AALGA

Boletín de la
Asociación Argentina
de Laúdes y Guitarras
Antiguas

Anuario 2019-2020

Contenidos

Editorial	Ernesto Cabrera	3
Milanesas con AALGAS. Un menú para destapar oídos.	Carlos Ravina	4
L'Harmonie Universelle	Marin Mersenne (trad. Gabriel Schebor - Ana P. Segurola)	10
La guitarra Terz	Ernesto Cabrera	38
Memorias	Nicolai Makaroff (trad. Claudia Gulich)	40
Un acercamiento a la técnica de Luigi Legnani	Cristian E. Guarinos	54
Entender la madera	Sebastián Núñez	64
Identificación de una nueva guitarra Stradivarius	Emiliano Marinucci (trad. Claudia Gulich)	68
Reseñas discográficas	I. Roitman, C. Ravina, S. Mender, E. Cervini	72
Memoria AALGA 2019	Emilio Cervini	96

Disclaimer: La responsabilidad de las opiniones expresadas en los artículos, estudios y otras colaboraciones firmados incumbe exclusivamente a sus autores. En el caso de artículos que incluyan materiales de terceros, los autores son responsables de la obtención de los permisos de utilización correspondientes. AALGA no se responsabiliza por falla del autor en relación a la obtención de dichos permisos de utilización.

Revisión de Contenidos: Claudia Gulich
Composición y Diseño Gráfico : Claudia Gulich

AALGA 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

Comisión directiva

Presidente: Ernesto Cabrera
Vicepresidente: Gabriel Schebor
Secretario: Emilio Cervini
Prosecretaria: Claudia Gulich
Tesorero: Juan Muzio
Protesorero: Isidoro Roitman
Vocales: José Akel, Sebastián Núñez, Matías Crom, Andrés Bonilla, Manolo Hurtado, Antonio Ledesma
Órgano de fiscalización: Alba Schoijet
Órgano de fiscalización suplente: Marianne Pérez Robledo

Editorial

En primer lugar queremos agradecer a todos los socios que hacen posible este boletín, generando contenido y compartiéndolo de manera desinteresada.

Este año nuestra actividad se vio totalmente modificada a causa de la pandemia y no tiene un buen pronóstico al corto y mediano plazo; sin embargo todas las dificultades que estamos atravesando pueden llegar a convertir o transformar de manera significativa nuestra tarea, la cual es de carácter propiamente social.

Este momento tan inusual nos invita a reinventarnos y conectar de otra manera con nuestra sensibilidad.

Es momento de ser creativos, innovadores y hasta osados, tomando lo desfavorable de este momento para convertirlo en oportunidades.

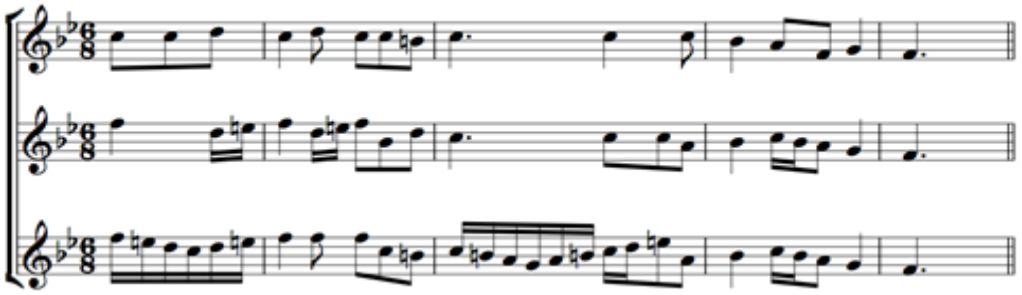
Ernesto Cabrera
Presidente de AALGA

Milanesa con AALGA

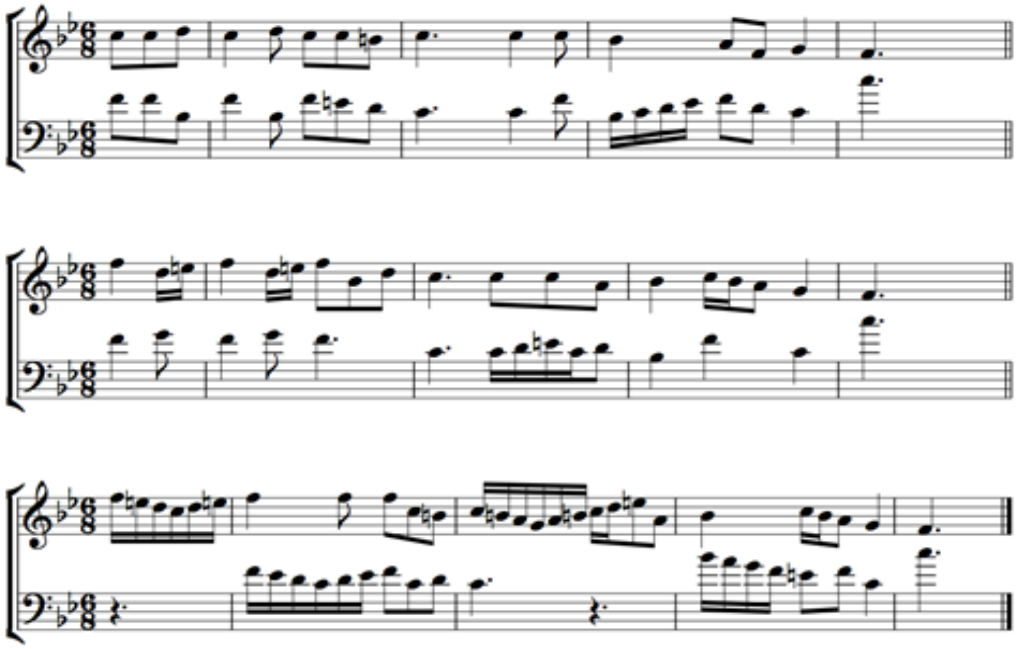
Un menú didáctico para destapar tímpanos*

Por Carlos Ravina

*** Esta tercera parte concluye una serie didáctica iniciada en el Boletín anterior**



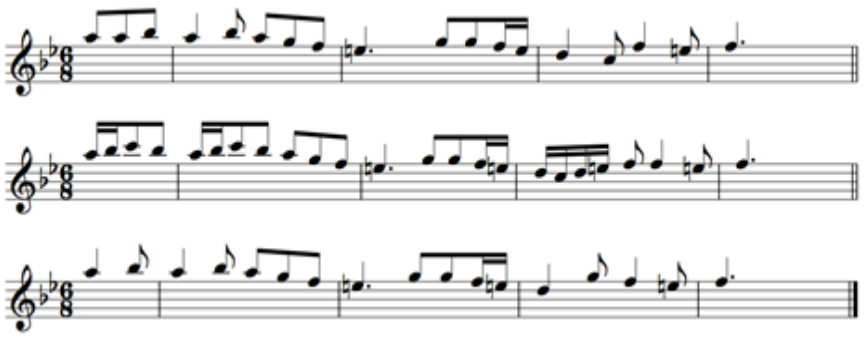
– ¿Y esto qué es?
– Una parte de tenor… ¡qué va a ser si no…! ¿no viste las tres *cláusulas*?
– ¿Vihuela con la prima en G-sol-re-ut?
– ¡Sí, claro! refunfuñó Luys y agregó – está en el octavo modo.
– Y… ¿así nomás?
– Nooo… le hice un contratenor bassus… quedan así…



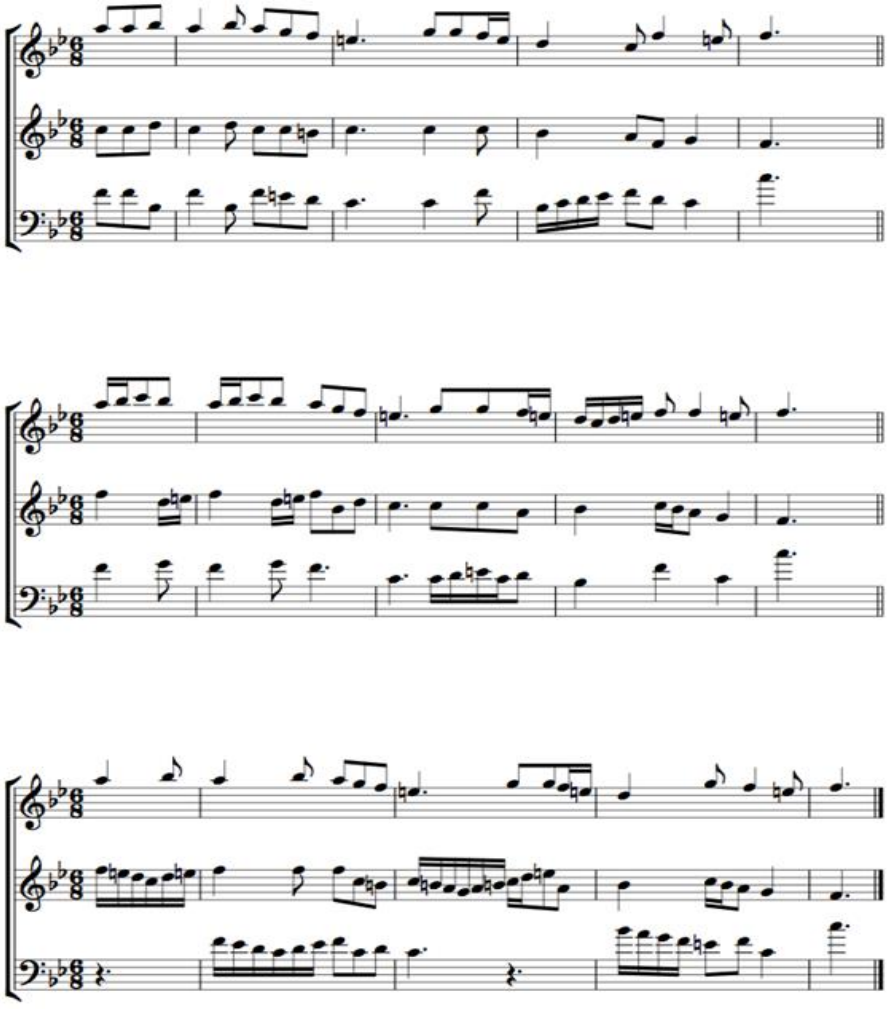
– Pero… ¿es que estáis aburrido?

– Pero que no Miguel, es que como la mocita que nos trae las galletas se la ha pasado cantando **La bella Franceschina** todo el otoño, le he pedido que cambie la sonada y me trajo otra, también de Italia, que me ha cautivado a pesar de ser tan sencilla… decidí pues ponerle compostura mía

– ¿Y qué sonada es ésa Luys?



– Y tú, a esos chavales a los que les enseñas a escuchar qué es lo que tañen mientras lo tañen, bien podrías darles a tañer a tres vihuelas esta sonada que tiene diez puntos de término.

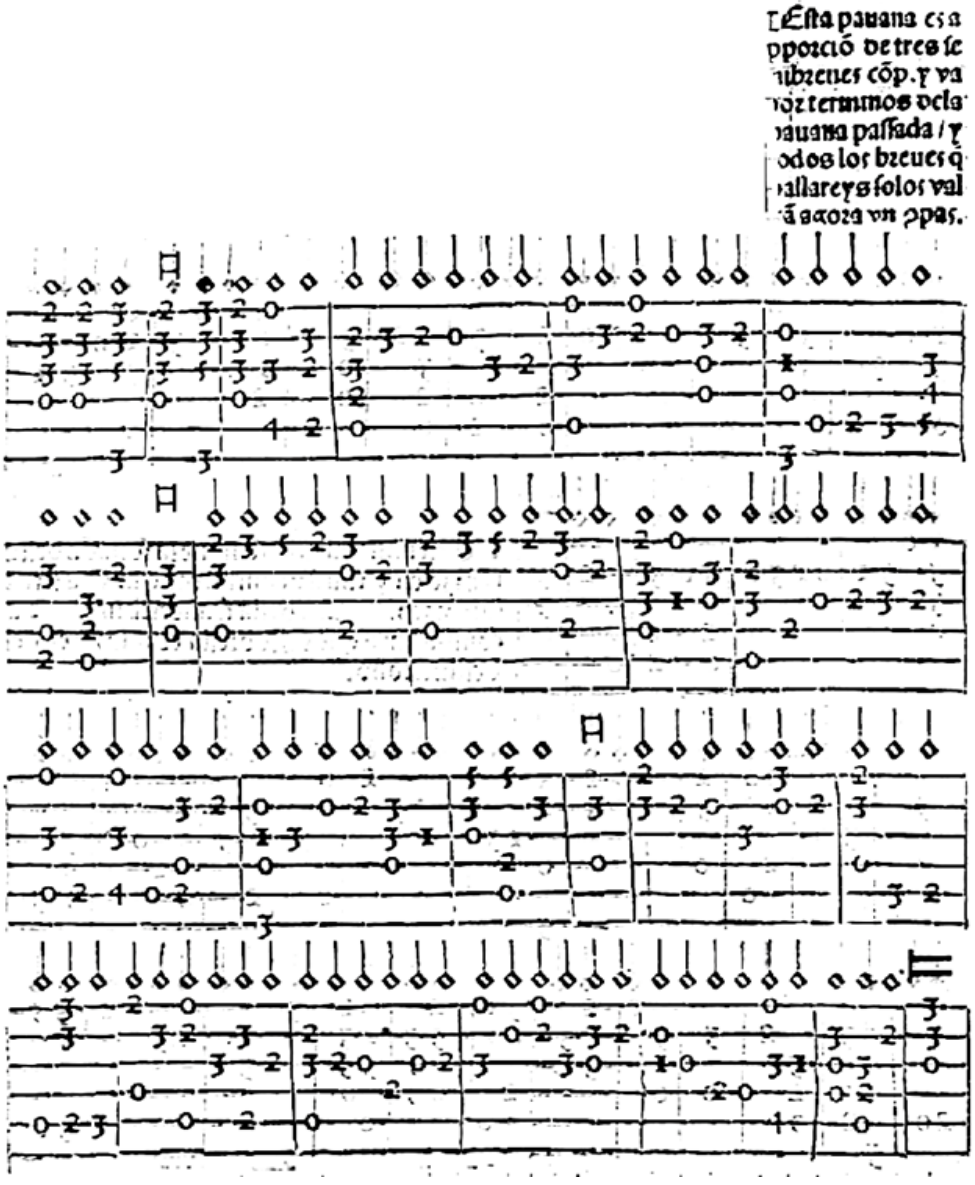


– ¿Apriesa?

– Apriesa, *¡que es danza tío…!* que le puse pavana, porque se parece a esas que en Italia se usan, que van a proporción de tres semibreves por pulso. Habréis de tañerla a compás apresurado dos o tres veces seguidas para que realmente parezcan danzas y no cometáis la tontería de repetir cada frase de las tres que ya la segunda y la tercera no son sino repetición de la primera y es por ello que les he agregado a cada una su compostura.

– ¿Y la has intabulado?

– Claro hombre… en mi libro… en el folio G6ᵛ



Miguel jamás olvidaría el impacto que tuvieron en él las charlas con Luys y años más tarde declararía:

*"[…] porque entendí que para tener alguna noticia de los tonos los que de esto carecen y de las cláusulas que en ellos se contienen, convenía mostrarle en el instrumento a los que no lo entienden en el libro"**[1]***

[1] Fuenllana, Miguel de; Orphenica Lira, Valladolid 1554, folio vij)

MÍNIMO APARATO CRÍTICO

Las pavanas de Milán integran dos grupos diferenciados: **a)** las cuatro primeras enteramente compuestas por él mismo y **b)** las dos últimas, cuyo *cantus prius factus* tomó para *superius* (al que remitía al lector para detectar el modo en uso, un hipomixolidio sobre fa si se usa vihuela en sol), voz superior a la que agregó un tenor y un contratenor bassus:

> "[…] las cuatro primeras son inventadas por mí, las dos que después se siguen, la sonada de ellas se hizo en Italia y la compostura sobre la sonada es mía."
> **(Milán, Luis, El Maestro, Valencia 1536, folio Giij^{v})**

El nombre de *pavana* no debe llevarnos a confusión, coreográficamente responden a los *"cinque passi de gagliarde"* a los que corresponde asignar una métrica binaria compuesta, anacrúsica con la correspondiente hemiola en ternario simple previa a la *cláusula* que culmina cada frase y que corresponde a los *"cinque passi de gagliarde di due tempi"* de rigor:

> "Estas fantasías que se siguen como arriba os dije, parecen en su aire y compostura a las mismas pavanas que en Italia se tañen, y pues *[puesto que]* en todo remedan a ellas, digámosles pavanas."
> **(ibidem)**

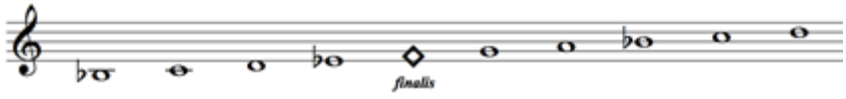
Del tañer

> "Debense tañer con el compás algo apresurado y requieren tañerse dos o tres veces."
> **(Milán, Luis, El Maestro, Valencia 1536, folio Giij^{v})**
> "[…] requieren tañerse dos o tres veces para que parezcan lo que ellas son."
> **(Milán, Op. Cit., folio Gv^{v})**

Del modo

Octavo modo, o modo discípulo del tetrardus (mixolidio, modo de sol) o tetrardus plagius (hipomixolidio).

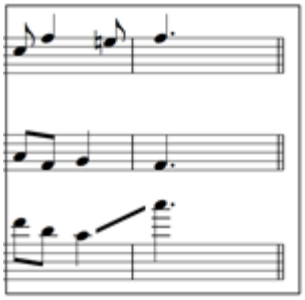
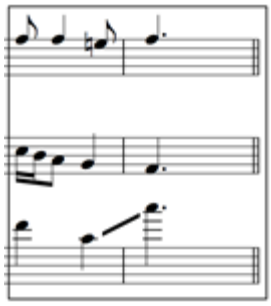
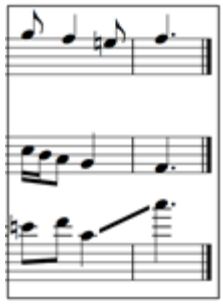
Ámbito es lo que Milán llama *término* e indica que debe tener diez puntos, desde uno por debajo de la *finalis* (sol) hasta incluir otro por encima de ella. Como se trata de un modo *discípulo*, éste habrá de extenderse desde una quinta inferior de la *finalis* hasta incluir la sexta sobre la misma. En el caso del hipomixolidio (re a re), el término será entonces desde el do hasta el mi. Al considerar la afinación de la vihuela con la prima en sol, corresponde concebir a este octavo modo con la *finalis* en fa:



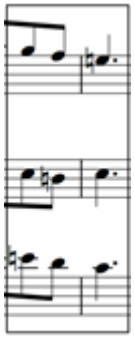
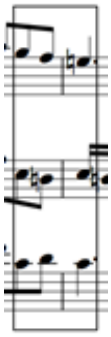
Milán aclara que es en el *superius* (aquí, la "sonada" italiana) donde habrá de detectarse el modo y así ocurre también en este caso.

De las cláusulas

Cada una de las tres versiones de la sonada concluye con una *cláusula de tenor* con el correspondiente 4to punto ascendido como sensible de la *finalis*:

mientras que la primera y la última frase presentan una *cláusula de tenor* sobre la 5**ta** de la *finalis*, por ello el **b** *quadratum.*

De la métrica

> "Esta pavana es a proporción de tres semibreves por compás *[…]* y todas las semibreves que halléis solas, valgan ahora un compás"
> **(Milán, Op. Cit., folio Gvj^{v})**

Milán indica la proportio tripla apelando a la *proportio sesquialtera* (en que tres semibreves ocupan el tiempo que antes empleaban sólo dos), pues se vale del símbolo de la "proportio dupla" para indicar el valor entero del tactus: un tactus ahora contiene tres y no dos semibreves; a esa unidad que contiene tres ataques llama compás y nada tiene que ver con nuestra concepción de la métrica.
La notación métrica al *uso nostro* quedará definida por la demanda de la coreografía.

De la coreografía

En "Gaillarde de Guillaume Morlaye" ("El Mundo de la Guitarra" Nº 5 septiembre-octubre de 1988 en https://goo.gl/AautFm) puede consultarse la relación entre los "cinque passi di gagliarda" y la *proportio sesquialtera*.

Del tempo

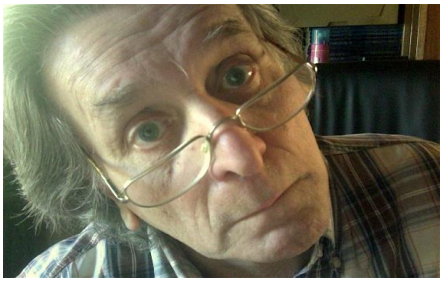
Es recomendable negra con puntillo = MM58 si se desea sentir a qué alude Milán con "compás algo apresurado" para este tipo de obra sencilla.

De una ética del escenario

La lectura directa de la tablatura no es garantía más que de… que se lee directamente de la tablatura.
¿Garantiza una puesta en escena de la libido polifónica fluyendo?
No.

Menos aún usando instrumentos que homogeneizan las partes. ¿Imaginan posible procurar una inteligible dicción de la trama polifónica dirigiendo un coro integrado por clones?
Eso nos pasa a los laudistas cuando queremos hacer justicia a las intabulaciones, por ejemplo.
Conocer, sentir, percibir y buscar la dicción apropiada de cada instancia de la textura determina tanto la elección de las digitaciones (¡las tablaturas no prescriben "dónde" encontrar el sonido que indican!) como el tempo y qué hacer con cada voz.
Es menester oír la tablatura antes de tocarla.
¡Bon appétit colegas!

CARLOS RAVINA



Egresado del Conservatorio "Juan José Castro" y del Royal College of Music (Londres, Inglaterra), obtuvo el Diplomado Superior en Psicoanálisis y Prácticas Socio-Educativas por FLACSO Argentina y actualmente es Profesor de la Tecnicatura Superior en Instrumento y del Profesorado de Música de Collegium CEIM, (Córdoba). Ha sido profesor de Guitarra del Conservatorio "Juan José Castro" y de Laúd y Música Renacentista del Conservatorio "Carlos López Buchardo", ha dictado seminarios y cursos diversos en la UNCuyo, Santa Fe, Río Negro, Pcia. de Bs. As., CABA, ha asesorado a varios colegios en nuestro el país y en Bolivia, ha asumido la dirección de otros, ha sido Coordinador Artístico Pedagógico del Camping Musical Bariloche y fundador y Director del Taller de Iniciación Musical de dicha institución. Es asimismo miembro de la Fundación Bariloche. Además de su actividad como concertista que sostuvo hasta 1985, ha presentado trabajos en jornadas de musicología y congresos, publicado música y artículos en diversos medios, y realizado revisiones técnicas y traducciones para ediciones de Ricordi Sudamericana, y críticas musicales para el diario Río Negro.

Marin Mersenne (1588-1648) - *L'Harmonie Universelle (1636)*

Libro Segundo, proposiciones IX a XII

*Traducción al castellano y notas por Ana Paula Segurola **[1]**y Gabriel Schebor**[2]***

PROPOSICIÓN IX

Explicar la manera de tocar el Laúd con perfección, y de colocar o mover cada mano y cada dedo como se requiere para tocarlo bien.

El Arte o la ciencia, y la industria de la mano es tan grande que varios lo han llamado uno de los principales instrumentos de la sabiduría y de la razón, de las cuales envía los pensamientos y las resoluciones por todo el mundo por medio de la escritura, y cuyas concepciones explica tan bien como la lengua, como se experimenta con los sordos y los mudos, que escriben en el aire solamente con el movimiento de las manos y de los dedos, con el cual pueden hacer grandes discursos, y arengas enteras tan rápido o más que con la lengua.

Pero sin detenerme en todas las obras maestras que ella hace, basta aquí con considerar los movimientos en el Laúd, y en todos los otros instrumentos, pues ellos son tan maravillosos que la razón frecuentemente se ve obligada a admitir que no es capaz de comprender su ligereza y su velocidad, que sobrepasa la prontitud de la imaginación más viva que pueda encontrarse, como se comprueba cuando uno quiere contar los sonidos que ella hace, o las cuerdas que toca, o los trinos en un compás. Pero como la Práctica no puede ser mejor entendida, ni explicada que por aquellos que enseñan a tocar el Laúd, quiero presentar el tratado que Monsieur Basset ha hecho a pedido mío, cuyas virtudes describiría y elogiaría si su modestia no me lo impidiese, y si ellas no fuesen lo bastante conocidas en Paris, donde él enseña según el método comprendido en esta Proposición, y en las otras dos que siguen.

El Arte de tocar el Laúd

En el cual se verá la manera de colocar bien las dos manos, y de hacer la tablatura tan inteligible, que ella sea escuchada sin dificultad: la diversidad de trinos, y su uso serán también aquí explicados con ejemplos útiles y curiosos.

Artículo I. *De las condiciones requeridas a aquél que quiere aprender a tocar el Laúd.*

La mayoría de quienes han tratado de las artes y las ciencias, requieren tres condiciones para adquirir su perfección, a saber, la *Naturaleza, la Disciplina y el Ejercicio,* sin los cuales no se puede llegar al objetivo propuesto. Debe entenderse por la palabra *Naturaleza*, la inclinación, y la disposición natural que tenemos hacia ciertas ciencias, y a algunas Artes en particular, de modo que unos se inclinan a la Pintura, o a la Escultura, y otros a la Arquitectura, a la Geometría, etc. La *Disciplina* significa el Método y la instrucción de buenos Maestros, y el *Ejercicio* no es otra cosa que la Práctica de sus preceptos.

[1] Licenciada en interpretación musical: órgano (U de la R, Uruguay – U.N.A, Argentina) / Licenciada artes musicales: clave (U.N.A. Argentina). www.anapaulasegurola.blogspot.com
[2] Profesor superior de guitarra (Conservatorio Provincial Juan José Castro) – Licenciado en Sociología (U.B.A.). www.gabrielschebor.simplesite.com

Ahora bien, estas dos últimas partes pueden suplir la falta de la primera, pues, así como la tierra más estéril se vuelve fértil por el cuidado y la diligencia del labrador, así aquellos que se creen incapaces de aprender este arte, deben confiar en que pueden vencer los defectos de la naturaleza, y la inclinación, poniendo en práctica las enseñanzas que vamos a dar. Y si fuera necesario brindar ejemplos, daría un gran número, pero esta verdad se reconoce sin ninguna duda por las experiencias que se ven todos los días, es por eso que voy a las cosas que son más útiles, y digo primeramente que es necesario que aquél que quiera aplicarse a este noble ejercicio para recibir la mayor satisfacción, sepa un poco de Música, para que entienda el valor de los compases contenidos en la tablatura, aunque existen hombres que tienen el oído tan delicado, que pueden (si se les enseña) afinar, y tocar el Laúd con tanta justeza como los mejores Músicos del mundo: pero aquellos que son dotados de estas raras cualidades naturales no deben despreciar este arte, sin el cual la naturaleza es imperfecta y ciega.

Agrego, sin embargo, que la sola delicadeza del oído no es suficiente, porque aún es necesario que la igualdad de las dos manos sea conforme a la justeza para que parten ambas al mismo tiempo, de otro modo se notan grandes imperfecciones al tocar, lo cual sucede por malos preceptos de quien toca el Laúd; pero quienes tienen las dos manos iguales y tan hábiles que son capaces de ejecutar todo lo que uno pueda imaginarse, deleitan a quienes los escuchan y me hacen acordar de la opinión de Anaxágoras que basaba la sabiduría humana en las manos, aunque no es que los hombres sean sabios porque tienen manos, sino que las tienen más bien porque deben ser sabios, para ejecutar lo que les dicta el arte y la razón.

II. *De la colocación de la mano derecha, y cómo se debe utilizarla.*

Luego de hablar de la excelencia y de la igualdad de las manos es necesario mostrar dónde se las debe situar en el Laúd, pues esta colocación nos sirve de primer fundamento, dado que no se puede tocarlo sin grandes limitaciones y sin malas posturas si las manos no están bien colocadas. Comienzo entonces por la mano derecha, para imitar a los más hábiles de la actualidad, y digo en

1- que es necesario que el Laúd apoyado contra una mesa o contra otro cuerpo sea sostenido por el peso del brazo derecho, aunque se le puede sostener sin este apoyo por medio de dos pequeños botones de ébano o de marfil;
2- que la parte superior de la mano derecha debe ser vista tanto del lado del meñique como del lado del pulgar, que debe estar extendido hacia la roseta.
3- El primer dedo que sigue, que llamamos *Índice*, debe estar muy alejado del pulgar; y el 2 y el 3, que llamamos *Medio*, deben estar muy cerca del primero, e inclinarse lo más cerca posible del meñique.
4- el meñique debe estar apoyado sobre la tapa del Laúd próximo al puente, y a la primera cuerda, porque los que lo meten detrás del puente, contraen un mal hábito, que se les vuelve natural: de manera que es difícil que los niños que se acostumbren a esta mala práctica, la cambien cuando sean más grandes. Es por este motivo que es necesario hacerles construir Laúdes pequeños, para que los espacios de las cuerdas estén conformes al tamaño de su mano, y que la coloquen desde el inicio como los grandes.

He mencionado que la parte superior de la mano debe verse tanto del lado del meñique, como del lado del pulgar, cuando se la coloca como acabamos de decir, porque los dedos deben estar todos igualmente cerca de las cuerdas.

Es por eso que voy a referirme a la utilización de los dedos, y primeramente a la del pulgar, del cual no hay que flexionar la articulación próxima a su extremo, porque es necesario que esté totalmente extendido como si no tuviese articulación, dado que no se podría tocar con facilidad la décima cuerda al mismo tiempo que se ha tocado la cuarta, a causa de la gran distancia que habría desde el pulgar hasta la décima, si se lo tuviera flexionado mientras se toca la cuarta.

