

IMPORTANCIA DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDAS PUNTEADAS Y SUS TABLATURAS

por

Isolde Pfennings

Los instrumentos de cuerdas punteadas, cuya tradición artística se remonta a los albores de nuestra música instrumental, y cuyo origen se pierde en las épocas más remotas del arte musical, merecen con justicia detener nuestra atención para poder formarnos una idea, aunque somera, de sus características generales y de los secretos de su escritura musical.

Son muchos los investigadores europeos que han dado a la publicidad estudios históricos y técnicos sobre estos instrumentos y el gran número de músicos, que en los diferentes países europeos se dedicaron al cultivo de ellos en la época de su apogeo: siglos XVI y XVII. Cada uno de estos compositores proporcionó en una u otra forma un valioso aporte a algún aspecto de la música instrumental naciente en aquel entonces.

Podemos distinguir dos tipos de instrumentos de cuerdas punteadas: aquellos cuyas cuerdas vibran libremente al aire, como la lira, el arpa, el salterio, etc., y los que tienen sus cuerdas tendidas sobre un mango. Esta característica permite variar el largo de la cuerda por medio de los dedos de la mano izquierda, lo que da la posibilidad de producir un gran número de sonidos con un reducido número de cuerdas.

Pertenecen a este último grupo numerosos instrumentos antiguos que datan de la época del antiguo Egipto, de los pueblos de Asia Menor: fenicios, asirios, hebreos, de los pueblos árabes, etc. Podemos contar entre éstos el nefer, el rebab, el nebel, la tambura, el chelys, el al'ud, etc. Todos éstos, que cuentan con numerosas variedades, forman en la antigüedad una gran familia de instrumentos, que son los antecesores de los representantes europeos de este grupo: laúd, vihuela, guitarra.

Dedicaré este párrafo a este grupo dando de ellos una reseña de su historia y de su sistema de escritura, la que se conoce bajo el nombre de Tablatura.

Establecer exactamente el origen del laúd constituye una cuestión bastante compleja, que se remonta hacia las épocas más antiguas de la historia.

En los bajorrelieves babilónicos y asirios se observa a instrumentos

de un cuerpo cóncavo de forma ovoide, provistos de un largo mástil. Representaciones semejantes se encuentran en los bajorrelieves de los egipcios, quienes seguramente lo trajeron de Asia Menor. La afirmación de algunos, de que griegos y romanos conocieron los instrumentos de mango, ha sido muy discutida por los investigadores. Sin embargo, hay una comprobación en las decoraciones de los sarcófagos romanos, así como también en representaciones de las musas, entre los griegos. El ejemplo más preciso de los antecesores del laúd europeo, lo tendríamos en el rebab egipcio, cuyo cuerpo es muy semejante al de éste: forma de media pera que se adelgaza hacia el mango, sobre el cual van tendidas las cuerdas. Este mango termina en un clavijero doblado. Un laúd representado en el salterio de Saint Gall es muy semejante a la descripción hecha del rebab.

Una combinación de los tipos antiguos mencionados habría dado como resultado el al'ud de los árabes, quienes lo habrían llevado a España, desde donde se habría difundido hacia los demás países europeos. Este instrumento, que los árabes usaban para acompañar sus cantos, evolucionaría a través de varios siglos y no completaría su destino hasta llegar a dominar en las cortes europeas durante el Renacimiento y, por consiguiente, en el ambiente musical de los comienzos de la música instrumental.

Una vez difundido por Europa, el instrumento sufrió importantes modificaciones. Estas van desde el laúd corto y pesado del siglo X, como el que puede verse en el Salterio que se guarda en la Biblioteca de Stuttgart y como los que se describen en los manuscritos españoles de los siglos X y XI, hasta sus representantes en los siglos XV, XVI y XVII con todas sus variedades, como son los archilaúdes, el chitarrone, la teorba y el laúd teorbado del Barroco.

