AALGA

Boletín de la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

Año 1, Nº1 - septiembre de 2010

A.A.L.G.A. es una asociación civil sin fines de lucro, personería jurídica 650/10
Website: www.aalga.com.ar / www.facebook.com/aalga
E.Mail: contacto@aalga.com.ar

Editor responsable: Gabriel Schebor **Colaboradores para este número:** **Carlos Ravina** **Sebastián Núñez** **Laura Maschi** **Alba Schoijet** **José Verdi** **Ana Paula Segurola**	*Artículos técnicos, organológicos, entrevistas, noticias, servicios al asociado, crónicas de la actividad.*

Grabado en la tapa: portada del "Cuaderno de guitarra de Mathias Maestro", publicado en Lima en 1786, que contiene sonatas de estilo barroco italiano tardío, así como minuets y rondós para guitarra de 6 pares de cuerdas.

Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

Los laúdes y las guitarras llegan al mundo occidental de manos de los pueblos árabes, a través de la presencia de éstos en España entre el siglo VII y el XV, y en todo el Mediterráneo. Ya adaptados a las modas musicales de las distintas épocas, estos instrumentos son parte activa del desarrollo cultural europeo, y su conformación, técnica interpretativa y repertorio reflejan su ajuste a los gustos locales y su situación de extremo aprecio, hasta que la moda musical del clasicismo, el advenimiento del piano, el cuarteto de cuerdas y la orquesta los va relegando. En este largo camino que va desde la primer publicación de música para laúd en 1507, hasta sus cantos de cisne en la década de 1780, los laúdes y las guitarras acompañaron toda la actividad musical profesional y amateur, con participación en la canción solista, en la ópera, en la iglesia, en la música de cámara instrumental, y con un repertorio solista exquisito, notablemente variado y virtuosístico. Guitarras, vihuelas, laúdes, bandurrias, son exportados a América por los colonizadores, dando origen a toda una variedad de instrumentos que van desde los charangos, tiples, vihuelas, bandolas, violas, jaranas, etc., que hoy son tomados casi por autóctonos de nuestro continente.

Aalga se propone acercar al público fragmentos variados de ese pedazo de historia cultural y sonora en que laúdes, vihuelas, guitarras barrocas y románticas, tiorbas, archilaúdes, dibujaron con líneas lúcidas y primorosas los senderos del alma.

Editorial

En 2008 comenzamos un camino de reunión de esfuerzos entre colegas que veníamos compartiendo una experiencia de dedicación y amor por los instrumentos de cuerda pulsada antiguos. Esa reunión tenía y tiene por objetivo mejorar la visibilidad pública de los laúdes y las guitarras antiguas, favorecer la posibilidad de estudiar con bases bien fundadas estos instrumentos, producir ciclos de conciertos, y constituir una referencia válida para todas las personas que quieran acercarse al mundo de nuestros instrumentos. El camino iniciado en 2008 atravesó las instancias de la producción de 3 festivales, varios ciclos de conciertos, un curso de luthería de laúdes, y la gestión de la personería jurídica, que nos permitirá acceder a subsidios y espacios que mejorarán nuestra presencia en el escenario cultural argentino. Algunas cuantas cosas ya están en marcha. Este boletín, y los hechos que AALGA está produciendo en términos de ciclos de conciertos, acuerdos para publicaciones, convenios con asociaciones similares del exterior (Lute Society de Inglaterra, Lute Society of America), así lo prueban. Queda mucho por hacer. Tenemos que generar más beneficios para los socios, extendernos al interior, tener mejor llegada a las instituciones educativas, producir mejores festivales en mejores espacios, etc. Para conseguir todo esto, debemos perseverar en la senda de trabajo y compromiso que ha permitido que lleguemos hasta aquí. Desde estas líneas propongo a los socios que nos hagan llegar sus inquietudes, sus sugerencias y sus ganas de aportar para hacer crecer este pequeño espacio de amores compartidos.

Gabriel Schebor

CONTENIDO:

Un chitarrone en el Rio de la Plata .....*pág. 4 a 22*

Entrevista a Sebastián Núñez .....*pág. 23 a 26*

Crónicas de aquí y allá: "Desde San Marcos Sierras"/"Seminario de la LSA"2010.*pág.27*

El rincón del guitarrista: "La guitarra galante".....*pág. 28 a 32*

¿Por qué se llama "El Maestro" el libro de Luis Milán? .....*pág. 33 a 38*

Artículos y notas técnicas: "Las instrucciones de Alessandro Piccinini".....*pág. 39 a 47*

La actividad de AALGA en 2010 ..... *pág. 48*

Un chitarrone en el Río de la Plata

Notas sobre un instrumento conservado hoy en el Museo Nacional de Arte Decorativo
Carlos E. Ravina (Buenos Aires, versión abril de 1977 y versión 1984)
Gabriel A. Schebor (Buenos Aires, julio de 2010)

1 Introducción: ¿qué es un chitarrone?

Cuando en el prólogo a su "Nuove Musiche" (Florencia, 1602) Giulio Caccini manifestaba su preferencia por el chitarrone sobre cualquier otro instrumento para acompañar la voz, especialmente la de tenor, estaba documentando la ductilidad con que el laúd afrontaba las exigencias de un nuevo estilo, característica que le permitió sobrevivir por más de un siglo y medio a su período de apogeo.

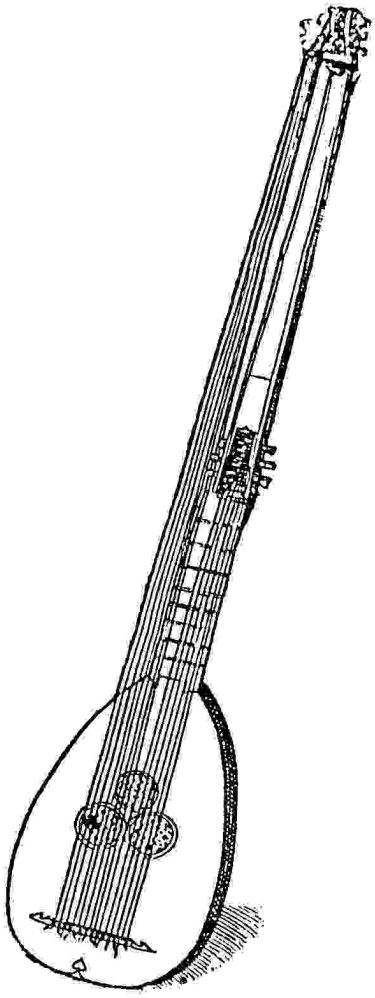
Su presencia en la escena musical no era del todo nueva, ya que en 1589 se utilizaron instrumentos de este tipo en los Intermedios de "La pellegrina" que anticiparon a la ópera, realizados con música de Jacopo Peri, Emilio de'Cavalieri, Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi y otros encumbrados compositores e intérpretes del momento. La ocasión de la boda de Ferdinando de'Medicis con Christine de Lorena, ameritó un despliegue artístico que permitió exhibir tanto las nuevas conquistas estéticas, como los nuevos instrumentos que se ajustaban a las mismas. Un chitarrone conservado en el Museum of Fine Arts de Boston probablemente participó de esta obra.

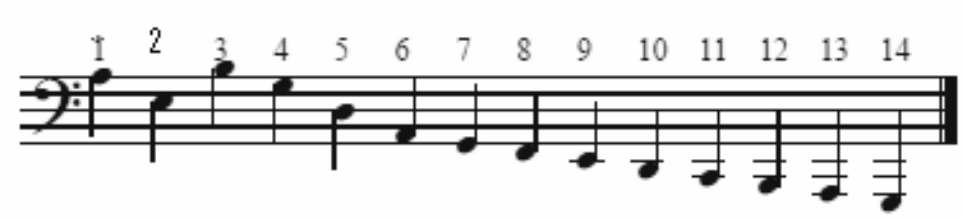
Existe una íntima relación y una mutua dependencia entre el instrumento y el lenguaje musical. Cuando a fines del siglo XVI comenzó a definirse con claridad el sistema tonal y los primeros cincuenta y nueve Concerti Ecclesiastici (1602) de Ludovico Viadana testimoniaron el comienzo de la era del bajo continuo, también el laúd mostró síntomas del cambio que se estaba operando.

Sus cuerdas no sólo aumentaron en número sino que a efectos de proveer un sólido basamento armónico, las más graves superaron en muchos casos el metro y medio de largo. Esta familia de laúdes se presentó en dos grandes variedades de ambigua diferenciación: chitarrones o tiorbas y archilaúdes[1]. Normalmente, los dos primeros términos se aplican a instrumentos de gran tamaño (largo de cuerda vibrante entre 75 y 95 cm para el diapasón corto, con afinación re-entrante, y entre 1,20 m y 1,70 para los bajos que se ubican en el clavijero de la extensión del mango), mientras que el término archilaúd engloba a instrumentos de dimensiones más pequeñas y afinación similar a la de los laúdes convencionales pero con los bajos agregados en la extensión (que pueden ser simples ó dobles) con largos de cuerda entre 58 y 70 cm para el diapasón corto, y entre 90 cm y 1,45 m para la extensión.

---

[1] Spencer, Robert: Chitarrone, Theorbo and Archlute, Early Music, IV, 1976, pág. 407.
Smith, Douglas Alton: On the origin of the chitarrone, Journal of the American Musicological Society, Vol. XXXII, Nº 3, 1979, pág. 440.
Hellwig, Firedemann: The morphology of lutes with extended bass strings, Early Music, IX, Nº 4, 1981, pág. 447.
Verdi, Ramón José y Ravina, Carlos E.: Archilaúd, Tiorba y Chitarrone, Boletín de la Sociedad Laudística Argentina, Nº 1, 1984, pág. 9.





Chitarrone romano, según grabado del
"Syntagma musicum" de Michael Praetorius, Wolfenbüttel,1619 y su afinación

2- El chitarrone del MNAD

En el Museo Nacional de Arte Decorativo[2], es posible apreciar uno de estos instrumentos. Bajo la identificación MNAD 502, 167, 1818/7 y acompañado de la noticia:

> LAUD – ESPAÑA siglo XVII
> Mango de madera de ébano. Incrustaciones de marfil.
> De inspiración oriental.

Tal vez se trate de uno de los pocos instrumentos de este tipo que han sobrevivido y bien podría ser un chitarrone.

El 24 de marzo de 1977, previa autorización del Dr. Federico Aldao, Director del Museo, Carlos Ravina pudo realizar un examen parcial del instrumento. Este estudio fue complementado por Gabriel Schebor el 20 de julio de 2010, gracias a la gentil colaboración de Hugo Pontoriero, y Rocío Alonso, integrantes del departamento de Museología del MNAD. Las conclusiones de ambos exámenes se detallan en este artículo.

En el catálogo del museo[3] figura con el Nº 197 como:

> LAUD*
> ESPAÑA. Siglo XVII
> En su largo mango de ébano presenta, en la parte superior e inferior, incrustaciones de marfil. En la parte posterior de la caja corren incrustados filetes de madera clara y sus rosas instrumentales están finamente esculpidas, con inspiración oriental.
> Alto, 1.73 cm (sic)
> Colección del pintor Mariano Fortuny

La palabra LAUD lleva un asterisco que indica que la pieza forma parte de la antigua Colección Errázuriz

Resulta evidente que el criterio con el cual se informaba al visitante respondía solícitamente al espíritu y nombre del museo, con aparente exclusión de otros intereses.

Interesado por su procedencia, trató de establecer alguna relación entre los Errázuriz y Mariano Fortuny y Madrazo, camino aparentemente errado. Desde el establecimiento en Chile de la familia de Don Francisco Javier de Errázuriz y Larraín en el año 1733 (nacido en Aranaz, en las montañas de Navarra, contaba entonces con 22 años) no parecen haber existido mayores probabilidades de contacto entre sus descendientes y la familia del plástico granadino[4]. Por lo menos, menores que las que probablemente tuvieron Don Matías Errázuriz y su esposa Doña Josefina de Alvear[5].

Queda además por investigar cómo el instrumento llegó a manos de Mariano Fortuny y Madrazo[6]. Tal vez el examen de la correspondencia mantenida entre su abuelo Federico Madrazo y Kunst y Francisco Asenjo Barbieri[7], el entusiasta musicólogo madrileño, pudiera revelarnos algo al respecto.

Con la intención de difundir su existencia tanto como procurar que fuera preservado, una copa del informe 1977 fue elevada a las autoridades del Museo de Arte Decorativo, acompañada de artículos de especialistas en conservación en este campo: Nicolas Meeús, Cary Karp, Christopher

---

2 El Museo Nacional de Arte Decorativo fue fundado el 21 de enero de 1937. Su sede, en Avda. Del Libertador 1902, es el Palacio Errázuriz, una de las mansiones más refinadas de Buenos Aires.

3 Museo Nacional de Arte Decorativo, Catálogo (pág. 130), Buenos Aires, 1947

4 Véase Medina, José Toribio: Los Errázuriz. Notas biográficas y documentos para la historia de esta familia en Chile (1898). Con adiciones y ampliaciones de Carlos J. Larraín. Santiago de Chile, Edición del Fondo José Toribio Medina, 1964.

5 Las memorias y demás papeles de Don Matías Errázuriz y Ortúzar (Santiago de Chile 1866- Buenos Aires 1953) fueron legados a Carlos J. Larraín, de la Academia Chilena de la Historia.

6 Federico Madrazo y Kuntz (Roma 1815-Roma1874), hijo de José Madrao y Agudo (Santander, España). Su hija, Cecilia Madrazo, contrajo matrimonio con Marian José Fortuny (Reus 1939-Roma 1874) y fu su hijo Mariano Fortuny y Madrazo (Granada 1871-Venecia 1949)

7 Francisco Asenjo Barbieri (Madrid 1823-1894). La biblioteca Nacional de Madrid conserva innumerable cantidad de documentos atesorados por Barbieri durante medio siglo. Se los conoce como los "papeles Barbieri" y en el Apéndice II del Volumen Tercero del Catálogo Musical de dicha biblioteca (publicado en Barcelona en 19612 por el Pro. Higino Anglés y José Subirá) pueden consultarse en las páginas 358, 359 y 362 las referencias a la correspondencia que menciono más arriba.

Challen y John Baines; manteniendo asimismo correspondencia al respecto con Friedemann Hellwig y Patrick O'Brian. Otras copias fueron remitidas a las sociedades laudísticas inglesa y norteamericana, y al Germanisches Nationalmuseum, además de haberlo facilitado a luthiers locales y extranjeros.

3- El instrumento en sí

El fondo está constituido por 25 gajos de madera oscura (probablemente tejo monocromo) cuyas uniones han sido fileteadas con madera clara. La tapa presenta tres rosetas cuyo diseño está elaborado en base a fragmentos de círculo.

Existen algunos aspectos salientes del instrumento, que revelan la calidad de su autor orginario:

- La depuración de la forma y el diseño, y lo prolijo y logrado de la realización de los mismos.
- La calidad de los materiales, entre los que se destaca la tabla armónica, de pino abeto de veta bastante cerrada y pareja.
- La precisión y originalidad en el diseño y realización de las rosetas.

Por otro lado, hay elementos que delatan un proceso de transformación que no le ha favorecido, que probablemente podrían datarse a comienzos del siglo XIX. Estos son:

1- El puente que no parece ser el original, presenta nueve orificios en lugar de los 20 que debería presentar, de acuerdo con la disposición de cuerdas que revelan sus clavijeros.

2- Tampoco parece original el diapasón, que lleva incrustados cinco trastes de hueso (hecho que remitiría a comienzos del siglo XIX como datación para esta modificación). Los diapasones de este tipo de instrumentos llevaban trastes atados con tripa. Además, la longitud del mango es muy inferior a la que debería tener un instrumento de estas características. Según el análisis realizado en 2010, a juicio de G. Schebor, el mango podría ser original, pero fue acortado en su longitud y reensamblado con el agregado de una pieza torpemente realizada, en la parte superior de la tabla armónica, como para cubrir el empalme del mango con la caja. Este empalme fue realizado con mejor calidad y terminación en la zona del fondo del instrumento, donde el mango se inserta en el cuerpo. El mango está fracturado por debajo del primer clavijero y groseramente cementado con algún adhesivo sintético (hecho probablemente acaecido en algún momento del siglo XX).
Los orificios de ambos clavijeros (8 en el superior y 12 en el inferior) parecen indicar el habitual encordado: seis órdenes dobles más ocho diapasones simples. La cejuela que sirve a estos últimos no parece ser la original y presenta solamente cinco ranuras. *(Actualización de 2010: no estaba la cejuela entre el material expuesto para el estudio)*

3- Un análisis de la tapa, que presenta varias rajaduras, permite suponer que su constructor ha seguido los clásicos lineamientos para el barrado de la misma, los cuales, según Friedemann Hellwig, fueron paulatinamente abandonados a partir de 1850[8].

4- El interior de la caja está forrado con un papel que recubre las juntas entre las duelas, cosa que hace imposible ver si hubiera una etiqueta que identificase el autor original del instrumento. Esta reforma remite a la técnica para juntar las duelas que utilizaban los constructores de mandolinas del siglo XIX, que recubrían el interior de la caja de las mismas con papel para asegurar las juntas. El instrumento presenta deterioros y carece de cuerdas. El fondo tiene varios orificios y una rajadura en la duela central faltando material inmediatamente arriba de la contrafaja exterior.

5- Quedan restos de seis clavijas en el clavijero superior y solamente dos en el inferior sin pruebas de que se trate de las originales. Estas clavijas carecen de asa. A juicio de G. Schebor, luego de extraer una clavija y notar que su sección (al igual que la de las demás "clavijas") no era circular, sino que simplemente se trataba de un tarugo torpemente conificado, surge la idea de que esas "clavijas" fueron colocadas en algún momento de la historia del instrumento, para tapar los agujeros no

[8] Hellwig, Firedemann: Lute construction in the Renaissance an the Baroque. Galpin Society Journal, Inglaterra, abril 1974, pág. 15.

utilizados de los clavijeros, ya que el instrumento evidentemente fue convertido para ser utilizado como guitarra, con 8 cuerdas simples, por lo que 12 clavijas sobraban. De todos modos, las clavijas que hubieran servido a las cuerdas en uso luego de la reforma sufrida por el instrumento, tampoco están y ninguno de los tarugos presentes en lugar de las clavijas parece haber sido utilizado jamás como clavija pues no podría girar en los agujeros, amén de no tener asa.

6- Falta la cejuela que corresponde a los seis órdenes dobles del mango corto.

Algunas medidas (en cm)

longitud	total	173	
	de la tapa	61	
	del cuello	110	
	del diapasón	22.2	
	del clavijero superior	15	
	del clavijero inferior	26.3	
	del puente	20	
	seis órdenes dobles	74	
	ocho diapasones	147.5	
ancho	de la tapa	38.5	(máximo)
	del puente	2	
	de las duelas	2	(máximo)
	del cuello en la unión con el cuerpo	8.7	
	del cuello donde asienta la cejuela inferior	6.3	
	de la cejuela superior	4.5	
espesor	del cuello en su unión con el cuerpo	3	
	del cuello a la altura de la cejuela inferior	2.5	
profundidad del cuerpo		16	
diámetros de las rosetas	superior	7	
	el par situado debajo	7.9	
distancia	del borde superior del puente al borde inferior de la tapa	10.5	
	del centro del par de rosetas al borde inferior de la tapa	35	

NOTAS: El puente no es paralelo al eje transversal del instrumento, estando los agudos 7 mm más lejos del borde inferior de la tapa.
El bloque del cuello presenta los tres clavos habituales.
La tapa parece llevar catorce barras, siete de las cuales dividen a la misma en ocho secciones de 7 cm cada una. Los centros de las rosetas parecen coincidir con las barras 5ta y 7ma.
El puente parece indicar los dos tercios de las dos secciones inferiores, pues del borde inferior del mismo al borde de la tapa hay 9,5 cm (2/3 de 14 cm) lo cual configuraría el habitual esquema geométrico con que se diseñaban esas tapas.