El primer dedo vecino del pulgar *(índice, n.del t.)*, y que debe sin embargo estar muy alejado de éste cuando se lo utiliza, debe tocar las cuerdas con el lado de la punta que está hacia el pulgar, y no con la parte del medio; lo cual debe remarcarse cuidadosamente, para que su acción sea libre de "*relever"**[3]*** o "*rabattre"**[4]*** las cuerdas. Así es que cuando sólo se toca una cuerda con el primer dedo, es necesario "*la enlever*"[5] por debajo manteniendo la punta del dedo bien firme; pero cuando se tocan tres, o cuatro, como sucede con frecuencia, hay que hay que mantener la punta más relajada, para que el dedo pueda deslizarse con mayor facilidad sobre las cuerdas que se quiere "*relever"*, o "*rabattre"*.

En cuanto al segundo y al tercer dedo, también es necesario "*enlever"* las cuerdas por debajo; y cuando no se los usa, hay que relajadamente cerca del meñique. Estando la mano dispuesta de este modo, debe tenerse cuidado de que, al mover los dedos, la parte superior de la mano no se proyecte hacia afuera, para que no se vea que es llevada por el movimiento de los dedos.

III. *De la posición de la mano izquierda.*

No hay nadie que no desee y que no procure tener gracia en todo lo que hace, como se experimenta en todas las acciones honestas que uno está obligado a exponer ante los ojos de los otros: de ahí que no se tenga en gran estima al jinete que conduce bien un caballo hacia la derecha y hacia la izquierda, al paso y al galope, si no es hábil, y si no lo hace sin dificultad: pues la libertad de movimientos es lo que da gracia a la acción. Del mismo modo, para gozar enteramente de esta libertad, que consiste en la colocación de la mano izquierda y en su ejercicio, hay que poner el pulgar encima del primer traste cerca del borde del mango del lado de la primera cuerda, de manera que la punta esté colocada sobre ese traste, y vuelta hacia el clavijero del Laúd. Y la muñeca debe estar medianamente elevada, para que la punta de los dedos esté muy próxima a las cuerdas.

Con respecto al primer dedo, se debe colocar un poco de costado hacia el clavijero del Laúd; pero cuando está en el mismo traste que el segundo, por ejemplo, si hay que tocar dos *c [segundo traste]*, uno con el primero y el otro con el segundo dedo, hay que enderezar entonces el primer dedo. Se debe asimismo alejar siempre el primer dedo del segundo, cuando no están en el mismo traste; pero si hay que hacer un trino sobre una cuerda al aire, hay que juntar todos los dedos unos contra otros, para aumentarle la fuerza.

Cuando el segundo dedo está pisando la cuerda, debe estar situado casi derecho, es decir que no debe estar inclinado ni hacia el lado del puente, ni hacia el clavijero del Laúd. El tercero y el cuarto dedo deben estar curvos, y tener sus puntas cerca de las cuerdas, cuando no se los usa, a fin de que estén preparados para ser usados. Y si la mano desciendo uno o dos trastes, el pulgar debe seguirla igualmente: por ejemplo, si se ha tocado *c* en la primera cuerda con el segundo dedo [con el pulgar colocado debajo del primer traste] y hay que tocar *d* con el segundo dedo, hay que descender también el pulgar un traste, lo cual hay que observar siempre que la mano descienda, o ascienda.

IV. *De los trinos*

Aunque los siglos pasados hayan producido hombres muy excelentes en toda suerte de artes y de ciencias, y particularmente en el arte que tratamos, se puede decir sin embargo que las artes se perfeccionan aún más a medida que avanzan; como puede probarse fácilmente por el uso de los trinos, que nunca había sido tan frecuente como lo es ahora. De esto resulta que la manera de tocar de nuestros antecesores no tenía las exquisiteces, y las gentilezas que embellecen la nuestra con tanta diversidad.

[3] ¿Elevarse? ¿remontar? probablemente se refiera a tocar de abajo hacia arriba, como se hace normalmente.
[4] Probablemente se refiera a tocar de arriba hacia abajo, como haciendo un rasguido descendente con la uña del índice. Esta técnica se utilizó también en la generación siguiente de laudistas franceses.
[5] ¿Levantarla? probablemente sea el término que los españoles describen como "herir", o sea, de algún modo "enganchar" la cuerda. Este mismo concepto se describe en inglés como "grip" y aparece también mencionado en el tratado de Jean Baptiste Bésard publicado por Robert Dowland en "Varietie of lute lessons" y de otro modo por Alessandro Piccinini en la introducción de su "Intavolatura di liuto et di chitarone, libro primo".

Pero dado que los trinos son diferentes tanto en sus efectos como en sus nombres, intentaré hacerlos conocer, y distinguirlos mediante los caracteres que he inventado expresamente para este fin, pues cada quien los nombra y los indica según su gusto.

Primer trino. El que está formado de esta manera, se llama vulgarmente trino (*tremblement*), y la mayoría no usa otros caracteres para expresar todas las especies diferentes; es por eso que no he querido cambiarlo, ya que es tan familiar a todo el mundo, para no usar ninguna novedad si ésta no es útil. Pero hay otros trinos que llaman acentos quejumbrosos (*accens plaintifs*), martilleos (*martelemens*), vidrios/vasos quebrados (*verres cassez*), y golpeteos (*battemens*), como veremos a continuación en este tratado. En cuanto al primero marcado con esta coma, y que se hace al aire, hay que considerar dos cosas para ejecutarlo bien, a saber: que la punta del dedo de la mano izquierda que debe hacer este trino, esté bien apoyada sobre la cuerda en la cual debe hacerse, y que no se levante el dedo de encima de dicha cuerda, que no se sienta que fue tocada por la mano derecha. Hay que remarcar que se puede estar en duda acerca de si se debe colocar el dedo en el traste de *b*, o de *c* cuando este trino debe hacerse al aire, por lo cual pongo un pequeño trazo encima del símbolo como el que sigue -, cuando debe hacerse en el traste de *b*, y si es en el traste de *c*, no coloco nada.

Si este trino se encuentra en otra letra que no sea *a*, como se ve aquí *d*, hay que colocar el primer dedo de la mano izquierda sobre el traste *d*, como lo muestra el número que precede a *d*, [puesto que los números que preceden a las letras de la tablatura significan los dedos de la mano izquierda, que hay que colocar; por ejemplo la unidad significa el primer dedo, 2 el segundo, etc.] y hacer el trino con el meñique encima del traste *f*. Debo decir que donde se encuentre este símbolo, debe haber entre el dedo que marca la letra, y el que hace el trino, un espacio igual al que hay en el ejemplo precedente, es decir que debe haber siempre dos trastes de distancia entre ambos dedos. Pero si está acompañado de un pequeño trazo por encima, como se ve aquí *d* ¯, sólo hay que dejar un traste de distancia entre el dedo que marca la letra, y el que hace el trino, es decir que en lugar de hacer el trino sobre el traste *f*, se debe hacer sobre el traste *e*; lo cual hay que observar igualmente en todos lados, y en todos los tipos de trinos en los cuales se encuentre ese signo.

V. *Del trino llamado Acento quejumbroso (Accent plaintif).*

2. Trino. Aunque la mano izquierda no haga ningún trino sobre la cuerda para ejecutar esta exquisitez, no he querido sin embargo cambiar el nombre que se le da ordinariamente, y no lo indico de modo diferente al precedente, salvo que agrego un puntito delante, para diferenciarlo con el primero, como se ve ·*c*. Este trino no se hace jamás en un *a*, por lo cual, si hay que hacerlo en un *b*, debe tocarse la cuerda al aire, como si fuese un *a*, y hacia la mitad de la duración del sonido de la figura se debe dejar caer el dedo desde arriba al traste de *b* sin hacer ningún trino.

Pero si debe hacerse en un *c*, y si hay un pequeño trazo encima del signo, hay que poner el primer dedo en el traste de *b*, y luego de haber tocado la cuerda con la mano derecha, hay que dejar caer desde arriba el segundo dedo de la mano izquierda en el traste de *c*, como se indicó antes para *b*; pero si no hay un trazo encima, como se ve *c* ɔ, hay que hacer como antes en *b*. Y si hay que hacer un *d* sin la pequeña línea encima, debe colocarse el primer dedo en el traste de *b*, y dejar caer el cuarto dedo en el traste de *d*, como hemos dicho antes. Pero si está acompañado por la línea, hay que colocar el segundo dedo en el traste de *c*, y dejar caer el cuarto dedo en el traste de *d*, como se ha hecho con otros dedos.[6]

Es decir que donde se haga ese trino, si no es en un *b*, debe haber siempre un dedo colocado encima del que marca la letra. Y luego debe observarse una distancia entre ambos dedos de la mano izquierda (sea que esté acompañado de la línea, o no) igual a la que se observa para el primer trino, del cual hemos hablado antes.

[6] Lo cual indica que la presencia del trazo sobre la letra simplemente se relaciona con el tamaño del intervalo que separa la nota inicial con la nota que realmente está escrita, N. del T.

VI. *De los dos tipos de Martilleos (Martelements), y del trino que algunos llaman Vidrio roto (Verre cassé) o Suspiro (Souspir).*

3. Trino (Martellement 1). Yo marco este trino con una pequeña cruz, como se ve *; por ejemplo, si debe hacerse en el *b* de la segunda cuerda, hay que colocar el primer dedo de la mano izquierda sobre la segunda en el traste de *b*. Y cuando se toca la 2ª cuerda con la mano derecha, debe hacerse el trino de la mano izquierda, y al terminar el trino hay que colocar nuevamente el dedo bien firme en el mismo lugar en el que estaba antes, para que la cuerda, al acabar el trino, tenga el sonido de un *b*. Es decir que este trino solamente se hace en un *b*, y en un *c*, y con un solo dedo de la mano izquierda.[7]

4. Trino (Martellement 2). Hay aún otra especie de martilleo, que yo marco con el signo ʌ, y que sólo se diferencia del anterior en el número de dedos de la mano izquierda, pues para aquél sólo se necesita uno para ejecutarlo, y para éste se necesitan siempre dos; por ejemplo, si hay que hacerlo en un *d* de la segunda de este modo, *d* ʌ , hay que colocar dos dedos, uno en el traste de *b* y el otro en el de *d*, y cuando se toca la cuerda con la mano derecha, el dedo que está colocado en el traste de *b* debe permanecer apoyado en dicho lugar, mientras que el otro dedo que está en el traste de *d* hace el trino; y al terminarlo, hay que volver a colocar firmemente ese dedo sobre dicha cuerda, en el mismo lugar en el que estaba antes, como hemos dicho para el trino precedente.[8]

Y si este trino va acompañado de una pequeña línea encima, simplemente hay que dejar el espacio de un traste entre los dos dedos de la mano izquierda, de la misma manera que en todos los otros en los que ese signo se encuentra.

5. Trino. En cuanto al Vidrio roto (*Verre cassé*), agrego aquí, aunque no sea tan utilizado ahora como en el pasado, que tiene mucha gracia cuando se le hace bien; y una de las razones por la cual los modernos lo han rechazado, es porque los antiguos lo usaban casi por todos lados. Pero como es tan vicioso no hacerlo nunca, como usarlo con demasiada frecuencia, hay que usarlo moderadamente; su signo es ɔ. la coma precedente seguida de un punto.[9]

Y para hacerlo bien, debe colocarse el dedo de la mano izquierda en el lugar donde está marcado; y cuando se toque la cuerda con la mano derecha, se deberá balancear la mano izquierda con gran violencia, levantándola hacia el clavijero del Laúd, y bajándola hacia el puente sin levantar en modo alguno la punta del dedo de encima de la cuerda. Pero el pulgar de la mano izquierda no debe tocar el mango del Laúd, cuando se hace dicho trino, para que la acción de la mano sea más libre.[10]

VII. *Del golpeteo (battement), del trino compuesto por el acento y el golpeteo, y del compuesto por el acento y el vidrio roto.*

6. Trino. El golpeteo es más practicado en el Violín que en el Laúd; pero como no quiero omitir nada, en lo posible, para satisfacción del Lector, he aquí su signo Z. Se le llama golpeteo porque el dedo de la mano izquierda no debe tirar la cuerda sino una vez, luego de ser tocada por la mano derecha, pues el resto del trino debe hacerse por el solo golpeteo del dedo, tantas veces como lo permita la duración de la figura.

7] Evidentemente no es lo que conocemos como trino barroco, ya que inicia y termina en la misma nota y la nota que trina es más aguda que la que está escrita, N. del T.

[8] Este trino comienza en la nota inferior y termina en la nota escrita. Tampoco es lo que convencionalmente se conoce como "trino barroco". N. del T.

[9] Parece una c pero es una coma. N. del T.

[10] Aparentemente, dado que no indica ningún tipo de ligado, sino solamente el movimiento de balanceo de la mano a partir de la acción del brazo con el pulgar de mano izquierda libre, es probable que este adorno deba ser conceptualizado como un vibrato de gran intensidad. Tal adorno también está descripto en "Poema harmónico" de Francisco Guerau (Madrid, 1694) y lo encontramos signado como un asterisco en la música española de guitarra y también en la francesa de guitarra, laúd y tiorba de finales del siglo XVII. N. del T.

Por ejemplo, si debe hacerse sobre el c de la cuarta de este modo 1cZ, hay que colocar el primer dedo sobre la cuarta cuerda en el traste de c, y el meñique en el traste de e; y cuando se toca la cuerda con la mano derecha, se debe tirar una sola vez la cuerda con el meñique, y terminar el resto del trino golpeando sobre la cuerda. Se puede hacer sobre todas las letras, del mismo modo.[11]

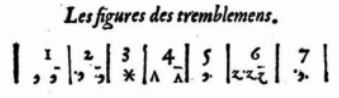
El séptimo trino está compuesto por el segundo y el sexto, y se le marca ·Z , para que el punto nos indique que está compuesto por el acento adjunto al golpeteo; por ejemplo si debe hacerse sobre el b de la segunda marcado así b·Z , hay que tocar en primer lugar la segunda cuerda con la mano derecha, y después hay que dejar caer desde arriba el primer dedo de la mano izquierda sobre el traste b de la segunda, e inmediatamente después se debe hacer el golpeteo con el meñique en el traste de d. Y si este símbolo está acompañado por el trazo ya conocido, hay que observar una distancia entre los trastes igual a la explicada para los otros trinos.

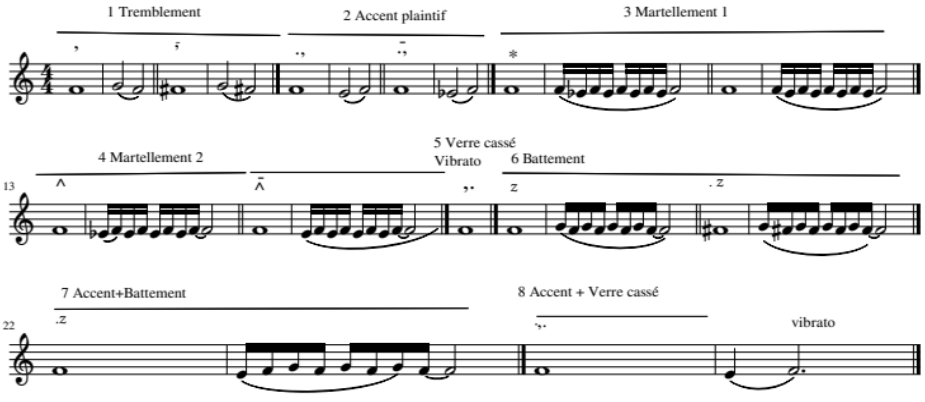
El 8º o último trino, que se compone del 2. y del 5, se marca de esta manera ·ɔ. , para que el punto de adelante muestre que se debe comenzar sobre el acento, y que el punto que sigue muestre que se debe terminar con el vidrio roto; por ejemplo, si se le debe hacer sobre el *e* de la segunda de este modo, después de tocar la cuerda con la mano derecha, hay que dejar caer desde arriba el primer dedo de la mano izquierda en el traste de *c*, y después colocar el meñique de la mano izquierda sobre la segunda en el traste de e, terminando el trino como se hace para el vidrio roto. Y si el trino está acompañado por el trazo ya conocido, deberá observarse una distancia entre los trastes igual a la indicada para los otros trinos. Es decir que después de haber tratado sobre todos los trinos que se acostumbran hacer en el Laúd, y de los cuales incluyo aquí los símbolos todos juntos, debe hablarse de los ornamentos *[traits o tirate según su definición italiana]* de la mano izquierda, y de todo lo relativo a la perfección de la Práctica.

Tabla de ornamentos incluida en el tratado de Mr.Basset

(Harmonie Universelle, Marin Mersenne, 1636)

La cantidad de notas de adorno varía dependiendo de la velocidad de la pieza y del carácter de la misma y no debe considerarse al ritmo de manera mecánica si no de forma "afectuosa" o sea, acelerando o reteniendo en distintos lugares del desarrollo del adorno. Típicamente se rallenta al final del trino, tratando de no afectar la duración real de las figuras, sino a partir de un criterio de "rubato". Las explicaciones provistas en el texto exceden la tabla *"Les figures des tremblemens"* por lo que decidimos transcribir los ejemplos a partir de la descripción. No obstante exhibimos la tabla aquí.

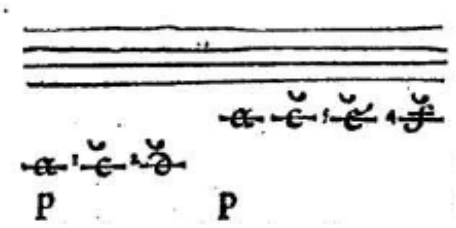




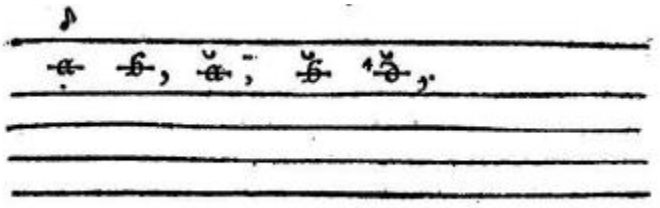
[11] Aquí estamos en presencia del trino convencional del barroco, que comienza en la nota superior a aquélla en la escrita N. del T.

VIII. *De los "traits" de la mano izquierda.* ["tirate" o pasajes ligados]

Se hacen además otras finezas que llamamos ornamentos de la mano izquierda, que son muy agradables cuando son bien ejecutados; en efecto la mano izquierda casi los hace sola, pues luego de que la derecha ha tocado la cuerda, la mano izquierda hace dos o tres letras a continuación del único toque de la derecha; por ejemplo, si se quieren tocar estas 7 letras, hay que tocar en primer lugar la *a* con el pulgar, por eso pongo la *p* para indicarlo, debajo de dicha *a*. En cuanto a la *c* y a la *e* que siguen, solamente hay que dejar caer desde arriba el primer y el segundo dedo uno después del otro sin tocar con la mano derecha, como lo muestran los caracteres que están encima de dichas letras. La *a* de la quinta cuerda debe tocarse con el pulgar, y las otras tres letras solamente con la mano izquierda, como las dos precedentes que están en la sexta. [12]



Pongo otro ejemplo, en el cual hay que tocar las dos primeras letras con la mano derecha, y la tercera que es *a*, en la cual hay un trino, debe tocarse solamente con la mano izquierda; es decir que cuando se levante el dedo de la mano izquierda de encima del *b*, hay que tocar la cuerda una sola vez, y que en el mismo instante hay que colocar los dedos de la izquierda sobre el *b* y el *d* sin tocar con la derecha; y que al colocar el meñique debe hacerse el trino como el del vidrio roto.



[12] Evidentemente, por motivos relacionados con la imprenta, no les resultaba posible unir con una sola línea de ligadura a las distintas letras involucradas en esta "tirata". N.del T.

PROPOSICIÓN X.

Explicar los signos, y los caracteres de la Tablatura, y varias indicaciones y observaciones particulares.

Aunque varios hombres hábiles hayan cultivado este arte con tanta aptitud y agilidad, en el cual hay quienes triunfan hoy tan felizmente en nuestra Francia, solamente Adrian le Roy ha brindado por escrito algunos preceptos de su instrucción. Los demás, tal vez han creído adquirir más gloria manteniendo este Arte oculto que divulgándolo, de lo cual resulta que las piezas que salen de sus manos jamás son tocadas según/de acuerdo a su intención, si no han sido antes oídas o aprendidas de ellos mismos. Dado que este arte es particular del laúd, no debe resultar extraño que yo utilice signos o preceptos particulares, si bien mantengo los generales tanto como me es posible, pues son usados por los más entendidos en esta profesión.

Y para esto se debe en primer lugar considerar las letras de la Tablatura, y el lugar donde se colocan. En segundo lugar, que los números que las preceden representan los dedos de la mano izquierda, que hay que colocar sobre el mango del Laúd; que generalmente se coloca el primer dedo sobre el b, motivo por el cual no pongo ahí ninguna cifra, a menos que haya que usar otro dedo.

Después de haber colocado los dedos de la mano izquierda, hay que indicar el trino y su especie, si lo hay. En tercer lugar hay que considerar con cuáles dedos de la mano derecha se debe tocar, y si hay "tenuës" ["punto fermo" o notas tenidas] representadas por ciertas líneas rectas o curvas, que indican que hay que tener los dedos de la mano izquierda desde el comienzo de las letras, donde dichas líneas comienzan, hasta que ellas terminan; lo cual sirve para hacer durar más tiempo el sonido de la cuerda, de lo cual se verán ejemplos al final de este discurso, dividido en varios preceptos que siguen.

I. Precepto. La *a* se toca siempre al aire [*à l'ouvert*], o como otros le llaman "à vuide" *[al vacío]*, o "à corde avalée"[13] ; lo cual se hace solamente con la mano derecha, sin la ayuda de la izquierda, si no es que hay que hacer algún trino, o que las letras que están una al lado de la otra deben tocarse juntas, como sucede también que aquellas que están unas después de las otras se tocan según el rango que tienen.

II. Cuando hay un punto debajo de una letra sola, se la debe tocar con el primer dedo de la mano derecha *[índice]*, y si no hay un punto, debe tocársela con el segundo, lo cual debe solamente observarse desde la primera cuerda hasta la cuarta, pues las otras cuerdas deben ser tocadas con el pulgar; lo cual vemos en el primer ejemplo.

III. El mango del Laúd está normalmente dividido en nueve trastes, de los cuales el primero se llama *be*, es decir que si hay una *b* marcada sobre la primera cuerda o sobre la segunda en la Tablatura, hay que colocar el primer dedo de la mano izquierda sobre el traste *b*; y si hay varios *bés*, que hacen un acorde, hay que *coucher [acostar]* el primer dedo sobre las cuerdas desde la primera letra hasta la última *[hacer la cejilla]*; aunque a veces se utilice el dedo 2 con el 1, como vemos en el segundo ejemplo. Pero debe tenerse en cuenta que luego de haber colocado los dedos de la mano izquierda, hay que tocar tantas cuerdas de la mano derecha como haya marcadas en la Tablatura. El segundo traste representa el *ce*, el tercero el *de*, y así los otros, hasta el noveno marcado con la letra *k*, más allá del cual se puede aún poner los dedos, lo cual sólo se hace raramente, puesto que las cuerdas no hablan tan netamente.

[13] "A cuerda tragada", término curioso aquí, porque generalmente "corde avalée se refiere a algún tipo de scordatura o afinación inusual. N.del T.

IV. La *p* que se encuentra debajo de una letra sola, significa que hay que tocarla con el pulgar, aunque normalmente no sea el pulgar el que la toca, como enseña el tercer ejemplo.

V. La *p* a continuación del acorde, y cuya línea recta atraviesa las cuerdas, indica que hay que tocar con el pulgar todas las cuerdas tocadas por dicha línea, como se ve en el cuarto ejemplo.

VI. Cuando la línea de la *p* tiene un punto encima, hay que tocar varias cuerdas juntas con el pulgar y el primer dedo, pero tocando un acorde de esta manera: el pulgar debe tocar una sola cuerda, y el primer dedo todas las otras, como muestra el quinto ejemplo.

VII. El pulgar y el primer dedo se usan juntos también para tocar y el signo que expresa esa técnica es solamente un guión y un punto encima; lo cual sucede cuando se deja alguna cuerda para tocar entre el primer dedo y el pulgar. Por ejemplo, si hay que tocar la 2, 3, 4 y 7 juntas, debe tocarse la 7 con el pulgar, que hay que dejar apoyado sobre la 6, y con el primer dedo hay que deslizar el primer dedo desde la 2 a la 4, como se ve en el 6º ejemplo de la tabla *[ver tabla adosada en la página. N.delT.]*.

VIII. No hay ningún signo para indicar lo que llamamos habitualmente *pincer*; lo cual se hace cuando se toca un acorde con tres o cuatro dedos, como sucede cuando tocamos la 4, 3 y 2, de las cuales la 4 se toca con el pulgar, y las otras 2 con los 2 dedos siguientes consecutivamente; y si hay 4 letras en el acorde, se emplea el dedo 3 *[anular]*, como se ve en el 7º ejemplo. Pero si hay que tocar cinco letras, que no tienen ningún signo después, el pulgar toca 2 de ellas, y los otros dedos 3; y si hay 6 letras, el pulgar toca 3 de ellas, como muestra el 8º ejemplo.

IX. La línea que sigue al acorde, y que tiene un punto encima del lado de la *chanterelle [primera cuerda]*, significa que hay que tocar 2 ó 3 cuerdas con el primer dedo solo ***en*** *relevant* ***[****hacia arriba]*; pero cuando el punto está debajo del lado de la 6, hay que *rabattre* ***[****rasguear hacia abajo]* las cuerdas con el mismo dedo, como vemos en el 9º ejemplo.

X. Cuando hay que tocar dos cuerdas juntas, alejadas o próximas, siempre debe tocárselas con el pulgar y el segundo dedo *[mayor]*, si no es que hay una línea luego del acorde, que significa que se las debe *relever* ***[****rasguear hacia arriba?]* con el primer dedo *[índice]*, o si no hay un punto en una de las dos letras, para mostrar que hay que tocarlas con el primer y el segundo dedo, como vemos en el 10º ejemplo.

XI. Cuando hay que tocar tres cuerdas con tres dedos sin la ayuda del pulgar, hay un punto en la letra que está hacia la sexta, el cual muestra que hay que tocar la letra donde éste está colocado con el primer dedo, y las otras dos con los dedos siguientes, como se ve en el 11º ejemplo.

XII. Aunque haya dicho en el segundo Precepto, que las cuerdas que están debajo de la 4, deben tocarse siempre con el pulgar, si hay un punto debajo de la cuerda que sea, se la debe sin embargo tocar con el premier dedo; si hay dos puntos, con el 2, si hay tres, con el 3, como se ve en el 12º ejemplo.

XIII. Las "*tenuës*"***[14]*** , de las cuales hablé al comienzo de estos artículos, y de las cuales prometí ejemplos al final, son tan necesarias que sin ellas la armonía es del todo imperfecta; aparte de que con frecuencia tenemos el mal gusto de levantar los dedos cuando no hay ninguna necesidad, hay que remarcarlas y practicarlas exactamente, y aun cuando no haya ninguna indicada, no se debe dejar de mantener los dedos sobre las cuerdas el mayor tiempo posible.

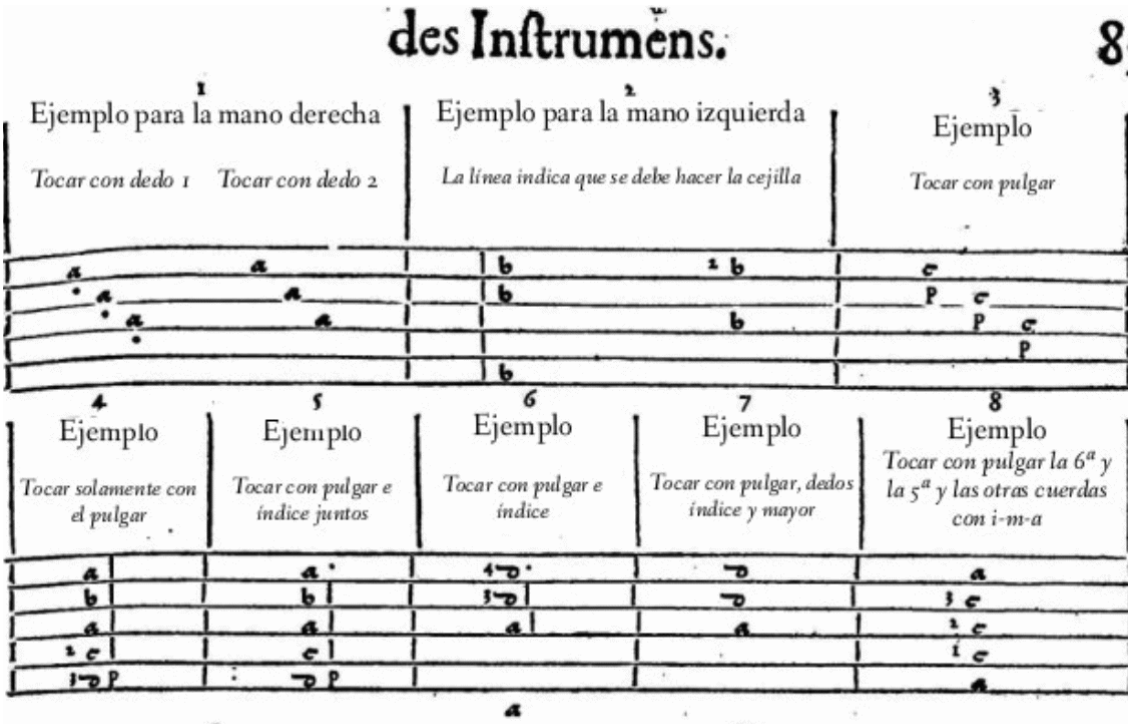
Muchos las marcan solamente en los Bajos, pero es igualmente necesario usarlas en las otras partes, y especialmente donde uno decida que sean observadas. A su vez debe entenderse que estas notas tenidas se hacen en todo tipo de instrumentos, y que todo lo que decimos del Laúd se puede y se debe aplicar a la Mandora, al Cistro, etc.

[14] "punto fermo" o notas tenidas. N. del T.