De los primeros laúdes europeos que datan de los siglos X y XI, tenemos las representaciones que contiene el Salterio de Stuttgart. Corresponden a un instrumento de cuerpo estrecho, sin trastes, con clavijero en forma de semicírculo, y cuando más tarde, hacia el siglo XIII lo encontramos representado en los vitrales de la abadía normanda de Bon Port. Este muestra un cuerpo en forma de pera partida, de dorso cóncavo, con abertura en su cubierta de resonancia, mango con clavijero doblado provisto de cuatro cuerdas.

Hasta el siglo XIV todavía se mantiene el número de cuatro cuerdas; pero aquí ya aparecen reforzadas con dobles cuerdas, lo que les da mayor volumen de sonido. Además, se nota hacia esta época una marcada evolución de su forma: el mango comienza a destacarse del resto del cuerpo.

En el siglo XV va pareciéndose cada vez más. Se nota la presencia de una entrastadura, aunque con número variable de divisiones. Poco a poco se va perdiendo la costumbre de usar plectro. Debido a la misma técnica de composición, a base de acordes, que usan los laudistas, se hace cada vez más necesaria la ejecución con los dedos.

En el siglo XVI encontramos el instrumento ya perfeccionado y una vasta documentación. En esta época aparecen las primeras tablaturas y tratados teóricos. El tratado de Virdung (1511) nos proporciona una descripción completa del laúd en uso en aquel entonces: su número de cuerdas varía entre nueve y once. Las más bajas son dobles, afinadas a la octava, las intermedias al unísono, siendo la prima una cuerda simple. La afinación corresponde a dos grupos de intervalos de cuartas separadas por una tercera mayor. Es la afinación llamada tono antiguo o tono viejo.

Respecto a la entrastadura no hay todavía una uniformidad. Virdung y el italiano Lanfranco describen siete trastes, Martin Agricola, Hans Judentkunig, Pierre Attaignant hablan de una entrastadura de ocho divisiones. Por su parte, Jacques Pelletier (1556) expone la idea de la división del mango en 12 semitonos.

Poco a poco se va ampliando la familia del laúd y así encontramos en el siglo XVII una gran variedad de representantes.

El aumento de las cuerdas hizo necesario construir laúdes provistos de cuerdas tendidas fuera del mango y tocados al aire. Esto da lugar al nacimiento de instrumentos derivados de su representante original: el guitarrón, la teorba, el archilaúd, etc. Estos tienen la particularidad de poseer dos clavijeros e incluso algunos dos mangos, para poder fijar el grupo de cuerdas al aire.

La importancia de que gozó el laúd en los primeros siglos de la música instrumental se puede apreciar por la mención que se hace de él en la literatura de la época, así como también en las representaciones pictóricas de los artistas, obras como el "Conde de Anjou", de Jean Mailart en Francia, poetas como Dante, Boccaccio, da Vinci, Goethe von Strassburg se refieren al instrumento en sus textos.

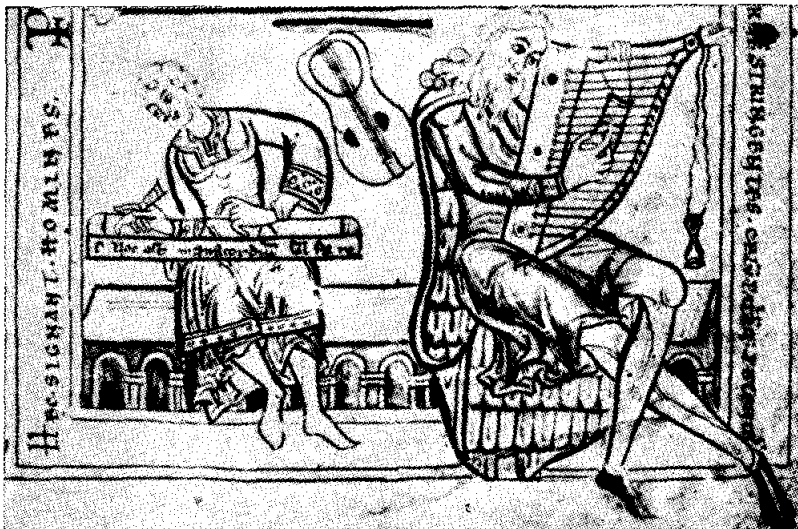
Asimismo los nobles de la época mantienen tañedores de laúd en sus cortes, e incluso algunos tocan personalmente el instrumento.