A pesar de que la nota de referencia del MNAD ubica al instrumento en España, siglo XVII, en virtud de la observación realizada y de los conocimientos disponibles sobre el tema, se podría afirmar casi con seguridad que fue construido en Italia, porque guarda las características propias de los chitarrones italianos de la primer mitad del siglo XVII, si bien su forma alargada es bastante peculiar si lo comparamos con los chitarrones más conocidos de las escuelas romana (Magnus Graill, Büchemberg) o Venecia-Padova (Tieffenbrücker-Venere-Railich-Sellas) que presentan un frente de "hombros" más redondeados.

4- Conclusiones:

Consideramos a este instrumento como particularmente importante, al ser uno de los pocos de su tipo que han sobrevivido y tal vez el único en Latinoamérica. Por otro lado, la calidad de su diseño y realización lo hacen merecedor de la mayor atención por parte de especialistas, para poder extraer del mismo mayor conocimiento sobre una tradición que llegó a un nivel de desarrollo y calidad asombroso, en la primera mitad del siglo XVII.

Además, el instrumento reclama atención por parte de un restaurador experto a efectos de garantizar su conservación. Aunque lamentablemente, en 1977 el país no contaba aún con artesanos específicamente dedicados a ello, hoy podemos subsanar esa falencia al haber un luthier argentino con suficiente experiencia en la materia – Sebastián Núñez, radicado en Holanda desde hace casi 30 años-. Se recomienda un peritaje e intervención de parte del mismo.

Informe producido para el Museo Nacional de Arte Decorativo, para los investigadores, luthiers, músicos y la comunidad interesada en el patrimonio cultural.

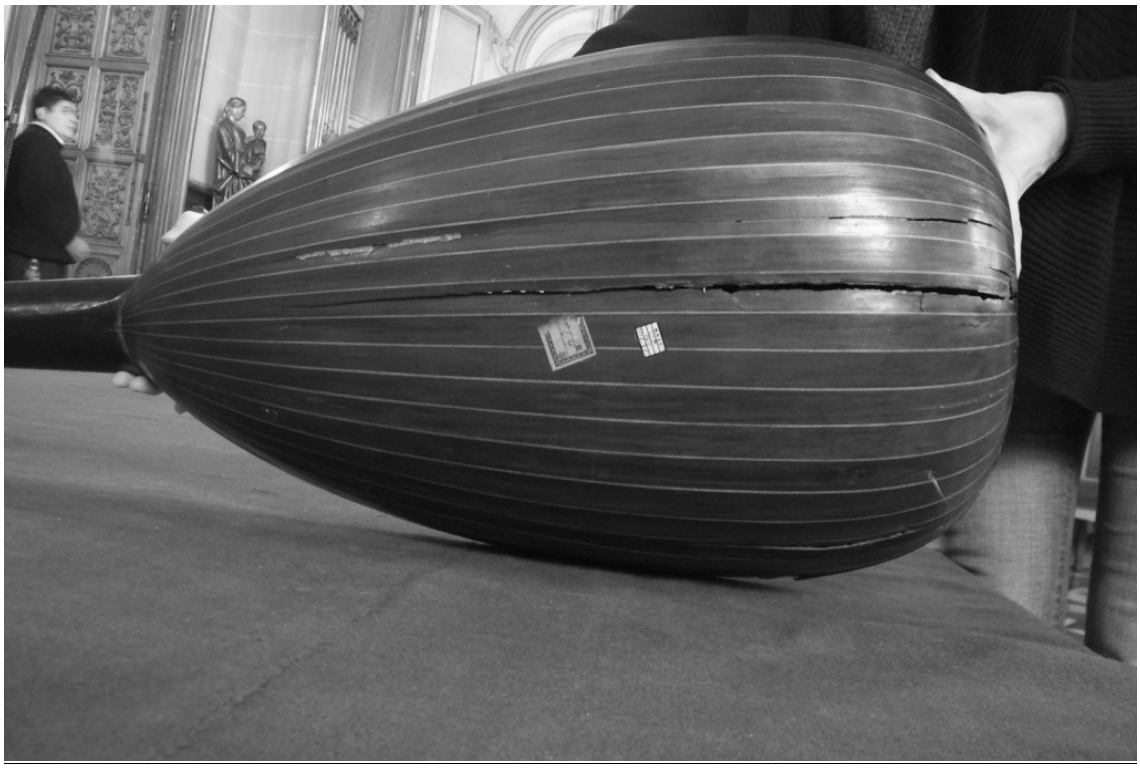
Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas
(www.aalga.com.ar)

Carlos Ravina (ravinacarlos@hotmail.com)
Gabriel Schebor (gabrielschebor@gmail.com)

julio de 2010

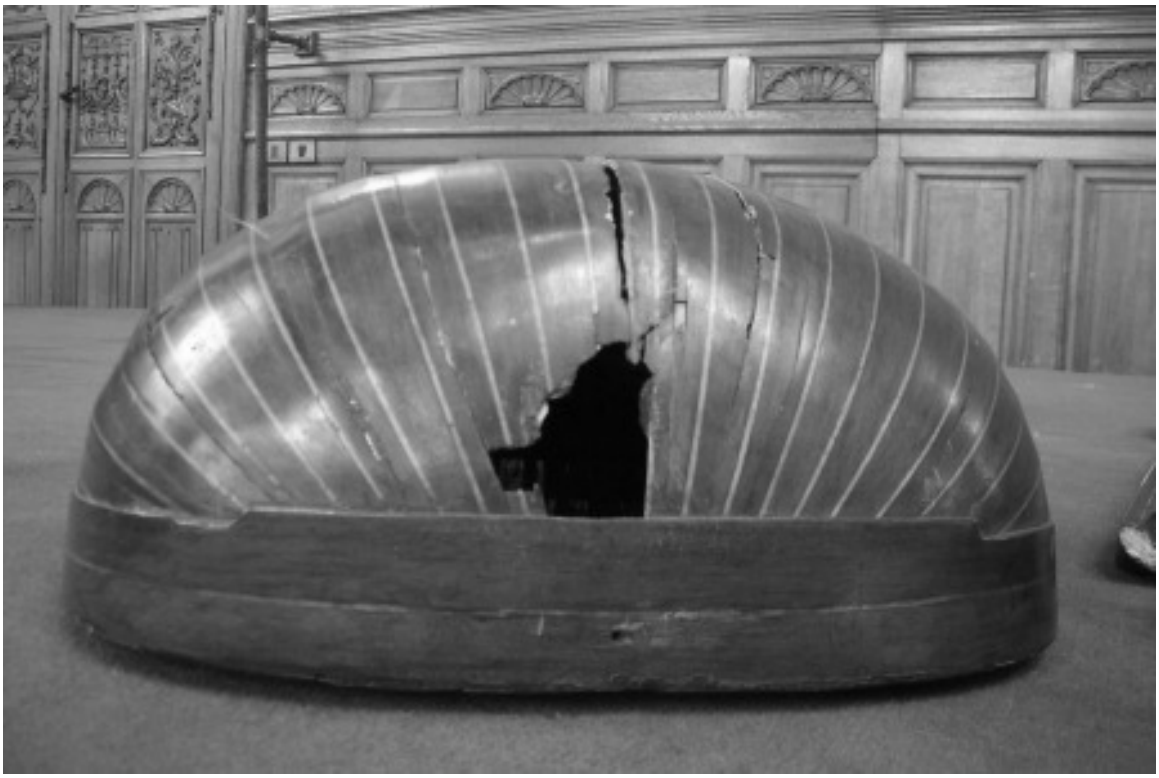
5- Apéndice fotográfico:

Fotografías tomadas por Gabriel Schebor el 20 de julio de 2010



Caja (Fondo-duelas o gajos)

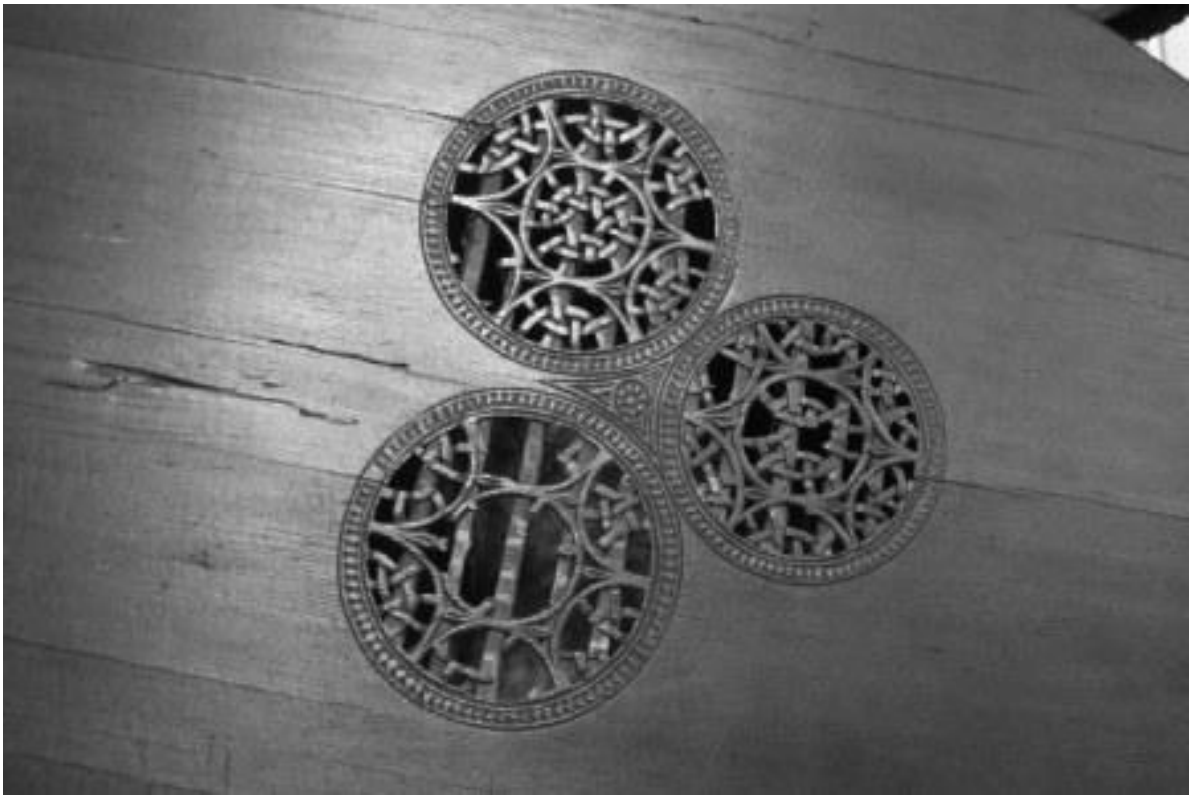
Caja (tapa o tabla armónica, rosetas, puente, mango)



Caja vista desde la contratuela

Caja (perfil)

Caja (vista desde el clavijero)



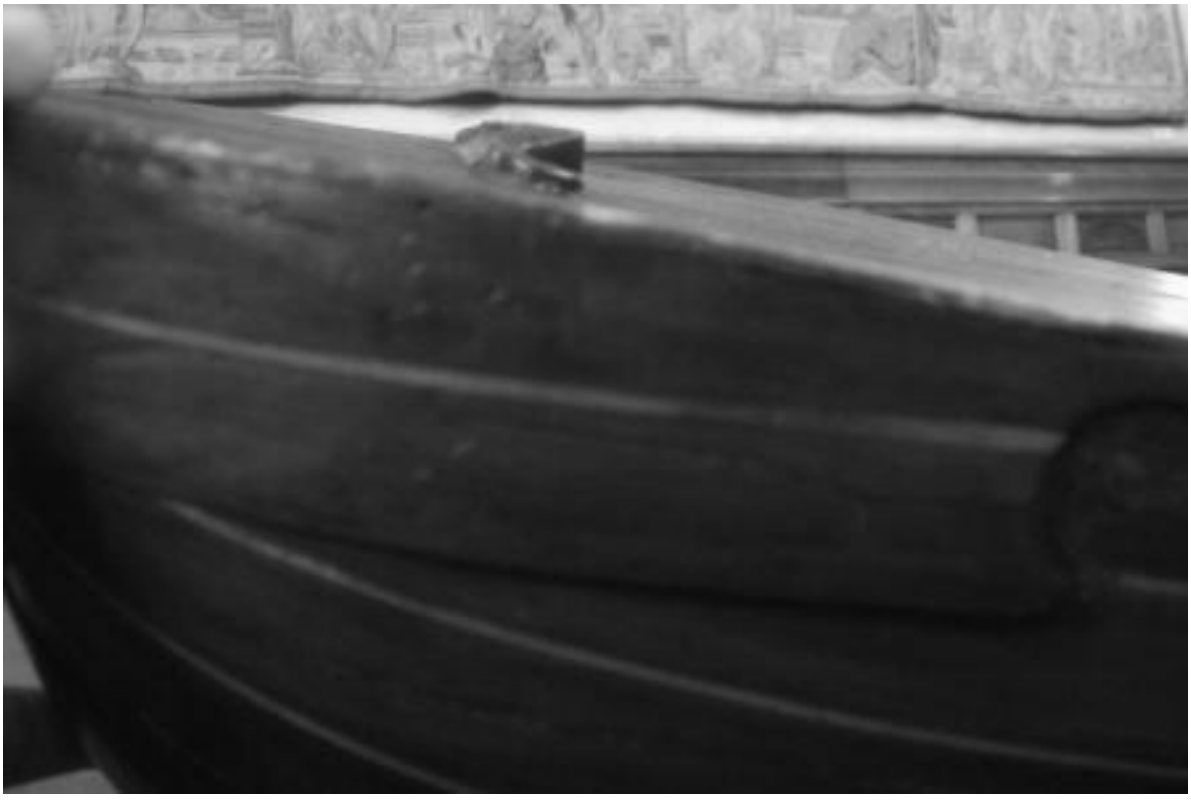
Rosetas

Vistas completas (el encastre está sostenido artificialmente)

Mango y caja(vista superior del diapasón y trastes)

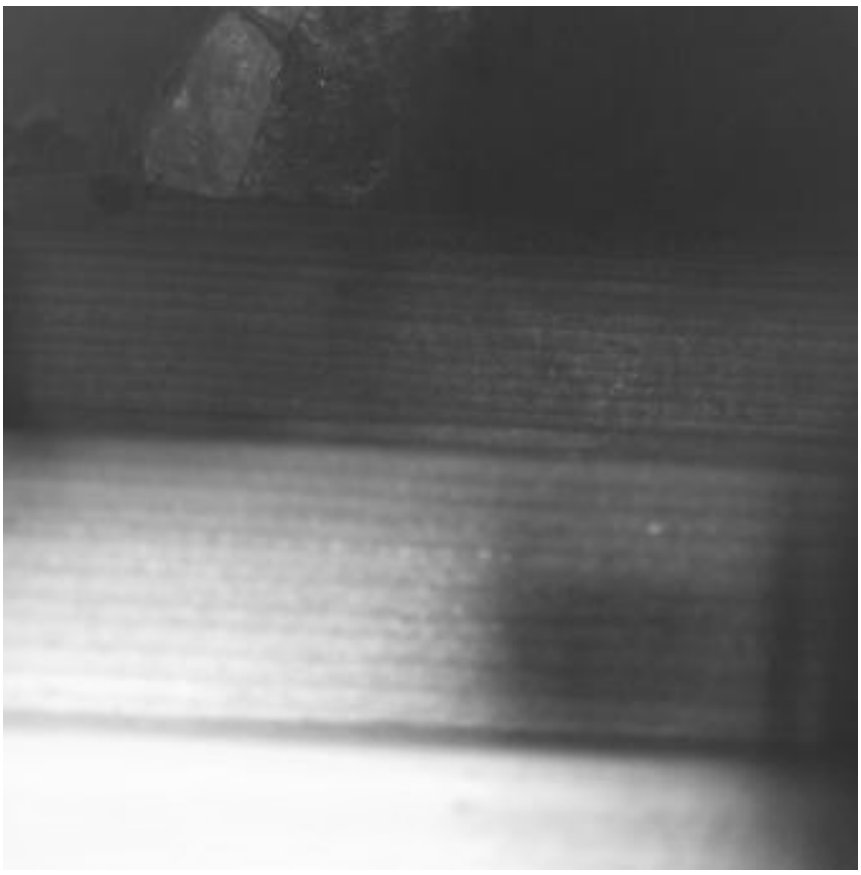
Mango y encastre con la caja (vista desde el fondo de la caja)

Mango y caja (encastre visto desde ambos lados de la caja)