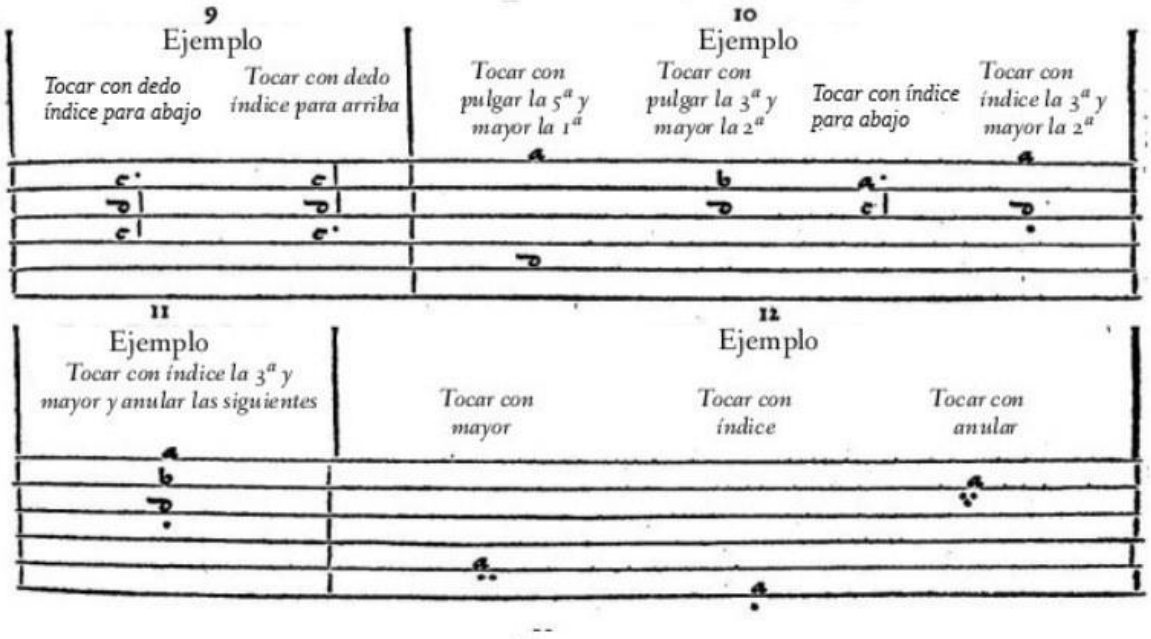
XIV. Las Barras que atraviesan las seis líneas hacen la división y la separación de los compases, y las notas o los otros signos que ponemos normalmente sobre la primera línea que representa la primera cuerda, sirven al mismo fin [15] , pues las notas blancas con corchete o plica muestran que hay que hacer durar el sonido de la letra el tiempo de una mitad del compás, el cual dura por lo general 1/7100 de una hora o 1/120 de un minuto, es decir durante la diástole del corazón; esta regla se comprenderá fácilmente con el 14º ejemplo, que muestra que cuando no hay más que una nota para siete u ocho letras, hay que hacer todas del mismo valor, es decir que debe tocárselas tan rápidamente o tan lentamente unas como otras, desde esta nota hasta encontrar otra.

XV. Cuando hay una corchea sobre una sola letra, y sigue después un acorde, hay que disponer la mano derecha y la izquierda para hacer este acorde, antes que tocar la letra donde está la corchea; por ejemplo si hay que tocar un *a* sobre la 3 que tiene una corchea, y después un acorde que tenga una negra encima, hay que apoyar el pulgar sobre la 9 [16] antes de tocar la *a* de la 3 sobre la cual está la corchea, lo cual sirve para ir más rápido.

XVI. Finalmente, cuando hay que hacer un pasaje con el pulgar y el primer dedo, pongo una *p* debajo de la primera letra del pasaje, y un punto debajo de la que sigue, para indicar que todas las letras del pasaje, desde la primera corchea hasta la llegada a una negra, deben tocarse con el pulgar y el primer dedo alternadamente, hasta el final del pasaje, como se ve en el 16º o último ejemplo. Veamos ahora las diferentes maneras de afinar el Laúd, para que se puedan tocar en él todo tipo de piezas de Música.



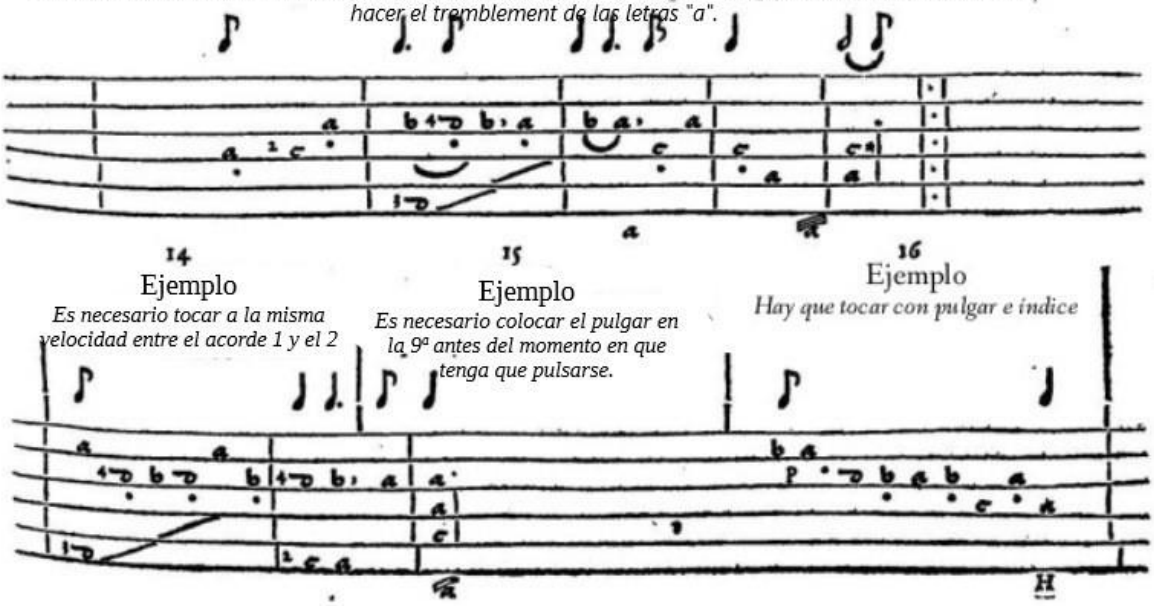
[15] Indicar los valores rítmicos N. del T.
[16] Anticipar la ubicación del dedo que pulsará el bajo N. del T.



13

Ejemplo

Es necesario mantener tanto como sea posible el dedo sobre la "c" de la 4ª cuerda (creo que este es un error de imprenta, dado que la línea "tenue" se aplica a la letra "d" de la 6ª cuerda), *y preparar el dedo para hacer el tremblement de las letras "a".*

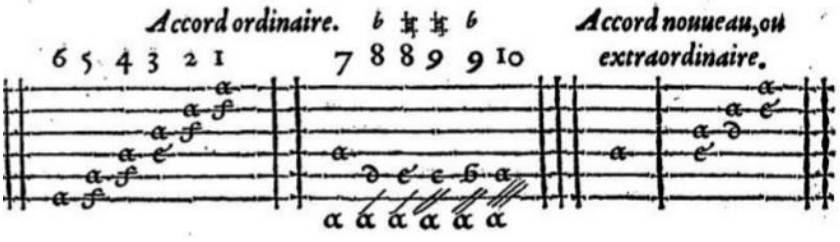


PROPOSICIÓN XI

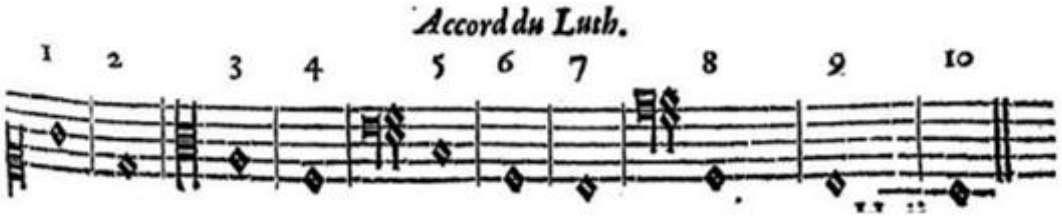
Enseñar la manera de afinar el laúd en todas sus formas.

Esta proposición contiene dos partes de las que la primera comprende todo lo que concierne a la afinación del laúd en sus formas común u ordinaria o bien nueva. Es cierto que es necesario tener un oído naturalmente excelente para aprender a afinar el laúd sin saber música, pues aquellos que saben a la perfección ya encuentran grandes dificultades por lo que los que la ignoran se encuentran en desventaja. Por ese motivo enseño el orden que siempre deseo tener y que se practica actualmente por los más hábiles a fin de aliviar esta tarea. Y para este asunto, suponemos en primer lugar que el laúd esté bien montado y ajustado, que los trastes estén bien situados, según las proporciones que ya he descripto antes y de las que hablaré luego. En segundo lugar, se debe saber bien cómo es el unísono y la octava, porque es a través de este conocimiento que se realiza todo. Habiendo dicho esto, vamos a comenzar desde la sexta cuerda delgada (aguda) que se colocará al tono que se desee, ni muy alta ni muy baja, porque se debe colocar la gruesa (su compañera) una octava más abajo. Siempre es necesario comenzar con las cuerdas más delgadas de cada orden. Luego es necesario tocar la quinta, que tocada al aire hace unísono con la sexta gruesa pisada en la letra f. Y hay que asegurarse de que estén perfectamente afinadas, porque luego hay que afinar la delgada en unísono con la sexta delgada.

Se afina la 5ª con la 4ª del mismo modo que la 6ª con la 5ª, y de ese modo las otras cuerdas hasta la primera, según la tablatura que sigue en la que todas las cuerdas al aire están marcadas con la letra “a” y deben hacer unísono con las cuerdas situadas por debajo de ella pisadas en letras indicadas. Pero antes de pasar a la afinación de las cuerdas siguientes, es necesario verificar que la afinación sea la más justa posible. Luego es necesario afinar la 7ª aguda al unísono con la 4ª al aire, y la compañera (de la 7ª aguda) una octava más abajo. La 8ª delgada se afina a veces en unísono con la letra “d” y otras veces con la “e” del quinto orden, a fin de tocar por bemol o por becuadro, según cómo estén hechas las piezas. La 9ª delgada se afina al unísono del “c” de la 5ª por becuadro, o del “b” de la misma si se toca por bemol. Y su compañera, una octava más abajo. La 10ª aguda se afina al unísono de la 5ª al aire, y la gruesa, a la octava, como las otras. Esto puede verse en el cuadro siguiente:

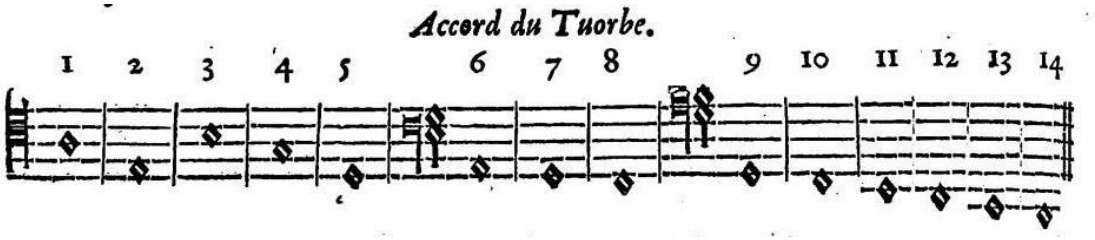


Ahora es necesario remarcar que esta afinación está dividida en 3 partes, de las que la primera pertenece a la afinación de los 6 primeros órdenes, la segunda pone los cuatro más graves, tanto en la afinación por bemol como por becuadro, y la tercera muestra una nueva forma de afinar, que comparte la afinación hasta la 4ª y también la de los bajos. Pero se diferencia en que las 1ª, 2ª y 3ª se afinan en diferentes intervalos. A veces haciendo intervalos de 3ª mayor y otras de 3ª menor. En verdad, se puede concluir que se puede afinar de mil maneras distintas el laúd, dado que se podría concluir con un tratado de combinaciones que sería totalmente innecesario. La afinación que mostramos precedentemente es similar a la de la página 46 de este libro. El gráfico siguiente mostrará la manera en que los italianos anotan la afinación:



Pero si uno no quiere tomarse el trabajo de tocar el mango, y de usar la mano izquierda, se puede afinar el Laúd de tono en tono, como el Arpa o la Espineta; lo cual podría hacerse en sus 15 cuerdas, de las cuales las doce más gruesas se tocarían solamente al aire, y las 3 más finas, a saber la 1ª, la 2ª y la 3ª, se tocarían tanto al aire como sobre el mango, lo cual daría nueva gracias al Laúd, dado que la armonía de las cuerdas al aire es mayor y dura más tiempo.

Habría que referirse a los Guiterrons, o Cisterons [chitarrone o ceterone?*]* que tienen catorce órdenes simples de cuerdas, y que difieren de las Teorbas en que sus tablas son más largas y más anchas, y que su fondo es chato como el de las Guitarras, lo cual les da un sonido y una armonía diferente a los del Laúd. Pero basta con colocar aquí la afinación de la Teorba practicada en Roma de esta manera.



PROPOSICIÓN XII

Explicar la Tablatura universal del Laúd, y todas sus afinaciones con Ejemplos.

Aunque la tablatura a continuación sirve solamente para mostrar el arte y la manera de poner la Música por notas en tablatura de Laúd, y aunque no tenga la gracia y la disposición de las piezas que se hace ordinariamente para tocar este instrumento, pongo sin embargo todos los caracteres que habría que usar para tocar esta pieza a cuatro partes, según los Preceptos que han sido brindados antes, para que ella sirva a la comprensión de todo lo que he dicho en las Proposiciones 9 y 10 de este libro. En cuanto a la afinación de esta tablatura, es extraordinaria, o nueva por *becuadro*, cuyo *D re sol* está en el tono del *Fa ut* de las cuatro partes de la pieza que sigue.

La otra tablatura que tiene solamente la voz superior en notas, sirve para el bajo del Laúd, que hace los acortes mientras que la voz recita la letra y canta la línea superior. Pero deseo aquí agregar una regla tan general y tan fácil para poner todo lo que uno quiera en el Laúd, que no se encontrará ninguna dificultad sea cual sea el tono o el acorde que uno pueda imaginar. Supongo en primer lugar un Laúd con diez órdenes de cuerdas, o un Laúd de seis órdenes, como el impreso en la página siguiente, y que representa la simplicidad de los Laúdes antiguos, especialmente porque los otros cuatro órdenes, que se han agregado después, no se tocan sobre el mango sino solamente al aire. En segundo lugar, supongo que se ponga la pieza que se quiera siguiendo la afinación común, o la extraordinaria, que los Prácticos llaman el viejo y el nuevo tono. Y como las cuerdas al aire forman la afinación marcada en el costado izquierdo de la figura del Laúd en tamaño pequeño que presenté en la primera Proposición, es evidente que la extensión de esta afinación común es de una Vigésima, es decir de un Hexacordio por encima del Disdiapason, o de una Vigesimoprimera si se agrega un onceavo orden, siguiendo las once notas de esta afinación.

Pero hay solamente una Decimoquinta de extensión, cuando consideramos solamente los seis primeros órdenes en los cuales me detengo ahora, con el fin de poner aquí una tabla, en la cual la primera columna representa las seis cuerdas con los seis números Romanos; la segunda contiene todos los grados de la extensión del Laúd; la tercera muestra las letras que se usan en la tablatura, y que corresponden justamente a las letras o caracteres de la Música.

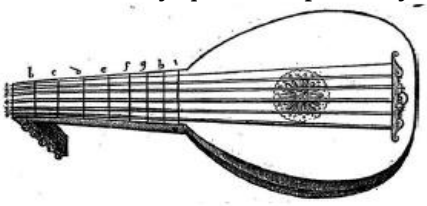


Table vniuerselle du Luth.

	1	2	3	4	5	6	7	8
I		E	K		33			
		xd	*i*		32			
		D	*h*		31			
		xc	*g*		30			
		C	*f*		29			
		♮	*e*		28			
		B	*d*		27			
		A	*c*		26			
		xg	*b*		25			
I		G	*a*		24,0.			
		xf	*e*		23			
		F	*d*		22			
		E	*c*		21	E	I	
		xd	*b*		20		xd	I
II		D	*a*	*u*	19,0.			
		xc	*e*	*t*	18			
		C	*d*	*f*	17	C	C	II
		♮	*c*	*r*	16			
		B	*b*	*q*	15			
III		A	*a*	*p*	14,0.	A	III	
		xg	*d*	*o*	13		xg	III
		G	*c*	*n*	12			
		xf	*b*	*m*	11			
IV		F	*a*	*l*	10,0.	F	F	IV
		E	*e*	k	9			
		xd	*d*	*i*	8			
		D	*c*	*h*	7			
		xc	*b*	*g*	6			
V		C	*a*	*f*	5,0.			
		♮	*e*	*e*	4			
		B	*d*	*d*	3			
		A	*c*	*c*	2			
		xg	*b*	*b*	1			
VI		G	*a*	*a*	0			

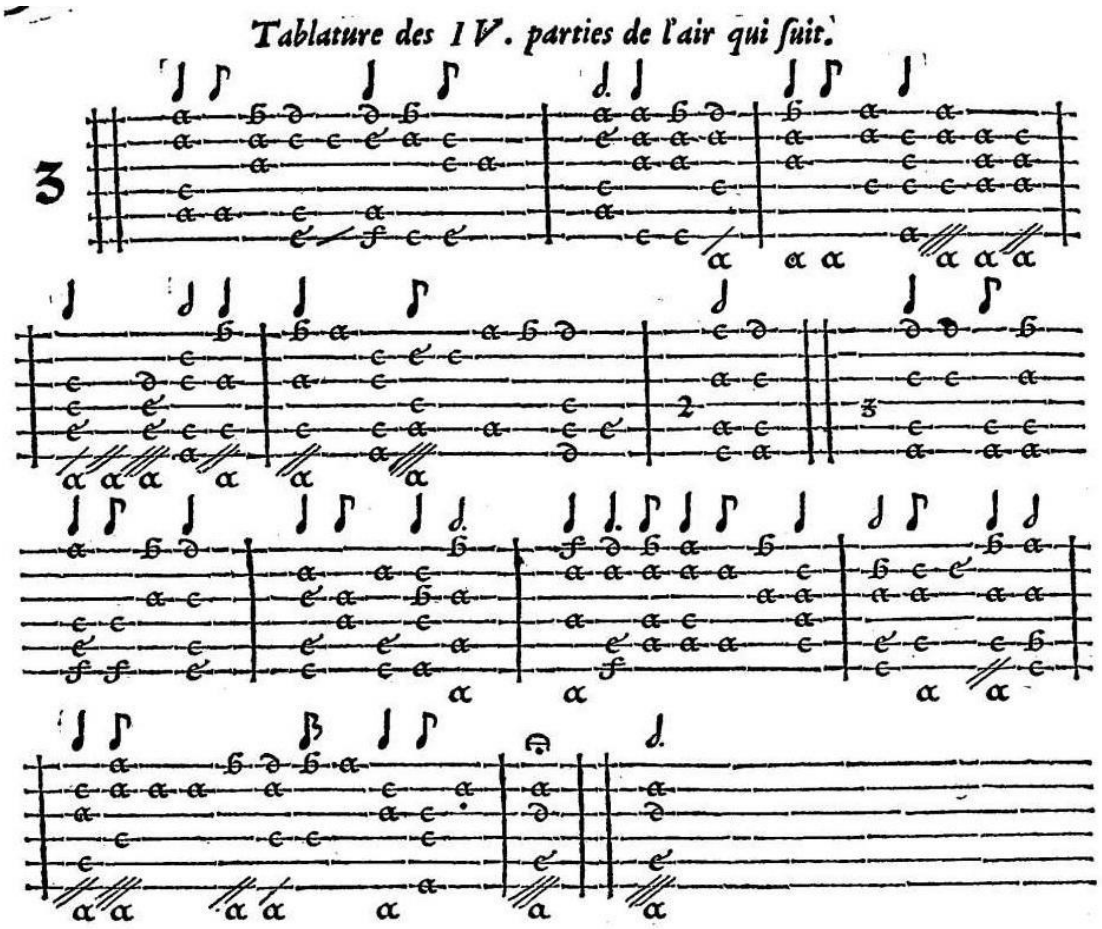
Aquí es necesario advertir que las letras sólo llegan a la letra e, recomenzando en la letra a, porque si se llegara a f, haría unísono con dicha a; por ejemplo, la primera f subiendo desde el final de la cuarta columna, que está al lado de la a de la 3ª columna, muestra que f del 6º orden de cuerdas está al unísono con el 5º orden al aire. La 4ª columna continúa las letras hasta la u, para mostrar que se continúa tocando la 6ª cuerda hacia el puente, se harán todos los sonidos de las cuerdas 6, 5, 4 y 3 hasta el sonido de la 2ª al aire; pero no se acostumbra tocar las cuerdas más arriba que e o f, porque los sonidos de las cuerdas al aire son más agradables, a excepción de la 1ª que se toca hasta la letra K, es decir hasta el 9º traste, que forma la Sexta mayor con el sonido que tiene al aire.

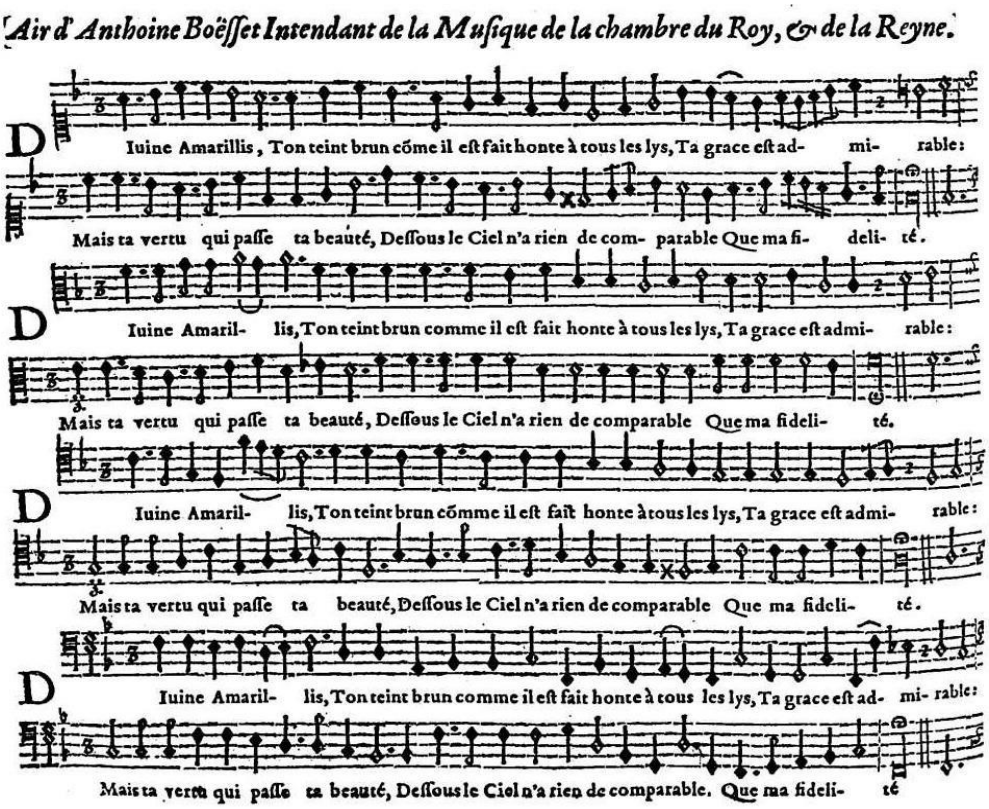
La quinta columna muestra los caracteres, es decir los números que usan los italianos en lugar de nuestras letras, dado que ponen el cero 0 para la a, y después 1, 2, 3, 4, etc. para b, c, d, e, etc., de manera que todos los 0 que están al lado de los números indican las mismas cuerdas al aire que las a de la 3º columna, es decir los seis órdenes marcados por los seis números Romanos. Entonces, dado que se hacen todos los semitonos desde el primer hasta el último E igual que en el Órgano y en la Espineta, y que esos semitonos son iguales, o pueden hacerse iguales (être rendus égaux= pueden ser afinados iguales, transformados/adaptados para que sean iguales), es seguro que se puede comenzar por cada clave o nota de Música sobre cualquier cuerda o traste que se quiera, y consecuentemente no hay ninguna pieza que no pueda ser puesta en el Laúd, sea en su tono natural, sea transpuesta una Tercera, Cuarta o Quinta más arriba o más abajo. Por ejemplo, si se sigue la afinación antigua, se recorrerá de manera ascendente los seis órdenes de cuerdas como están en la primera columna; si se usa la afinación nueva por becuadro, el Laúd tendrá una extensión menor - de una Tercera menor - que en la afinación común, como se ve en la 6ª columna, en la cual las dos letras C y E representan la 1ª y la 2ª cuerdas, cuyo orden está marcado por los números I de la 7ª columna y por el II de la 8ª, pues el orden es el mismo en la afinación nueva por becuadro y por b mol, el cual está marcado en la 7ª columna, que muestra las dos cuerdas diferentes de los dos de becuadro, a saber la 1º y la 3ª.

Es decir que todo el secreto de estas afinaciones consiste solamente en que la común hace subir las cuerdas desde el 4ºorden, primeramente por Ditono, y después dos Cuartas, como se hace en la Viola; la nueva por becuadro las hace subir un Ditono, un sesquiditon, y un Diton, y por b mol las hace subir una Tercera menor, o sesquiditon, una Tercera mayor o Diton, y una menor, lo cual está tan claramente contenido en esta tabla que no hay más necesidad de hablar de ello. Es por esto que me refiero ahora a los otros instrumentos que imitan el Laúd, y que se tocan como él, luego de haber dado el ejemplo precedente de su Tablatura, que permite comprender todo lo que hemos dicho hasta el momento. La escritura en notas muestra el orden que deben seguir las letras para expresar lo mismo, de modo que las letras constituyen la partitura de la pieza a cuatro partes.

Hay excelentes compositores de Música que componen todo tipo de piezas por letras en lugar de notas. Entonces, si consideramos atentamente esta reducción de notas en letras, veremos que las letras traducen las notas y el valor de cada una de ellas.

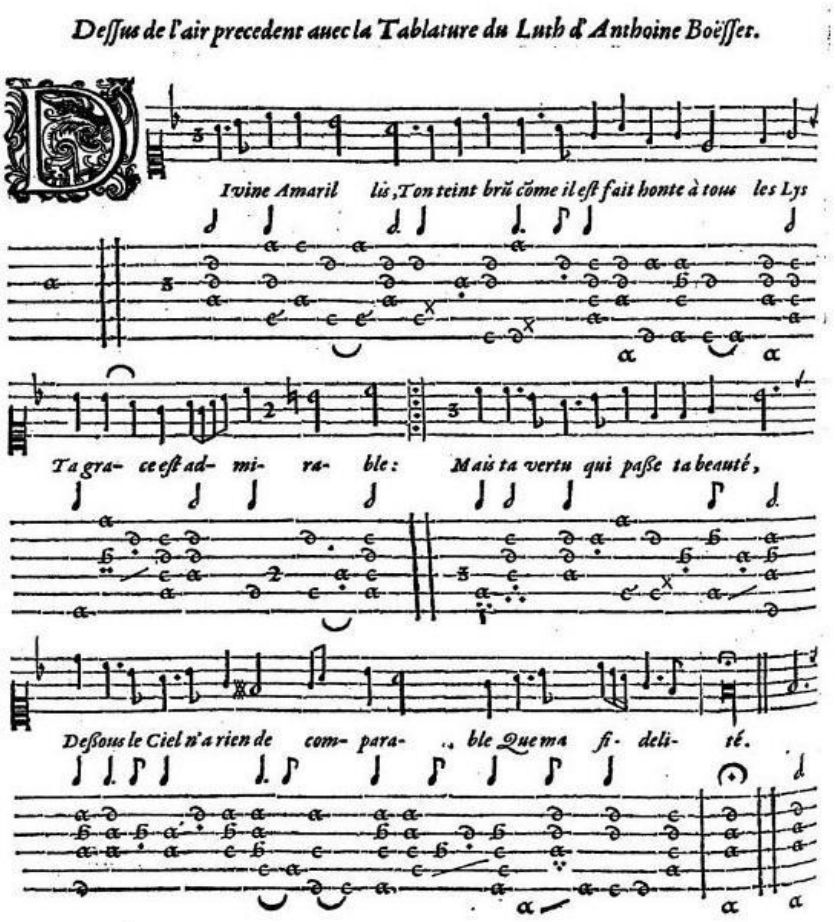
En cuanto a la pieza a cuatro partes, podrá servir de ejemplo a quienes quieran estudiar para hacer buenos cantos y hacer partes que canten bien contra la voz superior, ya que su autor es sin duda alguna el más hábil de toda Francia en esta materia, en la cual la maestría no se adquiere sin un largo ejercicio y sin una inclinación natural, la cual generalmente es el origen y la raíz de todo lo que parece excelente y extraordinario en las artes, y en las ciencias.





La otra pieza en tablatura a continuación, tiene solamente la voz superior de las cuatro partes precedentes, pero ella enseña a unir el Laúd a la voz, lo cual no se hace sin una particular habilidad, pues hace falta particularmente tocar bien y adecuadamente en los lugares donde falta la voz, o donde hay necesidad de retomar aliento, con el fin de esconder los defectos de la recitación, y de hacer parecer la armonía de la voz como si ésta estuviese junto a otras dos o tres voces. Esta costumbre de maridar la voz al instrumento es muy común en Francia, en Italia y en otras Provincias, de lo cual puede inferirse que es buena, y que los espíritus más finos han percibido que la voz sola no es lo suficientemente mullida, suculenta y nutrida para brindar a la declamación la deseada perfección, la cual encontraríamos en una voz que hiciera todas las partes juntas, y que no tuviese necesidad de retomar aire, y de detenerse. Actualmente se usan grandes Teorbas que están en tono de capilla[17] para acompañar la voz; pero no voy a detenerme en este punto, para examinar las piezas que siguen, y que muestran la práctica de los diferentes tonos o Afinaciones del Laúd, con lo cual se podrá aprender muchas cosas, y luego hablaré de la Mandore, que no es otra cosa sino un Laúd más pequeño y más corto.

[17] El diapasón del órgano de la iglesia de la ciudad o pueblo, que podía ser muy diferente según en qué ciudad se estuviese. N.del T.



Ejemplos de la Tablatura de Laúd con su explicación.