A pesar de que el laúd se extendió por toda Europa a través de España, no dominó el ambiente musical de este país. Los españoles prefirieron los otros dos representantes de este grupo: guitarra y vihuela.

Para determinar el origen de estos instrumentos se han formulado



Mujeres tocando el arpa, la cítara y la lira. Finales del siglo V, A.C. Munich. Colección de vasos



Músicos con monocorde, rota y arpa. Munich. Biblioteca del Estado

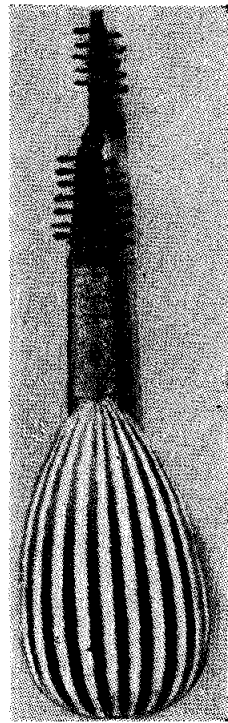
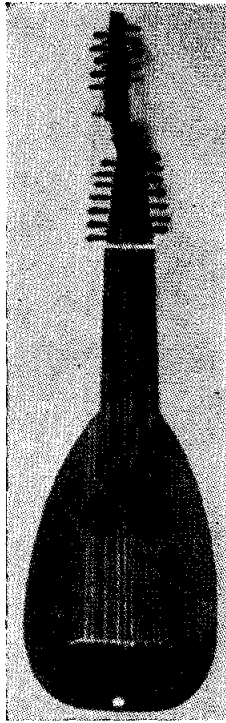
Salterio, segunda mitad del siglo XII



El fabricante de laúdes. Graba-
do sobre madera de Jost
Amman, 1568



Laúd. Estampa francesa anónima, hacia 1570. Biblioteca Nacional de París



Teorba hecha por Andrea Harton (Hartung). Venecia 1517. Colección Wildhagen. Berlín-Halensee



Guitarra. Estampa francesa anónima, hacia 1570. Biblioteca de París

diferentes hipótesis, de las cuales podríamos fijar dos como las más precisas:

1. La guitarra tendría su origen en los pueblos asirios, desde donde, a través de egipcios y árabes, habría llegado a España.

2. La guitarra provendría de la kethara griega o cítara romana, y habría sido introducida por los romanos en la Península Ibérica en épocas anteriores a la invasión árabe. Esta, evolucionando a través de varios siglos, habría llegado a transformarse en vihuela en España, y más tarde, hacia fines del siglo XVI, habría tenido características semejantes a nuestra guitarra actual, denominándose guitarra española.

En realidad, las dos hipótesis tienen cierta solidez; parece ser que en un comienzo se conocieron dos tipos de guitarra: latina y morisca. Basta observar las miniaturas que ilustran las "Cantigas de Santa María", de Alfonso el Sabio, o atender a los versos del Arcipreste de Hita en su "Libro del Buen Amor":

Allí sale gritando la guitarra morisca,
De las boces agudas e los puntos arisca,
El copudo laud que tyene punto a la trisca,
La guitarra latina con esos se aprisca.

Esta estrofa nos explica claramente la existencia de los dos tipos en esa época.

De éstos parece haber sido la guitarra latina, con su caja de resonancia en forma de ocho, cubierta y fondo planos, provista de cuatro cuerdas, la precursora de la guitarra moderna. Mientras tanto, el tipo morisco presenta semejanza con la forma del laúd.