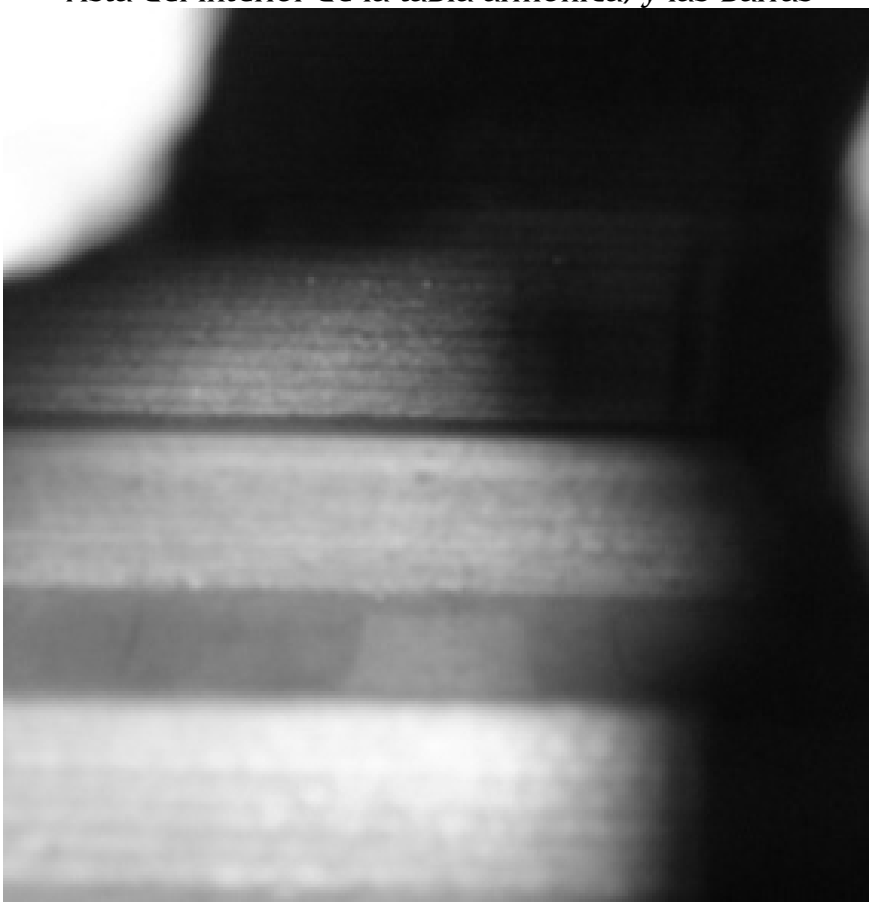


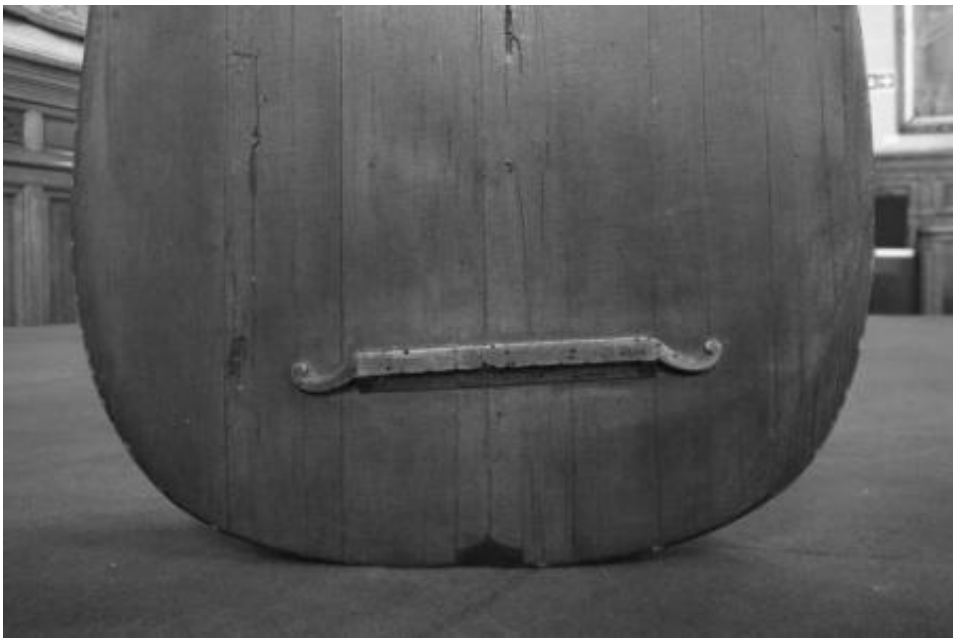
Contraduela

Puente

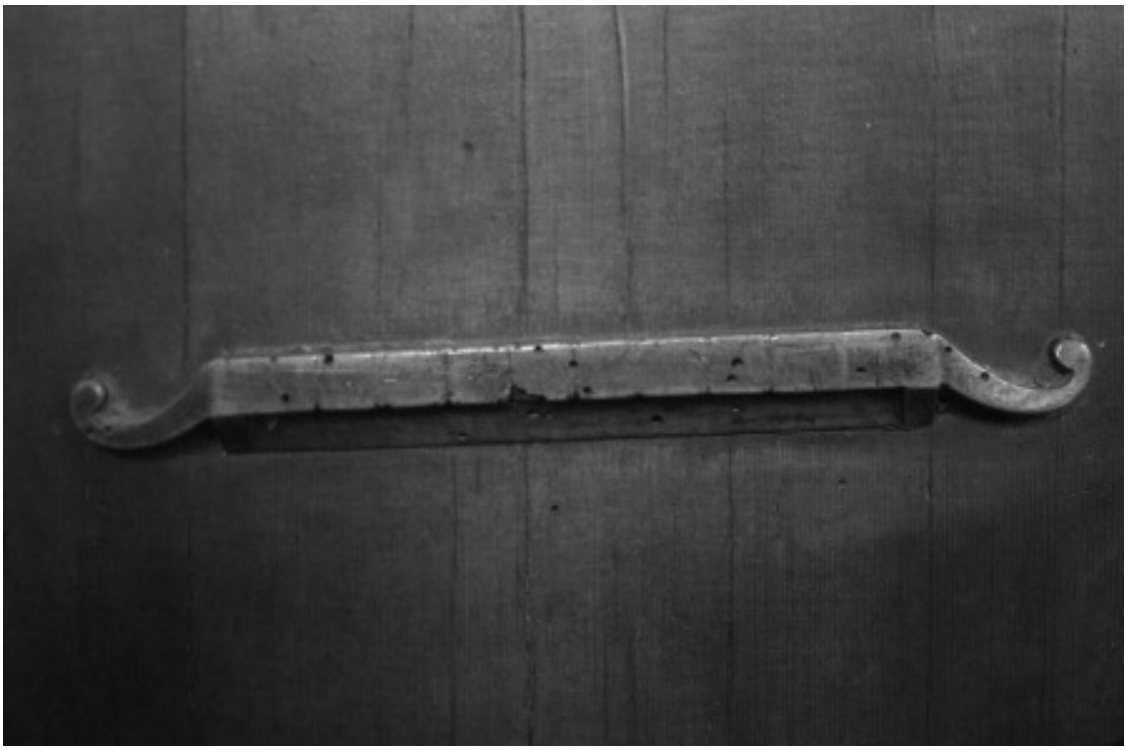


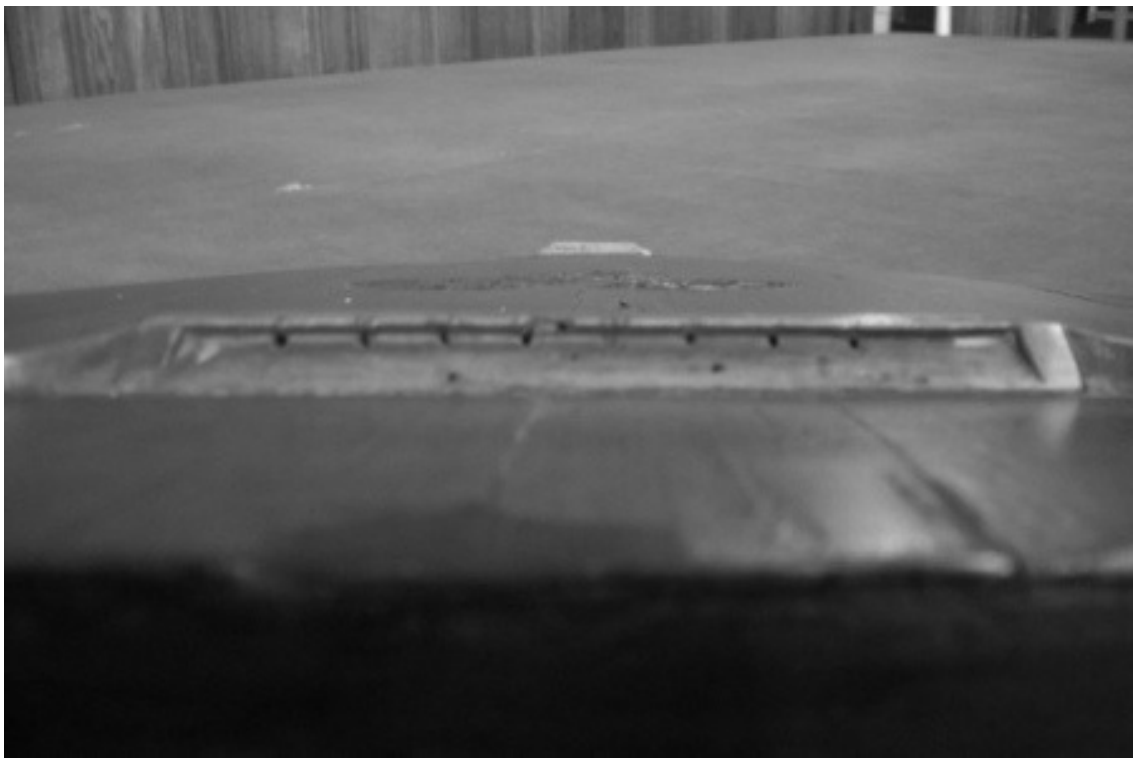
Vista del interior de la tabla armónica, y las barras





Puente



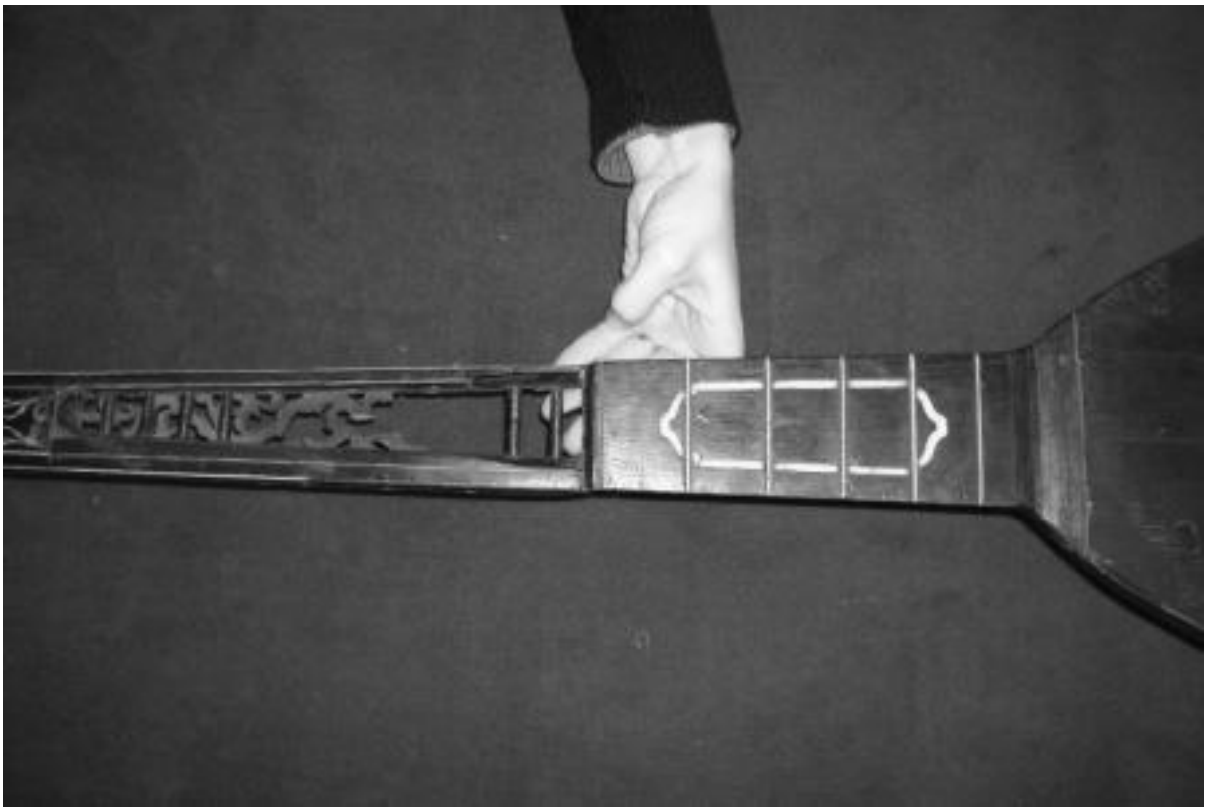


Puente

Decoración de la extensión del mango y del fondo del clavijero

Decoraciones de la extensión

Decoraciones y encastre entre los dos mangos



Clavijero de la extensión del mango y "clavijas"

Entrevista a Sebastián Núñez

Sebastián Núñez y Gabriel Schebor junto a la escultura de Gasparo Tieffenbrücker, en Füssen,

Sebastián Núñez *es un luthier argentino que reside en Utrecht (Holanda) desde finales de la década del '70. Sus instrumentos (laúdes, tiorbas, vihuelas, guitarras barrocas, claves) están probablemente entre los mejores que se construyen en la actualidad. Además de la calidad de su trabajo, es una persona de innumerables virtudes humanas, y de férreo compromiso con la enseñanza de la luthería. En noviembre de 2009 impartió un curso, que fue organizado por AALGA en colaboración con la escuela de luthería "El virutero", en el que pudo hacer llegar a los interesados en la temática (cerca de 15 personas, entre luthiers profesionales y músicos) un conjunto de conocimientos y técnicas que, sin duda han marcado un punto de partida sólido para el desarrollo de la luthería de laúdes en Argentina.*
Comprometido como está, en el desarrollo de nuestras actividades, y en el de nuestra asociación, accedió gustoso a realizar una entrevista via correo electrónico. Las preguntas fueron formuladas por Gabriel Schebor. Los textos en negrita son originales de Sebastián.

G.S.: ¿Cómo empezaste con la luthería?¿Cómo fue tu historia en este tema?
S.N.: Fue en los años '70 en Buenos Aires, cuando con un amigo del barrio, Jorge Szajko, ayudados por su papá, empezamos a fabricarnos guitarras eléctricas porque no nos gustaba la calidad de los instrumentos nacionales y no podíamos pagar los buenos que venían de afuera.
Yo siempre había trabajado con madera desde muy chico en el galponcito de mi casa en Caseros. Mi papá tenía algunas herramientas de carpintería y ahí estaba yo fabricándome juguetes etc.
Además también de chico (habrá sido entre el '62 y el '68), junto con mis hermanas íbamos al Collegium Musicum a cantar en el coro de Vilma Gorini y allí también tuve contacto con lo que en aquella época se hacía de música antigua.
Lo del laúd fue algo muy particular. En los años '70, en medio de mundo del rock, siendo nosotros muy admiradores del guitarrista Jan Akkerman del grupo Holandés "Focus", recibí de un primo que tengo en New York un disco de música renacentista inglesa del compositor isabelino John Dowland, tocada en laúd por este Jan Akkerman. Esta música me impactó y Así fue naciendo en mi la idea de alguna vez fabricar un laúd. Luego seguí algunos estudios de guitarra y presencié algunos conciertos de laúd por la gente del Pro Música de Rosario.
Siguiendo a mi novia que, después de 10 años en Argentina regresaba con su familia a su país natal, Holanda, decidí probar mi suerte de luthier en este país.
Muy rápido empecé a establecer contactos y fui a verlo a Nico van der Waals, un constructor de laúdes ya famoso en esa época, que había construido instrumentos para gente como Paul O'Dette y Hopkinson Smith. En su taller ya había varios aprendices Así que no pude empezar con el. Otro luthier, Willem Kroesbergen, constructor de clavecines también muy conocido, me dio la oportunidad. El trato era que yo trabajase 4 horas por día aprendiendo y ayudándolo a fabricar claves y que podía utilizar su taller el resto del tiempo para lo que yo quisiese. Así que empecé a hacer mis primeras pruebas. La suerte quiso también que este señor viviese a solo 200 metros de la Biblioteca del Instituto de musicología de Utrecht a la que yo iba a estudiar todo lo que se me cruzase sobre el tema. Como la casa de Kroesbergen era muy grande, el me ofreció darme una habitación como parte de pago por mis ayuda y Así empecé a vivir en Utrecht.
Fueron años muy amenos y productivos que también coincidieron con los comienzos del famoso festival de música antigua de Utrecht donde me puse en contacto con mucha gente de todo el mundo. En lo de Kroesbergen construimos instrumentos para Ton Koopman, Musica Antigua Koln, etc y a la casa de Utrecht venían músicos famosos a pasar algunas temporadas y a intercambiar ideas sobre las técnicas antiguas de ejecución.

Trabajé con el durante 6 años y luego empecé un taller por mi cuenta. Ya había empezado a fabricar mejores laúdes y empecé a tener mis primeros encargos. Empecé también a frecuentar los festivales de música antigua en diferentes ciudades de Europa y Así comencé a formar una clientela.
Cosas fundamentales que aprendí de mi maestro fueron por ejemplo, a tener un inmenso respeto por el trabajo de nuestros antepasados. Tratar de entender que veían sus ojos, que sentían sus manos, sus oídos etc. Tratar de captar el tiempo en que ellos vivían. Hay que pensar que estos instrumentos tuvieron un desarrollo de cientos de años hasta llegar a sus máximos esplendores y eso es algo que no se puede volver a inventar en 20 años Así que lo más importante es ***tratar de "entender", "interpretar" lo que nos quieren mostrar.***
El aprendizaje no cubrió solo la parte de construcción meramente técnica de los instrumentos sino que se completó con mucho estudio del entorno como la pintura y la arquitectura y de la historia política y social de los diferentes períodos.

G.S.: ¿Cómo ves la evolución de la luthería de laúdes desde que empezaste hasta ahora?
S.N.: Gracias al trabajo en conjunto de luthiers, músicos y musicólogos se fue llegando cada vez más cerca de lo que quizá alguna vez fueron los laúdes. Ha aumentado el respeto por los instrumentos originales y se hacen cada vez menos "inventos" o "mejoras " modernas que no ayudan a nuestro fin.
Todavía falta mucho por hacer como por ejemplo, por nombrar dos cosas importantes:
Mejorar las cuerdas de tripa que algún vez tuvieron una calidad que no se ha llegado a imitar
Que los músicos estudien mucho los pocos pero valiosísimos documentos musicales e históricos que quedan para hacer una mejor interpretación de la música.

G.S: ¿Hay una ética en la profesión?¿qué les podés decir en este aspecto, a aquellos que encaran la luthería de instrumentos antiguos?
S.N.: La ética en nuestra profesión no difiere de la de cualquier otra que se hace seriamente. Por supuesto que la forma de encarar este tema difiere de uno a otro pero la base es el respeto por los originales, por el cliente, etc. Respaldar tu trabajo con una garantía de calidad por el instrumento que el cliente compra y tratar siempre de entender que es lo que el músico nos dice, ponerse en su lugar. Estudiar bastante para estar al tanto de lo último que se va descubriendo y Así poder, si es necesario, aconsejar al cliente.
G.S: ¿Te parece que puede haber un paralelismo entre este planteo y lo que hace a la práctica del músico?
S.N.: Así como dije antes, el trabajo es en conjunto. No se podría haber llegado a lo que ahora se sabe sin esto. La seriedad es fundamental. Hay datos que son bastante conocidos hoy en día y no se puede estar "inventando" cualquier cosa en la música antigua. Tampoco con los instrumentos. La interpretación personal tiene que estar contenida lo más posible dentro del marco histórico conocido. Por supuesto que hay muchas cosas de las que se sabe muy poco y dan para interpretaciones mucho más libres, pero a veces se exagera.

G.S: ¿Podés nombrar algunos trabajos -de restauración o de instrumento nuevo- que te haya producido un impacto, o que te haya dado un conocimiento o una satisfacción especiales?
S.N.: En mi período de aprendizaje a fines de los '70, en lo de Willem Kroesbergen, la visita continua de músicos famosos como Ton Koopman, Reinhardt Goebel, Monica Huggett, Hopkinson Smith, etc, que llegaban a ensayar en su casa y tocaban maravillosamente en una de las salas mientras nosotros trabajábamos en la sala contigua. Este período fue muy inspirador.
La reconstrucción del cittern Holandés encontrado en un barco hundido a principios de siglo XVII fue uno de los trabajos que más me impactó.
Mi primera visita al Germanisches Nationalmuseum en Nürnberg, cuando Friedemann Hellwig, el encargado de los instrumentos del museo me dio el famoso laúd de Martin Hoffman para que lo estudiara un día entero en el laboratorio de conservación.
Y en este momento, la restauración-conservación de un virginal Ruckers de 1604 de una colección privada que estoy realizando en mi taller en Utrecht.

G.S.: ¿Qué tipo de clientes son los más habituales?
S.N.: De todo. Vienen principiantes enviados por su profesor, profesionales, gente que necesita arreglos, mejoras, cambios en los instrumentos...

G.S.: ¿Cómo ves el nivel de los laudistas y guitarristas antiguos, en el contexto musical general?
S.N.: El nivel está mejorando mucho. Considero que por lo general falta más seriedad y estudio. Por supuesto que cada año es mejor y nuevamente, el trabajo en conjunto con luthiers y musicólogos ayudó mucho a mejorar los instrumentos en comodidad y calidad sonora cosa que no pasaba mucho hace 30 años. La restauración de guitarras del período romántico también ayudó a una mejor interpretación de la música de aquellos compositores Así que los guitarristas también han mejorado en este aspecto.

