sobre la que generalmente se construyó una composición. La línea más alta anterior se denominó *superius* (la soprano moderna), y la tercera voz agregada se denominó contratenor. A mediados del siglo XV, la escritura a cuatro partes llegó a ser común, y la parte de contratenor dio lugar al contratenor *altus* (la contralto moderna) y al contratenor *bassus* (el bajo moderno). El término “tenor” poco a poco perdió su asociación con el *cantus firmus* y comenzó a referirse a la parte entre la contralto y el bajo, y al rango vocal correspondiente.

[6] En la música del Renacimiento y del Barroco temprano, un *bicinium* (pl. *bicinia*) era una composición únicamente para dos partes, en particular una con un propósito pedagógico.

[7] La *circulatio* (*circulo*, *circolo*) está formada por el posicionamiento de dos opuestos (ascendente y descendente: *intendens* y *remittens*) *circuli mezzii* adyacentes entre sí, de tal manera que si los dos “semicírculos” se pueden superponer, resultaría un círculo de notas. La figura se define tanto como una figura musical-retórica de texto explicativo, así como un simple adorno (*figura simplex*, *Manier*).

[8] Los modos musicales delinear la **finalis** o nota principal, con respecto a dos variedades: la auténtica, que se encuentra principalmente por encima de la nota principal, y la plagal, que se sumerge significativamente por debajo de ella. En ambos

casos, la *finalis* suele ser el tono que, literalmente, finaliza la canción en la última nota; la primera nota puede o no ser la misma que la *finalis*.

(Click here to download the full score)



Traducción del inglés por Javier Perotti, Mendoza (Argentina)

Revisado por Juan Casabellas, Argentina

Edited by Graham Lack, Germany / Great Britain