La vihuela, por su parte, es muy parecida a la guitarra, pero más grande y de mayor extensión y sonoridad.

En el siglo XIV podemos distinguir tres tipos: vihuela de arco, vihuela de mano y vihuela de plectro. La primera, cuyas cuerdas se frotaban con un arco, se asimilaría a la familia del violín; los otros dos tipos, los que a nosotros nos interesan, se tocaban directamente con los dedos o con un plectro.

La vihuela fue el instrumento que reinó en los ambientes cultos de la España del Renacimiento. Fue el instrumento de moda en la corte de los Reyes Católicos, adquiriendo cada vez mayor auge bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Asimismo, los nobles de la época, entre los cuales el más famoso es el caso del Duque de Alba, brindaron su protección a los vihuelistas. Testimonio de esto encontramos en los documentos de

aquel entonces, que mencionan continuamente la vihuela, mientras que la guitarra parece haber quedado relegada al uso popular para el acompañamiento de danzas y canciones.

El tipo más común de vihuela es el de seis dobles cuerdas y entradadura de 10 divisiones sin afinación, que abarca dos octavas de Sol a Sol; está organizada por intervalos de cuarta con una tercera mayor entre la II y IV cuerdas. También existe una descripción del padre Bermudo de una vihuela de siete cuerdas con una cuerda más en el registro agudo:

Vihuela de Bermudo



Vihuela común

En la guitarra también podemos distinguir diferentes tipos, basados igualmente en la cantidad de sus cuerdas, que empieza por cuatro, pero que aumenta después a cinco o seis. Se cree que Vicente Espinel concibió la guitarra de cinco cuerdas, como lo menciona Lope de Vega en su "Dorotea". Sin embargo, Juan Bermudo, en su obra "Declaración de los instrumentos" (1555), se refiere y antes que Espinel, a las cinco cuerdas y dice: "guitarra hemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas afinadas la-re-sol-si-mi".

La guitarra así acondicionada fue llamada, fuera de España, guitarra española, para distinguirla de la guitarra de cuatro cuerdas. Fuenllana y Mudarra publicaron fantasías para guitarra o vihuela de este tipo.

La guitarra, que había sido relegada al sombrío papel de acompañamiento en manos del pueblo, durante la época de apogeo de los vihuelistas (siglo XVI), tiene su resurgimiento en el siglo XVII, cuando en 1578 Antonio Cabezón publica su obra, que es lo último que se produce para vihuela. Este instrumento comienza a decaer hasta desaparecer totalmente.

Toda la música que se ha conservado de la época de apogeo de estos instrumentos de cuerdas punteadas está escrita en tablatura. ¿En qué

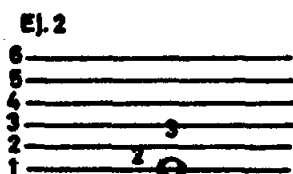
consiste este tipo de escritura? El objeto de la tablatura o sistema de cifra, como también podemos llamarlo, consiste en indicar con un mínimo de elementos y signos la ubicación de los sonidos en el instrumento. Esto se consigue indicando la posición de los dedos sobre los trastes, lo que frente a la escritura actual facilita enormemente la lectura y sobre todo la lectura a "prima vista".

Este procedimiento fue tomado de los organistas y resultó muy apropiado para estos instrumentos.

El sistema general de la escritura de cifra consiste en representar los sonidos sobre una pauta de líneas paralelas que correspondan a las cuerdas del instrumento. El número de líneas era variable en razón de la cantidad de cuerdas de los diferentes instrumentos. Sobre estas líneas se indicaba con números o letras la posición de los sonidos en los trastes. La duración de los sonidos se indicaba con figuras rítmicas dibujadas sobre la pauta.