Construyendo una mandolina barroca, en el curso de luthería de 2009.

G.S.: ¿Cómo ves a los latinoamericanos y a los argentinos en particular dentro de este panorama?
S.N.: Lo que he notado en músicos latinoamericanos es un mejor acercamiento a la sensibilidad en la música. El conocimiento de la música folclórica hace que se sepa transmitir mejor los sentimientos a través de la música cosa que se ve menos en Europa en donde no hay mucho folclore musical vivo en gran escala. En Europa se leen demAsiado solo las notas.
El peligro para muchos que vienen a estudiar aquí es que los conservatorios tienden a enmarcar todo en el pentagrama y hacen que los músicos se olviden lo que era "hacer música" llegando Así a leer solo las notas.

G.S.: Contanos tu experiencia con las asociaciones laudísticas europeas.
S.N.: Gracias a las asociaciones se han logrado muchísimas cosas. El trabajo en conjunto hace que el camino sea más corto y más eficiente. No es fácil mantener el mismo nivel de energía en todos los miembros. Algunos siempre hacen más y otros menos pero el total siempre es positivo y todos salen mejor. Se hacen ediciones, festivales, se intercambian ideas, se presentan nuevos descubrimientos, se organizan simposios y sobre todo se conoce a mucha gente con la que se pueden organizar proyectos nuevos. El último festival internacional del laúd en Fussen, Alemania fue todo un éxito en cuanto a lo humano y lo didáctico. Creo que gracias a las asociaciones es que tenemos ahora la posibilidad de tener tanta información disponible.

G.S.: ¿Qué tareas te parecen necesarias para desarrollar a través de AALGA?
S.N.: Así como en todas las asociaciones, las tareas son siempre un trabajo largo u difícil pero que tiene resultados reales.
Creo que mantener un contacto cercano con otras asociaciones en muy importante. Sería muy positivo que AALGA funcione como un ente mediador entre el mundo internacional del laúd y la guitarra antigua y el local. Algunas de las cosas importantes podrían ser:

a- Promover la investigación de la historia musical local en lo que a estos instrumentos se refiere.

b- Promover u organizar cursos introductorios y más adelantados.

c-Dar la información necesaria a los interesados para que se les abran las puertas del resto de mundo.

d- Proveer listas con bibliografía para facilitar el acceso a la información.

e- Tratar de conseguir un apoyo serio del estado para conseguir fondos para conciertos f-conferencias y para invitar especialistas de todo el mundo.

f- Proveer información sobre becas y posibilidades en los diferentes países para continuar estudios.

g- Llegar a tener algunos instrumentos que se puedan alquilar a nuevos estudiantes para animarlos a empezar.

h- Promover la luthería local para que se construyan buenos instrumentos en Argentina.

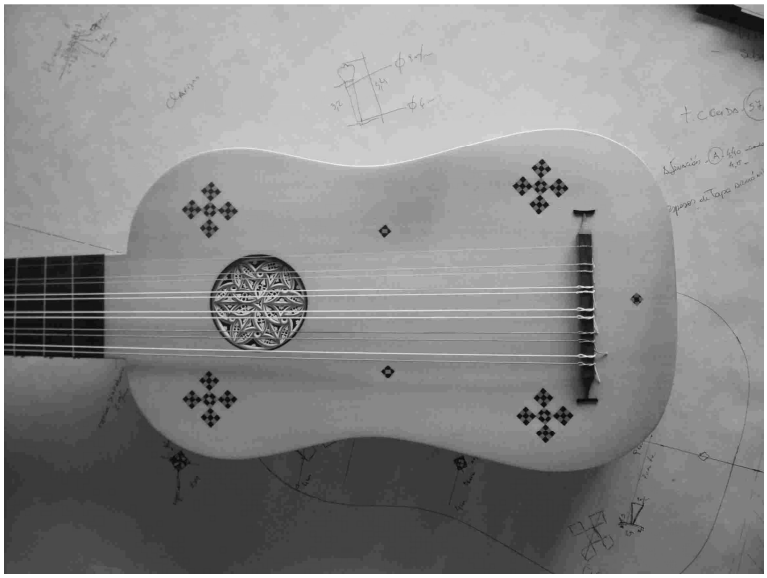
Aquí, algunas muestras de su trabajo:

Laúd de 11 órdenes basado en Frei

Para poder ver más sobre el trabajo de Sebastián, se puede consultar su página web
http://www.earlymusicalinstruments.info/

Laúd medieval

Muselaar reproducción de Rückers



Vihuela renacentista

Guitarra barroca española

Crónicas de aquí y allá...

En esta sección incluiremos artículos enviados por socios, a través de los cuales podremos tener la perspectiva de nuestra actividad en distintos lugares del país y el mundo.

La música antigua en el interior del interior

Desde San Marcos Sierras, Córdoba, por Alba Schoijet

San Marcos Sierras es un pueblo que reúne gran diversidad de individuos, desde nativos o más bien originarios como se dice ahora, hasta gran cantidad de "venidos", entre los que orgullosa me cuento, también nosotros muy diversos....
Parece que San Marcos es un lugar que, desde mucho antes de que esto se notara, albergó y atrajo a gente "rara".... Primero vinieron los naturistas, más tarde los hippies, y ahora los que huyen despavoridos de las ciudades por diversos motivos que sería largo describir ... Yo me vine simplemente porque quería hacer un cambio en mi vida, sin muchas más justificaciones en aquella oportunidad... y resulta que desde que me fui de la gran ciudad mi fama no deja de crecer!!!
Mas allá de dilucidar por qué será que mi fama empezó a crecer aquí, la verdad es que he sido siempre muy bien recibida por un público diverso también, conformado por gente que vive aquí y por turistas que vienen a pasar unos días de calma. Y entonces todos se encuentran con algo que no conocían... escuchan un concierto de tiorba y no lo puede creer! Estos instrumentos bellísimos llaman poderosamente la atención!!!
Trato en cada concierto de acercar al público un repertorio hermoso y poco frecuentado que incluye a De Visée y Piccinini para tiorba, Santiago de Murcia y Gaspar Sanz en la guitarra barroca, entre otros. Y además hablo bastante en cada concierto, explico un poco sobre los instrumentos, la época, los autores, dependiendo esto del repertorio de cada concierto, tratando de desalmidonar (desacartonar, ablandar??) un poco la imagen de la "música seria".

Seminario L. S. A. 2010 – una buena experiencia

por Laura Maschi

Cada dos años, la Lute Society of Americas (LSA), ofrece un seminario para laudistas y cantantes, que es a mi entender uno de los más completos en su género. Y también una experiencia altamente recomendable, no solo por la calidad que tiene en el aspecto docente y organizativo, sino también por la posibilidad que brinda de conocer el mundo del laúd "desde adentro" - o al menos una importante parte de él.
Comparto aquí con ustedes algunas impresiones sobre el mismo porque pienso que vale la pena el esfuerzo que es necesario para asistir.
Dónde: Case Western Reserve University, Cleveland OH, USA
Cuándo: en verano, fin de junio, principios de Julio. Duración 6 días. El próximo será en 2012.
Uno llega cansado de horas de viaje, trasbordos y, si no conoce el lugar o no tiene mucha experiencia de viajero, seguramente tendrá una carga de stress y algún temor a lo desconocido. Todo se borra cuando se sale a caminar por el campus y empieza a encontrar gente...si uno ya estuvo, aparecerán algunos amigos, o a otros también algo perdidos en su primera vez y también, bastantes caras conocidas...de los folletos de los CDs!
Domingo a la tarde, primera actividad: concierto. En los últimos seminarios siempre ha sido un concierto de Paul O'Dette. Obviamente una excelente forma de comenzar un seminario de laúd.
Durante toda la semana, clases y conciertos. Muchos. Dos y hasta tres por día.
Al mediodía y después de la cena...fíjense que no digo a la noche, porque se cena a las 18 horas...esto es lo único que me cuesta aceptar de este seminario!
Así, se tiene la oportunidad de escuchar entre otros a Nigel North, Robert Barto, Crawford Young y Shira Kammen, Venere Quartet, la espléndida Ellen Hargis acompañada por Paul O'Dette (finalizando con un jazz standard by early music soprano y chitarrone!).
El ultimo concierto de la semana, en esta ocasión fue especial porque tuvo la participación de todos los que desearon hacerlo: bajo la dirección de Stephen Stubbs se preparó en solo una semana la

ópera La Daphne, contando con el grupo de cantantes, una orquesta de laúdes acorde a las instrucciones del autor y armada en la semana, más algunos músicos "prestados" de la universidad Case, que cuenta con un departamento de música antigua.
Pero no solo es ver a otros, sino que se va para aprender, y mucho. Los cursos tienen contenidos para todos los gustos y necesidades.
Medieval, Renacentista, Transicional, Barroco. Principiantes, Intermedios, Avanzados. Master clases de técnica de instrumento y de estilística. Muchas oportunidades de tocar con otras personas, prácticas de ensamble, Clases de luthieria. Este año, también vihuela.
Las cátedras están a cargo de un dream team, no solo compuesto por los músicos que escuchamos en los conciertos sino que se suman a ellos otros docentes: Pat O'Brien, Chris Morrongiello, Phil Rukavina, Ed Martin, Andy Rutherford...entre otros. Cada año se suma alguien nuevo a ese grupo haciendo las cosas bien interesantes.
En esta ocasión estuvo poniendo su experiencia en distintas clases Arthur Ness*. Imaginen: clase de interpretación de música del 1500 por Paul O'Dette y mientras Ness haciendo comentarios sobre Da Milano desde las gradas!
Ultimo detalle: se pueden tomar también lecciones privadas. Gracias a esto he podido tomar clases con Paul O'Dette y con Pat O'Brien cada vez que he estado allí.
Una actividad de mucho interés es la librería: venta de facsímiles y otro tipo de ediciones, también CDs.
En suma, es una experiencia muy buena: se aprende, se puede conocer en persona a sus laudistas preferidos, conocer mucha gente de distintas partes de mundo, ver muchos instrumentos, probarlos, no solo laúdes (hasta un orpharion!) y pasarla bien.
No es imposible ir, el costo es de aproximadamente 900 dólares (alojamiento, comida y curso) más viaje y algo para extras.
Y si... hay un pero...hay que hablar ingles, aunque sea un poco!
Pueden ver fotos y obtener más información en la página de la http://lutesocietyofamerica.org, en la sección de seminarios.

*A. Ness: musicólogo mundialmente conocido por su trabajo de clasificación y publicación de la obra de Francesco Da Milano.

El rincón del guitarrista

Este espacio del boletín estará destinado a quienes tienen por instrumento principal a la guitarra, fundamentalmente para plantear temáticas relativas a la visión historicista sobre ese instrumento, su historia y repertorio.
Comenzamos este espacio con una nota dedicada a las guitarras que hoy llamamos "clásico-románticas", que no son otra cosa que los instrumentos que se tocaron entre 1790 y 1860, antes del advenimiento de la guitarra diseñada por Antonio de Torres.

Matteo Carcassi

La Guitarra Galante*, por José Verdi*

Quizá el título extrañe al lector pero surge de una incomodidad que hace tiempo me invade: el llamarlas guitarras románticas, en principio y ante un público no informado, parece referirse a un instrumento acompañante de bellas canciones populares de amor del siglo XX. Y no es así, al menos únicamente.
Se trata, al decir guitarra romántica, de un instrumento propio de ese período aunque no que cumple exactamente con las características del mismo. Pero eso lo veremos más adelante. Ahora veamos que es una Guitarra Galante, como me gusta llamarla.
Es el instrumento inmediatamente posterior a lo que designamos como *guitarra barroca* y que en su época denominaban *guitarra española*. Pertenece en realidad al período clásico y responde con holgura a este estilo. Es un error considerarla desde la guitarra moderna porque de ese modo se la trata casi siempre como una pobre antecesora de la misma. Como tal requiere de una transparencia sonora y capacidades polifónicas.
Comencé la construcción de reproducciones de estos instrumentos cuando cansado de oír todo tipo de descalificativos intenté averiguar por mi lado lo que más se acercase a la verdad. Que el repertorio se podía tocar porque se hacía en guitarras más pequeñas, que el mango, que esto, que lo otro. Todos justificativos para no intentar siquiera tocar las obras como estaban en los originales, por falta de ganas de investigar un poco y por no tomarse el trabajo de aprender técnicas diferentes a las aprendidas en la sendas de las escuelas de guitarra por las que transitamos la gran mayoría. Por no decir todos. También tiene que ver la escasa posibilidad de tener en nuestras manos un instrumento original en condiciones o una reproducción que se ajuste al original, y no un instrumento confeccionado inescrupulosamente a partir de fotos o "a la manera romántica". Con lo cual no es nada más que una guitarra deforme y no una romántica, por mas que sea pequeña.

El comienzo

Mi primer contacto con una guitarra romántica lo tuve hace mucho tiempo, en los comienzos de los ochenta, en el taller de un luthier amigo que la tenía para reparar y llevaba largo tiempo allí. Se trataba de una Gaetano Guadagnini de 1827, hecha en Torino, Italia.
Tomé todas las medidas que pude, observé y registré la mayor cantidad de detalles a mi alcance en ese momento, e hice un plano y lo guardé durante largo tiempo a la espera de un motivo para construirla.
Y llegó el momento. En 1997 decidí poner fin a mis dudas y construir una guitarra así para tocar y probar todo lo referente al período. Craso error: solo conseguí llenarme de dudas hasta el día de hoy que, eso si, van en aumento.

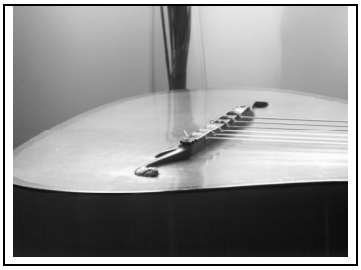
Las guitarras

Este tipo de instrumentos los divido básicamente en dos tipos: el modelo italiano y el español. Del tipo primero se construyeron lógicamente en Italia y en Alemania y Austria. El modelo español en España y también en Londres por Louis Panormo, luthier de familia italiana radicado en esa ciudad.
Existen además los constructores franceses que no agregaron técnicamente nada a ella, pues utilizaron los recursos de los italianos como Vinaccia y Fabricatore. Agregaron eso si, su gran habilidad como constructores de muebles, siendo los primeros en construir guitarras de enchapado y con una marquetería notable. Los españoles siguieron también, mas tarde, ese camino en la decoración.
Los italianos y los germanos, además de Louis Panormo, eran luthiers, es decir, construían además otros instrumentos de cuerda. Españoles y franceses solo eran guitarreros.
Las primeras guitarras del período clásico fueron una evolución de los instrumentos del barroco. Aquellos tenían cuerdas dobles, denominados órdenes, salvo la primera. Las guitarras de seis órdenes fueron muy populares hasta entrado el siglo XIX. En su Método de Guitarra de 1824, Dionisio Aguado dice que prefiere la "guitarra simple a la doble". Este es un tema digno de tratarse en otro artículo.
La tapa
Tenía barras transversales para reforzar su resistencia ante la presión ejercida indirectamente por las cuerdas y mejorar su sonoridad estableciéndose diversas zonas de resonancia.

Como se puede notar esta guitarra no tiene un sistema como el actual. Ésta última tiene típicamente varillas, en forma de abanico, que van desde debajo de la boca hasta casi el borde inferior. Por supuesto que se podrá encontrar información sobre diversos diseños pero consideraremos a esto un diseño básico. De todos modos, Louis Panormo construía instrumentos con siete varillas en el abanico en 1824. ¡Y nos dijeron que había sido Torres!

El puente

El puente como se puede notar en la foto carece del apoyo que normalmente llamamos "hueso" donde reposan las cuerdas. Esta pieza fue inventada según Dionisio Aguado, por él mismo, en 1824. No he encontrado originales con esta característica antes de 1830 en Francia y Austria.



El sistema es por demás simple: una pieza pequeña de madera encolada a la tapa, provista de agujeros donde atar las cuerdas y con una forma adecuada para distribuir el movimiento del mismo y de esta manera transmitir el sonido a la tapa. Cada autor tiene su formato y si razonamos un poco la mecánica de los mismos todos podrían tener, y a mi entender tienen, alguna lógica de construcción. La familia Guadagnini utilizó en todos los instrumentos que vi, el mismo modelo de puente y el mismo tamaño a pesar de diferencia de dimensiones de la guitarra en que estaba instalados. Una terzina de 1824 de Carlo Guadagnini, de la cual hice una reproducción, tiene el mismo puente que la "normal" de 1827 de Gaetano que comenté al comienzo.

La tastiera

En los instrumentos de cuerda punteada renacentistas y barrocos la tapa y la tastiera están en un mismo plano. La tapa inclusive, continua bastante sobre ésta última. Acostumbramos a ver que en la guitarra actual, el también llamado diapasón, se asegura arriba de la tapa uniendo mango y plano armónico.

Las primeras guitarras de este período conservan este tipo de construcción con pequeñas piezas de material duro haciendo los trastes sobre la tapa, como en los laúdes, por ejemplo. A diferencia de aquellos nuestra guitarra post-barroca tiene trastes fijos y no las ataduras de cuerda de tripa de alrededor del mango los anteriores. Por lo general tienen 17 trastes.

Uno de los primeros instrumentos que recuerdo con tastiera superpuesta es una Giovanni Batista Fabricatore de 1806. Luego los constructores de Mirecourt en Francia, seguirían este método. El motivo es simple: al tener las cuerdas mas separadas de la tapa, la ejecución con uñas es mas cómoda ya que de otro modo las mismas golpearían contra la tapa buena parte del tiempo. Doy fe que se hace un tanto difícil cuando toco mi Guadagnini, aunque es posible. Quizá el motivo mas importante es que al levantar las cuerdas se consigue un aumento de volumen y un cambio tímbrico notorio, esto ultimo deseado o no. Al normalizarse esta construcción la colocación de trastes puede pasar el límite de la boca, como ocurre con Stauffer en sus modelos Legnani que coloca hasta 23. Panormo construía sus guitarras con tastiera superpuesta en 1824 y dotadas de 18 trastes. ¿Por qué 18 y no 19? ¿por qué 23 y no 24?. Esas notas se obtenía por armónicos, siendo seguramente afinadas.

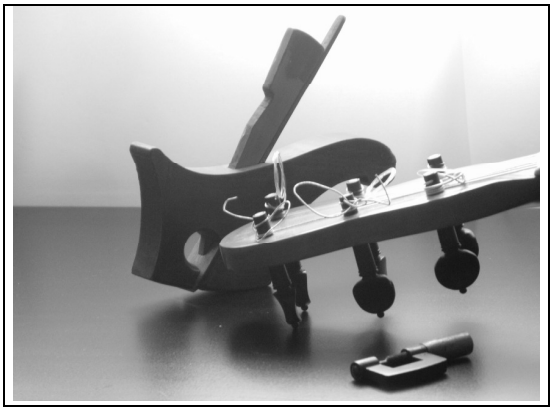
El tiro

La longitud vibrante libre de la cuerda, o *tiro*, ha sido otro mito urbano de las justificaciones guitarrísticas. La Guadagnini comentada tiene 625 mm de tiro frente a una medida normalizada de 645 mm para la actual (es muy común instrumentos de 650mm) Una Panormo que reproduje de 1832 (y otras anteriores y posteriores) tiene 635 mm. Algunas con medidas iguales a las actuales y otras inferiores en 10 o 20 mm. Estaría en discusión, sí, cuanto se percibe esta diferencia en los primeros casilleros (1ra. Posición).