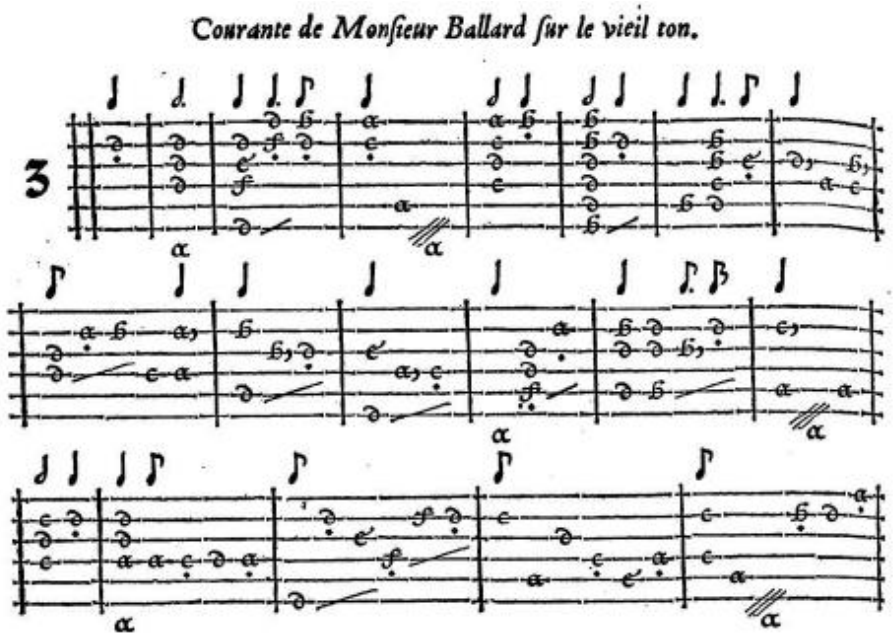
Muchos podrían imaginarse que yo habría enseñado inútilmente los Preceptos para tocar y afinar el Laúd, si no diese algunas piezas para ponerlos en práctica, cuyos Autores son muy recomendables y estimados por todo el mundo. Pero suplico al Lector de excusarme, si no expreso puntualmente su manera de tocarlas; cada Autor tiene una manera particular y muy diferente. Además, no pretendo en este pequeño tratado explicar las invenciones de otros, sino solamente las mías. Los signos y caracteres que he inventado para esta temática podrían servir al mismo fin a aquellos que quisieran usarlos. Este sería un medio por el cual los compositores se volverían inteligibles tanto en presencia como si están ausentes. Y si he omitido explicar muchas dificultades que se podrían encontrar, podría decir acerca de esta obra lo que dijo Hipócrates de la Medicina en su primer Aforismo: "Que la vida es breve y el arte es largo". Sin embargo, es cierto que no existe en el mundo un Arte más lleno de dificultades que éste, pero intentaré dar las explicaciones para los lugares en los que ellas se encuentran. Comenzaré pues, por el tono común[18], dado que éste originó a todos los nuevos.

La barra que precede la primera letra de la Courante que sigue, muestra que hay que tocar el primer dedo de la mano izquierda sobre tantas cuerdas como están mostradas en la extensión de la misma, que sirve a fin que el primer dedo sea posado sobre el acorde siguiente.

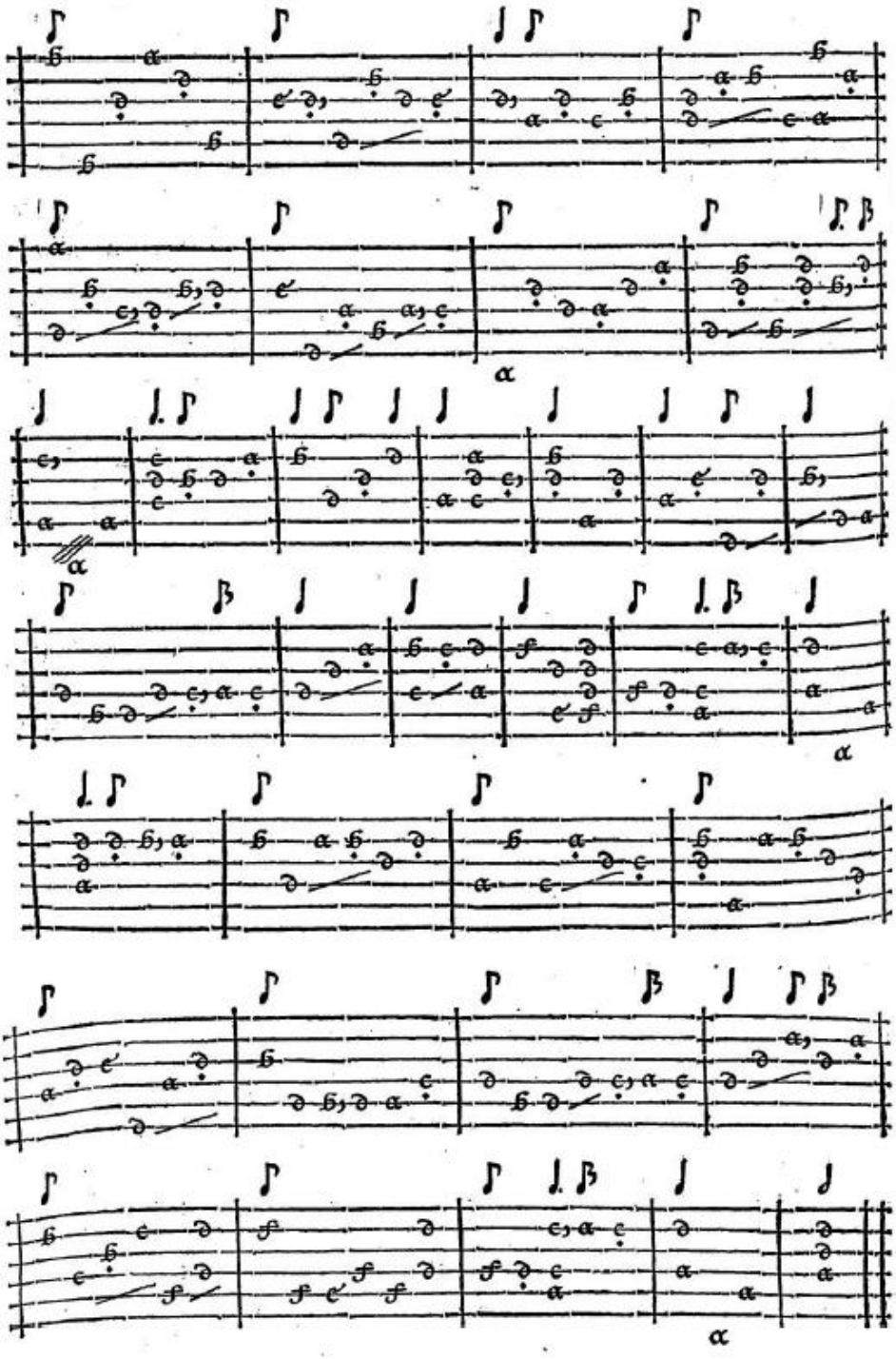
[18] Accord ordinaire, afinación común, N. del T.

Es necesario remarcar que las barras que sirven para delimitar los compases son distintas de aquellas que representan al primer dedo de la mano izquierda, dado que las primeras atraviesan todas las 6 rayas mientras que las otras no las atraviesan salvo que sea necesario presionar hasta la 6ª cuerda.

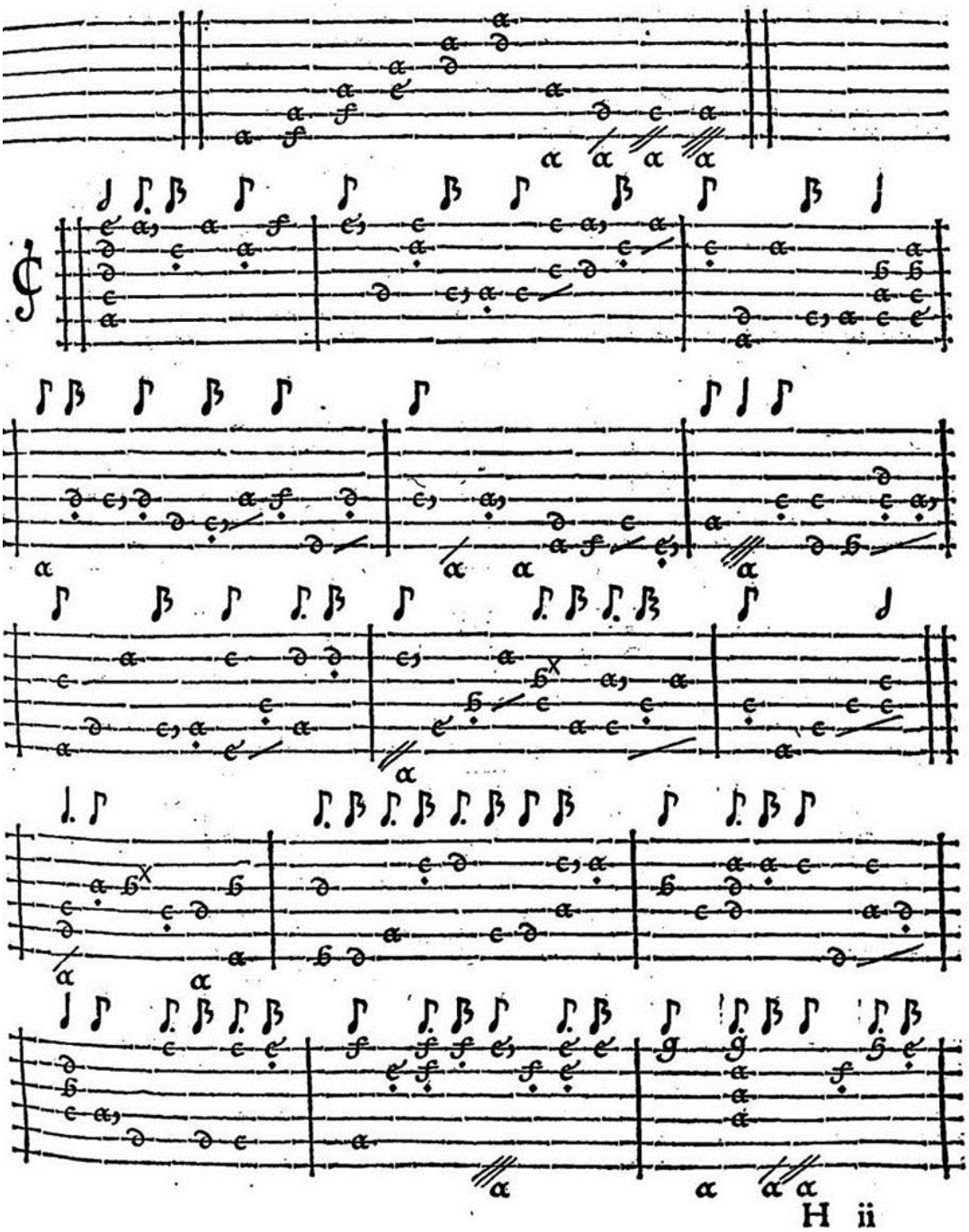
Las líneas *tenües* que sobrepasan el final de las líneas muestran que es necesario usar todos los dedos para lo que sigue a continuación. No colocaré la afinación común antes de la Courante porque ya la he explicado con la figura del Laúd, que se ve en la Primera Proposición [19] y en la XI. En cuanto a las otras afinaciones, las coloco al inicio de las primeras Allemandes, porque la tercera es de la misma afinación que la segunda. No presento más clases de afinaciones que se pueden utilizar en el laúd porque haría falta un volumen de más de cien páginas para comprender todas. Aquellos que desearen una mayor cantidad de piezas en tablatura para el laúd, pueden ver aquellas que imprime todos los años el Sr. Ballard, y en los próximos siglos tal vez veremos aún mejores de las que se usan ahora.

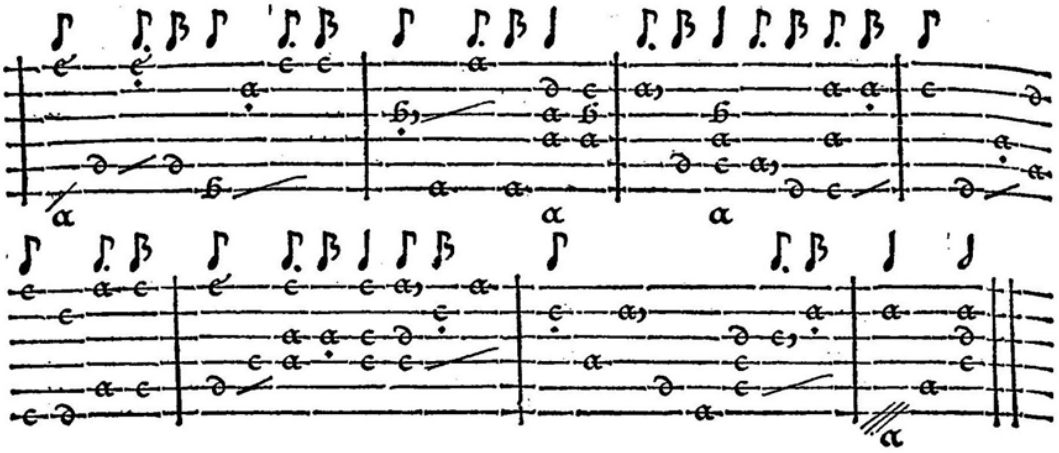


[19] Página 45 del "Livre Second des insrtuments à chordes" del mismo libro, que no hemos incluido en esta traducción por tratarse de una descripción organológica que excede los límites del enfoque de esta traducción. N. del T.

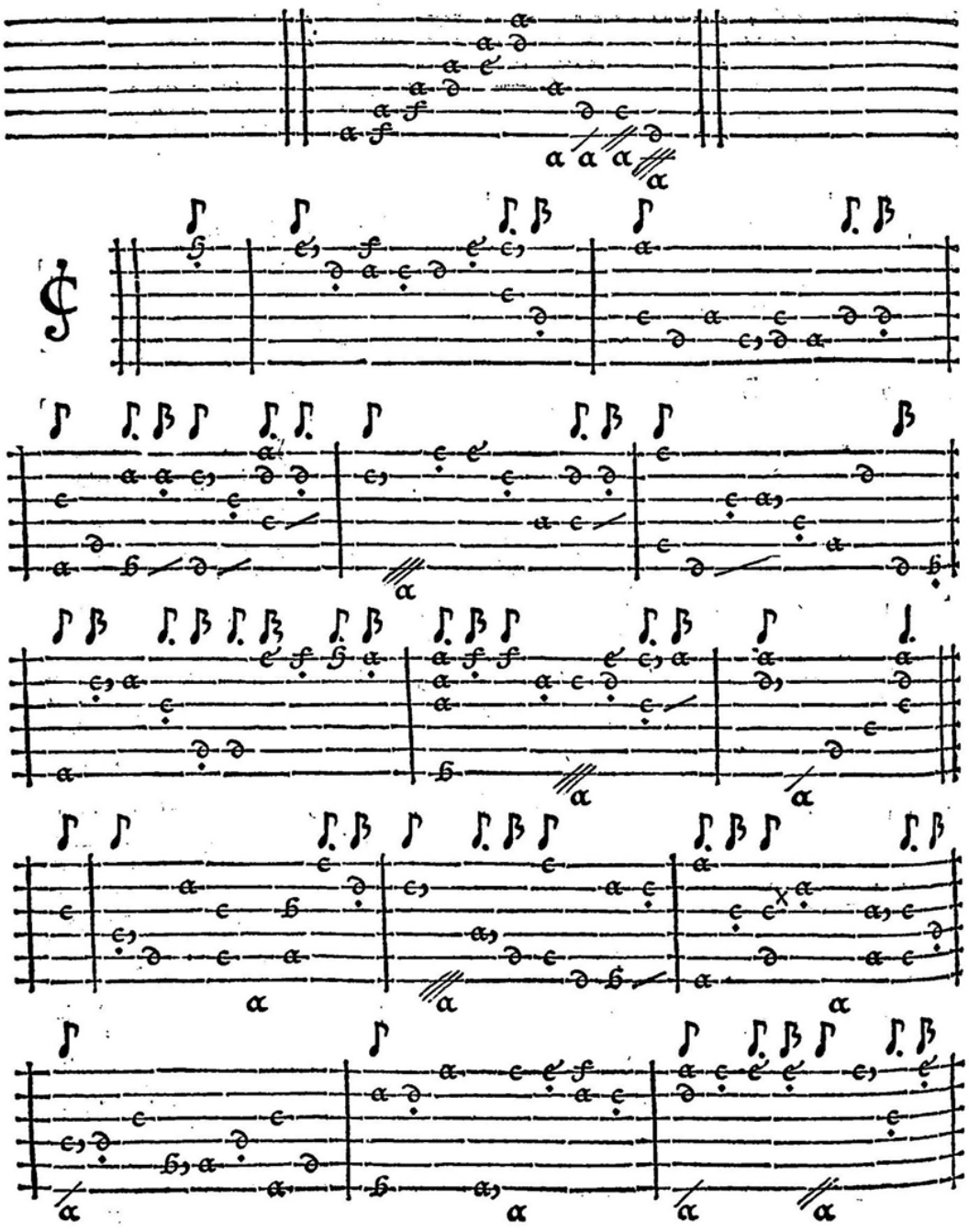


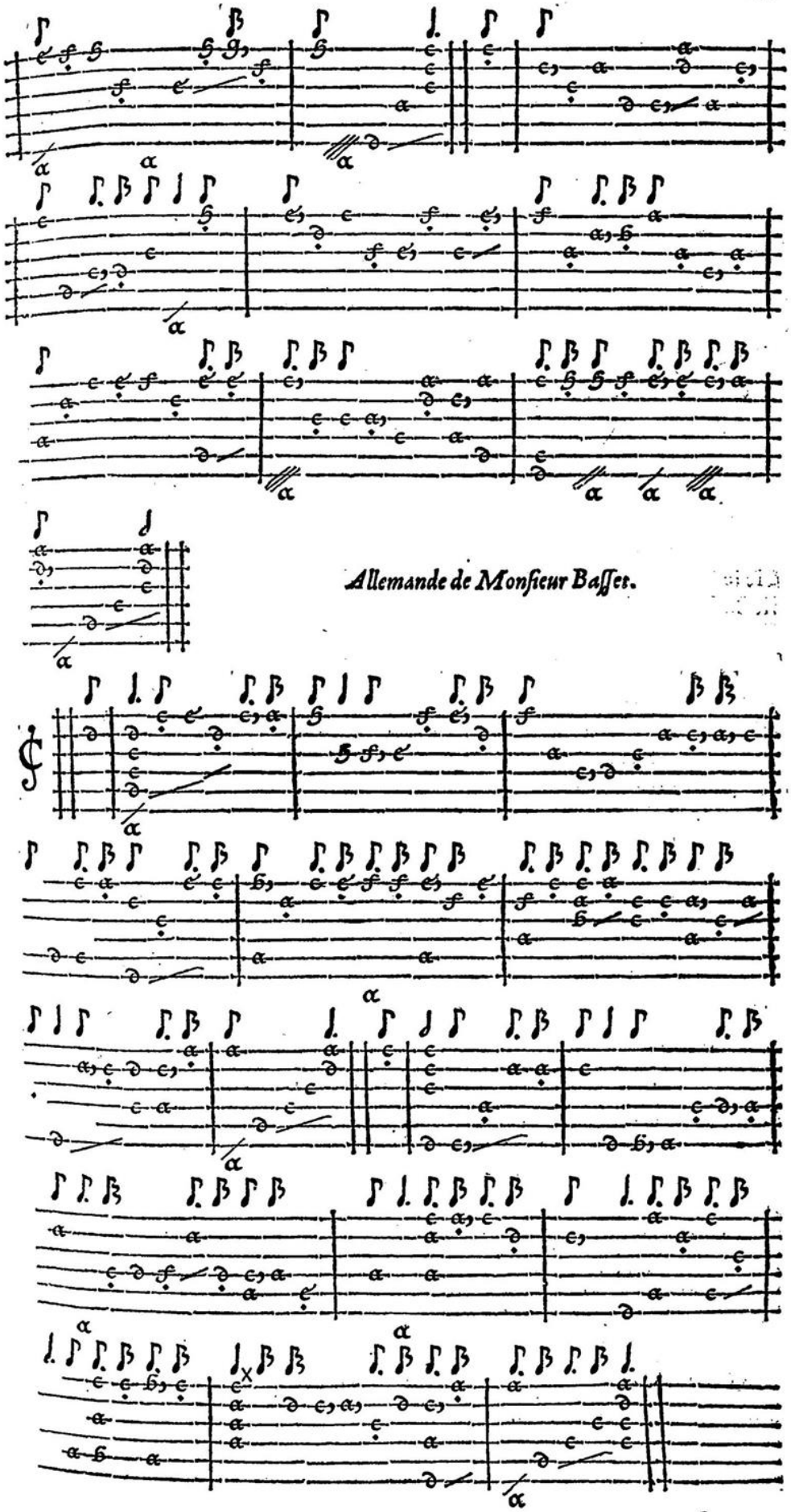
Allemande de Monſieur Mezangeau.





Allemande de Monſieur Chancy.




Allemande de Monsieur Basset.

Yo hubiera podido poner una mayor cantidad de piezas en este tratado, pero no teniendo el propósito más que el de dar algunos ejemplos como para que los lectores puedan concebir los principales puntos referidos a las instrucciones precedentes, he creído que los cuatro anteriores las sustentan, si se los considera atentamente. Si se me objetara que todas las gracias y ornamentos que se pueden hacer en el laúd no pueden estar comprendidas en tan escasa cantidad de ejemplos, yo confieso francamente que aquellos que se ejerciten bien en la práctica de las piezas, pueden estar seguros de haber adquirido una gran disposición para ejecutar otras de mayor dificultad.

Después de haber presentado todas estas piezas en tablatura para el laúd debo señalar que les faltan muchos caracteres necesarios para tocarlas de acuerdo a la intención y el método del Sr. Basset, explicado en la Proposición X. Pero aquellos que decidan anotarlos, los encontrarán en la tabla de ejemplos, donde están grabados a mano, dado que no hay en las imprentas caracteres disponibles en la imprenta para representarlos.

En segundo lugar, cada uno puede inventar nuevos caracteres para expresar su método[20] no habiendo ninguna obligación de usar preferentemente los presentes en este tratado en lugar de los nuevos, aunque sea más práctico servirse de los que están ya en uso y agregar solamente los que faltan, como hemos hecho en la tabla mencionada antes.

En tercer lugar, la afinación no está marcada en la primera pieza de música[21] porque está en el tono ordinario (afinación ordinaria) cuya afinación está explicada en la Proposición XI, y que la afinación del nuevo tono (accords nouveaux) está delante de la segunda pieza y no después, para poder comenzar la pieza sin dar vuelta la hoja. En lo que se refiere a la cuarta pieza, su afinación no está marcada porque es la misma que la de la 3° pieza.

En cuarto lugar, se puede hacer el laúd aún más perfecto y confortable agregando 11° y un 12° órdenes y algunos trastes debajo de los bajos, como hace el Sr. le Maire, quién me ha asegurado que su método vuelve al laúd más agradable que la guitarra, y que él es el inventor de la séptima sílaba SI.[22]

En quinto lugar, se puede afinar el laúd por medio del órgano, la voz o de algún otro laúd que ya estuviera afinado. Para el caso de afinar con el órgano, debe observarse que no se tocarán los acordes, porque los tubos del órgano que hagan los mismos sonidos que haría el laúd, harán temblar (batir) las cuerdas cuando se encuentren al unísono y a la octava.[23] Pero esta manera de afinar es más sutil y curiosa que útil porque llevaría mucho tiempo ajustar las clavijas para darles la tensión necesaria a las cuerdas para afinarlas en consonancia con otros instrumentos, mientras en realidad la manera más práctica es seguir el buen oído. Esto puede verse representado mejor en los ejemplos de la Tablatura para sordos[24] en la Proposición VII del 3er libro, donde examino el número de batidos que hacen las cuerdas del laúd cuando se toca el Air del Sr. Boësset que he puesto en esta proposición y se llama “Divine Amaryllis”.

La tablatura muestra que se puede tocar a 4 partes en el laúd, como ya lo he mencionado, y si los sabios cultores de este instrumento se toman el trabajo de perfeccionarlo y facilitarlo, podrán volverlo capaz de tocar a 4 partes de manera continua, sea aumentando la cantidad de cuerdas o de trastes.

20] De representar los ornamentos o los recursos técnicos N.del T.

[21] Courante de R.Ballard, N. del T.

[22] Aquí se pierde en conjeturas en relación al método de solmisación de Guido de Arezzo que, por exceder los objetivos del presente trabajo, resultan estériles, N.del T.

[23] Probablemente desaconseje la afinación por acordes, porque el órgano afina en alguna variante de temperamento mesotónico, o sea, con un grupo de terceras mayores puras, mientras que los laúdes normalmente se afinaban en temperamento igual, por lo que muchas notas no coincidirían con las del órgano. N. del T.

[24] Sic, N.del T.

En sexto lugar, si los sonidos de las cuerdas tienen el mismo efecto en los tubos del órgano que en las voces, el laúd podría llegar a desafinar al órgano, cosa que sucedería si bajáramos o subiéramos un semitono o un cuarto de tono cosa que haría batir a los tubos del órgano como si estuvieran desafinados, aunque parezca que el sonido de las cuerdas es demasiado débil para este efecto. Pero hablaré de esta desafinación o discordia en el capítulo dedicado a los órganos.

En séptimo lugar, el mango del laúd puede servir de monocordio tanto para los intervalos justos de Ptolomeo o Pitágoras, como para los iguales de Aristoxeno [25] de modo que no hay necesidad de otro instrumento para ajustar *[temperar]* todos los sonidos.

En octavo lugar, que, si se hace el cuerpo del laúd suficientemente grande, éste servirá como para acompañar a la voz de un niño cantando la voz superior (siempre que esté bien concertada) de modo que el solo sonido de la línea del bajo servirá para contenerlo agradablemente, tanto como si se lo hiciera con una viola.

En noveno lugar, pueden colocarse resortes[26] que podrían reemplazar una buena parte de los adornos, trinos y delicias que se hacen sobre el mango, así como colocar tubos de órgano en el cuerpo del laúd o bajo el mango harán resonancia con los acordes que se tocan, cosa que ha sido practicada por algunos. En efecto, es posible poner 12 o 13 tubos dentro del cuerpo del laúd, cuyas bocas se pondrán del lado del mango, que darán mayor armonía al laúd por sus diferentes concavidades y que no lo molestarán.[27]

En décimo lugar, el laúd es muy apropiado para expresar el género cromático, lo cual conviene también a los otros instrumentos cuyos trastes (o teclas) hacen todos los semitonos, y que se le estima en Francia como el más noble de todos por la dulzura de sus cantos, la cantidad y armonía de sus cuerdas, su extensión, afinación y la dificultad que implica tocarlo tan perfectamente como los señores L'Enclos, Gautier, Blancrocher, Merville, le Vignon y algunos otros que viven actualmente.

Habría que remarcar que la Teorba no debe tener sino una cuerda en cada orden, cosa que la relaciona con el Cisteron o Guiterron (Ceterone), cuyo fondo es aplanado como su tabla armónica y que tiene 15 órdenes de cuerdas, de modo que la Teorba, de la cuál he incluido la figura en la primera proposición, es más bien un laúd con mango doble, por lo cual no encuentro necesidad de seguir hablando de ella.

A continuación, me referiré a la Mandora, que es un pequeño laúd más agudo y reducido, que sirve de Soprano en los conciertos.

Es necesario solamente agregar que todo lo que digo sobre las cuerdas y sus propiedades en el Libro III y en otros lugares, puede ser aplicado al laúd y a los otros instrumentos y que, si se entienden las tablas que he incluido en los libros de la Voz y los Cantos, se puede usar la tablatura de laúd para escribir y explicar todo tipo de ciencias y para mandar cartas secretas que no podrán ser descifradas sino por un laudista, o sea que

[25] Sin duda está hablando de la conceptualización que se deduce del *Elementa harmónica* de este autor, que introduce a la teoría de los géneros Diatónico, Cromático y Enarmónico y sienta las bases de una escala de flujo interválico regular, dividiéndola en partes (semitonos) de igual tamaño. Las teorías de Aristoxeno moldearon -junto con las de Pitágoras y Platón- al pensamiento musical renacentista y se extienden hasta el siglo XVIII.

[26] No da mayores explicaciones sobre esto. N. del T.

éste podría hacer todo lo que quisiera a través de su instrumento; por ejemplo podrá presentar las dos mitades proporcionales, la duplicación del cubo, la cuadratura del círculo, la proporción de los movimientos de todos los cielos y sus astros, la velocidad de los pesos que caen, y mil otras cosas por los tonos y las composiciones de su instrumento, si comprende todo el contenido de esta obra. Esto mismo es aplicable a todos los otros instrumentos capaces de tocar todo tipo de proporciones.[28]

Notas adjuntas a la traducción del tratado relativo a la ejecución del laúd de Mr.Basset incluido en "Harmonie universelle" de Marin Mersenne,

por Gabriel Schebor

1- Contextualización: Marin Mersenne fue un filósofo, matemático, teólogo de la primera mitad del siglo XVII, cuya actividad llegó a notable nivel de influencia. Tuvo un diálogo constante y fluido con personalidades como René Descartes, Thomas Hobbes, Galileo Galilei, Giovanni Battista Doni, Pierre Fermat y Constantin Huygens. Uno de sus estudiantes doctorales fue Blaise Pascal. Su formación e intereses hacen confluir el pensamiento hacia algunos tópicos que en el siglo anterior habían comenzado a formularse a partir de la investigación de las "academias" italianas enfocada en la filosofía, estética y producción cultural de los antiguos griegos y romanos. En este campo, se destaca el interés por la articulación de ciertos postulados del platonismo -en especial aquellos que surgen del diálogo "Timeo" en el que se describe idealmente la creación del mundo y la función del número (la música) en la unificación de materia y espíritu- con las investigaciones matemáticas de los discípulos de Pitágoras en el intento por representar al orden del universo a través de proporciones, y a la música generada por estas proporciones celestes como la "música mundana" o la música de la armonía celestial (Harmonie universelle). Cosmos, Materia, Espíritu y Número forman una argamasa en la que el Hombre -creación privilegiada de Dios- tiene la llave de los misterios gracias al manejo de la Matemática, herramienta excluyente para desentrañar y manejar al mundo y modelar al ciudadano.