Esto es en sentido general, pero el procedimiento de escritura muestra características diferentes según los países y aun según los autores. Así podemos distinguir tablaturas italiana, francesa y alemana para laúd y tablatura española para vihuela y guitarra.

Tablatura italiana: En ella el orden de las líneas trazadas corresponde a la colocación que tienen las cuerdas del instrumento en posición de tocar:



Los sonidos van indicados con número, partiendo de 0, que representa la cuerda en vacío.

Tablatura francesa: Se escribía primero sobre cinco líneas y sólo en el siglo XVII se le agrega una sexta. Estas líneas se contaban a la inversa que en la italiana, o sea, de arriba hacia abajo:



A diferencia de la italiana, se indicaban los trastes con letras del alfabeto colocadas sobre o entre las líneas, correspondiendo la letra a la cuerda en vacío.

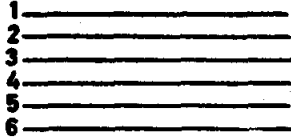
En el siglo XVII, cuando aparecen las cuerdas vacías del bajo, se indicaban éstas con la letra *a* como sigue:

Ej.4



Tablatura española: En España las tablaturas siguen el sistema de los italianos, pero varía, según los autores, la ubicación de las cuerdas en las líneas trazadas. Así, por ejemplo, don Luis Milán, en su tratado para vihuela "El Maestro", ordena las cuerdas al revés de los italianos, dejando la línea superior para la prima:

Ej.5

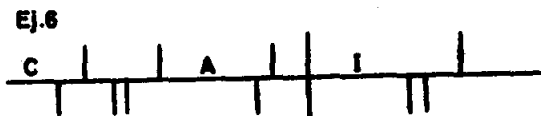


El libro de Fuenllana "Orphenica Lyra" y el de "Música para Vihuela", de Diego Pizador, así como también Gaspar Sanz, en el siglo XVII, en su "Instrucción de música sobre la Guitarra española", muestran la forma original italiana, o sea, con la prima en la línea inferior.

Las obras con parte vocal tienen el canto indicado en una parte separada, o bien, por medio de números anotados en tinta roja, lo que los diferencia de la parte instrumental.

En el siglo XVII aparece un sistema de abreviación de acordes, atribuido al guitarrista italiano Girolamo Montesardo. Consiste en anotar sobre una línea horizontal, letras mayúsculas y minúsculas que representan los acordes más característicos y usuales en la guitarra. Este sistema se generalizó muy pronto, especialmente en la música rasgueada, y fue adoptado por compositores españoles, quienes le introdujeron algunos cambios.

Gaspar Sanz, en su tratado presenta los acordes según el modelo italiano, pero usando sólo letras mayúsculas sobre la línea horizontal. Para indicar la dirección del rasgueo aparecen pequeños trazos verticales sobre o bajo esta línea.



Tablatura alemana: Tiene características propias. No usa la pauta para representar las cuerdas, porque cada cuerda y cada traste están indicados por una letra o cifra determinada. Las equivalencias de unísono entre dos cuerdas aparecen anotadas combinando los dos signos correspondientes.

El ritmo, igual que en los demás países, se indicaba con figuras anotadas sobre los signos.

En el siglo XVI las composiciones de Judenkunig, Newsidler y Hans Gerle están escritas en la tablatura descrita.

Ejemplo de un fragmento de Newsidler

Ej.7

9	9	9	9	u	9	k	9		u
2	2	2			2	4	n	4	
t		t			t	y	r	g	

¿En qué forma contribuyeron los cultivadores de los instrumentos de cuerdas punteadas al desarrollo de la composición musical de su época?

1. Es preciso aceptar que en los laudistas y vihuelistas está el origen de las formas de la música instrumental. Son éstos una preciosa ayuda para seguir el proceso de transformación del arte antiguo y de los modos clásicos hacia la tonalidad moderna. El agente más eficaz y el principio

esencial parece haber sido la melodía popular: las canciones y danzas populares.