Ahora bien: se conservan dos guitarras que se dice fueron de Mauro Giuliani. Una es de Pons con un tiro de 675 mm. De la Fabricatore no tengo datos exactos. Entonces: ¿eran más cortas?

Evidencias hay de que no todas, por lo visto. Al analizar el repertorio nos damos cuenta de las posibilidades técnicas y su empleo acorde con el instrumento utilizado. Pero eso es tema para otro encuentro.

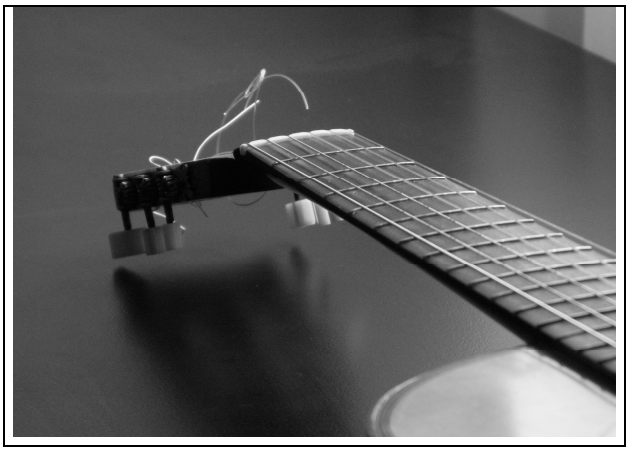
El clavijero



Es en la mayoría de los casos de tipo simple, por clavija de accionamiento directo como en la familia del violín. La precisión del torneado y la perforación del lugar donde la clavija se instala es fundamental para facilitar la tarea de afinar y asegurar que permanezca en su posición. Se trata de una precisa construcción de la conicidad existente desde tiempo lejanos. En mecánica se establecen diferentes conicidades para anclaje denominadas cono Morse. Es posible que su autor lo haya aprendido en algún taller de luthería.
Alrededor de 1820 aparece el clavijero mecánico con hermosas e ingeniosas variantes, algunas de las cuales ocultan su condición de tales y parecen del tipo simple. Un famoso fabricante fue Baker, en Inglaterra pero hubo varios en Europa. Este sistema favorece la simplicidad del *ajuste fino,* pero según mi experiencia la clavija simple permanece mas fácilmente en su lugar manteniéndose de este modo mejor la afinación a través de tiempo.

El mango

Siguiendo en las cercanías, esta parte tiene detalles que llamarán la atención del lector. Todos conocemos, o al menos supongo, la tastiera de las guitarras eléctricas tipo Fender o los guitarrones de Norte América. Ambos tienen la tastiera



curva. Panormo , en Londres y los luthiers germanos construyeron sus instrumentos con esta característica allá por comienzos del siglo XIX. Al radicarse Martin, un discípulo de Stauffer, en los EEUU, siguió con ese tipo de construcción que hoy es norma. Al ser la tastiera curva es mas cómodo colocar los dedos en un espacio reducido. Una novedad menos.
En Italia, cuando no, idearon una forma de modificar la altura de las cuerdas. En lugar de cambiar la altura del "hueso" que está en el puente, mueven todo el mango logrando este propósito de manera simple y practica. Un tornillo en el montaje del mango permite que este se desplace hacia delante por la tensión de las cuerdas al aflojarlo o se retraiga hacia atrás al ajustarlo. Este mecanismo estaba instalado en la Guadagnini 1827 con que empecé mi tarea pero no comprendí en su momento. Recién al construir la terzina (Carlo Guadagnini , 1824) logré entender y así poner en práctica el mismo con un resultado maravilloso. Otra novedad que se cae cuando nos cuentan que un guitarrero australiano inventó un novedoso método de ajuste (¿?).
Otra característica es que el ancho del mango es menor (unos 45 mm máx. típicamente 42 mm para las cuerdas) debido a que casi todos los guitarristas utilizaban el pulgar izquierdo en la ejecución de sus obras. Sor insistía en que no (dudo de ello en sus primeras obras) y Coste no podía hacerlo al agregarle a sus instrumentos la séptima cuerda. Mertz si lo utilizaba y también varios bordones (cuerdas graves al aire) pero sus guitarras tenían un espacio entre la sexta y aquellas por la cual pasaba el dedo.

El cuerpo

El diseño de los cascos es un detalle importante. Los luthiers (Italianos y Germanos) utilizaron la misma geometría de los instrumentos de arco que fabricaban. Al superponer una imagen de mi Guadagnini con un violín del mismo autor, prácticamente le faltan solo los picos de éste para ser la misma cosa. La bella silueta de una Panormo recuerda también estos instrumentos, de los cuales la familia se destacó en la construcción de contrabajos. Estudiar y comentar sobre este punto es una labor ardua y compleja que lógicamente excederá este pequeño artículo informativo. Pero está muy claro para mí que no era casual la forma y que cada elemento tenía un motivo. Cada proporción su justificación. Existe un Gaetano Guadagnini, sobrino del autor que comenté hasta ahora. También en 1827, realizó un instrumento de grandes proporciones en una búsqueda que desconozco. Salvo esa, todas las guitarras que vi tienen un cuerpo más pequeño que la guitarra actual. Pero como podemos ver no es la única característica.

Comentarios finales

Al referirnos a estos graciosos instrumentos no podemos olvidar su sonoridad. Si bien existen grabaciones a disposición de todos a través de CD's y de Internet, la apreciación en vivo es la mejor opción. Cuando mi primer instrumento estuvo encordado por primera vez un 17 de agosto del 2000, no podía creer lo que estaba sonando, siendo un instrumento nuevo. Hice dos reproducciones más, buscando cual era el defecto para que sonaran tanto. Y las tres fueron igualmente impactantes. Luego vinieron la Panormo, con una sonoridad mas pastosa, capaz de fundir los sonidos como la estética va requiriendo en el romanticismo, y la Terzina. Este último, un instrumento transpositor un tercera arriba, de gran volumen sonoro y particular proyección, lo cual le dio un lugar relevante en los conjuntos de cámara, con pianoforte y con orquesta. Afinados en un la de 430 Hz Los instrumentos de arco son menos "violentos" y equilibran mejor con nuestras guitarras.

Porqué reproducciones y no originales

Si bien debería extenderme más, las guitarras no han gozado del beneplácito del buen cuidado. Abandonadas en algún lugar indebido, corrieron la suerte de todo tipo de plagas, como las polillas de madera y los hongos. Calor extremo, frío extremo y otras condiciones hicieron que estos instrumentos sufrieran en demasía. Basta verlos en Museos, donde instrumentos de personajes históricos se supone tuvieron los mejores cuidados, para entender lo que hablo. En muchos casos perdieron el brillo de sus tiempos de gloria. Y no me refiero al barniz. Los agudos son opacos, los graves desfallecientes. El equilibrio no es lo que era.

Pero otro problema es la elección de una reproducción. En todo instrumento antiguo, cualquiera que sea, la calidad del luthier es fundamental. Tenemos en nuestro país una basta experiencia en lo que respecta a laúdes, vihuelas y otros instrumentos de la familia. Recuerdo los tiempos en que poco o nada conocíamos y comprábamos instrumentos de baja calidad, alejados de lo que podría llamarse un laúd. Reproducciones a partir de una fotografía fueron vendidas sin más, diciendo que eran laúdes.

En el caso de cualquier instrumento deberíamos saber del original, tener información de que fue construido a partir de un plano y que se utilizaron técnicas y materiales de época. De nada sirve una guitarra bien construida si se la lustra con laca nitrocelulósica.

Un luthier con experiencia en instrumentos renacentistas y barrocos posee, normalmente, más conocimientos para emprender la construcción de una guitarra así que un guitarrero contemporáneo.

Una vez obtenido el instrumento habrá que emprender la tarea de aprender a tocarlo con las técnicas de la época. Y aquí también si se conocen las anteriores mejor.

Una regla: para disfrutar de una guitarra así hay que galantear con ella.

José Verdi, Buenos Aires, primavera del 2010.

¿Por qué se llama "El Maestro" el libro de Luis Milán?

Artículo originariamente publicado en la revista "El Encordado" N° 1 de enero de 1992, editada en Suecia bajo la dirección de Luciano Carbone. Este artículo se publica en este boletín con la expresa autorización de su autor.

Por Carlos E. Ravina

El sistema de enseñanza de la Música generalizado en nuestro país, parece reflejar una convención tácitamente compartida por la mayoría de los docentes y sus alumnos:

el arte de la Improvisación es una especialidad y no constituye una disciplina necesaria para la formación de un intérprete.

Hoy parecemos estar convencidos de que el don de la Improvisación está reservado para unos pocos, especialmente si se trata de producir obras de cierta complejidad. A tal punto estamos encerrados en esta convicción, que los planes de estudios convencionales no incluyen las enseñanzas de la Improvisación en forma sistemática y poco o nada se ha investigado sobre su didáctica.

Esto parece haber sido diferente por lo menos hasta mediados del siglo XVI, momento en que consideraba que el último estadio del desarrollo musical de un instrumentista, era el de llegar a dominar con maestría el Arte de Tañer Fantasía y ello consiste precisamente, en poder improvisar una obra de cierta envergadura.

Vihuelista. "El Maestro" Luis Milán, Valencia, 1535.

Existe abundante documentación sobre la práctica musical renacentista gracias a la cual es posible obtener una imagen bastante precisa del "plan de estudios" al que un principiante debía someterse.

En este caso en particular, las principales fuentes son los vihuelistas y algunos teóricos españoles.

Se intenta así otra forma de llamar la atención sobre una práctica de irreemplazable valor formativo que aún aguarda su inclusión en los programas de estudios oficiales, en la medida y en la forma deseables.

Bastará con desarrollar dos puntos:

La fantasía

¿Qué fue y qué papel desempeñó en la formación del intérprete?

"El Maestro" de Luis Milán

Un manual de Improvisación que ha permanecido oculto bajo la forma de un método para aprender a tocar la vihuela y que constituye un testimonio orgánico del punto anterior.

¿Qué es una fantasía?

Milán, vihuelista español, expresó llanamente que una obra:

a. *"[...] se intitula fantasía a respecto de que sólo procede de la fantasía e industria del autor que la hizo [...]"*
MIL-1536,fol. 8

Un siglo más tarde, el guitarrista italiano Giovanni Paolo Foscarini anunciaba a sus lectores en el Prólogo de su edición de 1640, la próxima aparición de:

b. *"[...] altre nuove Inventioni, che vado tuttavia fantasticando".*
FOS-1640

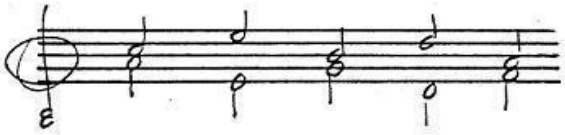
y este "fantasear" sencillamente refleja la acepción del término generalizado entonces en el mundo de la música; la de obra original. Para designar una creación original se hablaba de "compostura" o de "música compuesta" véase cita (i) de página 6), pero lo que establece una diferencia es que la fantasía surgía de un acto de improvisación (véase el recuadro COMPOSITIO-SORTISATIO).

Una segunda acepción del término, denuncia el origen de su aplicación.

Durante su aprendizaje, el estudiante almacenaba una considerable cantidad de fórmulas que, a semejanza de los esquemas armónicos y escalísticos que un músico de jazz tiene memorizados, constituían un esqueleto que

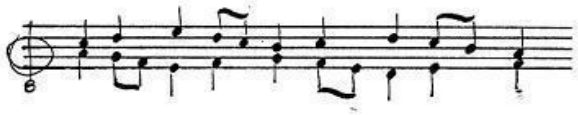
oportunamente empleaba para desarrollar sus ideas.

En su estado más sencillo, esos modelos recibían el nombre de "phantasia simplex" y podía tratarse de una secuencia como ésta:



Nótese que las voces presentan los mismos intervalos en forma alternada, cuando la voz superior sube una tercera la inferior baja una cuarta y se invierten los términos una y otra vez.

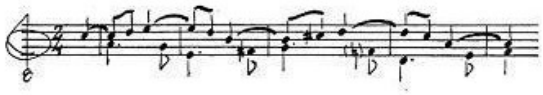
Esta "phantasia simplex" podía convertirse facilmente en una "phantasia variata", como por ejemplo:



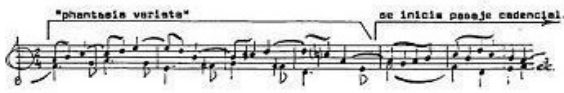
Este tipo de procedimientos podía ser tan complejo como la destreza del improvisador lo permitiera.

Imaginemos la misma "phantasia simplex" como una secuencia sincopada:

a la que se le han agregado notas de paso para "rellenar" los intervalos de tercera y de cuarta:



Este es precisamente el caso en que dos pasajes de la Fantasía III de Luis Milán (MIL-1536, fol. Biij) (notación moderna para guitarra):



Este tipo de escritura, que revela el origen improvisatorio de la técnica de composición de Milán, se presenta continuamente en el repertorio laudístico y vihuelístico, en especial, en ricercari y fantasías y sólo es posible hacerle justicia habiéndose impregnado el intérprete de la aventura que significa tomar una "phantasia simplex" y desarrollar con ella pasajes similares surgidos de su propia "phantasia e industria".

Existe una razón poderosa para que la fantasía haya sido el centro de la atención del instrumentalista del siglo XVI. Fue durante el Renacimiento en que se produjeron avances significativos de la música instrumental en procura de un lenguaje propio.

Hasta entonces, la mayoría de las expresiones eran subsidiarias de otros medios expresivos: las danzas subordinadas a una coreografía que condicionaba su métrica y forma. El canto, en que el texto imponía sus normativas a la música, ya se tratara de regulares formas estróficas o de un madrigal. Y lo mismo ocurría con las transcripciones de las grandes obras de la polifonía vocal, modelos regidos por principios ajenos al abstracto arte puramente instrumental, que veía así condicionado su desarrollo en forma limitada.

¿Qué quedaba entonces además del tema como variaciones?* Quedaba la fantasía y nadie fue más explícito que Thomas Morley en decir porqué:

c. *"Cuando un músico toma un punto** a placer y lo maneja y da vuelta a su antojo, sacando de él mayor o menor provecho según su criterio personal, puede en ello demostrar más arte que en cualquier otra música, porque el compositor no está atado a nada, pero podrá agregar o quitar o alterar a su gusto"*

MOR-1597

En otras palabras, la fantasía es el género que los instrumentalistas se reservaron para incubar en él las primeras expresiones de la música instrumental pura.

Los "programas de estudio" de un vihuelista español del siglo XVI

Con la misma pretensión de coherencia con la que hoy redactamos y desarrollamos nuestros planes de estudios, los principiantes del Arte de Tañer Fantasía tenían por delante una serie de pasos preestablecidos con precisión. Lo primero que había que hacer era iniciarse en el ABC de la música o, remitiéndonos a los consejos de Milán:

d. *"[...] es muy necesario al que por este libro quiere saber tañer de vihuela, que primeramente aprenda de canto de órgano [...]*

MIL-1536, fol Aiiij[v]

El "canto de órgano" o también "canto figurado" (por oposición a canto llano), no es otra cosa que la versión renacentista de nuestras Teoría y Solfeo o Audioperceptiva. Fuenllana (vihuelista español del mismo período) es un poco más explícito cuando aconseja:

e. *"[...] conviene que aprenda la música si no la sabe, quiero decir, canto de órgano, contrapunto y aún, entender la compostura [...]"*

FUEN-1554, fol, Vij

En otras palabras, Teoría y Solfeo, Contrapunto y Composición, o por lo menos, Análisis en reemplazo de esta última.

Para comprender qué papel pudo haber jugado la Improvisación en la formación de un músico, es necesario entender el proceso por el cual se intentaba lograr esa formación.

En 1565, Fray Tomás de Santa María publicó un

NOTAS

* EL TEMA CON VARIACIONES HA SIDO UNO DE LOS RECURSOS MÁS EFECTIVOS PARA DESARROLLAR EL ARTE DE LA ORNAMENTACIÓN [ESPECÍFICAMENTE, LA DISMINUCIÓN] Y EL AFIANZAMIENTO DE LA DESTREZA IMPROVISATORIA. NO OBSTANTE, LA DEPENDENCIA QUE IMPONE EL TEMA INICIAL, CONFIGURA UNA LIMITACIÓN DE LA CUAL LA FANTASÍA ESTABA ABSOLUTAMENTE LIBERADA.

** POR "PUNTO" EN ESTE CONTEXTO, DEBE ENTENDERSE UN MOTIVO MELÓDICO FUERTEMENTE CARACTERÍSTICO, A PUNTO TAL QUE PUEDA SER RECONOCIDO INTERACTUANDO CON OTROS MATERIALES DE LA TEXTURA, AÚN SI ESTÁ MODIFICADO EN CIERTO GRADO.

espléndido tratado intitulado precisamente, Arte de Tañer Fantasía, en el cual recomienda al principiante, estudiar con detenimiento las obras de los maestros consagrados, instándolo a analizar el manejo del contrapunto, su juego interválico, especialmente el empleo de la disonancia; las imitaciones, cómo se producen antes, durante o después de una cadencia; considerar la densidad de la textura; la funcionalidad de los puntos de imitación; los tipos de cláusulas y advirtiéndoles además, que sería de mucho provecho que una vez dominado determinado recurso (por ejemplo, cierta forma de presentar sucesivamente un sujeto en diferentes voces), lo ejercitara cotidianamente en distintos contextos (Véase facsímil de SMA-1565, fols. 57^{v} y 58^{r} del Libro Primero, reproducción en este artículo).

El arte de intabular

En el caso de vihuelistas, laudistas, arpistas o músicos "de tecla" (clavecinistas, organistas), este tipo de estudio analítico podía llevarse a cabo con singular facilidad recurriendo a la intabulación.

La intabulación no es otra cosa que transcribir (poner en tablatura) para un solo instrumento, todas las voces de una obra que puede ser reproducida así por una sola persona sin necesitar del concurso de otras para ejecutar la totalidad de la textura.

Ello constituyó una revolución puesto que el discurso musical, cuyas voces quedaban habitualmente asentadas por separado en cuadernillos independientes, era pautado en un único gráfico. De allí el entusiasmo con que el organista Francisco Corres de Araujo ponderó las ventajas de la tablatura:

f. *"[...] porque en ella ve, no sólo el maestro, pero el razonable discípulo, cómo entró el paso la primera voz, de qué modo la segunda respecto de la primera; como la tercera respecto de la segunda y la cuarta respecto de la tercera. Y después de haberlo acabado la primera, cómo acompaña ésta a la segunda en la fuerza de su paso; y la primera y la segunda, cómo acompañaron a la tercera; y estas tres cómo acompañaron a la cuarta. Y después de haber todas acabado su tema, advierte cómo se divierten imitando algún pasaje de glosa o jugueteando sin imitación o discurriendo de mil modos posibles [...]"*

CR-1626

Esta deliciosa descripción del comienzo imitativo de una obra a cuatro voces habla por sí sola y me excusa de explicar por qué más de un tratado del siglo XVI proporciona instrucciones para aprender a intabular, como las pormenorizadas indicaciones con que Adrián Le Roy (laudista francés) acompaña copiosamente en sus ediciones de 1568 y 1574 a las transcripciones para laúd que tienen como modelos vocales a doce hermosas chansons de Orlando di Lasso.