*"En tiempos de crisis religiosa, Marin Mersenne (1588-1648) encontró en el conocimiento científico un ámbito ideal para propiciar el camino de los humanos hacia la virtud y la fe. Consideró que, si fuese capaz de hacer ver a sus lectores las maravillas de las matemáticas, éstos no podrían sino admitir la existencia de su Creador. En efecto, la publicación sucesiva de sus obras apologéticas no hizo más que mostrar la consolidación de esta confianza en la divulgación del conocimiento científico y el énfasis en la importancia de las matemáticas -y, entre ellas, particularmente de la música- como vía de acceso a la fe en Dios. No obstante, Mersenne estimó que el auténtico uso de la música había sido degradado hasta el punto de no encontrar más que jóvenes que tocaran el laúd para divertir y distraer a los jóvenes a cambio de dinero, sin que sintieran ni el más mínimo placer en las piezas musicales compuestas en honor a Dios. Mersenne se propuso (i) recuperar la función virtuosa y religiosa de la música en los comienzos del siglo XVII por medio del estudio del temperamento de los instrumentos de cuerdas -prestando atención especialmente en el laúd y en la tiorba- (ii) atender a la disposición -tanto corporal como espiritual- de los intérpretes y la forma en que ésta influye en la pieza musical y (iii) analizar cómo estos instrumentos pueden imitar la variedad de acentos que tanto humanos como animales imprimen en sus voces para expresar determinadas pasiones y poder provocar las mismas en sus ejecuciones".**[29]**

[27] Aquí se pierde en elucubraciones disparatadas sobre la construcción de un "Laúd organizado". Esto excede el propósito de este artículo por lo cual omitimos el párrafo. N. del T.

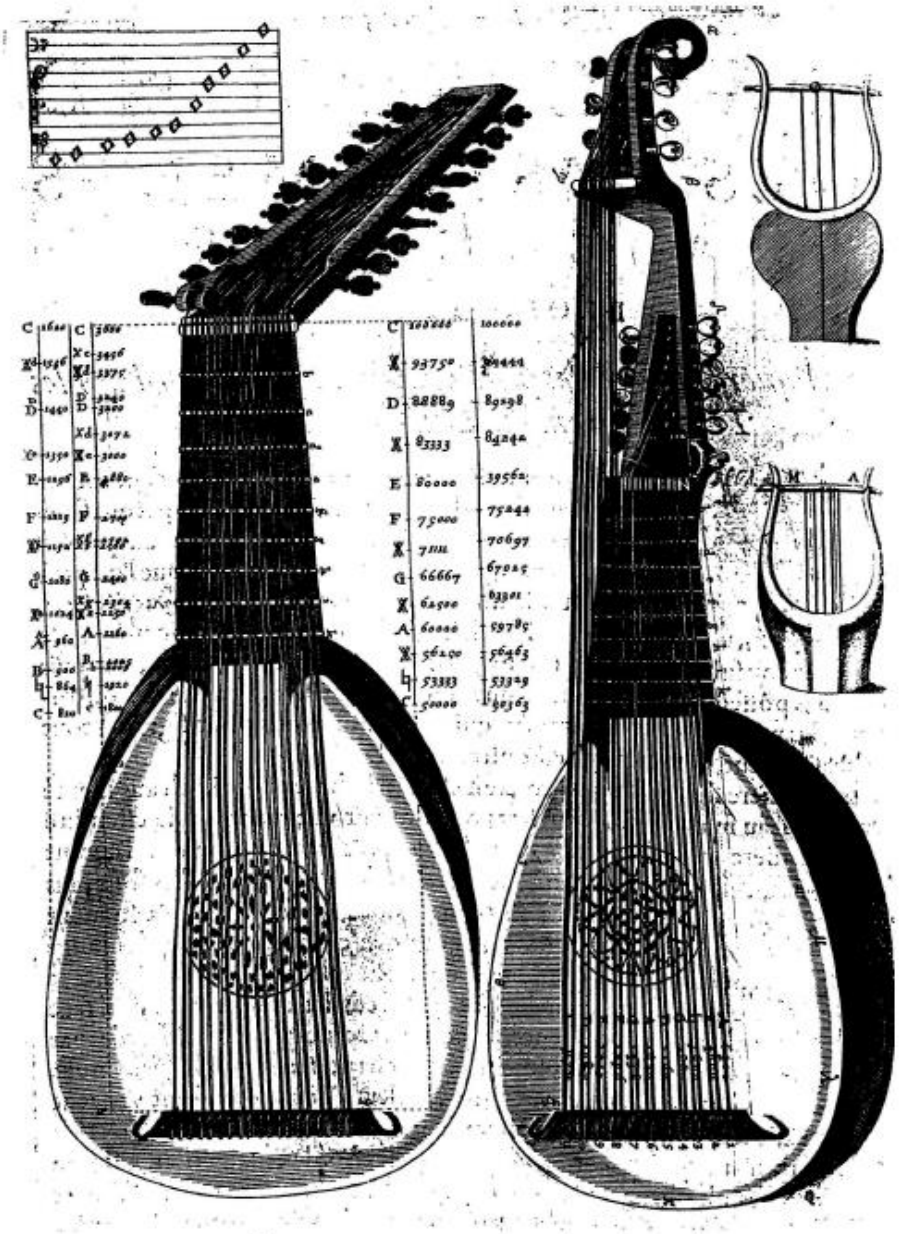
[28] Los instrumentos polifónicos N.del T.

[29] Cita del abstract que la Dra.Brenda Basílico (UNL-Université de Strasbourg) brindó sobre "Mersenne y el laúd" en 2011 para la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas en el marco del Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas realizado en el Centro Cultural Haroldo Conti.

2- Enfoque de nuestro trabajo: dentro de la vastedad de los propósitos que Mersenne encaró en "Harmonie universelle" hubo sin duda una mirada hacia la música práctica. Dado que él mismo no era músico profesional, le encomendó a un laudista profesional (Monsieur Basset) para que éste contribuya a aclarar numerosos puntos sobre las técnicas de ejecución, ornamentación y posibilidades del repertorio del laúd. Son precisamente las proposiciones que focalizan estos aspectos los que forman el corpus de este artículo que aquí traducimos. También, en función de privilegiar las instrucciones prácticas contenidas en el artículo es que nos hemos tomado el atrevimiento de cercenar algunos párrafos que escapan completamente a la función que prevemos para esta contribución al desarrollo de la praxis histórica de la técnica instrumental. Muchas de las notas incluidas en esta traducción y ciertas modalidades adoptadas en el tono de la traducción están inspiradas por este mismo objetivo. De especial interés nos resultan los párrafos dedicados a la posición y el uso de los dedos de la mano derecha, así como a las diferentes modalidades de digitación de esta mano, que figuran en el cuadro respectivo. La tabla de ornamentos también es una contribución interesante porque amplía notablemente las que figuran en "Le secret des muses" de Nicolas Vallet (1618) y las escuetas instrucciones que aparecen en las obras de los laudistas ingleses del período. Y precede a las que aparecen en el "Mary Burwell lute book", así como a las tablas de ornamentos de los guitarristas del período 1670-1700.

3- Es por la importancia de Mersenne dentro del contexto intelectual y cultural en el que se movió, y por la minuciosidad y riqueza de las indicaciones técnicas y de ornamentos que el tratado incluye, que hemos decidido focalizar nuestra atención en particular en las proposiciones IX, X, XI y XII. El tratado completo comienza en la página 45 del Livre 2 y termina en la 100 del mismo, y consta de una detallada y fascinante descripción del laúd y la tiorba en sus aspectos organológicos, y en sus posibilidades de ajustarse a los distintos géneros (Diatónico, Cromático, Enarmónico) de la música en función de su afinación. Todo esto obsesivamente fundado en una visión de la música como una concreción de la matemática y sus posibilidades para expresar al mundo, representar las pasiones y emular la elocuencia del lenguaje. Luego de nuestro recorte sigue con las Proposiciones XIII a XVI, dedicadas a otros instrumentos de cuerda pulsada: Mandora (mandolina), Guitarra de 5 órdenes, Cistre (cittern) y Colachon (colascione). El libro completo puede descargarse de:

https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=dc.relation%20all%20%22cb30932210w%22#resultat-id-2



Gabriel Schebor

Considerado uno de los mas destacados intérpretes de instrumentos históricos de cuerdas pulsadas a nivel mundial, se ha formado como Profesor Superior de Guitarra, egresando del Conservatorio Provincial de Música Juan José Castro. Ha tenido por maestros a L.Wagner, G.Pomponio, V.Villadangos, E.Egüez, D.Costoyas, y Hopkinson Smith.

También es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires.
-Ha realizado conciertos tanto como solista como en grupos, en casi toda Sudamérica y Europa.
- Es profesor en el Conservatorio Provincial de Música Juan José Castro (Buenos Aires), y ha dado cursos de interpretación de la música antigua en Sudamérica y Europa.
- Ha impartido cursos de posgrado sobre los métodos históricos de la guitarra clásico-romántica en las Universidades nacionales de Rosario, U.N.N.O.B.A y Universidad de la República (Uruguay).
-Ha grabado una veintena de C.D.'s editados en Argentina, Bolivia, Francia y Uruguay. Su trilogía "La guitarra histórica hispanoamericana" recientemente completada incluye primeras grabaciones históricas realizadas de joyas hasta ahora desconocidas del repertorio de nuestro continente. Está integrada por "Cifras selectas de guitarra" (música del 1700 para guitarra barroca), "Dar luz" (música entre 1770 y 1810 para guitarra de 6 órdenes, junto a Ana Paula Segurola en espineta) y "La guitarra revolucionaria y romántica" (música entre 1810 y 1860 para guitarra clásico-romántica)
Es socio fundador de A.A.L.G.A. y fue curador del Primer Congreso Latinoamericano de la guitarra del 1800, Centro Cultural Kirchner, 2017.

Ana Paula Segurola

Organista, clavecinista y fortepianista. Concertista y docente.
Licenciada en Órgano en la Facultad de Artes de la Universidad de la República, Uruguay. Licenciada en Clave en la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Ha asistido a master-classes con destacados especialistas en música renacentista y barroca.
Ex-becaria de la Fundación Mercedes Olivera y del Centro Cultural de Música (Uruguay), y de la Académie musicale de Villecroze (Francia), se ha perfeccionado en Francia con Ilton Wjuniski e Huguette Dreyfus. Además de su actividad como solista, ha participado en la producción de óperas barrocas en Uruguay (Teatro Solís, junto a "La Fura dels Baus"), en España (Gijón, con la dirección del Maestro Roberto Gini), y en Argentina (con la dirección del Maestro Gabriel Schebor). También ha tocado junto a la Orquesta General San Martín dirigida por el Maestro Mario Benzecry, y con el Coro del Fin del Mundo dirigido por Pablo Dzodan, e integra grupos de cámara en Uruguay y Argentina.
En 2010 y 2012 ha realizado giras por Suiza, Alemania, Inglaterra y Finlandia, con el auspicio de la Cancilleria Argentina. Se ha presentado en conciertos y en festivales internacionales en América y Europa, tanto como solista de clave, órgano y fortepiano, como integrando grupos de cámara y orquestas.
Ha presentado numerosas obras del patrimonio musical latinoamericano en primera audición. Del trabajo conjunto con Gabriel Schebor (laúdes y guitarras) nació el CD "Pour ung plaisir", además de la colaboración en los CDs "Dar Luz", "Spanische Volkslieder" (de la serie "Raras partituras" producida por la Biblioteca Nacional Argentina), y varios registros fonográficos del Centro Cultural de España en Montevideo y del Festival de la Cultura de Potosí, entre otros.
Ha sido invitada a dictar cursos y seminarios en la Fundação M.Tagliaferro (Brasil) y en la Facultad de Artes de la Universidad de la República (Uruguay).

La guitarra Terz

por Ernesto Cabrera

A finales del siglo XVIII, con el cambio de los paradigmas del arte, nace la guitarra romántica, la cual, si bien tenía grandes similitudes con su antecesora guitarra barroca, su rasgo más característico fue el paso de las 6 cuerdas dobles y trastes movibles a cuerdas simples y trastes fijos.

La guitarra terzina o Terz guitar fue un instrumento muy utilizado en el temprano siglo XIX, cuya particularidad, a diferencia de una guitarra normal, era su tamaño: tiro de cuerda 620-650 para una romántica contra un tiro de cuerda 540-570 para la Terz; ésta se afinaba una tercera menor ascendente (G-C-F-Si b -D-G). La característica más notable de este instrumento es su proyección por emisión de armónicos superiores, logrando sobresalir de la masa sonora, siendo ideal para llevar la voz cantante; por ello casi la totalidad de su producción fue escrita para música de cámara. La composición más antigua que se ha encontrado al día de hoy es un dúo para guitarras Terz y romántica escrito por *Leonard Von Call* del año 1807.

La guitarra terzina fue tan popular en Viena, además de Italia y el resto de Europa, que la mayoría de los dúos para guitarra publicados en la época eran composiciones para primera guitarra Terz y una segunda normal (romántica); sin embargo fue utilizada también en diversas agrupaciones de cámara, por ejemplo:

Terz y romántica. *P. Petoletti*.

Terz y piano. *Johann Kaspar Mertz*.

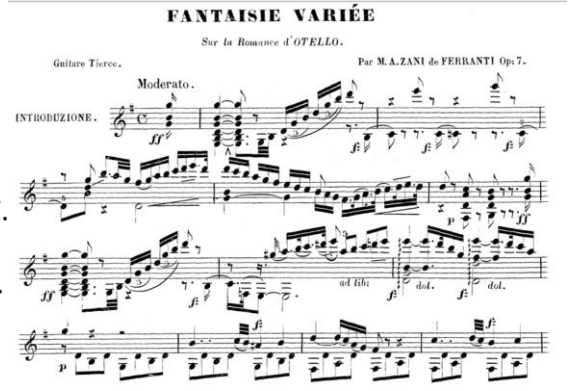
Terz y violín. *J. des Vergnes.*

Terz, violín, piano y voz. *Mauro Giuliani*.

Terz y cuarteto de cuerdas. *Iván Padovec*.

Terz y orquesta. *Mauro Giuliani*.

*


FANTAISIE VARIÉE

Sur la Romance d'OTELLO.

Guitare Tierce. Par M. A. ZANI de FERRANTI Op. 7.

Moderato.

INTRODUZIONE.

Curiosamente éste fue un instrumento de grandes posibilidades virtuosísticas, debido a su tamaño y el estilo musical que en él se tocaba; sin embargo, sólo un compositor se encargó de escribir música solista para Terz, *Marco Aurelio Zani de Ferranti*, quien fue guitarrista del *Rey de Bélgica*. Su op. 1 es una Fantasía variada sobre el aire *Wan i in der früh aufsteh*, la cual tiene una nota al pie de página: "será preferible ejecutar esta obra en una guitarra terzina (guitare tierce) primero porque el tono será más hermoso y segundo porque algunos pasajes son casi imposibles para manos pequeñas tocado en una guitarra normal". Su segunda composición para Terz sola fue la op. 7, que es una fantasía variada sobre *Le romance d'Otello* *; la obra en cuestión es explícita para guitarra Terz (guitare tierce). Esto también deja entrever la complejidad técnica de la música y las grandes posibilidades que ofrece este hermoso instrumento.

Como bien sabemos, los catálogos musicales de los grandes compositores como, por ejemplo, Mauro *Giuliani, Johann Kaspar Mertz, Marco Aurelio Zani de Ferranti y Antón Diabelli,* entre muchos otros que no son tan divulgados, están incompletos; así que no se pierden las esperanzas de que salga a la luz una gran cantidad de composiciones para este instrumento tan maravilloso que es la Terz guitar, guitare tierce o simplemente guitarra terzina.

ERNESTO CABRERA

Actualmente se encuentra preparando su concierto de egreso del Profesorado Superior de Guitarra en el Conservatorio de Música Juan José Castro, con el Maestro Gabriel Schebor.
Ha asistido a clases y conferencias dictadas por Hopkinson Smith, Gabriel Schebor, Nahuel Laviola, Carlos Groisman entre otros.
Actualmente se especializa en la ejecuciónde la Guitarra Terzina o Terz Guitar.
Desde el año 2013 se presenta en conciertos en diversas salas, teatros y lugares de culto y tradición en Música Antigua, como por ejemplo, el Museo Histórico Cornelio Saavedra y el Centro Cultural Haroldo Conti. También ha participado del Festival de la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas, en la sede Teatro Municipal Gregorio Laferrere de Morón, Iglesia San Martín de Tours, Conservatorio Julián Aguirre y Conservatorio Juan José Castro. En el año 2017 participó en el primer Congreso latinoamericano de la guitarra del 1800, evento inédito a nivel mundial, el cual fue desarrollado en el Centro Cultural Néstor Kirchner presentando obras para terz guitar con el Dúo Cabrera - Cardozo en la Sala Argentina y como solista en el Salón de Honor.
Actualmente es el Presidente en ejercicio de la Asociación argentina de laúdes y guitarras antiguas.

Memorias de Makaroff (traducción Claudia Gulich)

Introducción

No hace mucho tiempo, tocando música de Johann Kaspar Mertz e investigando sobre este compositor, encontré citas sobre él de un tal Makaroff. De inmediato comencé a investigar y así llegué a estas *Memorias* escritas por Nicolai Makaroff o Makarov (1810-1890), aristócrata ruso, apasionado de la guitarra y él mismo guitarrista. Más allá de un estilo literario sobrecargado, estas crónicas brindan valiosa información sobre la actividad guitarrística de la época, desde aproximadamente 1829 hasta 1856, período en que la guitarra intenta forjarse un lugar como instrumento de concierto, capaz de transmitir la expresión de sentimientos y el virtuosismo propios del Romanticismo, frente al favoritismo por el piano.

Estas memorias fueron difundidas originalmente en diversas entregas en un periódico ruso. La siguiente es la traducción de una versión en inglés de las tres primeras partes, que fueron publicadas en la revista *Guitar Review* de la Society of the Classical Guitar en Nueva York entre 1946 y 1947.

En la primera parte, Makaroff describe sus inicios en la música, primero con el violín y más tarde con la guitarra, los sinsabores sufridos en el estudio de un instrumento poco valorado, su vínculo con el constructor Stauffer y sus primeros encuentros con músicos célebres. En la segunda parte incluye interesantes referencias a cuestiones técnicas - Makaroff había creado su propio método - y a la búsqueda de un ideal sonoro, además de comentar sus reuniones con guitarristas como Zani de Ferranti y Schultz. En la tercera parte encontramos testimonios de los principales constructores de guitarras y de Johann Kaspar Mertz, al que caracteriza como el mejor compositor de guitarra de su época. Queda pendiente la cuarta y última parte para una próxima entrega del Boletín. En ella se describe el primer concurso internacional de guitarra organizado por Makaroff en Bruselas en 1856, cuyo primer premio lo obtuvo Johann Kaspar Mertz y el segundo, Napoleón Coste.

Mi agradecimiento a Mark de Gooijer por facilitarme el archivo en inglés.

Primera parte (*Guitar Review* nº 1 - 1946)

Desde que tengo memoria, me apasiona la música. Mi primera experiencia musical fue con un violín, que empecé a tocar de oído cuando era muy joven. Más tarde estudié con la profesora particular de mi acaudalada tía. Este aprendizaje no me condujo demasiado lejos, de acuerdo con mis serias expectativas.

Abandoné las lecciones durante algunos de mis años estudiantiles, pero cuando crecí y fui enviado a la Academia de la Guardia Imperial en Varsovia, decidí continuar mi educación musical, aún en condiciones adversas.

A pesar de haber conseguido un mejor instrumento, me resultó imposible encontrar un maestro para mi adorado violín. Por lo tanto, tuve que estudiar solo durante los intervalos entre las clases. Mientras mis compañeros descansaban y jugaban, yo iba al altillo y lidiaba con el método de violín de Baillot[1].

Mi pasión por la música fue impulsada aún más por el siguiente acontecimiento.

Durante las festividades por la coronación del emperador Nicolás I en 1829, el famoso Paganini, rey de todos los violinistas pasados y futuros, llegó a Varsovia. Produjo un tremendo furor entre el público al dar nueve conciertos en el Teatro Público, colmado en cada una de sus presentaciones, a pesar de la triplicación del precio de las entradas.

No podía comer ni dormir debido a un deseo abrumador de escuchar al famoso músico, pero por desgracia, a los estudiantes se les prohibió aparecer en cualquier lugar público de diversión, incluyendo teatros y salas de conciertos. ¿Qué podía hacer?

[1] Pierre Baillot (1771-1842) fue el autor de *L'Art du Violon* (1834), método oficial del Conservatorio de París.

Afortunadamente, la pasión le ganó a la prudencia y conseguí ropa de civil y un boleto para la fila superior del entrepiso, que sólo frecuentaba la gente de clase más baja. Hice esto para evitar la posibilidad de encontrarme con alguno de mis superiores.

No podría describir la impresión que me causó este concierto. Sollocé escuchando los sonidos divinos producidos por el arco encantado del instrumento mágico de ese gigante de la música de concierto, el mismo que nunca había escuchado y no volvería a escuchar. Regresé del concierto caminando como embriagado, tan abrumado estaba por la emoción. No dormí en toda la noche, todavía escuchaba los sonidos celestiales producidos por este Orfeo moderno. Por varios días me veía como un hombre trastornado. Finalmente decidí ir a lo del famoso violinista, arrodillarme ante él y besar el suelo a sus pies, y rogarle que me aceptara a su servicio. Sin embargo, las duras obligaciones de mi vida estudiantil aquietaron mi imaginación y continué mis estudios militares, dedicando todo el tiempo libre a la práctica de pasajes y ejercicios en mi violín. También tocaba para los estudiantes mazurcas, valses, galopas y aires populares de *El barbero de Sevilla*, *Semiramide* y otras óperas de Rossini.

Finalmente me convertí en oficial, y sólo entonces pude conseguir un buen maestro de violín de la orquesta del Teatro de la ciudad y comenzar con clases regulares. Pero aún así tuve mala suerte, ya que nuestro regimiento pronto fue trasladado a otra ciudad, donde las lecciones fueron nuevamente imposibles. No obstante, seguí tocando solo en mi preciado instrumento, al mismo tiempo que comencé a tocar una guitarra de seis cuerdas, no con una intención seria, sino fundamentalmente para acompañamiento de mi propio canto, lo cual también formaba parte de mis aspiraciones musicales.

Continué de esta manera hasta mi matrimonio en 1838, cuando me retiré de la actividad militar y fui a vivir cerca de la ciudad de Tula, en mi país. En ese momento había abandonado casi por completo el violín y mi atención fue concentrándose cada vez más en la guitarra. Ésta, de a poco, se convirtió en la apasionada aspiración de mi vida, en la que convergieron todos mis sentimientos y pensamientos. Empecé a tocar muchas horas diarias, tratando de dominar el instrumento. Hice una lista de las diversas dificultades que habitualmente se le presentan al guitarrista, y comencé a practicar con el propósito de superarlas una por una. Conseguí un metrónomo y comencé a usarlo; me guió en mis ejercicios de manera lenta pero segura, desde el tiempo más lento al más rápido, desde las dificultades normales a las tremendas que se encuentran al tocar la guitarra. Cada día tocaba entre diez y doce horas, vacaciones incluidas, y a veces hasta catorce horas al día, pero nunca menos de diez.

Había una razón para mi intensa dedicación al instrumento: concretamente, casi todos mis parientes y amigos insistían una y otra vez en que simplemente estaba perdiendo el tiempo y que la mía era una labor infructuosa. Decían que la guitarra no era un instrumento de valor, que a mis veintiocho años era demasiado tarde para comenzar cualquier estudio (y mucho menos un instrumento tan difícil y poco rentable), que nunca lograría una interpretación artísticamente superior, ni siquiera tener la satisfacción de convertirme en un ejecutante mediocre.

Aunque al principio estaba molesto por estos comentarios, pronto me impacienté y finalmente resolví armarme de una perseverancia de hierro para poder convertirme sino en el primero, al menos en uno de los guitarristas más destacados de mi tiempo. En ese momento logré comprar en Moscú una muy buena guitarra vienesa hecha por Stauffer[2], quien en ese momento era el mejor fabricante de guitarras de Europa. Había aprendido varias piezas de guitarra serias, en su mayoría composiciones de Mauro Giuliani. No obstante, mientras las estudiaba sentía que su estilo ya estaba pasado de moda y que faltaba algo en su bella música. Exactamente lo que era, no podía explicármelo en ese momento. Sólo sentía que necesitaba ese brillo superior, ese resplandor de la música de concierto, que escuchaba en los instrumentos utilizados por nuestros virtuosos del piano, el violín y otros instrumentos de concierto. Las obras de guitarra en mi poder no satisfacían mis pretensiones musicales.

[2] Johann George Stauffer (1778-1853) fue un célebre luthier de la Escuela Vienesa en el siglo XIX.

Traté de componer yo mismo, sin ningún conocimiento de armonía, ni la menor idea sobre las reglas de composición. A pesar de eso, logré escribir varias composiciones, entre ellas una *Mazurca* que más tarde fue un verdadero furor en uno de mis conciertos en Bruselas, y una *Gran Fantasía Sinfónica*, que primero titulé *Concierto* y reescribí varias veces antes de que se convirtiera en un gran éxito entre los guitarristas.

En la primavera de 1840 fui a San Petersburgo y durante mi estadía allí conocí a muchos artistas y amantes de la música, entre ellos Vieuxtemps[3], Dr. Emond, Guillieu y Sichra [4], el Maestro de la guitarra de siete cuerdas. También conocí a Markoff, el devoto de la guitarra que realizó varias transcripciones para guitarra de siete cuerdas.

El Sr. Sichra, después de escuchar mi *Fantasía sinfónica*, repleta de dificultades extremas y efectos brillantes (que en ese momento no podía tocar satisfactoriamente), dijo: "No sólo tocar tu fantasía, sino incluso verla tocar, aterroriza a uno. ¡Está tan llena de irreverencia musical que no te perdonarán!

Toqué esta *Fantasía* después para Guillieu del Conservatorio de París y primera flauta solista de la Gran Opera, quien me dijo: "¿Es posible que nunca hayas tenido lecciones de composición o de guitarra? " "Nunca", respondí. "En ese caso", declaró, "debes tener un don musical poco común, y si continúas a este ritmo, algún día te convertirás en el Paganini de la guitarra ". Su comentario me dio una gran alegría y aliento, y sentí un profundo deseo de tomar algunas buenas lecciones de guitarra, para que al menos pudiera familiarizarme con las reglas fundamentales. Con este propósito fui con un profesor italiano que me recomendaron, pero después de escuchar mi interpretación se negó a enseñarme, diciendo que yo era un guitarrista más capaz que él.

En cambio, recibí varias sugerencias valiosas con respecto a la guitarra interpretando frente a nuestro célebre compositor A. S. Dargomistsky, las cuales demostraron ser más útiles durante el resto de mi carrera musical que todas las alabanzas que había escuchado.

Regresé a casa de esa visita lleno de renovada esperanza y continué mis estudios de guitarra con mayor asiduidad. En invierno de 1841 fui a Moscú para tomar algunas lecciones de armonía con el Director de Orquesta del Teatro de Moscú. Se llamaba Johannes, un excelente músico con el que pasé muchas tardes interesantes. En su casa conocí a muchas celebridades rusas, así como a amateurs, entre ellos a Alabieff [5], un talentoso compositor aficionado, nunca debidamente apreciado por los músicos.

Durante la Cuaresma de 1841 se organizó un concierto en beneficio de un orfanato. Éste debía darse en la gran sala de conciertos de la ciudad de Tula y me invitaron a participar en él. Era mi primera aparición pública. A pesar de mi sentimiento de gran timidez para enfrentar al público, contra el que luché durante muchos años, toqué bastante bien la primera parte del Tercer *Concierto* de Giuliani. Fui acompañado en piano por la Sra. D., hermana del famoso autor Gribeiedoff, que ganó fama escribiendo una comedia. Ella era una buena pianista, la más representativa en ese momento de la escuela Field [6].

A principios de 1844 fui nuevamente a San Petersburgo. La única razón de mi viaje fue el deseo de escuchar ópera italiana. ¡Qué bien recuerdo la primera noche en la Ópera! Fue un concierto a beneficio de Villardo. Me sentí como si hubiera sido transportado al cielo. Si no hubiera sido por la presencia de los espectadores de la élite de la ciudad, no hubiera podido reprimir las lágrimas de placer. Durante esa visita renové el contacto con mis anteriores vínculos del mundo musical y pagué una visita al patriarca de todos los guitarristas rusos: Sichra, de ochenta años. Para entonces yo podía tocar mi guitarra bastante decentemente.

[3] Henri Vieuxtemps (1820-1881), violinista y compositor francés.

[4] Andrei Osipovich Sichra (1772-1861), guitarrista y compositor, autor de un popular método de guitarra en Rusia

[5] Tal vez es Alexander Alyabyev (1787-1851), compositor ruso que escribió la melodía *El ruiseñor* durante su prisión en Siberia.

[6] Probablemente del pianista irlandés John Field (1783-1837), que vivió en Rusia al final de su vida.

.

Después de tocar varias piezas para él, se levantó de su silla y se inclinó ante mí, luego me besó y abrazó, diciendo: "Con gusto me inclino ante ti. Has excedido todas mis expectativas y tu *Fantasía* ya no es insolencia musical".

Pero, por desgracia, las alabanzas ya no me complacían, porque cuanto mayor era el elogio, menor era la satisfacción con mi desempeño. Me sentía profundamente convencido de que algo faltaba ... algo más que la técnica y la velocidad que fascinaban a mis oyentes. Estaba imbuido de un ferviente sentimiento, tal vez en un grado excesivo; sin embargo, era terriblemente consciente de la falta de suavidad, sensibilidad y esa uniformidad en la interpretación que podría resaltar la completa perfección.