Los vihuelistas explotaron el tesoro inagotable del canto popular con su dulce melodía y expresividad. Incluyen en sus tratados fantasías, pavanas, tientos y gallardas de su propia invención, junto a villancicos, romances, sonetos, canciones, madrigales y ensaladas de la lírica castellana, portuguesa, italiana y francesa.

Los libros de cifra aportan una contribución considerable al estudio del folklore musical europeo. Las tablaturas antiguas muestran variados elementos de la música popular del siglo XVI, sobre todo en las canciones y aires de danza que contienen. La introducción del elemento popular fue de gran importancia para liberar la composición musical de ciertas trabas de la escuela flamenca, permitiendo dirigir el arte musical hacia un estilo más expresivo.

Los laudistas pusieron en tablatura frotadas, de calidad sobresaliente, al igual que transportaron al instrumento madrigales y canciones francesas de la época. Estas frotadas corresponden a los primeros ensayos de música culta profana. Estos músicos tomaron, además, los ritmos de las danzas populares, realizando un acabado trabajo artístico. No fue su interés conservar el carácter danzable, sino más bien lograr en sus composiciones una estilización de los diferentes ritmos. Los libros de cifra presentan también interés desde el punto de vista literario. En ellos encontramos una gran cantidad de poesías características, que gracias a esto no se han perdido irremediamente.

2. Hacia fines del siglo XVI se abría una nueva era en la música, al ceder la polifonía paso a la monodia acompañada (canto acompañado armónicamente por uno o varios instrumentos). Los tratados de vihuela son una documentación valiosa y tal vez única, pues siguen paso a paso el procedimiento de esta evolución trascendental. En los libros de los vihuelistas encontramos los primeros ensayos de acompañamiento de la monodia naciente y de sus formas musicales derivadas. Tanto laudistas como vihuelistas ocupan un lugar de honor al preparar el camino para el advenimiento de la monodia acompañada del siglo XVII.

La música original para los instrumentos de cuerdas punteadas constituyó el terreno favorable para el elemento nuevo que comienza a bostearse: el acorde. El carácter esencialmente melódico de estas composiciones hizo del acorde su elemento obligado y más importante.

Esta nueva característica determina la evolución de los modos antiguos hacia nuestros modos mayor y menor. Esto lleva muy pronto a dar

importancia a las diferentes funciones tonales y la modulación llega a ser una condición obligada en la composición musical.

3. Los vihuelistas fueron los primeros cultivadores del arte de la variación, que ellos denominaron diferencias. Quizás antecedieron en esto a los organistas. Tienen importancia en este aspecto los "Libros del Delphin", de Luis de Narváez (1538), cuyas diferencias presentan dos características: las variaciones puramente instrumentales y las variaciones que resultan de las diferentes formas de acompañamiento para un mismo canto. Narváez tomó como tema el antiguo romance "El Conde Claros" y el aire popular "Guárdame las vacas". Diferencias sobre temas populares encontramos también en la obra de Mudarra "Tres libros de cifra para vihuela". Es característica en ella el uso de una bajo constante, modalidad que fue explotada más tarde por los virginalistas ingleses.

Otra obra maestra de la Europa del siglo XVI que explota el arte de la variación, es el tratado de "Glosas sobre cláusulas y otros géneros de la música de vidones" (Roma, 1553), de Diego Ortiz, maestro de capilla de la corte de Nápoles. Ortiz llama glosas a las diferencias y usa el término cláusula como sinónimo de tema. En su obra da reglas y consejos a los compositores para abordar este procedimiento con arte y buen sentido.

Los laudistas y vihuelistas incluyeron en sus obras consejos y reglas, en las cuales dan explicaciones tanto de la forma correcta de interpretación de sus composiciones, como de conceptos básicos para la composición. Estos tratados no sólo constituyeron una valiosa fuente de información para los compositores de aquel entonces, sino merecen, también, detener la atención de los músicos de nuestra época.