El principiante debía seguir determinado orden que el teórico español Fray Luis Bermudo detalla con precisión en su Declaración de Instrumentos Musicales (BER-1555, fol. 99):

g. *"La música que habéis de comenzar a cifrar, serán unos villancicos (primero dúos, después a tres) de música golpeada que comúnmente dan todas las voces juntas"*

Sugiere aquí intabular (= cifrar) obras sencillas, de textura homorítmica (golpeada significa rasgeada. Se está dirigiendo a vihuelistas), que sólo sirven para aprender a manejar la mecánica de la intabulación, pues prosigue aclarando que:

h. *"los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en música [...]. Después [...] busque los villancicos de Juan Vázquez que son de música acertada [...]. En las misas del egregio músico Cristóbal de Morales hallaréis mucha música que poner [...], no olvidéis la del gran músico Josquin [...]"*

y cierra la lista con Gombert.

Es precisamente este ir de lo sencillo a lo difícil lo que lleva a Fuenllana a graduar el material que presenta en las primeras páginas de su libro:

i. *"En la primera [parte del libro] me pareció poner dúos y composturas a tres y con cada una de ellas una fantasía mía a tres, del tono que es la compostura, teniendo respeto a dos cosas. La una, que ésta fuese música tan doméstica a principiantes, que la pudieran tomar en lugar de a.b.c.*

La otra, que al que no le estuviese bien trabajar con las obras compuestas, halláse fantasía con que satisfacer el oído y ejercitar mejor las manos. Aunque en esto mi opinión es que , cualquiera que quisiere aprender la música de veras, siempre se ejercite en estudiar y poner obras compuestas pues de ellas se saca el verdadero fruto".

FUE-1554, fol, V^{v}

Las palabras finales del párrafo precedente son significativamente coincidentes con las del siguiente comentario de Bermudo (ibidem):

j. *"Mucho yerran los tañedores que comenzaron a tañer, quieren salir con su fantasía, aunque supiese contrapunto [...] no habría de tañer tan presto fantasía, por no tomar mal aire".*

BER-1555, fol. 99

En otras palabras, se corre el riesgo de viciarse con errores de composición si se aborda la improvisación sin la suficiente preparación y ésta estaría garantizada por un sistemático análisis de las obras de los grandes maestros.

Resumiendo:

a) un instrumentista principiante no sólo aspiraba a desempeñarse con soltura con sus dedos,

b) aspiraba también a tañer fantasía, esto es, a ser capaz de improvisar una obra de su propia cosecha, y

c) dicha disciplina tenía por pilares al conocimiento del Contrapunto y al de la Composición. Para ello era esencial,

d) el análisis de obras maestras, lo que se realizaba en forma estimulantemente práctica transcribiéndolas para el medio instrumental que se estaba aprendiendo a dominar.

En este contexto, la obra de Milán se revela como un manual en orgánica correspondencia con los "planes de estudios" entonces vigentes.

"EL MAESTRO" de Luis Milán

En esta obra, publicada en Valencia en 1536 y que consta en realidad de dos libros, Milán aborda los siguientes aspectos del arte vihuelístico:

1. el temple de la vihuela

que comprende la determinación de la altura real, acorde con el tamaño del instrumento y la elección del calibre de las cuerdas, el control de la calidad de las mismas y el acto específico de afinar,

2. explicación del sistema de notación por tablatura (cifra, en España):

incluyendo algunas indicaciones concernientes al agrupamiento de valores en cada compás,

3. técnicas de ejecución:

especificando cuándo cuadra el uso del "dedillo" o de los "dos dedos",

4. tempi:

indicado antes de cada obra,

5. cambios de métrica:

dentro de la misma obra,

6. conocimientos de los modos, sus cláusulas y comportamientos caraterísticos.

Con excepción del revelador anexo sobre el empleo de los modos en la vihuela (MIL-1536, fol. Rv^{V}) que es de cierta extensión, el resto de la información está sucintamente consignada en breves frases, muy sencillas y efectivas.

La música, progresivamente más compleja, comprende de cincuenta fantasías de las que seis reciben la denominación de pavanas y otras cuatro la de tientos (en el original Milán usa la voz portugesa, tentos).

Al final de cada libro, Milán presenta respectivamente once obras para canto y vihuela: tres villancicos en español, tres en portugués, dos romances en español y tres sonetos en italiano. Se trata de ejemplos muy interesantes para estudiar el arte de la ornamentación en Milán pero no van a ser tratados aquí.

Es el análisis del plan de El Maestro (véase cuadro de la página 9) lo que nos va a poner sobre la pista adecuada para comprender cómo respondía a los imperativos didácticos mencionados precedentemente.

Dejando de lado las obras vocales, cada libro presenta un plan similar de grupos de fantasías con objetivos muy precisos:

LIBRO I: *GRUPO A1* *13 fantasías* (1-9 y 19-22) que presentan progresivamente a los modos polifónicos en forma relativamente sencilla.

GRUPO B1 *9 fantasías* (10-18) que presentan ellas solas una nueva serie de los 8 modos, pero que están agrupadas así por su propuesta técnica. Estas fantasías tienen difíciles pasajes escalísticos que deben ser ejecutados con una técnica especial en franca extinción hacia 1536: el "dedillo".

GRUPO C *6 fantasías* que nuevamente presentan a los ocho modos y que Milán llama Pavanas en virtud de que su forma se asemeja a dichas danzas al igual que la textura que las caracteriza.

LIBRO II: *GRUPO A2* *18 fantasías* (1-11 y 16-22) que cumplen similar función que las del GRUPO A1, aunque lo hacen exigiendo mayores recursos técnicos por parte del instrumentista.

GRUPO B2 *4 fantasías* que nuevamente presentan a los 8 modos y que Milán llamó tientos (tentos en el original). Estos, al igual que las fantasías del GRUPO B1, prescriben el uso del "dedillo".

Expresado de otra forma, Milán ha proporcionado material para:

1. el desarrollo progresivo de la destreza en general: GRUPOS A1 y A2 si bien paralelamente, informan al principiante sobre la aplicación de los modos polifónicos según los recursos de la vihuela.
2. el conocimiento de los modos polifónicos y sus inflexiones características. En especial, en los GRUPOS C y B2. Véase al respecto: (DE PROEMIOS Y EXORDIOS)
3. Pero como objetivo principal, ha brindado modelos para el aprendizaje de técnicas de improvisación, al insistir en determinados recursos específicos para articular el discurso musical explotando toda la extensión de la vihuela.

Ello surge claramente al comparar los GRUPOS A1 y A2. Véase: Modos y Cláusulas).

Al analizar las obras de "El Maestro" confrontando las elaboradas sobre el mismo modo y teniendo en cuenta las observaciones de su autor, es posible llegar a comprender el proceso por el cual estas fantasías eran improvisadas como emergentes de una fascinante combinación de conocimientos de composición y el puro placer de dejar correr los dedos por pasajes que a su autor resultaban vagamente familiares, muy conocidos o estimulantemente novedosos.

"El Maestro" de Luis de Milán es mucho más que un método destinado al perfeccionamiento motriz. Resume una tradición instrumental inconfundiblemente española y estaba consagrado a trasmitir el difícil Arte de Tañer Fantasía, en ese momento en desarrollo en toda Europa. En tal sentido, revela una solidez didáctica que hasta ahora parece haber pasado inadvertida.

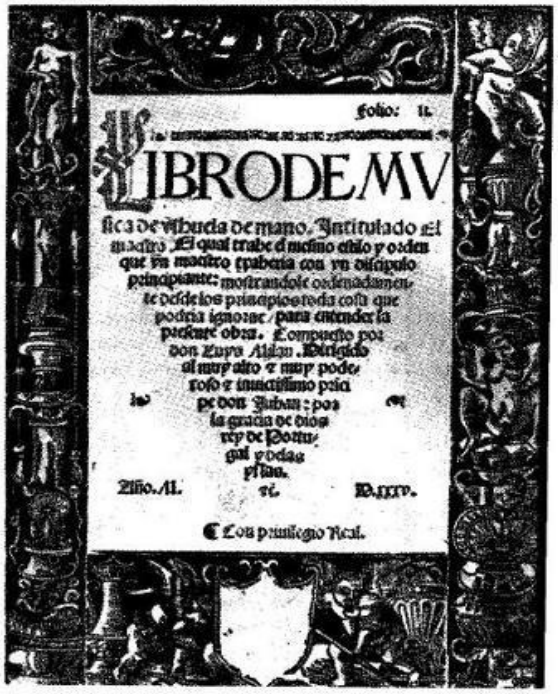
Es por lo tanto un testimonio del lugar que se le dió a la Improvisación en el crecimiento del instrumentista, algo que resultó decisivo para la evolución de la música instrumental occidental, pues la fantasía constituyó un eslabón que habría de conducir al arte de los grandes maestros improvisadores del Barroco.

En la Argentina, el valor que la Improvisación tiene para la formación de un intérprete, pareciera haber sido soslayado. ¿Será hora de reconsiderar los motivos que llevaron a Luis Milán a publicar "El Maestro"?

carlos e. ravina

SAN CARLOS DE BARILOCHE, *20-11-90*

Portada de "El Maestro". Luis Milán, 1535



COMPOSITIO-SORTISATIO

En oposición al arte de la creación elaborada por escrito (compositio), estaba el de la Improvisación de polifonía vocal sobre una melodía preexistente (sortisatio). Hacia mediados del siglo XVI, esta última cayó en desuso, quedando confinada a la ejecución espontánea de material popular, pero significativamente, manteniendo su importancia como práctica obligada para el entrenamiento de cantantes y organistas.

DE PROEMIOS Y EXORDIOS

"El proemio es el comienzo del discurso, como el prólogo en la poesía y el preludio en la música. Todos son comienzos y preparan el camino a lo que sigue. Tal como el flautista que comienza tocando aquello que con mayor destreza puede ejecutar y luego vincular con el tono de la obra que sigue"

ARISTÓTELES, Retórica III, 14 14b

Una de las primeras traducciones al italiano de este significativo pasaje dice:

"El proemio es el comienzo de la oración [...] similar a los ricercari de los instrumentistas antes de que comiencen a tocar [...]"

FELICE FIGLIUCCI

tradottione antica de la rettorica d'Aristotile, nuovamente trovata. Padua, 1548, fol. 167^{v}

El arte de la fantasía y de la composición musical en general, estaba estrechamente vinculada al arte de la Retórica, cuyos principios formales y funcionales constituían el fundamento de cualquier discurso.

En el repertorio laudístico y vihuelístico, las obras que oficiaban de proemio recibían diversos nombres:

preludio
preámbulo
ricercar
fantasía
tastar de corde
tiento

Tastar (it.) quiere decir tentar y a comienzos del siglo XVII se uso la voz "tasteggiata" al igual que se usó la voz "toccata".

El tentar de cuerdas previo a la ejecución de una obra, es algo que todos sentimos la necesidad de hacer, aunque sólo sea para controlar la afirmación del instrumento o alertar nuestros reflejos. De allí el tiento, que Milán y los restantes vihuelistas incluyen en sus publicaciones, en las que estaban destinados a presentar didácticamente a cada uno de los ocho modos polifónicos (que algunos llamaron "tonos"):

NARVÁEZ: "Este primer libro trata de los ocho tonos por las diversas partes en la vihuela".

NAR-1538, fol. 1

MUDARRA(MUD-1546): que en el libro segundo de su obra agrupó correlativamente bajo los ocho modos, un tiento y fantasías y/o glosas de obras religiosas.

PISADOR(PIS-1552): que inicia el Libro Tercero con una fantasía por cada una de los ocho modos, correlativamente dispuestas.

FUENLLANA: "Aquí se ponen ocho tientos para los ocho tonos [...]" FUE-1554, fol. clxx^{v}

DAZA: "Van a principio los ocho tonos [...] por su orden [...] "iniciando así su publicación.

DAZ-1576, fol. 1

En "El Maestro", la presentación correlativa de los ocho modos a través de obras especialmente destinadas para ello, se da en ambos libros.

En el segundo presenta a cada modo en forma mixta (auténtico y plagal) con los cuatro tientos, y en el primero lo hace mediante las cuatro primeras pavanas.

Modos y cláusulas

Tanto los tientos como las pavanas, son casos especiales de fantasía tal como Milán se encarga de aclarar:

"Aquí se acaban las cuatro fantasías de tentos que por los ocho tonos han pasado [...]"

MIL-1536, fol. 0

"Estas fantasías que se siguen [...] parecen en su aire y compostura a las mismas pavanas que en Italia se tañen y pues [que] en todo remedan a ellas, digámosles pavanas".

MIL-1536, fol. Giij^{v}

Las fantasías restantes intentan ejemplificar cómo funcionan los modos al servicio del desarrollo de una idea o de varios temas.

Milán da una minuciosa explicación de cómo se aplican los modos a este repertorio en un anexo intitulado "Inteligencia y declaración de los tonos que en música de canto figurado se usan" (MIL-1536, fol. Rv^{v}) en el que enumera las cláusulas habitualmente empleadas, el ámbito de cada modo y la forma de detectarlos, advirtiendo además sobre el empleo de los modos mixtos.

Esa detallada información complementa a la que suele preceder a cada obra, como por ejemplo:

"En esta fantasía pasada habeís visto por dónde podéis teñer el quinto tono en la vihuela y por estos términos mismos se puede tañer también el sexto tono el cual he mudado por otra parte en la vihuela para que sepáis que también se puede tañer el sexto tono por los términos que esta presente fantasía anda"

MIL-1536, fol Fiij^{v}

FUENTES CITADAS:

BER-1555	BERMUDO, Juan – Declaración de instrumentos musicales Osuna, 1555
COR-1626	CORREA DE ARAUJO, Francisco – Libro de Tientos..., "Facultad Orgánica" Alcalá, 1626
DAZ-1576	DAZA, Esteban – El Parnaso, Valladolid, 1576
FOS-1640	FOSCARINI, Giovanni Paolo – Le Cinque Libri della chitarra alla Spagnola, Milán, 1640
FUE-1554	FUENLLANA, Miguel de – Orfhenica Lyra, Valladolid, 1554
LRO-1568	LE ROY, Adrián – A brief and easy instruction to learn the tableture..., Londres, 1568
(ed. inglesa de original francés perdido)	
LRO-1574	LE ROY, Adrián – A brief and easy Instruction to set all Music of eight diverse tunes in Tableture..., Londres, 1574
	(idem)
MOR-1597	MORLEY, Thomas – Plain and Easy Introduction to Practical Music, Londres, 1597
MUD-1546	MUDARRA, Alonso- Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela, Sevilla, 1546
NAR-1538	NARVÁEZ, Luis de – Los Seis Libros del Delphin, Valladolid, 1538
PIS-1552	PISADOR, Diego – Libro de Música de Vihuela, Salamanca, 1552
SMA-1565	SANCTA MARÍA, Fray Tomás de – Arte de Tañer Fantasía, Salamanca, 1565

Del modo que se ha detener para sacar prouecho de las obras. Capitulo .xxij.

PAra sacar prouecho de las obras, quando se pusieren cinco cosas, se han de notar. La primera, es entender de rayz la inuencion y artificio que lleuaren los passos, y assi mesmo la respõsion de las bozes, esto es, si en los passos las bozes se remedaren y correspondierẽ en quarta, o en quinta, o en octaua, o en otra manera, o si los passos se hirieren a duo, o a tres, o a quatro, y demas desto, si fueren en fugas o no, en lo qual todo consiste el arte de la fantasia, el qual se ha de procurar de saber sobre todo, porque en todas las cosas, solo el arte es el que haze maestro, y de aqui viene, que todos los que en sus officios ignoran el arte, son imperfectos.

¶ La segunda cosa, es notar la entrada de cada boz, es a saber, si entra antes dela Clausula, o en la Clausula, o despues dela clausula, o si entra sin clausula, o con que inuencion o proposito entra, porque la entrada de cada boz, es la cosa mas dilicada, y de mayor primor y arte que ay en la Musica, y por tanto, a esto se ha detener grande atencion y aduertencia, para deprenderlo en las obras.

¶ La tercera cosa, es notar todas las maneras de clausulas, que se hizieren en las obras entendiendolas de rayz, y tenerlas en la memoria, para por ellas hazer otras Semejantes en la fantasia.

¶ La quarta cosa, es notar todas las consonancias y disonácias, que se dieren en las obras, assi las que dieren a duo, como las que se dieren a tres, y a quatro, y juntamente entender toda la Solfa de cada boz, y notar las cõsonancias que con ella se dieré, y assi mesmo notar la Solfa que fuere graciosa de cada boz, y tenerla mucho en la memoria, para cõ ella hazer passos diuersos, porque esto es lo que mucho aprouecha para tener caudal y abundancia de fantasia.

¶ La qiunta cosa, es quando vn passo se remedare, notar las differencias que se hizieren en la mesma remedacion del passo, y assi mesmo notar si se remedare a duo, o a tres, o a quatro bozes.

¶ Para que los nueuos aprouechen en la fantasia, es necessario que se exerciten siempre con los mesmos passos que saben, para que con este vso hagan habito del arte, y con esto facilmente tañeran otros passos. Assi mesmo es cosa muy prouechosa mudar vn mesmo passo, por todos los signos que se pudieren hazer, para lo qual se aduierta, que por donde quiera que se mudare, ha de lleuar la mesma Solfa.

¶ Para que de todo lo sobredicho se saque gran fruto y prouecho para la fantasia, es necessario exercitarlo muchas vezes cada dia, con gran perseuerancia, nunca desconfiando, sino teniendo por cierto, que el trabajo y vso continuado, vence todas las cosas, y haze maestro, lo qual a cada passo vemos por experiencia, y por tanto, dixo vn sabio. Que la gota caua la piedra, no de vna vez, ni de dos, sino siempre cayendo.

NOTA:

NO HE SIDO CONSISTENTE EN LA PRESERVACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS ORTOGRÁFICAS EN LAS CITAS INCLUÍDAS EN ESTE ARTÍCULO Y EN CIERTOS CASOS, ALGUNOS TÉRMINOS CUYA ACLARACIÓN HUBIERA EXCEDIDO LA ENVERGADURA DEL MISMO, HAN SIDO REEMPLAZADOS POR SUS EQUIVALENTES MODERNOS.

Tomas de Sancta María
Libro llamado Arte de Tañer Fantasia
Valladolid, 1565
fols. 57v-8r del Libro Primero

CONTENIDOS DEL RECUADRO 2

"EL MAESTRO": plan de la obra
(obras vocales excluídas)

PRIMER LIBRO

	A1									B1 (dedillo)									A1 (cont.)			
obra	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
modo utilizado	1	1	1	2	2	1/2	3	3	3/4	1/2	1/2	3/4	1	4/3	5/6	5/6	5/6	7/8	5	6	7	8

C

obra	I	II	III	IV	V	VI
	pavanas un modo mixto en cada una					
modo utilizado					8	9

SEGUNDO LIBRO

	A2											B2 (dedillo)				A2 (cont.)						
obra	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	I	II	III	IV	12	13	14	15	16	17	18
												tientos un modo mixto en cada uno										
modo utilizado	1	2	1/2	3/4	3	4	3/4	3/4	6	6	6					7	8	7/8	7/8	6	7/8	7/8

Artículos y tratados

En este espacio, incluiremos notas técnicas, música y traducciones al español de tratados originales de los instrumentos que nos interesan.
Dedicamos este primer número a uno de los documentos más importantes en relación a la técnica específica del laúd y la tiorba en Italia en el siglo XVII, material fundamental para quien desea estudiar seriamente la música del temprano barroco y en particular para el archilaúd y la tiorba, por la cantidad de precisiones que da acerca de la resolución de problemas técnicos puntuales y la adquisición de valores que orienten el estudio.