En resumen, me sentía demasiado alejado de una interpretación realmente artística y eso me desanimaba. Mientras, en San Petersburgo recibí desde Viena una guitarra nueva de Stauffer, mejorada mediante la adición de dos cuerdas adicionales, que aumentaron tanto la potencia como las posibilidades armónicas. A mi regreso al país continué mis ejercicios con mayor entusiasmo en un esfuerzo por adquirir las cualidades de interpretación de las que carecía. Mi problema podría explicarse por el hecho de que había comenzado con lo que debería haber terminado mis estudios; en pocas palabras, carecía de educación [sistemática]. Es verdad que había avanzado, superando lentamente las dificultades técnicas del instrumento y había conseguido dominar los ejercicios cromáticos y los trinos.

Como consecuencia, las primeras piezas que aprendí no fueron los ejercicios que tanto hubiera necesitado, sino el *Gran Quinteto* y el *Tercer Concierto* de Giuliani. Después de eso, inmediatamente me senté a componer mi propia música llena de las mayores dificultades técnicas, que estaban más allá de la imaginación de cualquier guitarrista en ese momento. Por cierto, también escribí música para varios romances vocales, que fueron publicados por Goltz en San Petersburgo. Sin embargo, pronto todas mis actividades musicales centradas en la guitarra se suspendieron por mucho tiempo. Los asuntos financieros exigían ahora mi completa atención. Durante cuatro años apenas toqué mi amado instrumento.

Cuando pasó la crisis, volví a la música, pero, por desgracia, mi seguridad en la ejecución había desaparecido, haciéndome dudar de que alguna vez lograría convertirme en un virtuoso de la guitarra. Estas dudas se intensificaron por algunas críticas desfavorables sobre mi forma de tocar, que habían llegado a mis oídos de parte de algunos de los "verdaderos conocedores de la música", así como de mis propios colegas. Escuché, por ejemplo, que no había tocado, sino más bien había tironeado las cuerdas, que mis actuaciones no eran satisfactorias, que estaría obligado a renunciar a la guitarra, etc., etc.

Además de todo esto, la apatía mostrada hacia la guitarra por los amantes de la música en general era lo más desalentador para mí. No podía entenderlo. Por momentos estaba a punto de quemar mi guitarra y todas mis composiciones, renunciando para siempre a mi ardiente fervor por el instrumento. Pero pasaron esos momentos de desesperación y volvieron mis pensamientos de superación para que la guitarra realmente adquiriera un sonido profundo, tanto en su cualidad de sostén como de canto.

Le escribí a Stauffer en Viena, rogándole que hiciera una guitarra así, que quedaría como un monumento de su artesanía en todo el mundo y ofreciéndole cualquier precio. Le pedí que me hiciera dos guitarras, sabiendo que dos instrumentos no podrían ser exactamente iguales y esperando que, no importara cuán bueno fuera uno de ellos, el otro podría ser incluso mejor. En dos meses llegaron mis dos guitarras. Las hizo mucho más grandes y de excelente sonoridad. Me sentí feliz de no haber gastado mi dinero en vano.

Con las guitarras, recibí una carta de él sugiriendo que fuera a Londres para escuchar al mejor de todos los guitarristas de la época, el Sr. Schultz [7]. Esto intensificó mi anhelo secreto desde un tiempo atrás de presentarme a tocar ante guitarristas y músicos extranjeros y escuchar sus opiniones acerca de mi ejecución. Comencé mis preparativos para ir al extranjero. La visita iba a ser determinante con respecto a mi carrera musical.

[7] Leonhard Schultz (1814- 1860) que estaba de gira junto a su hermano y su padre. Es considerado uno de los mejores guitarristas de principios del s. XIX.

Nicolai Makaroff

Segunda parte (*Guitar Review* nº 2 -1947)

No contaré mi viaje, sino sólo aquellos eventos relacionados con la guitarra, el objeto de mi adoración. Cuando se completó la cura de agua de mi esposa, encontré tiempo libre para comenzar mis viajes estrictamente musicales.

En primer lugar, fui a ver a Kamberger, un guitarrista alemán que, según me habían dicho, era famoso en la costa del Rin. Era un joven de treinta años, de tipo amable y expresión franca en su rostro bronceado, pero vestido con negligencia.

Le dije que era un simple aficionado con una intensa pasión por la guitarra y que deseaba tomar algunas lecciones con él. Tomó su guitarra, un instrumento sencillo, ni la mitad de bueno que el mío (me refiero al de seis cuerdas, no a ninguno de mis últimos con ocho cuerdas), y comenzó a tocar algunas de sus propias composiciones junto a obras de Giuliani.

Tocó con fuerza, enérgicamente, mostrando una buena técnica, pero a la manera de todos los guitarristas alemanes, es decir, con suficiente claridad y elegancia, pero sin dulzura.

Así, el trasteo de los bajos se escuchaba constantemente durante su ejecución. Se podría resumir diciendo simplemente que su interpretación carecía de gusto.

Agradecido, lo invité a casa para que me escuchara tocar y me aconsejara sobre mi futuro. Cuando vino, toqué para él mi *Sinfonía Fantástica*, una extensa composición dividida en tres partes. Toqué bien, pero con la timidez que paraliza el talento natural de los principiantes e impide demostrar las habilidades conseguidas a fuerza de mucho estudio.

Comparando mi forma de tocar con la suya, Kamberger miraba la ejecución con gran atención, exclamando de vez en cuando: "Lindo, muy lindo".

Cuando terminé, él parecía estar perdido en un sueño. Liberado de una emoción incontenible, tomó mis manos y exclamó de corazón: "¡Y querías que te diera lecciones! ¿Quién podría tener la osadía de darte lecciones? ¡Es de ti que tenemos que aprender!"

De hecho, deseaba tomar algunas lecciones de mí, especialmente interesado en la manera en que ejecuté el trémolo. Lo realicé en una o dos cuerdas, usando cuatro dedos con extrema rapidez y uniformidad, acompañándolo con bajos.

También estaba interesado en la forma en que tocaba las escalas cromáticas, para lo cual empleaba no dos, sino tres dedos de la mano derecha, un procedimiento que transmite una rapidez y una claridad desconocidas incluso por los mejores guitarristas de la época.

El elogio de Kamberger fue halagador en extremo y reavivó mis antiguas aspiraciones, sofocadas tanto por la indiferencia del público musical como por las críticas de compatriotas y amigos (sus simpatías no estaban dirigidas al aliento del talento nativo, sino al de músicos extranjeros, no importaba cuán mediocres fueran).

De Maguncia fui a Bruselas, donde conocí al famoso Zani de Ferranti, luego guitarrista de la corte del rey belga. Era un hombre de cincuenta años, brillante y bien educado, cortés y de comportamiento amable. Sabía que durante los últimos años del reinado del emperador Alejandro I había visitado Rusia y había dedicado una de sus composiciones a la emperatriz Elizabeth. Zani me recibió con gran amabilidad. Su guitarra de seis cuerdas también era bastante simple y venía de París. Me dijo que casi había abandonado la guitarra por completo para dedicar su tiempo a la actividad literaria -musical, sin embargo, tocó para mí el *Vals de la rosa* de Strauss y lo hizo excelentemente. Su interpretación estuvo animada de delicadeza, sonoridad, expresividad y un gusto refinado, como nunca antes había escuchado.

Durante nuestra conversación, sin embargo, descubrí que pertenecía a la antigua escuela de la guitarra, ya que se oponía a la adición de cuerdas en el instrumento. Rechazando la idea de una necesidad o valor de tal adición, mantenía firmemente el statu quo de la guitarra en este sentido.

Por cierto, con orgullo me mostró un documento interesante y precioso. Era un trozo de papel liso, enmarcado y colgado en la pared. En ese papel estaban escritas en italiano las siguientes palabras: "Declaró a Zani de Ferranti [8] uno de los mejores guitarristas que haya escuchado, alguien que me ha deleitado indescriptiblemente con su soberbia interpretación ". La firma era sencillamente "Niccolò Paganini". ¡Había algo de lo que estaba orgulloso y realmente merecía envidia!

Al día siguiente devolvió mi visita y, por supuesto, deseaba escucharme tocar. Ejecuté para él la misma *Fantasía Sinfónica* que había tocado para Kamberger y esto es lo que me dijo: "Pensé que era simplemente un amateur, pero veo que es un gran virtuoso y le aseguro que no hay nadie que pueda enseñarle. No necesita ir a Londres para aprender con Schultz o Chibra, como lo planeó. No pueden enseñarle nada y sus lecciones sólo estropearán el método original que ha creado. Continúe a su manera. Si no le importa, me gustaría hacer un comentario sobre su mano izquierda. No estoy de acuerdo con respecto a ciertas posiciones que son muy contrarias a las que empleo, ya que nunca uso una cuerda al aire. En cuanto a su mano derecha, es la cumbre de la perfección. En ninguna parte he visto una mano derecha tan perfecta ".

En este sentido debo mencionar que, desde el comienzo de mi estudio de guitarra, me di cuenta que la mano derecha es el requisito principal. Dando por sentado que mi mano izquierda estaba suficientemente desarrollada a través de mi anterior ejecución del violín, me convencí de que la fuerza, la rapidez, la claridad, la suavidad, así como el llamado "estilo" dependían completamente de la mano derecha. Por lo tanto, concentré todo mi esfuerzo en ejercitar especialmente esa mano. Para este fin había ideado algunas fórmulas mecánicas, que hacía constantemente usando el metrónomo (nuestro mejor maestro y ayudante para superar las mayores dificultades), con el fin de adquirir gran rapidez y claridad, sin confusión ni fatiga de los dedos.

Inventé una guitarra de bolsillo [9], una pequeña tabla en la que se sujetaban tres cuerdas afinadas en terceras [?], especialmente diseñada para desarrollar la fuerza de la mano derecha y más particularmente, el dedo meñique, que siempre es más débil que los demás. Había adquirido mi habilidad para interpretar el trémolo solo con la ayuda de esa guitarra de bolsillo, una habilidad inigualada por ningún otro guitarrista, sin mencionar los *crescendos* imponentes y los *morendos* susurrantes, que muchos intérpretes elogiaban.

La opinión de Zani de Ferranti tuvo, por supuesto, un mayor efecto en mí que los cumplidos de Kamberger. Me hizo bien al corazón, ya que las dudas se disiparon con esperanzas tranquilizadoras.

[8] Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878), primero violinista y luego guitarrista y compositor.
[9] ¿Una versión temprana de una guitarra de viaje Soloette?

Desde Bruselas me dirigí a Londres con febril impaciencia, no tanto para disfrutar de la Exposición internacional que se celebraba allí, sino para escuchar al famoso Schultz que había mencionado Stauffer.

La primera mañana en Londres, enseguida después del desayuno, visité una de las tiendas de música para averiguar la dirección de Schultz. Nadie sabía su paradero, pero me condujeron a lo de su célebre hermano [10], pianista en la corte del Señor de Devonshire, cerca de Plaza Trafalgar. Le expliqué el objeto de mi visita temprana: mi deseo de ponerme en contacto con su hermano. "¿Leonardo?", Preguntó. "No lo he visto en los últimos tres años. Es muy talentoso, pero el peor borracho de Londres. Nos hemos peleado y no nos vemos más. Vaya a su sastre; él debería saber la dirección".

Keller, su sastre, aceptó a regañadientes preguntarle a Schultz si estaría interesado en conocerme. Salí estupefacto por el misterio que rodeaba la vida del famoso guitarrista. Pero luego supe la razón. Estaba hundido en deudas y escondiéndose de los acreedores. A partir de entonces visité al sastre todos los días, esperando saber de Schultz, pero fue en vano.

Al fin, cinco días después, recibí una nota breve que decía que podría visitar al Sr. Makaroff a las 8:00 de esa noche. Estoy seguro de que ningún amante apasionado esperaba el objeto de su afecto con una emoción igual a mi deseo de conocer a Schultz, el hombre en quien todos los pensamientos confluyeron durante los dieciocho meses anteriores.

Exactamente a las ocho en punto, Schultz entró a mi habitación de hotel. Era un hombre alto y bien formado, de unos treinta y seis años, guapo y de excelentes modales. Por su vestimenta cara y a la moda parecía más un inglés que un alemán. No se puede decir que haya observado mucho, sin embargo, debido a la alegría de tenerlo ante mí. Mi corazón latía violentamente y me sentí perdido al comenzar la conversación. Afortunadamente, él sabía francés y habló primero, disculpándose por haberme hecho esperar varios días. Después de sentarnos, le conté brevemente la historia de mi amor por la guitarra y de mis dudas y desesperación alternadas con esperanzas y aspiraciones.

Me escuchó con mucha atención y cuando terminé, puse mi guitarra en sus manos. Él la consideró un excelente instrumento y muy superior al suyo, que había sido hecho en Londres. Sin vestigios de vergüenza o timidez comenzó a tocar, aunque pude darme cuenta que las dos cuerdas adicionales eran un motivo de confusión para él. Tocó muchas de sus composiciones para mi indescriptible placer. Me sentí como embriagado. Su interpretación encarnaba todo lo que podía desear: una extraordinaria claridad en velocidad, contundencia, gusto, suavidad en el toque, brillo, expresión, efectos tan sorprendentes como bastante nuevos. Noté, además, una decidida seguridad durante la ejecución. Parecía, de hecho, que tocar el instrumento era una ligera diversión para él, porque se mostraba despreocupado frente a las tremendas dificultades que abundaban en sus propias composiciones. Entre ellas me gustaron especialmente *Gabriellen-Valse*, *Valse Autrichienne* y *Rondo Savoyard*.

A mi pregunta sobre si podría llevar estas composiciones a cualquier parte, *respondió* que como no habían sido publicadas, él mismo las traería al día siguiente. También le pedí que me dejara todas las obras suyas que pudiera.

Mi turno para tocar finalmente llegó. Me entregó la guitarra, que puse en mi rodilla izquierda con gran ansiedad y la apreté contra mi corazón con el pensamiento: "No me falles ahora, ¡mi querida!".Después de pulsar algunos acordes, comencé a tocar el *Concierto* de Giuliani, con una claridad y moderación que superaron mis propias expectativas. La mirada de sorpresa de Schultz al comienzo de mi ejecución se convirtió en una expresión de extremo placer, que sinceramente me transmitió. Después de eso, toqué la *Obertura* de *Guillermo Tell*, arreglada por el conocido guitarrista Legnani, luego siguió mi propia *Mazurka* y *Fantasía Sinfónica* y varias canciones rusas de mi Popurrí. Cuando terminé, me abrazó diciendo: "He estado tocando la guitarra durante treinta años. Apenas tenía seis años cuando mi padre, un notable guitarrista de su tiempo, comenzó a enseñarme.

[10] Eduard Schultz, quien aparentemente hizo una gran carrera de piano.

Hablando francamente, no soy capaz de tocar su *Fantasía Sinfónica*, y ningún gran guitarrista que conozco podría tocarla; en París o Viena sería aclamado el mejor guitarrista del mundo".

¡Oh, estas palabras de sincera admiración cómo alegraron mi corazón! Nos sentamos y charlamos hasta bien entrada la noche, sin tener en cuenta la hora.

Al día siguiente regresó a la misma hora y trajo muchas de sus obras publicadas junto a las tres inéditas que le había solicitado el día anterior. Seleccioné unas quince piezas, que ya había tocado para mí. Por ellas pagué el precio fijado, pero por los tres manuscritos le pagué diez veces más. Pronto tuve que despedirme y mi visita a Londres llegó a su fin.

Tercera parte (*Guitar Review* nº 3 -1947)

Me gustaría mencionar un hecho curioso en relación a las composiciones de Schultz. Él tocó una deliciosa Polka para mí. "¿Está publicado?", pregunté. "Si" dijo, "pero no es tan agradable en la impresión". "¿Como es eso?" "Bueno", dijo, "cuando publico mis composiciones, a menudo tengo que cambiarlas para hacerlas más fáciles y aceptables para el guitarrista común " Le supliqué: "Por favor, no cambie el manuscrito de las últimas tres composiciones". "¡No, no!" me prometió: "Las dejaré exactamente como están ahora". Entendí el significado de sus palabras mucho mejor a mi regreso a Rusia.

Cuando comencé a estudiar sus manuscritos, descubrí que estaban mal arreglados y que no se podían tocar [11] . Se podría pensar que habían sido intencionalmente alterados, tan mal estaban los bajos, las melodías y las posiciones. Había pasajes enteros tan mal escritos que eran imposibles de tocar. Finalmente, tuve que dejarlos a un lado, aunque no eran la mitad de difíciles que mi propia música.

Sus composiciones eran interesantes sólo cuando él mismo las tocaba. De lo contrario, no ofrecían la posibilidad de atraer a nadie. Sin embargo, de todo lo que compré, logré aprender tres de sus piezas publicadas. En una palabra, Schultz había demostrado ser tan virtuoso de la guitarra como pobre compositor. ¡Qué diferencia en este aspecto entre él y Mertz, cuyos manuscritos representan preciosas perlas del repertorio de guitarra!

Mi reunión con Schultz me consternó tanto, que perdí el deseo de buscar a otros dos guitarristas conocidos en Londres: Regondi y Chibra. Decidí irme de París sin verlos.

En París conocí a Carcassi, quien también era conocido en Rusia por los amantes de la guitarra a través de sus composiciones musicales tranquilas y "livianas". También conocí a un alumno del famoso Sor, Napoleón Coste, quien era al mismo tiempo el editor de la música de Sor. Nos hicimos grandes amigos. Era un francés inteligente y amable, modesto y el más apasionado admirador de la guitarra.

A menudo me visitaba y solíamos tocar dúos de Sor. Él ejecutaba con gran claridad, dulzura y pureza, pero, por alguna razón, su forma de tocar no me conmovía como oyente, no despertaba el entusiasmo experimentado por la ejecución de Schultz o incluso de Ferranti.

Salimos de París a mediados de enero y pronto llegamos a Nápoles. Allí comencé a buscar inmediatamente a los mejores guitarristas. Me recomendaron a alguien de nombre Jordan.

A los dos días lo conocí en mi hotel, una figura extraña, con una bufanda sucia envuelta hacía tiempo sobre su cuello corto. Le di mi guitarra. La tomó con gran seguridad y comenzó a tocar una polka. ¡Bien! ¿Qué tipo de ejecución guitarrística era esa? ¡Qué actuación! Seguramente, si era considerado un guitarrista de primera clase, deben haber contado de abajo hacia arriba. Desde entonces he sido mucho más cauteloso con los llamados guitarristas desconocidos de primera clase. Después de nuestro recorrido por Italia, finalmente nos dirigimos a Viena. Me había atraído hacia esta ciudad una inexplicable sensación de nostalgia.

[11] La historia dice que esto se debía a la afinación de la guitarra utilizada por Schultz, en mi mayor con la 3ª cuerda afinada en Sol #. Esto podría haber causado problemas al reproducirlo en la afinación normal.

Mi instinto no falló, porque en Viena encontré algo que no pude encontrar en otro lado. Primero, encontré un gran fabricante de guitarras, quien impulsado por su propia aspiración de mejorar el instrumento, lo había recreado por completo. Era el famoso Schertzer [12]. Desde 1852 los instrumentos creados por él poseían tal sonoridad y fuerza, sonidos tan profundos y delicados, que, sin excepción, otros instrumentos en comparación sonaban como “canastos tejidos”.

En segundo lugar, descubrí el mejor compositor de guitarra de los tiempos modernos. A partir de entonces, toda mi vida musical fue afectada por esa reunión. Su excelente composición fue de lejos más útil para mí que escuchar a grandes guitarristas durante mi viaje. Ella cambió completamente mi vida y mi estilo musical. Fue gracias a este hombre que pude desarrollar mi propio estilo y forma. Fue de él que aprendí el "arte superior", el campo de las sutilezas por el cual uno aprende a leer y transmitir en su instrumento no sólo la letra muerta de la música, sino el alma misma de la composición. Es ese instinto musical nacido de la comprensión del alma de la música, que puede despertar a la actividad sólo por el talento del compositor.

Me gustaría desviarme un momento para expresar mis convicciones internas, recordando algunos pensamientos del oscuro pasado. Durante el largo período de mi profundo interés por la guitarra, tuve la oportunidad de escuchar a un gran número de guitarristas y aficionados de este modesto instrumento. De éstos, sólo unos pocos me impresionaron profundamente. Fueron Zani De Ferranti, Schultz, el español, Chibra, y ... pero este último evento realmente pertenece a la historia antigua de mi vida musical y me gustaría contarlo con más detalle, ya que tuvo un efecto muy concreto en mi creciente pasión por la guitarra.

Sucedió en octubre de 1837. Poco después de mi boda tuve que pasar un tiempo a solas en Moscú. Me alojé en el Hotel Jakovleff en el Boulevard Tverskoy.

La primera noche saqué mi guitarra, un instrumento bastante pobre, y comencé a tocar la primera parte del Tercer Concierto de Giuliani. En ese momento pensé que tocaba esta pieza bastante bien; hoy sé que tocar era más que rasgar simplemente las cuerdas.

Sin embargo, cuando terminé la pieza escuché voces a través de la pared de una habitación contigua. Pronto me di cuenta de que la conversación trataba sobre la guitarra.

Alguien comenzó a tocar y lo hizo mejor de lo que había escuchado hasta entonces. Comencé a sentirme febril por la admiración y la sorpresa. Nunca en mi vida olvidaré la profunda impresión abrumadora que esa interpretación dejó en mí. Había fuerza, claridad, increíble rapidez, ternura y sentimientos profundos en esa ejecución.

Durante los años siguientes aspiré a estos mismos atributos y sólo los adquirí lentamente, a fuerza de un largo período de ejercicios constantes. Probablemente nunca los hubiera obtenido si no hubiera conocido a Mertz y recibido sus preciosos manuscritos. Cuando se detuvo la ejecución, envié inmediatamente a mi sirviente para averiguar quién era el intérprete. Se enteró de que era un caballero de Tula: Paul Ladijenski.

Al minuto siguiente me presenté ante él. Fue extremadamente atento conmigo y de buena gana me contó algunas cosas sobre él. Usaba una guitarra de siete cuerdas y era uno de los alumnos de Sichra, que era bastante famoso en ese momento en todo el país. Pasé toda la noche con él. Tocó muchas piezas para mí, mientras lo escuchaba con una fascinación inconmovible. La impresión de todo esto fue tan grande, que inmediatamente declaré que en adelante tocaría solo en el instrumento de siete cuerdas y renunciaría a mi guitarra de seis. Sin embargo, el Sr. Ladijenski fue imparcial y justo como para objetar mi decisión, diciendo que el instrumento de seis cuerdas tenía grandes cualidades y superioridad definitiva sobre el de siete cuerdas. Dijo, además, que ya había adquirido técnica musical en mi guitarra y no tendría sentido volver a comenzar todo mi entrenamiento desde el principio. Me dijo que continuara trabajando con persistencia y paciencia.

[12] Johann George Schertzer, aprendiz de Stauffer. Construyó guitarras de hasta diez cuerdas

"No pierda su espíritu cuando sus esfuerzos parezcan fallar. No importa cuál sea su talento natural, el verdadero artista se forma sólo a través del esfuerzo y la constancia ".
Esa reunión en el hotel decidió mi vida futura y mi destino. Fue por P. Ladijenski que me convertí en un apasionado de la música de guitarra.
Ahora continuaré con la descripción de mi viaje al extranjero. Habiéndome asentado temporalmente en Viena, inmediatamente fui en busca del Sr. Kovatzick para quien tenía una carta de recomendación.
Trabajaba en la oficina del emperador austríaco y conocía bien Viena. Era eslavo de nacimiento, amaba a los rusos y hablaba francés con fluidez. Esto último era importante para mí, ya que no tenía ningún talento para la gramática alemana. Toda mi investigación musical se logró con su amable y útil asistencia.
En primer lugar, fuimos a la tienda de música de Gasslineer.
"¿Quién es el mejor guitarrista de Viena?" le pregunté a Kovatzick. "Mertz", fue la respuesta. "¿Y el mejor fabricante de guitarras?“ "Fischer [13], quien se hace cargo de los instrumentos del Conservatorio de Viena". "¿Por qué no Stauffer?” "Porque Stauffer no ha fabricado ninguna guitarra desde 1848. En la actualidad, creo que ni siquiera está en Viena”.
Tomamos las direcciones e inmediatamente entramos en el taller de Fischer que estaba a dos pasos de la tienda. Nos recibió el Sr. Fischer, un hombre de unos cincuenta años, de buen aspecto. Le expliqué que quería la mejor guitarra posible y que estaba dispuesto a pagar cualquier precio por dicho instrumento. "Haré todo lo que pueda", dijo Fischer.
"Venga a mi hotel mañana por la mañana para ver mi guitarra Stauffer. Si hace una guitarra un poco mejor, más potente y sonora que la mía, le pagaré el doble del precio que usted me cobra por la guitarra. ¿Está de acuerdo?" "Definitivamente", respondió Fischer.
"Muy bien", le dije, "entonces comience su trabajo de inmediato y tenga la guitarra lista para julio. No obstante, si encuentro que su guitarra es tan buena como mi instrumento actual, o posiblemente peor, sólo le pagaré el precio que cobre ".
Después de dejar al Sr. Fischer, mi acompañante recordó que Stauffer vivía no muy lejos de donde nosotros estábamos y decidimos preguntar si estaba en casa. Caminamos varias cuadras y vimos un símbolo con una guitarra. Sin embargo, el nombre no era Stauffer sino Schmidt. Entramos. Un hombrecillo gordo y pequeño nos miró inquisitivamente.
"¿No era éste el antiguo taller de Stauffer?" preguntamos. "Sí", respondió, "pero me vendió su negocio en 1848 y se fue a Praga. De todos modos, si desea tener un excelente instrumento, podemos hacerlo sin Stauffer. Puede ser hecho por Schertzer, quien fue aprendiz de Stauffer. Aunque tiene el mayor talento y es un maestro en la fabricación de guitarras, se lo puede encontrar viviendo en una gran pobreza en la actualidad. Mientras tanto, Stauffer se enriqueció con su trabajo ".
Tomamos la dirección de Schertzer (Margarethen 99) y nos fuimos. Decidí ir a Schertzer y le pedí otra guitarra, ya que quería por todos los medios intentar obtener un excelente instrumento. Quién sabe - pensé - quizás esta guitarra resulte aún mejor que la de Fischer, todo es posible.
Para llegar al lugar tuvimos que cruzar toda la ciudad hasta el extremo más alejado. Tenía una habitación muy pequeña, pero limpia y luminosa. Schertzer era un hombre pequeño y delgado, de rostro bronceado, expresivo e inteligente. Le pedimos que nos mostrara algunos de sus instrumentos. Desafortunadamente no pudo, ya que trabajaba sólo por encargo y después de recibir una seña.
"Soy tan pobre", dijo, "que ni siquiera podría comprar madera. No tengo pedidos de guitarras en este momento, pero aquí hay una mandolina que hice para el Conde L. “

[13] Anton Fischer (1794-1879), luthier de Viena que construyó guitarras según los diseños de Stauffer, además de violines y arpas.

La mandolina estaba excelentemente hecha.
"Me dijo", señaló Schertzer, "que su guitarra fue hecha por Stauffer. ¿Recuerda cuándo se la hizo? "En 1849". "¿Stauffer no le envió dos guitarras hechas de madera de palisandro?“ "Sí."
"Entonces fui yo quien le hizo esas dos guitarras en este mismo cuarto. En ese momento Stauffer ya había vendido su taller a Schmidt y me encargó sus guitarras por correo ".
Con estas palabras, nos dio una vieja carta que leímos con gran curiosidad.
"¿Cuánto le pagó por el trabajo?" preguntamos. "Veintidós rublos por cada una", fue la respuesta. Me sorprendió recordar que había pagado 120 rublos por cada una de ellos, además de los gastos postales. Más tarde descubrí que Stauffer cobraba 80 florines o 44 rublos por cada. Me sentí triste y molesto. Dejé una seña a Schertzer para comprar los materiales necesarios y partí.
Había planeado visitar a Mertz al día siguiente. Pero me anticipó. Cuando se enteró por Fischer que estaba en Viena y que había manifestado un gran deseo de conocerlo, me hizo una visita.
Mertz [14] era un hombre alto, de unos 50 años, ni gordo ni delgado, muy modesto y sin ningún indicio de pretensión de grandeza. Ya me había familiarizado con él a través de una gran cantidad de composiciones publicadas y especialmente a través de sus transcripciones de famosas óperas para guitarra.
Sin embargo, con poca excepción, su música, en particular su transcripción era poco interesante. Me parecía bastante aburrida, apresuradamente compuesta sin la debida atención, simplemente para satisfacer a los aficionados de la guitarra de su tiempo. Consciente de esto, no esperaba nada inusual de su ejecución. Hablaba poco francés: mi esposa asumió el papel de traductora.
Tan pronto como fue posible le ofrecí mi guitarra y le pedí que tocara algo. La tomó e inmediatamente comenzó a tocar. Era una obra fascinante.
"¿Por quién está escrita esta pieza?" pregunté. "Por mí", fue la respuesta. "Todavía no se ha publicado".
Luego tocó otra pieza, y otra más. Cada una mejor que la anterior - todas magníficas. Quedé atónito de sorpresa y admiración. Me sentí como “Colón” descubriendo una nueva América, porque aquí estaba el gran compositor de guitarra que había perdido la esperanza de encontrar. Lo había estado buscando por todas partes, entre las innumerables piezas de música que compré en toda Rusia y Europa.
Después las había arrojado con decepción, encontrándolas desechos sin valor, inventadas por compositores modernos sin talento como Padovetz[15], Carcassi, Bobrovich[16], Bayer[17],Soussman, Kuffner[18], Pettol [Pettoleti?] [19], etc.
En contraste, la música tocada por Mertz, que escuchaba con un éxtasis cada vez mayor, contenía todo: composición fértil, gran conocimiento musical, excelente desarrollo de las ideas, unidad, novedad, grandeza de estilo, ausencia de superficialidad y diversidad de efectos armónicos.
Al mismo tiempo, estaba la clara melodía básica, que seguía surgiendo por encima de la superficie de arpegios y acordes. Los efectos eran brillantes y atrevidos. Lo sustancial en todo esto es que tenía un profundo conocimiento del instrumento con todas sus posibilidades y misterios ocultos.