Alessandro Piccinini:

INTAVOLATURA DI LIUTO ET DI CHITARRONE

LIBRO PRIMO, Bologna, 1623

A LOS ESTUDIOSOS

Del Laúd. Cap. I

De todos los instrumentos musicales, es el Laúd el más célebre y digno; nadie que sea medianamente inteligente y versado en la Música, podrá desconocer esto, y lo sabrá así por la excelencia y suavidad de su melodía, como por su perfección musical. Pues con él se puede perfectamente transportar una composición a cualquier lugar del registro, por tener los semitonos iguales. Se agrega a esto la comodidad con la cual dicho instrumento puede ser tocado, tanto de pie, como caminando, sentado, y de cualquier otro modo que uno desee. De tal nobilísimo y regio instrumento intento yo - a través de mi escritura - dar a los principiantes algunos consejos que el largo estudio y práctica de la enseñanza me han probado ser muy útiles, no para arrogarme el saber más que otros, sino solamente por público y universal beneficio, sabiendo yo por experiencia lo importante que es un buen fundamento para quien desea ser un excelente instrumentista. Por lo tanto, mis consejos en tal materia versarán sobre los temas principales, y los que quisieren perfeccionarse en esta profesión no se contentarán con leerlos una sola vez; y luego deberán dedicarse puntualmente a la ejecución, porque haciéndolo así, no tengo dudas de que finalmente comprenderán la utilidad de los mismos.

Del tocar limpio. Cap. II

Digo, por lo tanto, que uno de los temas principales que se requieren al buen tocador es el tocar con buen sonido y limpio, de manera que cada mínimo toque en las cuerdas sea perlado, y quien no toca de esta manera merece poca estima. Y ciertamente, gran diligencia conviene emplear para tocar de esa forma, y particularmente en Francia, donde no se estima a nadie que no toque de manera neta, limpia y delicada.

Del tocar piano y fuerte. Cap. III

Entre las múltiples singularidades del Laúd, una de las principales es la posibilidad de ser tocado piano y fuerte, cosa muy afectuosa pero que es necesario ejercitar. Porque cuando la composición es alegre, se debe tocar fuerte, pero no de manera brusca y áspera, y especialmente cuando se tocan fantasías o canzone se debe tocar fuerte aquella cuerda que da el sujeto o fuga pero el acompañamiento debe ser dulce para que no oculte al sujeto. Se toca piano cuando la composición tiene un modo cromático o melancólico o grave pero tiene disonancias. Sin embargo, en este modo el sonido debe permanecer dulce pero no sordo o mudo; aún más, alargando las figuras con destreza y juicio se volverá tanto más afectuoso el tocar.

Pocas obras se encontrarán en las que el juicioso tocador no tenga ocasión oportuna de ejercitar esta forma de tocar ondulante, o sea, piano y fuerte; y donde la música está llena de disonancias, para variar queda muy bien tocar a la manera en que se usa en Nápoles, en que a las disonancias se las toca varias veces, y la misma disonancia una vez piano y una vez fuerte, y cuanto más disonante es, tantas más veces se la repite. Pero verdaderamente, esta manera de tocar queda mejor en los hechos que en las palabras, y particularmente a quien gusta de tocar afectuoso.

Dónde da el Laúd mejor sonido. Cap. IV

El Laúd y también el Chitarrone, producen mejor sonido tocados entre la rosa y el puente, y es ese el lugar en que se debe tener la mano derecha.

De la mano derecha y sus consejos. Cap. V

Para aprender a tener bien la mano derecha, cerrarás el puño y luego lo abrirás un poco, tanto que las puntas de los dedos encuentren las cuerdas, y el dedo pulgar esté estirado y el meñique esté posado sobre la tapa. De esta manera estará bien.

Cómo se utiliza el pulgar. Cap. VI

El dedo pulgar no debe tener una uña larga. Se utiliza de esta forma: cada vez que toca la cuerda deberá aplicarse profundamente en dirección a la tabla armónica, y detenerse apoyado en la cuerda que tiene por debajo, hasta que tenga que volver a usarse. Y cuando se toca una *pizzicata*[9] también el pulgar debe hacer el mismo movimiento, y esto es muy importante en primer lugar por el buen sonido que darán los bajos tocados de esa forma, y porque aporta gran comodidad, máximamente cuando se tocan los bajos[10].

Cómo se utilizan los dedos índice, medio y anular. Cap. VII

Los otros tres dedos, es decir índice, medio y anular, ciertamente deben tener la uña tan larga que apenas avance la carne, y no más, tallada en forma oval y un poco más larga en el medio, y se utilizarán de esta forma: cuando se haga una *pizzicata*, o si tocara un orden solo, se tomarán las cuerdas con la totalidad de la carne, e hiriéndolas en dirección a la tapa se hará que la uña deje escapar las dos cuerdas, y esto hará buenísima armonía porque las dos cuerdas sonarán exactamente juntas.

Con cuáles dedos se tocan los bicordios. Cap. VIII

Cuando se tengan que tocar dos órdenes (simultáneamente), siempre se tocarán con el dedo pulgar y con el medio, pero habiendo un punto bajo la nota, se los tocará con el índice y el medio.

Del *gruppo*, y su dificultad. Cap. IX

El *gruppo*, que se hace en las cadencias, es dificilísimo, porque debe tocarse todo igual y veloz, y en el último instante debe cerrar con mayor velocidad. Yo encuentro que hacerlo con el índice solo, tocando arriba abajo las cuerdas con la uña, queda admirable por su limpieza y velocidad, y me parece de esta manera fácil que junto con el *gruppo* se acompañe un movimiento en otra parte con el dedo pulgar tal que con los dos dedos, es decir el pulgar y el índice, se podrá hacer muy bien lo que he dicho.[11] Algunos de estos *gruppi* se encuentran en mis obras, y el más prolongado está en el final del ricercare primo, que me gusta mucho.

Tirate[12] y *Gruppi*: cómo se ejercitan. Cap. X

[9] bicordio o acorde

[10] Piccinini se refiere en esta instrucción a instrumentos que tienen 14 órdenes, dentro de los que 8 son los bajos.

[11] La técnica a la que se refiere Piccinini es la misma que los vihuelistas españoles llamaban "dedillo".

[12] "Tirate" son largos pasajes de escalas veloces.

Para hacer estos *gruppi* y *tirate* con pulgar e índice, como ordinariamente se usa, se debe tener el pulgar muy por fuera y el índice muy por debajo, de modo que haga como una cruz, y los otros dos dedos - el medio y el anular - deben estar estirados; y sin esfuerzo ni fatiga del brazo, haciendo poco movimiento de los dedos que hacen la *tirata*, y cuidando que el pulgar no toque más fuerte que el otro dedo sino que sea imposible reconocer diferencia alguna entre ambos, se ejercitará y se adquirirá la técnica. Muchos, mientras hacen el *gruppo* con estos dedos, quieren acompañar con otra voz, como he dicho en el Cap. IX. Pero esto no es real, porque a cada toque que hacen del acompañamiento, pierden uno del *gruppo*; sin embargo, por la velocidad, el oído de muchos queda engañado.

Qué cosa se entiende por el arpegiar en el Laúd. Cap. XI

Se entiende por arpegiar cuando se hacen *tirate* o pasajes con el índice y el medio, y con el pulgar se va tocando otra parte. Esta forma de tocar da gran comodidad y placer al oído, porque los dos dedos con el mismo movimiento que hacen producen un sonido igual y admirable, y en cada lugar en el que se pueda hacer esto, debe hacerse.

Cómo se debe arpegiar. Cap. XII

Para arpegiar se advierte que se debe hacer sonar la cuerda con la totalidad de la uña, haciendo poco movimiento de los dedos, y que el dedo pulgar esté muy por fuera. De esta manera, la *tirata* será ágil y se podrá hacer velozmente con mucha facilidad, y se tocarán los bajos con el pulgar, como se ha dicho en el Cap. VI. Yo he usado muchas veces esta técnica de arpegiar cerca del puente con la totalidad de la uña, y con el pulgar tocando el *canto fermo*, y se produce un sonido plateado y muy agradable. Arpegiando así, queda muy bien el *gruppo* acompañado descripto en el Cap. VIII, con el pulgar tocando la otra parte; pero en efecto, no será veloz ni liviano como si se lo hiciera con un dedo solo (el índice).

De la mano izquierda. Cap. XIII

La mano izquierda debe estar libre, sin tocar el mango en ningún lugar, salvo a través del dedo pulgar, que debe estar apoyado del lado de abajo, en la parte trasera del mango, y estirado. Los otros cuatro dedos deben estar arqueados, con la punta preparada sobre las cuerdas. Esta indicación es importantísima.

Cuándo los dedos deben quedar fijos sobre las cuerdas. Cap. XIV

El tener quietos los dedos sobre las cuerdas en donde es necesario (esto es observado por pocos...) es algo de extrema importancia, ya que el tocar no puede ser bueno, ni tenerse placer sin esto. Como indicación diré que siempre que se toque una *pizzicata* (ver nota 1) a la que sigue una nota sola, se debe hacer el mayor esfuerzo por tener los dedos fijos sobre las notas del acorde mientras se toca lo que sigue. Quienes entienden de música saben qué tan importante es esto, por lo que doy esta regla como general. En otros lugares, en los que se encuentre un punto encima del número[13], se debe tener quieto el dedo que pisa ese número hasta que llegue el siguiente de la misma voz, ya que el tocar del ejecutante de excelencia consiste en gran medida en esta observación, la de mantener las voces de la música[14].

Con cuál dedo se va de un traste al otro, y de una cuerda a la otra. Cap. XV

Muchos, luego de hacer una *pizzicata,* levantan los dedos de la mano izquierda y luego no saben encontrar con cuál dedo deben ir hacia la siguiente *pizzicata,* y siempre cometen errores. Si es

---

[13] Los números de la tablatura, que indican el traste en que se debe pisar con la mano izquierda.

[14] Esta misma indicación, con distintas grafías, puede observarse en Alonso Mudarra (con el signo ^), Pierre Phalèse (con el signo *) y J.B.Bésard (sin una indicación gráfica específica)

necesario que se levante algún dedo, hay que observar bien, cuál es el dedo más cómodo y cercano para llegar al lugar siguiente, y de esa manera, no se fallará, al menos la mayoría de las veces.

Del trémolo[15] y de tres maneras de hacerlo. Cap. XVI

Los trémolos son un gran ornamento para tocar, y existen 3 variedades de los mismos: La primera forma es el trémolo largo, que se hace en donde se tiene que terminar una frase. Se hace golpeando delicada y rápidamente muchas veces con la punta del dedo que sea más cómodo, sobre la nota que se ha tocado, advirtiendo que si el número fuera un cero, se golpearía sobre el primer traste, y si fuera un uno, se golpea sobre el segundo y así sucesivamente, durante el tiempo que durase el trémolo.

Del segundo tipo de trémolo. Cap. XVII

El segundo trémolo es veloz y pasa rápidamente, y se puede realizar en infinitos lugares, cosa que da mucha sutileza, y si se quiere hacer, se debe poner el cuarto dedo de la mano izquierda en el tercer traste de la primer cuerda, y, al mismo tiempo, el dedo 2 de la izquierda en el segundo traste. En seguida se debe tocar la cuerda, y con velocidad se levantará el dedo 4 para que deje la cuerda, y se volverá luego al mismo lugar. Para hacerlo en el primer traste, basta con levantar el dedo y volverlo a su lugar, como se ha dicho[16].

Del tercer tipo de trémolo. Cap. XVIII

El tercer trémolo es poco usado, porque se necesita liberar la mano, por ejemplo, si el dedo 4 lo hiciera, en el quinto traste de la tercera cuerda, tendría que tocarse la cuerda, y al mismo tiempo, presionando fuertemente con el dedo, se moverá fuerte y rápidamente toda la mano, de modo que se sentirá que la cuerda ondule un poco[17].

En qué lugar deben hacerse los trémoli. Cap. XIX

En cualquier lugar en el que se deba clausular (cadenciar) y quedarse un poco, se debe hacer el trémolo. A veces puede hacerse de un tipo, a veces de otro, de acuerdo con la comodidad que ello implique, y en cualquier traste o cuerda, y aún en las corcheas, si hay tiempo, dará buen efecto. Dado que los lugares en que se pueden hacer los trémolos son infinitos, no he querido hacer signo ninguno en la tablatura para no oscurecerla, bastando el aviso dado y advirtiendo, sin embargo, que por hacer muchos trémoli, el tocar podría volverse fatigoso y el tocador podría perder ligereza, cosa poco deseable, ya que no debe mostrarse ninguna fatiga en el interpretar.

Indicaciones de algunos signos necesarios que están en la tablatura de este libro. Cap. XX

Tirate (ver nota 4) que no tienen ningún punto debajo del primer número. Cap. XXI

Estas se comenzarán siempre tocando con el dedo pulgar, tanto en el Laúd como en el Chitarrone.

Puntos debajo de las *tirate*. Cap. XXII

Donde se encuentre un punto debajo del número, se tocará con el dedo índice, y el número que sigue sin punto se tocará ordinariamente con el dedo medio o con el pulgar. Esta observación debe ser seguida minuciosamente por los principiantes, porque es muy importante adoptar el hábito de tener los dedos ordenados, y porque he visto muchas tablaturas a las que le faltan los puntitos debajo de

[15] Piccinini denomina "trémolo" a los adornos que hoy llamaríamos "trino", "mordente" o "mordente doble".

[16] Es el adorno que los franceses llaman "pincé"

[17] Se trata del mismo vibrato que los españoles (ver G.Sanz, "Instrucciones...") y los franceses (ver R.de Visée, "Livre de guitarre dedié au Roi", 1686) describen y que ellos indican con un signo *.

las *tirate* y otras tablaturas en las que los puntos estaban en mal orden; por eso quiero dar esta regla, para que todos puedan estar seguros de con cuál dedo deben comenzar la *tirata*.

Regla para conocer con qué dedo se comienza la *tirata*. Cap. XXIII

La regla será ésta: que siempre el último número (nota) de la *tirata* debe ser tocado con el índice, y así se debe contar con cuál empezar el primero. Y para abreviar diré que el primer número de la *tirata* siempre se debe dar con el pulgar o con el dedo medio, que es lo mismo, advirtiendo sin embargo que el número anterior, o la *pizzicata* anterior, debe ser de valor (figura) par (como de dos (𝅗𝅥) o cuatro (♩) o seis (𝅘𝅥𝅮)), y que cuando fuese de valor impar, la *tirata* debe comenzar con el dedo índice, y esto es regla infalible.[18]

Del *punto fermo*. Cap. XXIV

Llamo *punto fermo* el lugar donde se encuentra un punto ubicado sobre el número, porque se debe mantener el dedo quieto en ese número mientras se tocan las notas que siguen, por razones musicales, como he descripto en el Cap. XIV.

Del signo del ligado en el Laúd y en el Chitarrone. Cap. XXV

Donde la tirata tuviese una línea curva por debajo o por arriba, como ésta ‿ al principio de la línea, se comenzará el ligado y toda la *tirata* va ligada, por más larga o corta que sea, sin que cambie el tiempo.

Cómo se ejercitan los ligados cuando la *tirata* es ascendente. Cap. XXVI

Para hacer estos ligados se tocará con el pulgar de la mano derecha la primer nota de la *tirata* donde estará la línea curvada por encima, y con la mano izquierda se golpearán los trastes según está escrito. Y al cambiar de cuerda, similarmente se tocará la primer nota de la siguiente cuerda continuando los ligados con la mano izquierda según se ha dicho, ya que la cuerda tocada resonará por sí misma si los dedos arriban diestramente y sin necesidad de un excesivo esfuerzo.

Cómo se ejercitan los ligados cuando la *tirata* es descendente. Cap. XXVII

Con la mano derecha se observa lo mismo que se ha dicho en el Cap. precedente, pero además cuando la mano izquierda levanta un dedo de la cuerda se debe raspar un poco con la punta del dedo al elevarlo para hacer revivir a la cuerda en esa acción. Esta manera de hacer *tirate* o *gruppi* en el Laúd no me gusta sino en raras ocasiones, por capricho o novedad, porque con estos ligados no se pueden hacer variaciones de intensidad en las *tirate*, ¿y quién no conoce que los *tirate* o *gruppi* tocados en forma veloz, neta e igual, no se comparan en su calidad con las ligaduras? Y si bien es mucho más difícil hacerlas, es mucho más de valientes hombres, ya que quien ejercita exageradamente los ligados entorpece la mano derecha y pierde la coordinación entre las dos manos. Sin embargo, dicho esto debo decir que para el Chitarrone los ligados son un recurso muy apropiado.

Del origen del Chitarrone y de la pandora. Cap. XXVIII

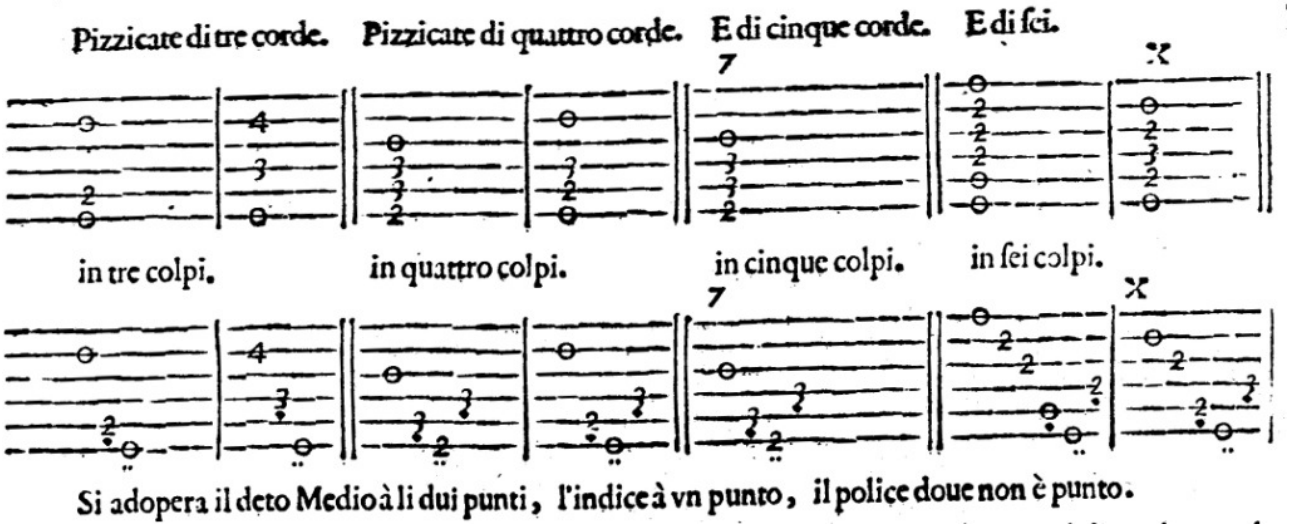
Ya hace muchos años que en Bologna se hacían Laúdes excelentes de forma alargada y a similitud de una pera, que tenían costillas largas. Algunos de ellos eran dulces, los otros armoniosos, y por su bondad eran muy estimados en particular por los franceses que venían a Bologna a comprarlos para llevárselos a Francia, pagando por ellos todo lo que les pedían, de tal forma que ahora se encuentran poquísimos de ellos. Y algunos otros hacían Laúdes grandes, que en Bologna eran muy apreciados,

[18] La misma descripción sobre la digitación de mano derecha se encuentra en las observaciones necesarias relativas a tocar el Laúd de J.B.Bésar,d contenidas en el "Variety of Lute Lessons", pág.10 y 11, ed. Schott, e implica una asociación clara entre los dedos fuertes (pulgar y mayor) y los tiempos o partes de subdivisión fuertes de la música, que son los tiempos impares.

para tocar *passamezzi*, arias y otras piezas similares en concierto con otros Laúdes pequeños. La bondad de estos Laúdes grandes consistía mayormente en que tenían la afinación organizada de tal manera que la primer cuerda, no pudiendo llegar a las notas agudas, se reemplazaba por una cuerda más gruesa afinándola en la octava baja, produciendo un efecto buenísimo como hoy en día todavía se usa. Después de algún tiempo, cuando comenzó a florecer el bel cantar a través de aquellos virtuosos[19], esos Laúdes grandes comenzaron a usarse para el acompañamiento por resultar muy apropiados para esto. Pero, hallándolos mucho mas bajos que lo necesario, se hizo apropiado proveerles de cuerdas más finas, y de acomodarlos para los tonos cómodos para la voz. Ya que la segunda cuerda no podía llegar a la altura necesaria sin cortarse, hubo que afinarla a la octava baja, y así se llegó al primer intento de hacer la Tiorba, o Chitarrone. Al poco tiempo que yo diseñase la extensión para los bajos (*contrabassi*) vino a Ferrara el Señor Giulio Caccini, llamado Romano, excelentísimo en el arte de cantar, convocado por su Alteza Serenísima, quien tenía un Chitarrone de marfil, acomodado en la misma manera que he descrito más arriba, del que se servía para el acompañamiento de la voz. Fuera del hecho de usarlo para acompañar el canto, nadie utilizaba el Chitarrone, pero cuando le hice construir la extensión para los bajos, muchos virtuosos, encantados de la sonoridad y la variedad de cuerdas, comenzaron a buscar la forma –no obstante la imperfección que aportan las dos primeras cuerdas afinadas una octava más baja- de disfrutar del tocar el instrumento solo, y, en poco tiempo, se volvieron excelentes, y a través de ellos, el Chitarrone comenzó su grito. Digo similarmente, que el Chitarrone armado de cuerdas de Cetra [20], como se usa en Bologna, produce una armonía muy suave y aporta graciosas novedades al oído. Ahora que se han superado algunas imperfecciones, y se ha encontrado la manera de construir estos instrumentos habiendo mejorado mucho sus virtudes, colocando la quinta y sexta cuerdas y los contrabajos, entorchadas en hilo de plata y cada contrabajo con la extensión más corta o más larga según la necesidad, se ha acrecentado la armonía del instrumento, y se llama este instrumento, así provisto, la Pandora. Este instrumento es de un tamaño no muy grande, para que mantenga la comodidad, y tiene la armonía prolongadísima, y también profunda, cosa inusual, y muy adecuada para acompañar la voz que canta. Ahora, tomaremos al Chitarrone, y sobre él, daremos las indicaciones que se deben observar para tocarlo. Junto con estas, daré mis explicaciones de los motivos por los que el Chitarrone, por su facilidad para realizar las *tirate* con ligados, y de tocar los contrabajos, cosa que produce mucho placer con poco esfuerzo, se ha vuelto un instrumento muy utilizado y muchas personas se han pasado del Laúd al mismo. Por ello, si en mis obras se encuentran pasajes difíciles para quienes no tienen aún el dominio de ambas manos con la agilidad que es necesaria, pido disculpas ya que no he notado esa dificultad.

De cómo deben hacerse las *pizzicate* en el Chitarrone. Cap. XXIX

Teniendo que tocar en el Chitarrone una *pizzicata* de 3 cuerdas, se deben tocar en tres golpes, uno después del otro, y si fuera de 4 cuerdas, en 4 golpes, y así sucesivamente, como enseña la regla que pongo aquí abajo, advirtiendo que deben tocarse con pulgar, índice y medio, y esta regla es universal.



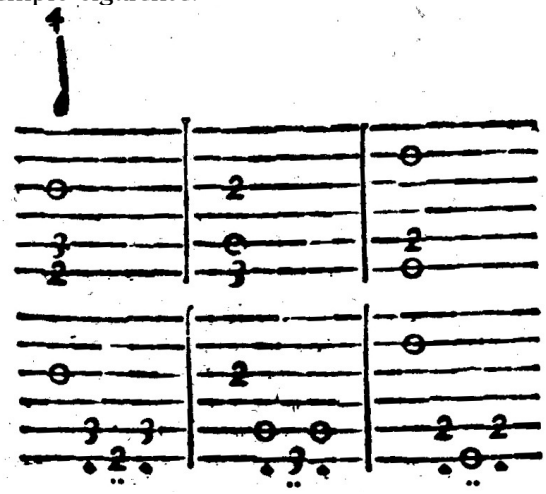
[19] Piccinini probablemente se refiere a cantores como Jacopo Peri, y Giulio Caccini.

[20] Cetra, o cittern. Se refiere a cuerdas de metal como las que se usan en estos instrumentos.

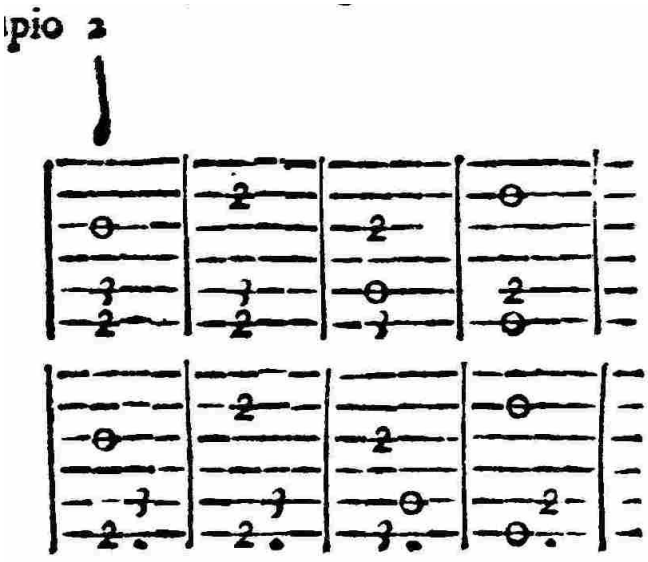
Se indica el dedo medio con dos puntos, el índice con uno, y el pulgar donde no hay punto. Y estas se llaman *"pizzicate arpeggiate"* porque son similares a tocar el Arpa.Y además, digo que todas las *pizzicate* en el Chitarrone se deben hacer con el orden ya indicado aunque de esto no haya colocado ningún recordatorio ni señal en la tablatura, excepto que en algún lugar extraordinario, que aquí abajo estará explicado, y en piezas como las Correnti u otras en que se deba llevar un tempo presto, en las que se hará como en el Laúd, o sea, de un golpe solo.

Signos de los lugares extraordinarios donde conviene arpegiar. Cap. XXX

En ciertos lugares especiales, aunque la *pizzicata* vaya muy rápido, estando el número 4 sobre la figura, se deben arpegiar todas las *pizzicate* en 4 golpes, según el orden antedicho, y si hay alguna *pizzicata* de 3 cuerdas también debe tocarse en 4 golpes, de la forma en que está indicada en el ejemplo siguiente:



Y en los lugares en que el tiempo tenga el número 2 sobre la figura, las *pizzicate* se arpegiarán en 2 golpes, como se indica en el ejemplo siguiente:



Esta manera de arpegiar es nueva, y da un bellísimo efecto, máximamente cuando se toca en compases veloces, y, dado que el Chitarrone puede tocar piano y forte, como el Laúd, debe ejercitarse como lo he indicado en el Cap. III. Ordinariamente debe tocarse en forma bastante animada y gallarda, con sonido neto y limpio, observando los ornamentos de los *trémoli* según el orden dicho para el Laúd. Y esto indico, para el que quiere salirse del modo de tocar tradicional.

De las *tirate* y ligados. Cap. XXXI

Las *tirate* con el signo del ligado se harán como ya he indicado en el Cap. XXV, y los *gruppi* ligados también quedan muy bien, pero son bastante insípidos, por lo que sugiero hacerlos con un solo dedo (dedillo) como ya he dicho en el Cap. IX, porque en el Chitarrone también quedan excelentemente si se tocan parejos y veloces. Esta técnica no es utilizada por nadie, sino, tal vez, por aquellos que siguen mi consejo.
En Francia tocan un instrumento pequeñísimo de cuatro cuerdas simples, que llaman Mandola, y lo tocan con el índice solo. He oído a algunos tocar este instrumento muy bien, y he tomado de este instrumento la idea para ejercitar este modo de tocar algunos *gruppi* tanto en el Laúd como en el Chitarrone.

Conclusiones de todas las indicaciones listadas. Cap. XXXII

Finalmente, sugiero a los principiantes que, de todas las indicaciones previas, algunas es necesario aprenderlas de inmediato, y con gran dedicación conservarlas, pero otras, no obstante el buen y frecuente estudio, no podrán aprenderse sino a lo largo del tiempo. Lo que debe aprenderse rápido, y con esto, hacer un buen fundamento, es la manera de ubicar las manos, observando todo cuanto digo en los Cap.s de las manos izquierda y derecha. También se debe estudiar las lecciones de memoria, tocar limpio, neto y en tiempo. Todo esto tomará de por si bastante trabajo por lo que debe comenzarse por aprender piezas fáciles. De este modo, el oído y las manos andarán muy bien, y quien piensa que con tocar a tientas a través de las cuerdas, sin orden en relación al tiempo, mucho se engaña. Hacer bien los *trémoli,* saber reconocer los lugares apropiados para usarlos, hacer *tirate* veloces y parejas, *gruppi* redoblados, tocar una fantasía o una obra difícil con sus matices juiciosamente ubicados, limpiamente, con sonido neto, sin la pérdida de un mínimo toque de cuerda, se aprende solamente luego de un larguísimo y profundo tiempo de estudio. La ciencia de la Música se adquiere con mucho trabajo en el contrapunto, y con hacer partituras (intabulaciones) de obras de otros autores, tales como ricercares, motetes, y luego tocar estas partituras. Después de esto, teniendo los recursos del contrapunto, se podrá obrar por si mismo.

De las composiciones concertadas con dos y tres Laúdes. Cap. XXXIII

Entre las composiciones que se contienen en este libro, se encuentran algunas para tocar con Laúd y Organo, con el Bajo Continuo, y también con Chitarrone y Organo. También para dos y tres Laúdes concertados en cuya composición he observado de evitar que la voz que toca uno de ellos no sea tocada por el otro, particularmente en las partes extremas. De esta forma se produce un efecto extraordinario, semejando a través de la conjunción, un instrumento solo. Estas composiciones están entre las que mis 2 hermanos y yo tocábamos cuando estábamos al servicio del Serenísimo de Ferrara, y luego, del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Cardenal Aldobrandini. Girolamo, quien tocaba de una manera más grave, la parte del Laúd grande, murió en Flandes, mientras estaba al servicio del Ilustrísimo Monseñor Bentivoglio, quien fue Nuncio en los años pasados, y ahora es Cardenal; mientras que Filippo, cuyo estilo es más caprichoso, tocaba un Laúd pequeño, y ahora está al servicio de Su Majestad Católica. Estos conciertos fueron apreciados por todos los que los oyeron, que destacaron la unión, la inteligencia y el respeto que cada uno aportaba, y, siendo hermanos, cada uno estimaba el honor del otro como al suyo propio, cosa que en el concierto, es una advertencia de especial importancia, porque es muy importante no querer superar a los compañeros.

Del Archilaúd y del inventor del mismo. Cap.XXXIV

Donde he mencionado al Laúd, he querido referirme al Archilaúd, para no decir como muchos dicen *liuto attiorbato*, como si la invención fuese tomada de la Tiorba o Chitarrone, cosa que es falsa, y yo lo sé muy bien porque he sido el inventor del Archilaúd. Aún más, luego de haber hecho construir los primeros instrumentos como he mencionado, ellos no gozaron de la estima de nadie, y por el lapso de dos años los únicos instrumentos de ese tipo que se pudieron ver fueron los que yo hice construir. Pero estas modificaciones (el agregado de la extensión para los bajos) han dado la última perfección al Laúd y le han dado vida al Chitarrone.

Y la prueba de que esto es verdad es que, siendo el año 1594 y estando yo al servicio del Serenísimo Duque de Ferrara, fui a Padova al taller de Cristofano Heberle[21], principalísimo luthier, y le hice construir, para probar, un laúd de cuerpo muy largo que pudiera servir como extensión de los contrabajos, el cual tenía dos puentes muy alejados uno del otro. Resultó de muy poco sonido porque no se podían tocar los contrabajos cerca del puente. Por ese motivo, le hice construir otro con la extensión en el mango, cosa que resultó buenísima, y a similitud de éste le hice construir otros tres con mayor dedicación, los que resultaron exquisitos. Me llevé estos instrumentos a Ferrara, y en opinión de mi patrón y del Excelentísimo Príncipe di Venosa que estaba con él y con muchísimo gusto los oyeron, fueron muy placenteros gracias a esos bajos tan sonoros. Y Su Alteza le dio dos al Príncipe di Venosa, quien los llevó consigo de vuelta a Napoli, pero dejó uno en Roma para que lo toque el Cavalier del Liuto, a quien le gustó infinitamente tal invento. Este mismo Laúd retornó a mis manos estando yo en Roma luego de la muerte del Cavalier.
Aquel otro Archilaúd de cuerpo largo mencionado antes, fue dejado por mí en Ferrara cuando estuve al servicio del Cardenal Aldobrandini. Quedó en manos de Antonio Goretti, querido amigo mío quien lo conserva en su célebre estudio de música, donde no solamente tiene una habitación con toda clase de instrumentos antiguos y modernos - tanto de viento como de cuerda, de una belleza y bondad exquisita - sino que tiene también otra habitación con toda la música antigua y moderna, tanto de cámara como de iglesia, que sea posible encontrarse.
Teniendo este señor desde hace mucho tiempo algunas de mis composiciones para el Laúd y el Chitarrone incluidas en su Arca Musical, y queriendo honrarme por el afecto que me tiene, se ha resuelto contra mi voluntad a dar a la impresión este libro mío, a pesar de los esfuerzos que he hecho por disuadirlo. Conociendo su deseo, y por satisfacer a un amigo tan amable y afectuoso, he considerado el mal menor en consentir a la voluntad de él, que tanto me ha honrado. Dado que la impresión ha tenido algunos errores, he querido encontrarme presente para corregirla, ya que retornar a mi patria de Bologna me toma mucho tiempo, y suplico al buen lector que, de aquellos errores de los cuales la impresión no puede ser culpada, me conceda sus disculpas y acepte la candidez de mi ánimo que fue seducido por la fuerza de la amistad y se ha dejado inducir a publicar estas debilidades, las cuales han sido hechas por mí solamente para dar mi opinión y para ayudar a quien no sabe.

Las notas entre corchetes, al igual que las notas al pie, han sido incluidas por el autor de la traducción para facilitar la comprensión del texto al lector contemporáneo.
Traducción y adaptación: Gabriel Schebor
Buenos Aires, 2010.

[21] Se trata de uno de los herederos del taller que la familia Tieffenbrücker, radicada en Padova con el nombre de Venere, sostuvo hasta las primeras décadas del siglo XVII.

Actividades de A.A.L.G.A. entre 2008 y 2010

Hasta la edición de este boletín, nuestra asociación llevó a cabo las siguientes actividades de difusión:

- 1er Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas, noviembre de 2008, Manzana de las Luces, Ciudad de Buenos Aires. Los conciertos fueron interpretados por Dolores Costoyas (tiorba), Evar Cativiela (vihuela), Miguel de Olaso (archilaúd y guitarra barroca), Isidoro Roitman (laúd renacentista), Gabriel Schebor (laúd renacentista de 10 órdenes), y Hernán Vives (tiorba).
-2º Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas, junio de 2009, Colegio Pestalozzi, Ciudad de Buenos Aires. Los conciertos fueron interpretados por Dolores Costoyas (tiorba), Evar Cativiela (vihuela y laúd renacentista), Igor Herzog (laúd barroco), Isidoro Roitman (laúd renacentista), Gabriel Schebor (guitarra barroca), y Hernán Vives (tiorba).
-3er Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas, noviembre de 2009, Conservatorio Beethoven, Ciudad de Buenos Aires. Los conciertos fueron interpretados por
José Luis Akel (vihuela), Evar Cativiela (vihuela), Alicia Morán e Isidoro Roitman (violín barroco y archilaúd), Flora Gril y Hernán Vives (tiorba), Gabriel Schebor (guitarra barroca), Floris Stehouwer (laúd y canto), Walter Ujaldón (guitarra romántica), Jurek Wesolowski (archilaúd) y conferencias ilustradas de Sebastián Núñez y José Verdi sobre la historia del laúd y la historia de las guitarras.
-Curso de luthería de laúdes a cargo de Sebastián Núñez, en el taller "El virutero", Ciudad de Buenos Aires, noviembre de 2009.
-Ciclo de conciertos de cuerdas pulsadas en la Casa del Pro Música de Rosario, en 2009 con la actuación de Dolores Costoyas (tiorba y guitarra barroca), Igor Herzog (laúd barroco), Isidoro Roitman (laúd renacentista) y Gabriel Schebor (vihuela); y en 2010 con Ana Paula Segurola-Gabriel Schebor (clave y guitarra barroca), Antires (Natacha Cabezas, Sebastián Strauchler y Gabriela Bogo en laúd renacentista, vihuela y canto) – Walter Ujaldón (guitarra romántica), y José Luis Akel (laúd renacentista).
-Primer asamblea anual (diciembre de 2009)
-Creación, diseño y mantenimiento del website www.aalga.com.ar y del sitio www.facebook.com/aalga por Isidoro Roitman, Sebastián Strauchler y Leopoldo Pérez Robledo.
-3 conciertos de guitarras antiguas en el Espacio Ecléctico, Ciudad de Buenos Aires, marzo-abril de 2010. Actuaciones de Gabriel Schebor (guitarras barroca y romántica), Walter Ujaldón (guitarra romántica) y José Verdi (guitarras románticas).
-Ciclo de conciertos en la iglesia de la Congregación de la Cruz de Cristo, Ciudad de Buenos Aires, coordinado por Leopoldo Pérez Robledo, con actuaciones mensuales de miembros de la asociación y artistas invitados (ver www.aalga.com.ar)
-Ciclo de conciertos en la Scala de San Telmo , julio de 2010 Ciudad de Buenos Aires. Conciertos de Mercedes García Blesa-Gabriel Schebor (canto-guitarra barroca), Alba Schoijet-Valeria Izzi (tiorba-guitarra barroca- canto), Utopia música antigua (laúd y dirección M.E.González Impieri), José Verdi-Norberto García (guitarra romántica-violín, Walter Ujaldón (guitarra romántica)
-Guitarras en los salones del Buenos Aires Romántico, ciclo de 4 conciertos comentados con guitarras románticas en el Museo de Arte Español Enrique Larreta, Septiembre de 2010, Buenos Aires. Actuaciones de Analía Rego-Gabriel Pérsico (guitarra romántica-flauta travesera clásico romántica), Mercedes García Blesa-Gabriel Schebor (canto-guitarra romántica), María Isabel Siewers-José Verdi (guitarras románticas) y Walter Ujaldón (guitarra romántica)
-Participación en las Primeras Jornadas de la Guitarra del Conservatorio Provincial de música Juan José Castro (septiembre de 2010, Martínez, provincia de Buenos Aires) con la actuación y los comentarios de Laura Maschi, José Luis Akel, Gabriel Schebor y José Verdi.
- Está en preparación el 4º Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas, que se llevará a cabo los días 6 y 7 de noviembre de 2010, en el del Conservatorio Provincial de música Juan José Castro, provincia de Buenos Aires.

Invitamos a todos los socios a difundir la actividad de la asociación y sumarse a la misma.

¡Hasta la próxima!