[14] Johann Kaspar Mertz (1806-1856), famoso guitarrista y compositor húngaro.
[15] Ivan Padovetz (1800-1873), violinista, guitarrista y compositor croata.
[16] Jan Nepomucen Bobrowicz (1805-1881), guitarrista y compositor polaco.
[17] Johann Bayer (1822 - 1908), guitarrista y citarista alemán.
[18] Joseph Küffner (1876-1856), guitarrista y compositor alemán.
[19] Pietro Pettoletti (ca. 1795-1870), guitarrista italiano.

En sus composiciones me gustaban especialmente los finales y las introducciones, porque eran inusuales y estaban maravillosamente desarrollados. Podrían ser eliminados del resto y tocarlos por separado sin perder su poder y significado musical. Por lo tanto, podían brindar plena satisfacción a cualquier oyente.

Después de cada pieza, le hacía la misma pregunta y recibía la misma respuesta: "No está publicada.“ "¿Por qué no la publica? ¿Por qué oculta esta maravillosa música a sus admiradores? ¿Por qué deja que los guitarristas se alimenten de las composiciones insípidas de Bobrovich y Padovetz y continúen sedientos de belleza musical? "Se lo diré", dijo Mertz. "Primero, si las vieran los editores dirían que es demasiado difícil, que tendría que reorganizarlas. Eso estropearía las composiciones. Segundo, mientras estas composiciones permanezcan en mi maletín, seguirán siendo nuevas; y son mías para mis propios conciertos. Dentro de los seis meses posteriores a su publicación, se convertirían en antiguas. Además, serían distorsionadas y mutiladas por esos miserables guitarristas que sólo puede arañar las cuerdas de la guitarra ". "¿Le importaría venderme estos manuscritos?", pregunté. "Con gran placer", dijo Mertz, estableciendo un precio modesto.

Le conté mi experiencia con los manuscritos que le había comprado a Schultz. "Por favor, no lo imite y estropee la música reescribiéndola para que sea menos difícil". "Oh, no, lo respeto demasiado y a mí mismo para eso. Las escribiré para usted, nota por nota, exactamente como son ". Cumplió su palabra. En una semana, me trajo cinco composiciones escritas con mucho cuidado y atención al detalle.

Como intérprete, Mertz fue sin duda el mejor de los guitarristas alemanes que había escuchado. Su ejecución se caracterizaba por la potencia, la energía, el sentimiento, la claridad y la expresión. Sin embargo, tenía los defectos de la escuela alemana: el trasteo de los bajos, el ahogo de los pasajes muy rápidos por momentos. Con respecto a la ornamentación y claridad en las frases musicales, Mertz no estaba a la par de Zani de Ferranti o Schultz. Esto también era válido con respecto a la sensibilidad y a la dulzura del sonido. Como intérprete, Schultz era muy superior a Mertz. Sin embargo, como compositor, Mertz calificaba mucho más alto que Schultz. Lo superaba en originalidad, en ambición y particularmente en la comprensión de la guitarra como instrumento con todas sus posibilidades y cualidades.

Unos días después lo visité nuevamente y volvió a tocar para mí. Esta vez escuché composiciones que había escrito para guitarra con acompañamiento de piano. Su esposa, buen pianista, tocó ese instrumento.

Mertz usó una guitarra de diez cuerdas. En mi opinión, la décima cuerda era absolutamente superflua, ya que era un bajo La octavado. Me pareció que un bajo La era suficiente para la guitarra de seis cuerdas. Le pedí a Fischer y Schertzer que hicieran mi guitarra con nueve cuerdas. Sería mejor tener un bajo Sol octavado, si fuera posible. Sin embargo, como el sonido tendría que ser demasiado grave para ser claramente escuchado, no era práctico.

Seis meses después, luego de mi regreso a Rusia, resolví el problema de ese bajo agregando una décima cuerda: un bajo Sol. Esto enriquecía enormemente a la guitarra, ya que posibilitaba tres tonalidades: Do, Sol y Re con cuerdas al aire. En gran medida, esto hizo que tocar fuera más fácil. También ampliaba las posibilidades armónicas de la guitarra.

Por cierto, ya en 1840 había hecho una mejora importante en la construcción de la guitarra: había pedido un diapasón más largo, que incluía dos octavas completas, agregando cinco semitonos a la guitarra. Esta mejora fue posteriormente aceptada por Stauffer y por Schertzer.

Permanecimos en Viena más de tres semanas. Nos gustó mucho esa ciudad. Siempre ha permanecido en nuestras mentes como un dulce recuerdo. ¡Qué mujeres tan hermosas! ¡Que encantadores, atentos y agradables con todos, especialmente con los extranjeros!

El costo de todo es increíblemente barato en Viena. Aquí un ejemplo:
Una vez, en un grupo de cinco, fuimos a Schönbrunn [20]. Después de un recorrido por el lugar, repleto de retratos de Maria Teresa [21] y su familia, fuimos al restaurante, que tenía una excelente orquesta bajo la dirección de Farbach. Sentados alrededor de una gran mesa redonda, ordenamos una cena de nueve platos, una botella de champán, dos botellas de vino tinto, café y helado. Esa excelente cena, con todos los "extras", nos costó solo un rublo y cincuenta kopeks por persona. Pagamos un recargo de 12 florines y un carruaje para irnos. Por todo esto, la velada costó sólo 1 rublo y 80 kopeks por persona.
Esto sería absolutamente imposible en nuestro Petrogrado o Moscú. Primero, no hay entretenimiento de este tipo en Rusia. En segundo lugar, una cena en uno de los mejores lugares de verano, con té pobre y filetes de ternera insípidos junto con un vaso de vodka sueco sería mucho más caro que un día entero lleno de maravillosos entretenimientos en Viena.
El 28 de abril nos fuimos a Praga, donde no perdí la oportunidad de conocer a Stauffer.
Desde Praga fuimos a Dresde, Leipzig, Frankfurt y finalmente a Berlín, que fue nuestra última ciudad antes de nuestro regreso a Rusia.
La mañana después de nuestra llegada a Berlín, fui a la Aduana para retirar mis dos guitarras: las que me enviaron según la información que había recibido de Fischer y Schertzer, ambos de Viena. Con la mayor impaciencia, ansiedad y curiosidad llevé las guitarras a mi hotel.
La primera que saqué de la caja de madera fuertemente construida fue la guitarra hecha por Fischer. El acabado era maravilloso, pero la sonoridad muy inferior a la de mi propio instrumento. Resultó una decepción. Comprobé que Fischer no era un buen constructor de guitarras.
Continué desenvolviendo la segunda guitarra: la de Schertzer. Finalmente la saqué y afiné. Con los primeros acordes tocados, me di cuenta que era muy superior a la de Fischer.
La sonoridad era más fuerte, profunda y delicada. La mano de obra era excelente. El tamaño era más grande que cualquiera que haya visto, pero más importante y completamente nuevo en el arte de hacer guitarras eran dos barras de hierro colocadas a lo largo dentro del instrumento.

Palacio de Schönbrunn, Viena

[1] El Palacio de Schönbrunn es uno de los principales edificios históricos y culturales de Austria.
[2] (1638-1683) Archiduquesa de Austria y reina de Francia al casarse con Luis XIV, el “Rey Sol”.

CLAUDIA GULICH

Es Profesora Superior de Guitarra egresada del Conservatorio Provincial "Juan José Castro" y Licenciada en Artes (UNSAM).
Participó en cursos de perfeccionamiento con los Mtros. Miguel Ángel Girollet, Jorge Martínez Zárate, Horacio Ceballos, Graciela Pomponio, Eduardo Fernández, Eduardo Egüez, Dolores Costoyas y Gabriel Schebor.
Actualmente se dedica a la docencia de Guitarra en el Conservatorio "Juan José Castro" de Martínez.
Actuó como solista y en dúo de guitarras junto a Juan Muzio en los Conservatorios de La Lucila, Morón y San Miguel, Biblioteca Argentina para Ciegos, Auditorio de la Municipalidad de Las Heras, Ateneo Esteban Echeverría, Teatro Independencia, Auditorio del Círculo Guitarrístico Argentino en la conmemoración de su 25° aniversario, Colegio Libre de Estudios Nacionales, 2° Salón Provincial de la Guitarra (Avellaneda), Colegio de Abogados de San Isidro, Honorable Concejo Deliberante de San Isidro, Galería Jacques Martínez de San Isidro, entre otros.
En el año 2017 participó como solista en el Primer Congreso latinoamericano de la guitarra del 1800 en el Centro Cultural Kirchner.
En estos últimos años ha retomado la actividad musical con el dúo "En consonancia" junto a Juan Muzio, especializándose en el repertorio del s. XIX con guitarras de época.
Participaron del 5º Encuentro Nacional de Guitarra clásica en Lincoln (2019), Festival AALGA en los Conservatorios de San Miguel y Juan José Castro, 1ª Semana de la Guitarra (CJJC).
En 2019 editaron el CD " Tertulia parisina" vol.1 con obras de Ferdinando Carulli, Antoine de Lhoyer y Fernando Sor.

Un acercamiento a la técnica de Luigi Legnani

Fragmento de la investigación expuesta en el marco del 1ª Congreso latinoamericano "La guitarra del 1800", CCK, 2017

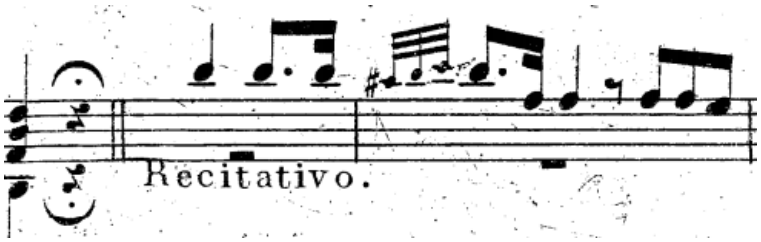
Por Cristian Ezequiel Guarinos

Introducción

Luigi Legnani nació en Italia, Ferrara, el 7 de noviembre de 1790. Posiblemente realizó sus estudios con Pietro Casalini, quien enseñaba, por entonces, violín y guitarra. Hay registros de la actividad de Legnani como tenor profesional desde sus 16 años, en óperas dirigidas con Casalini e incluso en una misa dirigida por G. Rossini en Rávena.
Se sabe que tuvo amistad con Niccolò Paganini, quien le tenía una recíproca admiración. No hay datos fehacientes de que hayan tocado a dúo en público como muchas veces se menciona, aunque se sabe, por contratos, que habían proyectado conciertos a dúo que finalmente no se realizaron por problemas de salud de Paganini.
A sus 38 años, al dejar Ravena rumbo a Ginebra, la documentación de la época lo describe como "profesor de guitarra y canto". Esta doble condición signa su carrera y estilo como veremos más adelante. Por muchas descripciones de sus conciertos se sabe que alternaba la ejecución de alguna de sus piezas solistas para guitarra con alguna pieza de canto. También debemos destacar su solvencia con el violín, el cual seguramente forma parte de los cimientos de su formación y con el que trabajó en Rávena hasta su muerte en 1877.
De su paso por España nos queda una descripción directa de su concierto. La misma se publicó en "Iberia Musical" N°22 de Madrid, el 29 de Mayo de 1842:

"Barcelona, 23 Mayo 1842.
En la noche de anteayer se presentó en el " Teatro Principal" de esta ciudad, el Señor Luis Legnani, guitarrista italiano de nombradía: tocó una fantasía, á solo, y unas variaciones brillantes con acompañamiento de orquesta; ambas piezas, de su composición. Este profesor reúne mucha agilidad en la ejecución, gran entereza e igualdad en el tono o sonido que saca de su instrumento, y mucho sentimiento en el cantábile. El señor Legnani fué muy aplaudido y lo que nos llamó la atención fue un "Adagio" que tocó con mucha exactitud y gusto, y un motivo en forma de "crescendo rossiniano" en el que se distinguió el canto, de mucha dificultad, junto con un acompañamiento bastante complicado. Dicho profesor hace uso de una guitarra, a la que añadió dos cuerdas bordonas al aire, para la primera pieza que tocó, y tres, para la segunda. A lo que observamos, se sirve de estas bordonas para hacer a veces ciertos puntos de la armonía".

El hecho de cultivar el arte del canto seguramente determinó manierismos de su práctica instrumental así como también la concepción formal de sus composiciones. Lo que explicaría elogios como "mucho sentimiento en el cantábile", así como de su conocimiento preciso del "crescendo rossiniano". A nivel compositivo podemos ver transpolados elementos del bel canto en el capricho n° 9 de su Op 20: una pequeña y hermosa emulación del drama musical, donde una masa orquestal, signada por una dinámica FF, una densa textura acórdica y un tempo propio, se contrapone a una monodia a la manera de recitativo ad libitum de una soprano.



El mismo procedimiento lo encontramos en la introducción de sus variaciones Op 16:

Estructura del método

El método de Legnani compendia diferentes lecciones de carácter general, que van desde las convenciones de notación, hasta cómo encordar la guitarra.
Es claro que está concebido para un nivel inicial, lo cual nos priva de arribar mediante su lectura a una idea general y completa del sistema técnico de Legnani.
Prescindiendo de algunas líneas de gran valor, todo el método redunda en explicaciones elementales de lenguaje musical. Penosamente, las obras de Legnani poseen una complejidad a la cual su método no nos acondiciona. Es un método realmente enigmático comparado con el nivel de detalle y desarrollo que encontramos, por ejemplo, en el método de Aguado. Todo apunta a que fue escrito por petición editorial aprovechando el éxito que Legnani había logrado en sus conciertos Vieneses.

Postura corporal y del instrumento

Legnani sugiere un banquito de no más de un palmo de alto, sobre el cual se coloca el pie izquierdo. La parte inferior del instrumento se apoyará en el muslo izquierdo. La guitarra debe estar más alta del lado de la pala. Como vemos es una posición recurrente en las escuelas italianas, y es la que se ha estandarizado hasta nuestros días.

Posición de la mano derecha

Al respecto, Legnani nos dice que el brazo derecho debe colocarse sobre el ángulo de la tabla armónica y el aro, alrededor de un palmo por debajo del codo, teniendo la mano un poco arqueada sobre las cuerdas.
El dedo meñique se colocará encima (“sulla cima”) del puente, el anular sobre la tabla armónica, mientras el pulgar, índice y medio harán vibrar las cuerdas. El anular y el meñique, deberán subir y bajar naturalmente, dependiendo de la necesidad.
Esta posición bastante heterodoxa no corresponde a una descripción idealizada; sabemos por las críticas de la época que constituía un elemento fehaciente de sus ejecuciones:

"Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltugsblatt", Viena, 1822:

"Tiene un sistema del todo suyo de pellizcar las cuerdas con la mano derecha: la mayor parte de las veces usa el dedo índice junto con el medio, mientras tiene el meñique en el puente y el anular en el punto en el cual los guitarristas habitualmente prescriben el meñique. En el mismo modo se tocan los pasajes veloces ascendentes y descendentes para todas las seis cuerdas con el pulgar, medio y anular [sic]."

Posición de la mano izquierda

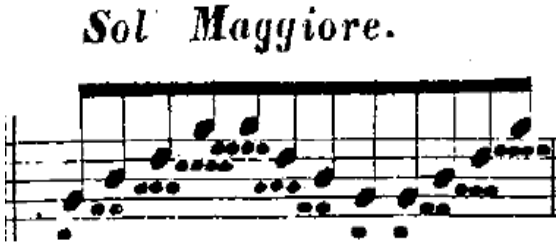
En su "Terza Lezione" Legnani nos dice que los dedos 1,2,3 y 4 de la mano izquierda se pondrán sobre las cuerdas curvados, cayendo como martillos, bien cerca de los trastes y con fuerza suficiente a fin de obtener el sonido.
No pudiendo el dedo 1 obtener ciertos sonidos que a menudo se presentan, éste será reemplazado por el pulgar. Si bien no se especifica en que registro, podemos suponer de acuerdo a las prácticas de la época (criticadas por Sor) que se trata de notas graves pisadas con el pulgar por encima del mango.

Técnica de emisión del sonido

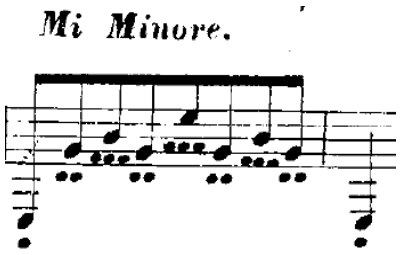
El método no contiene demasiadas especificaciones al respecto. En su "Terza Lezione" Legnani nos dice que para obtener una bella sonoridad de la guitarra el pulgar de la mano derecha debe, cuando pone en vibración una cuerda pudiendo ser ésta la 6ta,5ta, 4ta o 3ra, debe dirigirse y apoyar casi sobre la sobre la tabla armónica. Los dedos índices y medio deben tocar la 2da y 1er cuerda con una manera y destreza tal que no golpeen sobre la trastiera.

Preferencias de digitación de mano derecha

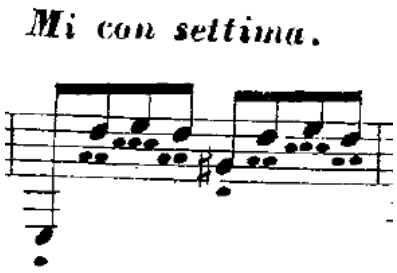
Los dedos de la mano derecha son señalizados solo con puntos: pulgar un punto (.), índice 2 puntos (..), medio tres puntos (…) y anular cuatro puntos (….).
Legnani utiliza repeticiones de dedos en una fórmula muy similar a la dada posteriormente por J.K. Mertz en su método. Se trata de un arpegio de 12 notas, con repetición de anular en la primera cuerda y el pulgar sobre la 4ta:



Esté arpegio es el único, de los expuestos por Legnani, que posee una repetición de dedos.
Vemos en el siguiente arpegio la utilización del índice y medio con apertura, es decir, en cuerdas no contiguas. Esto posibilita prescindir del anular. Por lo cual debemos estar atentos a la posibilidad de que, ante un arpegio de textura abierta análogo, la voz de la soprano pueda ser pulsada con el dedo medio.

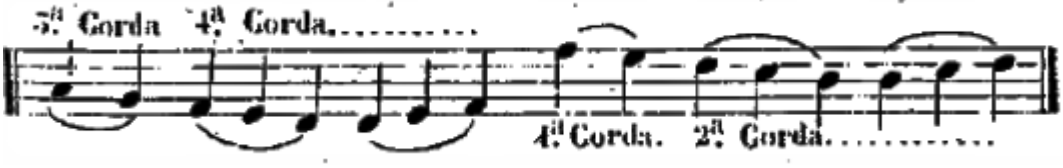


En varias situaciones el pulgar excede el ámbito “natural” de la 4ta, 5ta y 6ta cuerda, llegando hasta la 3ra ya en las primeras fórmulas presentadas. Por lo cual su campo de acción es más amplio.

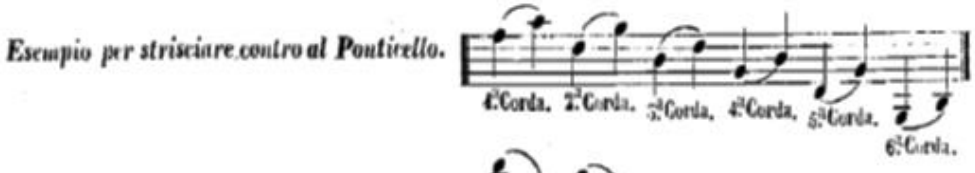


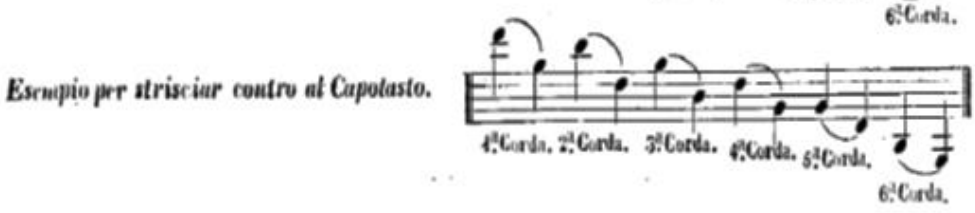
Ligados

Legnani trata la cuestión en la sección del método titulada “Delle legature”. Allí nos señala que se realizan dando un solo toque de mano derecha sobre cualquier cuerda y “pellizcando” la nota siguiente. El ejemplo expuesto es el siguiente:



Legnani, al igual que muchos guitarristas de la época, trata los arrastres dentro de los ligados y utiliza la misma grafía para ellos. Por lo cual nos percataremos de que es un arrastre por la distancia implícita entre las dos notas. Estos pueden ser ascendentes (contro al ponticello) o descendentes (contro al capotasto).





La distancia de 3ra mayor entre una nota y otra, es abordada por Legnani con un arrastre. Como sabemos, este intervalo corresponde a un hábito natural de la mano izquierda en el paradigma técnico de Sor.

Sumario de ejercicios

Como mencionamos, el método no profundiza en cuestiones técnicas. Aun así podemos destacar la decimoquinta lección, donde Legnani presenta las fórmulas de arpegios más usadas, a las que considera muy importantes para el acompañamiento del canto, disciplina que, como mencionamos, Legnani cultivó extensivamente.

A modo de cierre

Si bien podemos pensar que el posicionamiento de la mano derecha descripta por Legnani constituye una excepción un tanto extravagante e inusual, veremos que ya se han utilizado posiciones similares en los instrumentos de cuerda pulsada del período barroco. Tomas Mace (1676) y E.G. Baron (1727) nos dicen que el meñique sobre la tapa debe ubicarse detrás del puente, de esta forma aquieta la mano y da certeza a la pulsación. También podemos encontrar iconografía que sugiere estos recursos, veasé: "Hombre afinando su laúd" de J. Miense Molenaer (Fig.A) y "The lute player" de Jan van Bijlert.

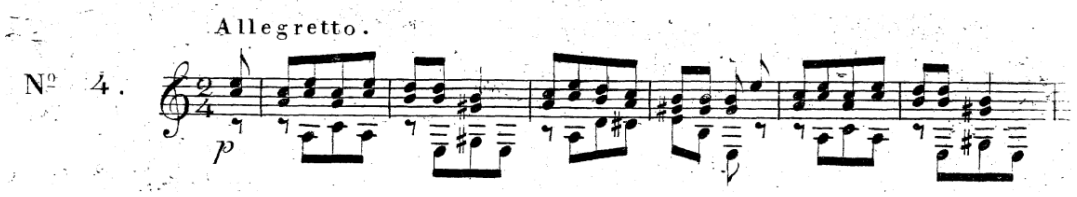
Tenemos en Legnani, como mencionamos, dos presentaciones de la mano derecha muy definidas y diferentes. Una posición "anclada" con el meñique en el puente y anular en la tapa y una posición que propicie un anular activo en la pulsación, es decir, una posición suelta. El pasaje de una a otra implica un cambio más o menos drástico de presentación en el cual intentaremos ahondar.

El primer interrogante que puede surgirnos es acerca de la tímbrica que generaría una posición anclada "sull ponticello". En una guitarra clásica moderna el sonido resulta inevitablemente metálico en demasía. Pero debemos tener en cuenta que los instrumentos del siglo XIX funcionan de una manera totalmente diferente. El ataque no resulta tan reactivo debido a una tensión más baja de las cuerdas (y su material), lo cual también hace al instrumento menos receptivo a los cambios de tímbrica. Por otra parte, el contraste tímbrico tan recurrente en las interpretaciones modernas como intento de variar, por ejemplo, las repeticiones, no se utilizaba en el siglo XIX. Obviamente podemos encontrar excepciones como es el caso de efectos especiales imitativos (por ejemplo F. Sor en la imitación del Oboe) o aquellos en que la tímbrica varía como efecto secundario de una intención dinámica. Tal es el caso de F. Sor al sugerir que los acordes de seis notas forte se deben ejecutar con un descenso rápido de pulgar junto al puente. Pero éste acercamiento al puente se debe a que allí la cuerda ofrece una resistencia adecuada, debido a su cercanía al nodo, para aplicar la energía que requiere dicha dinámica. Aquí vemos entonces que la tímbrica es una consecuencia indirecta de la dinámica, y no una finalidad en sí.

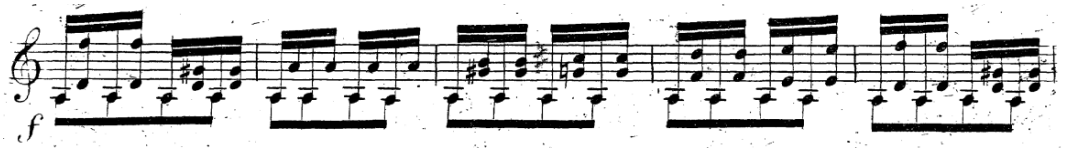
Por lo tanto nos es lícita la hipótesis de que esta posición "anclada" en Legnani corresponde a la facilitación de algún aspecto técnico. Otra vez Sor nos puede aclarar nuevamente el panorama. Al igual que Legnani alterna entre una posición "anclada" (aunque sólo con el meñique) y una posición sin apoyo. Las situaciones en las cuales se requiere el apoyo del meñique siempre implican una actividad intensa del pulgar. Éste es equilibrado y estabilizado por dicho apoyo.

El capricho Op. 20 N°4 de Legnani, a excepción de los acordes de la sección final, es perfectamente realizable íntegramente a tres dedos (P,M, I) con una posición anclada. Casualmente tiene una textura predominante de tres voces, y una acción recurrente del pulgar en el bajo con motivos anacrúsicos en la primera sección y como pedal en la sección central:

Sección inicial:



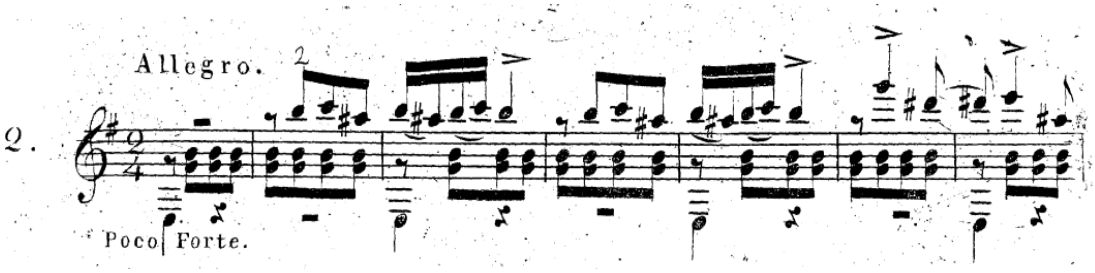
Sección central:



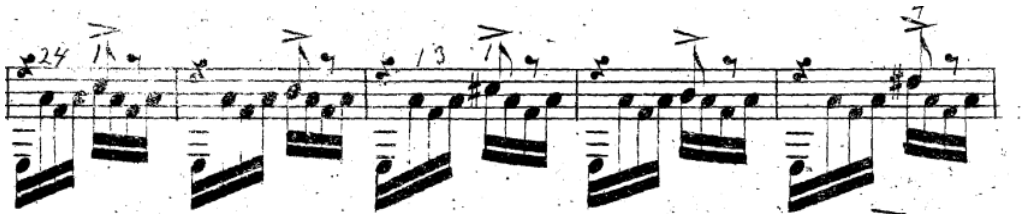
Debemos agregar que la mencionada actividad del pulgar se ve intensificada por el tempo. Naturalmente al iniciar a tocar este capricho se incurre en un error al respecto. Si atendemos a la “duodecima lezione”, en el título “del movimiento” Legnani expone su escala de tempi. Allí vemos que el alegretto es en su literatura guitarrística un tempo más rápido de lo que se presupone. Lo ubica justo por encima del allegro y por debajo del Allegro con spiritu:

1) Grave, 2) Adagio, 3) Andante sostenuto, 4) Largo assai,5) Largo, 6) Larghetto, 7) Andante, 8) Andante cómodo,9) Andante mosso, 10) Andantino Maestoso, 11) Allegro moderato, 12) Allegro non tanto, 13) Allegro giusto, 15) Allegro, 16) Allegretto, 17) Allegro con spirito, 18) Allegro con fuoco,19) Allegro brillante,20) Allegro Vivace,21) Agitato, 22) Presto, 23) Prestissimo.

La transición entre una posición anclada y una posición sin apoyo requerirá de dos circunstancias esenciales: 1) El nivel de actividad del pulgar 2) El requerimiento de acordes a 4 voces que impliquen notas en cuerdas no contiguas entre el pulgar y el índice.
Podemos suponer que estas dos posiciones de la mano derecha tienden a presentarse con cierta estabilidad. Es imposible pensar en continuas transiciones entre una posición suelta y una posición con apoyo del anular en la tapa y meñique en el puente (hágase la prueba). Por lo cual, atendiendo a la textura predominante de la obra o de las secciones de la misma, sabremos por cuál optar.
Por ejemplo en el capricho N°2 la figuración inicial indicaría la imposibilidad de realización en una posición anclada a 3 dedos.



Sobre todo si atendemos a que el pulgar debe apagar la nota del bajo como indica el silencio, lo cual lo imposibilitaría "saltar" para ocuparse de la 3er cuerda, siendo la 2da atacada por el índice y el medio para la parte de la soprano. Ello resulta menos viable si somos estrictos con el tempo. La apertura de la textura musical existente entre el bajo, la parte intermedia y la voz aguada implica necesariamente el accionar de una posición suelta con intervención del anular. En términos generales, la textura esencial es la de un acorde a cuatro voces con notas en cuerdas no contiguas entre el pulgar y el índice (situación que, como mencionamos, amerita la intervención del anular). Legnani anima esta textura con tres funciones bien definidas: el bajo tético en negra sucedida por silencios, la parte intermedia con bicordios repetidos anacrúsicos y la parte melódica recorriendo el registro con una evidente soltura propiciada por el aprovechamiento de las cuerdas al aire.



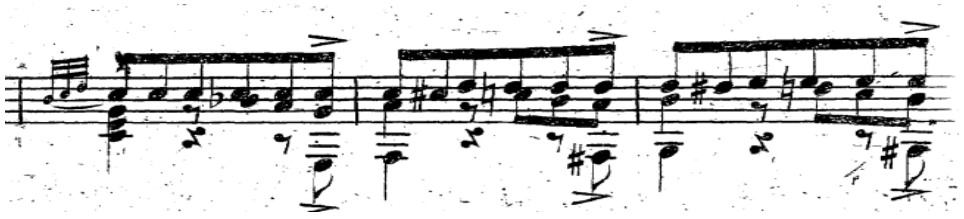
Esta sección del mismo capricho bien podría indicar una posición anclada debido a que el bajo de Alberti a la velocidad requerida será más viable con pulgar e índice reservando el medio para las notas de altura y acentuación más salientes. Aunque debemos tener en cuenta que es posible la ejecución a tres dedos sin anclaje (sobre todo en pasajes de actividad moderada del pulgar) pero no es posible la situación inversa: tocar a 4 dedos con anclaje. A excepción de esa posibilidad de realización mencionada en esta sección (y otra análoga) todo el capricho podría pensarse desde un posicionamiento suelto de mano derecha. Lo cual corroboraría la idea de que las presentaciones se dan en Legnani con cierto carácter estable.

Impedidos de realizar, por razones de extensión, un análisis pormenorizado de cada uno de los caprichos, podemos ver, desde una perspectiva panorámica, que en ellos predomina una textura a tres voces. Lo cual implicaría fundamentalmente el uso de pulgar, medio e índice. Ello se vería corroborado por la propia práctica de Legnani, aludida en la crítica antes citada: "*la mayor parte de las veces usa el dedo índice junto con el medio, mientras tiene el meñique en el puente y el anular en el punto en el cual los guitarristas habitualmente prescriben el meñique*".

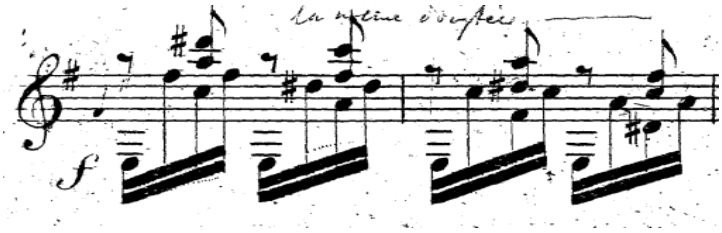
No podemos concluir sin destacar la calidad compositiva de los caprichos Op 20. Los cuales conjugan concisión, originalidad, emoción y refulgencia. Pero quizás lo más original está en la sorpresa, el humor musical, que rompe con ciertas causalidades esperables en los acontecimientos musicales. Ello lo encontramos en el plano dinámico y armónico, o en ambos a la vez.

A modo de cierre analizaremos algunos pasajes ejemplificadores de lo dicho:

Capricho N°1. Acentos a contratiempo en el último pulso del compás: Este recurso lo encontramos en varios caprichos, rompe con la jerarquía dinámica del compás. Donde naturalmente se acentúa un poco el primer tiempo para que el metro sea perceptible.

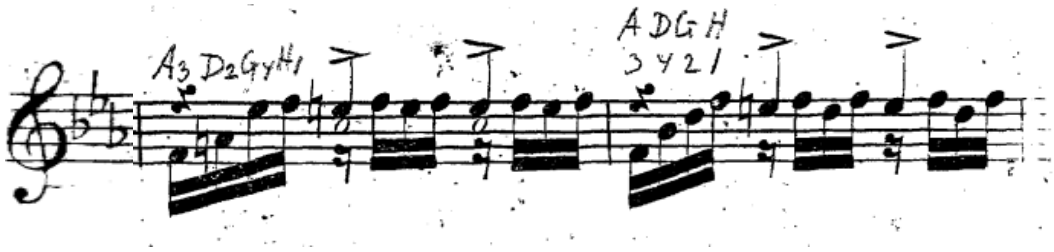


Capricho N°2. Desplazamiento longitudinal de acorde disminuido.

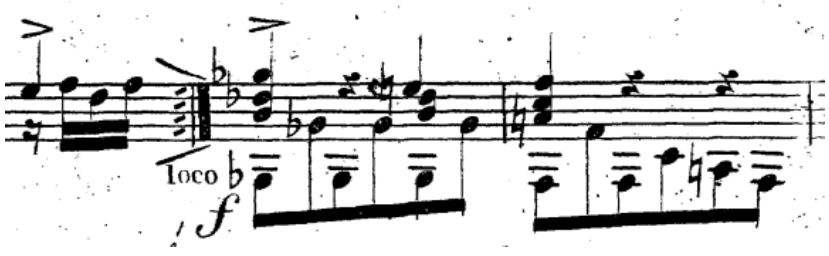


Hoy puede resultar tópico, pero es un recurso inusual entre los guitarristas de la generación de Legnani. Lo mismo sucede en la siguiente sección del capricho N° 36, donde aprovechando el carácter simétrico de las 3ras menores desarrolla el arpegio disminuido generando a su vez una acentuación subalterna dentro del 2/4.

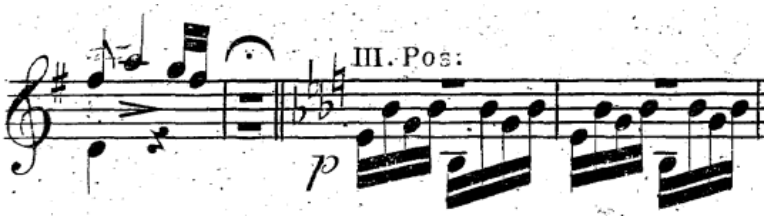
Capricho N°8. Sección de campanella "errata" acentuada: interesantísimo recurso que encontramos en otros caprichos aplicado sobre secciones más o menos extensas. La sensación "agridulce" se debe a una nota extraña a la escala que es acentuada. Por un lado, esa nota (mi natural) puede ser explicada como una apoyatura del fa, pero por otro, al ser una campanella el sonido perdura en la primer cuerda generando una disonancia de 2da menor con el fa natural y una idéntica disonancia con el mi bemol.



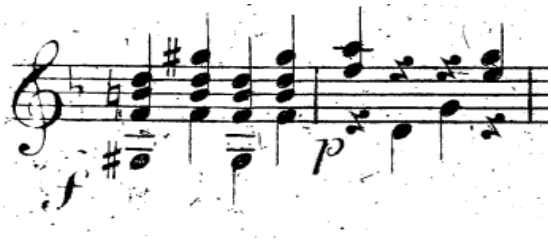
Capricho N°8. Contraste armónico



La sorpresa es generada en varios caprichos a través de la conexión inesperada con tonalidades lejanas. Otro ejemplo notable de este recurso lo encontramos en el capricho N°17.



Capricho N° 13. Contraste dinámico.



Se trata de un recurso usual en la época, pero digno de atención ya que Legnani es muy minucioso en su señalamiento. A menudo se consideran las dinámicas como "sugerencias de realización a voluntad", pero en Legnani operan como elementos no sólo expresivos, sino también como parte esencial de los motivos, clarificándolos, a través de su contraste o subrayando sus similitudes entre secciones.

Para finalizar, otro uso interesante de las dinámicas son el crescendo de tipo estructural, a la Rossini, es decir aplicado a secciones relativamente extensas. Cuestión que también aparecía mencionada en las críticas mencionadas: "*El señor Legnani fué muy aplaudido y lo que nos llamó la atención fue un "Adagio" que tocó con mucha exactitud y gusto, y un motivo en forma de "crescendo rossiniano" en el que se distinguió el canto, de mucha dificultad, junto con un acompañamiento bastante complicado.*"

Un ejemplo de este uso lo vemos en el capricho N° 15, donde el ostinato del bajo va de una dinámica piano a un forte.

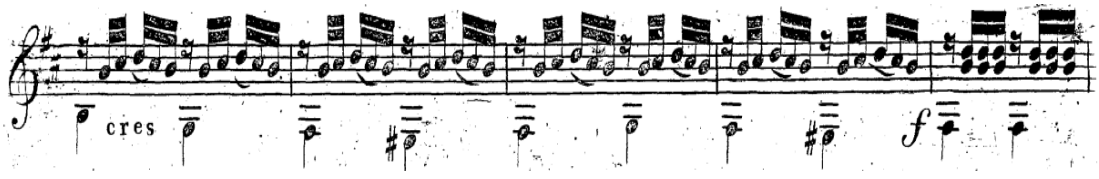


Figura A: Jan Miens Molinaer, *Autorretrato con laúd* (1635)

CRISTIAN EZEQUIEL GUARINOS

-Maestrando en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial (UBA)
-Profesor de Filosofía (ISFDT 129).
-Profesor de Música con orientación en Guitarra y Técnico Superior en Capacitación Instrumental (Cons. JRPC),
-Luthier e investigador, orientado a la construcción de instrumentos antiguos.
-Realizó posgrados de pedagogía musical con Silvia Malbrán y de técnica instrumental con Gabriel Schebor, y cursos de perfeccionamiento instrumental con Eduardo Fernández, Víctor Villadangos, Leo Brouwer, entre muchos otros.
-Actualmente se encuentra en la redacción de "Historia de la guitarra en Junín" desde 1830 a 1950, ciudad en la que reside actualmente.

Entender la madera

Por Sebastián Núñez

"Cada año, casi, podemos leer algún artículo en el que se describe, ahora sí, el verdadero secreto del gran maestro Stradivarius de Cremona…."
Después de haber tenido la experiencia de dar muchos cursos de luthería para instrumentos musicales históricos de cuerda pulsada y de haber estado en contacto con muchísimos alumnos e interesados en la materia, me ha quedado, además de la satisfacción por la gran difusión que esto dio al arte de la luthería, un tema puntual que siempre ha sido un gran interrogante entre los cursistas y que me parece de suma importancia al afrontar este maravilloso oficio.
Este tema es justamente aquello que puede hacer de este milenario oficio un arte.
Las acciones realizadas para la construcción de un instrumento musical son muchísimas. Van de cientos a miles, dependiendo de la complejidad del instrumento a construir. Todas son de suma importancia para el buen funcionamiento del instrumento.
Está claro que hay ciertas partes que, para la producción del sonido, tienen un importancia fundamental. La más importante de ellas es la tabla armónica. También el fondo es de suma importancia en el caso de las guitarras, vihuelas, etc. o en los instrumentos de arco.

Pero comencemos por el principio

El material utilizado es la madera. Y específicamente, para la tabla armónica, la madera más utilizada es el abeto (Picea Abies), aunque también hay otras especies posibles.
Originario de la parte central y este de Europa, desde los Países Nórdicos hasta los Balcanes. Los árboles que se utilizan para instrumentos musicales crecen en regiones con climas muy estables y en alturas entre los 800 y 1200 metros sobre el nivel del mar, donde las condiciones climáticas de altura hacen que los anillos de verano sean delgados y los de invierno compactos (lento crecimiento). Además, los bosques tienen mucha concentración de árboles, con lo que éstos tratan de buscar la luz creciendo rectos, desarrollando ramas en la parte superior y dejando la parte inferior libre de ellas, por lo que en esta sección no hay presencia de nudos.
Su densidad, estacionada, es de aproximadamente 405 Kg/m^3.

Material natural

Al ser un material natural, sus cualidades dependen de muchos factores.
Región de crecimiento, altura de crecimiento, tipo de suelo, zona de desarrollo en el bosque (norte o sur), haber estado más o menos expuesto a los vientos, etc.
Y además, dentro del mismo árbol, hay diferencias entre el lado del norte o del sur.
Se puede apreciar que con todas estas variables, es casi imposible o sería muchísima casualidad tener dos trozos de madera con características idénticas si no se obtienen del mismo árbol y del mismo lado y posición del mismo.
Al comprar madera en los negocios especializados, los comerciantes no tienen la menor idea de la procedencia exacta de la madera. Algunos negocios europeos pueden informar de qué bosque provienen pero no de qué árbol específico.
Es decir, cada vez que comenzamos a trabajar con una nueva madera para confeccionar una tabla armónica, la situación es distinta a la que tuvimos con la anterior y distinta a la que tendremos con la siguiente.

El trabajo

Habiendo establecido que nuestra materia prima siempre va a tener cualidades diferentes, podemos deducir que nuestro trabajo se tiene que adaptar a esta situación.

Los alumnos de los cursos de luthería histórica son, generalmente, gente con conocimientos de luthería. Ya sea porque son luthiers profesionales que asisten para ampliar sus conocimientos, porque han seguido estudios o cursos diversos, o por haber aprendido el oficio como autodidactas.
Casi el 100% de todos ellos se guían por planos de instrumentos que muchas veces son de museos o de otros luthieres que han tenido la amabilidad de medir instrumentos y conservar la documentación al momento de repararlos o restaurarlos. Algunos hacen sus propios diseños.
Estos planos tienen generalmente bien detalladas las medidas de todas las partes para poder hacer una copia.
Muchas veces también tienen las medidas de los espesores de la tabla armónica (muchas veces también del fondo) para darnos una pauta de cómo el luthier trabajó al construir ese instrumento. Y esto lleva a confusiones!

Atención!!!!

Esas medidas del plano representan el trabajo del luthier que construyó ese instrumento con la madera que tenía a disposición en su taller.
Pregunta: ¿qué sabemos nosotros sobre las cualidades de aquella madera? Y si tuviésemos el instrumento original delante nuestro e hiciésemos los estudios pertinentes de la tabla original, ¿cómo haríamos para conseguir un trozo exactamente igual?
No, no es posible.
¿Entonces? ¿De qué vale copiar rigurosamente las medidas del original para confeccionar una tabla nueva? De nada.

Del oficio al arte

Arte:
"El arte (del latín ars) es el concepto que engloba todas las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario. Mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros, el arte permite expresar ideas, emociones, percepciones y sensaciones."

El oficio del luthier es poder dominar los conocimientos y la práctica para poder construir un instrumento musical. Pero este oficio no es completo si el luthier no lo engrandece con su arte, que es el sonido que crea a través del instrumento que construye.
Para lograr esto, su propio ser, su espíritu o como quieran llamarlo, se debe involucrar en esta creación.

Encontrar el arte en el abeto

Ya hemos visto que no tiene sentido copiar medidas de otro instrumento ya que cada trozo de madera tiene características distintas.
Lo que hay que hacer es aprender a entender cómo funciona la madera.
La tabla armónica es una membrana que, al recibir las vibraciones de las cuerdas a través del puente, las reparte a gran velocidad en toda su masa y hace que estas vibraciones pasen al aire, el que a su vez las lleva a nuestros oídos.
Lo que tenemos que lograr es una membrana que funcione de manera homogénea, toda de la misma manera, para aprovechar al máximo estas cualidades vibratorias.
Si la membrana es despareja de masa y flexibilidad, no va a trabajar correctamente.
Algunas partes van a vibrar más que otras o van a trabajar unas en contra de otras.
Esto se puede apreciar en instrumentos en los que los sonidos son desparejos. Una nota puede sonar muy fuerte y otra muy débil.
La única manera de lograr que trabaje como una sola unidad es lograr una flexibilidad pareja.

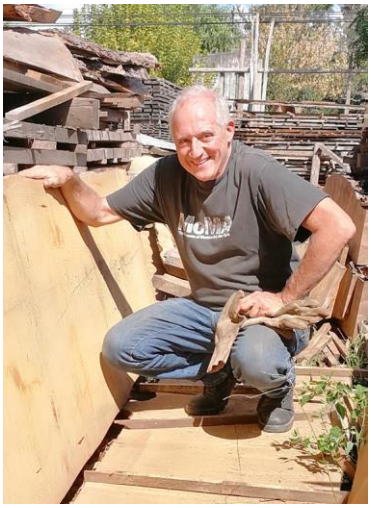
Esto solo se logra sintiendo, con las manos la resistencia de la madera al flexionarla en las manos. Encontrando las partes rígidas y sacándoles madera para igualar esa flexibilidad en toda su masa.
Si la madera es muy densa, tendrá que ser más delgada para lograr esa membrana que buscamos. Si, dependiendo del instrumento, se quiere lograr una resistencia superior en la parte central de la tabla, se va trabajando la misma de manera que esta diferencia entre el centro y los extremos se vaya dando de manera paulatina. Solo sintiendo esto con las manos.
También en muchos casos se puede hacer uso de la luz de sol o de una fuente luminosa fuerte y pareja que nos puede mostrar diferencias de densidad de la madera por las diferencias en la luz que la atraviesa. Pero esto hay que hacerlo con mucho cuidado ya que muchas maderas tiene distintas coloraciones, líneas oscuras etc. que no tienen nada que ver con diferencias de densidad.
Mi experiencia es que sólo con entrenar la sensibilidad de sentir la flexibilidad de la madera es suficiente. Con el tiempo hasta se pueden sentir hasta las diferencias de peso de las tablas de densidad diferente. Pero esta sensibilidad sólo se obtiene repitiendo una y otra vez este proceso.
Este trabajo no se puede lograr haciendo mediciones de espesores. En la mayoría de los casos, al terminar el trabajo, se puede medir que los espesores de la tabla varían notoriamente de una sección a otra. Si hubiésemos trabajado a partir del espesor, lo que hubiésemos logrado es tener diferentes flexibilidades y esto va en contra del buen funcionamiento de la membrana.
Entonces no hablamos de espesores de tabla armónica sino de flexibilidad de la tabla armónica. ¿Cuán flexible debe ser? Esto depende del instrumento a construir. La tabla de un laúd, por ejemplo, es mucho más flexible que la de una guitarra. Y la de un instrumento con muchas barritas de soporte interno, va a ser más flexible que la de uno que tenga menos. La variedad de situaciones es infinita. Pero la manera en que ésta membrana tiene que trabajar en prácticamente igual en todos. Debe ser uniforme en flexibilidad.
Entonces es muy importante, para el que quiera llegar a hacer de este oficio un arte, en este punto esencial de la construcción que hace al sonido, dejar de lado las herramientas de medición y desarrollar la sensibilidad en sus manos. Aprendiendo de los errores, logrando acercarse a los límites entre lo posible y lo imposible. De esta manera va a ir creciendo su sabiduría con el correr de los años. Si no, no va a poder dominar la calidad de sus instrumentos y no va a poder mejorar con los años.
Por eso, los instrumentos bien construidos llevan la marca de su autor no sólo en la etiqueta, sino también en su madera, ya que el luthier deja en ellos, cada vez, una parte de sí mismo.
Y así, para concluir, les puedo decir que el famoso secreto de Stradivarius era… él mismo!; que había logrado desarrollar su sensibilidad al máximo.

Espejo

El leño me corazón llamó
Abrió su corazón
Busqué su tesoro
En mil y una noches su cuento fue luz
La música fue la clave de su acertijo
El leño me llama
Hurga en mi
Abre mi corazón
Busca mi tesoro
Cuenta mis relatos más profundos…
Querido espejo de mi alma
Tu eres mi clave
Buscarte fue encontrarme.

Sebastián Núñez, junio 2011

SEBASTIAN NÚÑEZ



Nació en Buenos Aires en 1956, obtuvo tuvo sus primeros conocimientos de música antigua en el Collegium Musicum de Buenos Aires.
En 1978 emigró a Holanda.
En Utrecht aprendió el oficio de constructor de clavecines con Willem Kroesbergen con quien trabajó durante 6 años
Autodidacta en la construcción de laúdes y guitarras históricas y su restauración.
Se dedicó a la investigación y construcción de instrumentos históricos de cuerda pulsada.
Ha dado conferencias y cursos para :
Festival Oudemuziek Utrecht, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Sweelinck Conservatorium Amsterdam, Sociedad Holandesa del Laúd, Sociedad Belga del Laúd, Festival de Música Antigua Berlin, Simposios 2001 y 2002 de la Fundación Michaelstein en Alemania, La Sociedad de la Vihuela, AALGA (Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas), entre otros.
Sus instrumentos son ejecutados por músicos de fama internacional como:
Toyohiko Satoh, Jorge Oraison, Lex Eisenhardt, Pieter Dirksen, Mike Fentross, Adrián Rodríguez van der Spoel, Miguel Sánchez (España) y otros.
Radicado desde 2014, en parte, nuevamente en Argentina, da conferencias y cursos de luthería histórica para dar a conocer este arte.

Identificación de una nueva guitarra Stradivarius: el caso de la MR1622 en Roma

Por Emiliano Marinucci *(traducción Claudia Gulich **)

Cuando escuchamos el nombre Antonio Stradivarius, pensamos naturalmente en los hermosos instrumentos de arco por los cuales es más conocido.

Sin embargo, sus obras maestras de luthería fueron mucho más variadas de lo que conoce la mayoría de la gente e incluyen instrumentos de cuerda pulsada como mandolinas, laúdes "a la francesa", arpas y guitarras. Muy pocos de estos instrumentos sobrevivieron, pero usando los que tenemos, así como las piezas del taller de Stradivarius, podemos discernir algunos elementos del método de construcción de guitarras de Antonio.

Este registro demostró ser sumamente útil en la identificación reciente de un instrumento - número de catálogo MR1622 en la colección del Museo Nacional de Instrumentos Musicales de Roma - como una de las curiosas guitarras de Stradivarius.

Los objetos del taller de Stradivarius fueron vendidos originalmente por su hijo Paolo al conde Cozio de Salabue. Luego pasaron a los herederos del conde, la familia Della Valle, a quien se los compró el luthier Giuseppe Fiorini en 1920. Éste, a su vez, los donó a la ciudad de Cremona que ya tenía material de los talleres Bergonzi y Ceruti. Todos fueron exhibidos durante la celebración del bicentenario de Stradivarius en 1937 y luego se convirtieron en parte de la colección del Museo Stradivarius, actualmente alojado en el Museo del Violín. Los objetos comprenden moldes, plantillas, bosquejos, siluetas de papel, notas sobre encordados y otros – un increíble prototipo de un taller de la época, que muestra cómo Stradivarius producía todo a partir de piezas individuales (clavijas, rosetas, cordales, estuches). Ellas también dan testimonio de la popularidad de sus instrumentos de cuerda pulsada, especialmente desde los comienzos de su carrera hasta 1690 y muestran cuán experimental fue su construcción. Hasta el nuevo descubrimiento, sólo se conocían cinco guitarras Stadivarius sobrevivientes: la "Hill" (Museo Ashmolean, Oxford), la "Giustiniani" (colección privada, Milán), la "Vuillaume" (Museo de la Música, París), la "Rawlins" (Museo Nacional de Música, Vermillion, EEUU) y la "Sabionari" (en préstamo al Museo del Violín, Cremona).

A esta lista podríamos agregar la "Canobio, Pagliari" (colección privada, Roma), que es el trabajo de otro constructor, pero que está restaurada y modificada por Stradivarius: en la etiqueta interna se lee "da me rivisto e corretto" (revisado y corregido por mí), similar a lo que aparece en una etiqueta interna de un laúd Tieffenbrucker y de otro violín de 1719, en el cual indicó también "fatto il coperchio" (hecha la tapa) (informado por Hill en su libro).

El Museo del Violín también tiene una cabeza y parte de un mango con la misma inscripción. Cuando examinamos estos instrumentos, lo más difícil es evaluar el número de partes originales que contiene. Esto se debe, por una parte, al trabajo de restauración, y por otra, a la transformación de los instrumentos en guitarras de seis cuerdas a comienzos del siglo XIX. Éste fue el destino de la "Sabionari", modificada por Giuseppe Marconcini, y en parte también de la "Giustiniani", cuyo mango fue cortado mientras la cabeza permaneció intacta (con el fin de adaptar el largo de cuerda de 540 mm a 650 mm para adecuarse a las guitarras de la era romántica).

La guitarra española

La forma de la guitarra española deriva directamente de la vihuela, de la cual heredó su figura en forma de ocho y el largo de cuerda de 540 mm (la afinada en Fa), además del fondo curvo acanalado.

* Luthier y artista multifacético ítalo-norteamericano

** Mi agradecimiento al luthier Juan Muzio por su ayuda con el vocabulario específico.

El estilo de ejecución de la guitarra, sin embargo, era completamente nuevo – la vihuela (y la afinación) era cercana al laúd. La introducción de la guitarra creó un estilo totalmente novedoso.

La guitarra española más antigua es el instrumento de 1581 de la colección del Colegio Real de Música de Londres. Construida por Belchor Dias de Portugal, es aún un instrumento de transición (posiblemente una vihuela reconstruida). El espesor de su tapa alcanza 4 mm, cuando el de las guitarras actuales es de 2 mm; su cuerpo tiene un largo de 366 mm y la longitud de cuerda es de 555 mm. El primer ejemplo de la guitarra llamada "española" está en el tratado de Juan Carlos Amat de 1586, donde el término es usado para diferenciarla de la guitarra italiana, también llamada "chitarrino", que era un instrumento de la familia del laúd. En su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), Gaspar Sanz afirma:

> "Los italianos, los franceses y demás naciones la gradúan de española a la guitarra; la razón es porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta, y por ello, como de aquí, se originó su perfección. Los franceses, italianos y demás naciones, a imitación nuestra, le añadieron a su guitarra la quinta, y por ello la llaman guitarra española."[1]

Debido a la enorme presencia española en Italia en ese tiempo, el instrumento logró rápidamente gran popularidad allí. Era también muy adecuado al estilo de música monódica, que en ese entonces se estaba difundiendo.

Los constructores de violines en Italia no menospreciaban la construcción de guitarras. Maestros como David Techler y Pietro Guarnieri de Mantua se matriculaban como "chitarraio" en los empadronamientos de la época; inclusive después de la muerte de Pietro se encontraron muchas guitarras en su taller.

La mayoría de las guitarras de ese momento tenían fondos curvos, hechos de duelas como los laúdes, con el propósito de crear diferencias en el color, y a menudo eran acanalados. Sin embargo, todas las guitarras de Stradivarius tenían fondos planos. Esto es parte de una tendencia estilística de la Escuela Veneciana, donde el crisol de constructores de Europa del norte, especialmente de instrumentos pulsados, era muy importante. La guitarra de fondo plano está presente también en muchas pinturas de Evaristo Baschenis, quien, como Stradivarius, era natural de la región de Lombardía.

El modelo de guitarra Stradivarius es único en su tipo. En muchos aspectos se aparta de los diseños standard de las guitarras barrocas, destacándose los instrumentos sobrevivientes como originales en apariencia y concepción. Todas fueron construidas entre 1680 y 1700, cuando el constructor estaba muy ocupado en la experimentación. Fue en esa época que desarrolló sus violines "modelo grande" y construyó las mandolinas, el arpa y demás. Se le ocurrieron ideas específicas y experimentos para incursionar en diferentes ideales sonoros. Después de 1700 se dedicó principalmente a los instrumentos de arco.

Para sus guitarras, Stradivarius adoptó la técnica de construcción de los violines, que él conocía. Usaba un molde interno y construía el instrumento alrededor; esto es evidente en las marcas a la izquierda en los lados superiores, donde dos puntas o cuñas de madera son usadas para inmovilizarlo. Tres de estos moldes se encuentran en París y uno en Cremona, modificado para construir una viola d'amore sin ángulos (otro instrumento con fondo plano). Su investigación sobre instrumentos de arco sin ángulos deriva también de la tradición bresciana, iniciada por la viola da braccio tenor de Giovan Maria da Brescia de 1536, en el Museo Ashmolean, Oxford.

[1] SANZ, GASPAR, *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*, Zaragoza, 1697, edición facsímil.

La técnica de construcción de familias de instrumentos en diferentes tamaños condujo a que la pequeña viola d'amore sin ángulos fuera reutilizada como molde de guitarra.

El vínculo con la forma de guitarra sin ángulos y el fondo plano está presente en dos de sus instrumentos que fueron convertidos en violines: el Chanot-Braga, ex Bell de 1726 y el pequeño, propiedad de Charles Beare, que tiene la cabeza original, también derivada de las plantillas que Stradivarius usaba para los mangos de sus mandolinas. Toda esta tradición de reutilización de ideas de un instrumento en otro es una marca distintiva del taller de Stradivarius en esa época. Las formas y diseños de la viola d'amore sin ángulos están también en el Museo de Cremona, y fueron en su momento publicados en el libro de Sacconi, *Los secretos de Stradivarius*, como moldes de viola soprano. Su número de inventario va del 368 al 373.

La forma y procedimientos, como las variaciones en las medidas, nos conducen directamente al ejemplo Storioni en París (Museo de la Música) que tiene proporciones más grandes (120 mm en total).

Además, la madera que Stradivarius usaba en sus guitarras era la misma que la de sus instrumentos de arco: pino para la tapa, arce para el fondo y los aros y ninguna madera tropical. Sus filetes eran a menudo de peral, como en la roseta de la guitarra "Hill". De las piezas de Stradivarius podemos deducir que sus puentes de guitarra probablemente estaban hechos con perforaciones, como los de sus laúdes y mandolinas. La "Hill", con un orificio triangular, podría no ser original. El barreado de la guitarra Stradivarius es como el violín en su diseño. La resonancia era claramente importante para él, tanto que el barreado interno estaba hecho de pino y consistía en dos barras sólo en el frente, de modo de dejar el fondo y las curvas del cuerpo libres para vibrar. La madera es más fina que la de otros modelos contemporáneos, creando un cuerpo extremadamente liviano y vibrante.

La decisión de Stradivarius de no recargar la decoración también es atípica para los constructores de la época, y podría estar relacionada con su deseo de hacer instrumentos con la mejor resonancia posible.

Seguramente, un maestro de la marquetería y la decoración como Stradivarius, dejó estos instrumentos por alguna razón. Así, las guitarras Stradivarius respondían completamente al espíritu de su época. En su singularidad estaba la respuesta perfecta a este nuevo repertorio monódico.

La guitarra catalogada como MR1622 en la colección Roma tiene un increíble número de similitudes con las ya conocidas como stradivarianas. A pesar de que fue intensamente restaurada y reconstruida – de hecho, las únicas partes que son definitivamente originales son el frente, la inserción del mango y la roseta decorativa – el estilo y el trabajo del maestro son evidentes en cuanto a forma, proporciones y decoración.

La roseta es idéntica a la del frente de la "Hill" (Fig.1). También es extremadamente parecida a la de "Canobio, Pagliari" - no sólo por su diseño, hecho de motivos en espirales y picas - sino también por la madera frutal con que está hecha. Por otra parte, en la época de Stradivarius, otros constructores hacían sus rosetas con placas de pergamino, no de madera. Estos ejemplos son exclusivos de Stradivarius. La ornamentación alrededor de la roseta comprende pequeñas formas de diamante en hueso sobre fondo negro. Como la roseta, es extremadamente parecida a la decoración de la "Canobio, Pagliari". Para el fondo, hacía una pasta de ébano en polvo, en lugar de cuadrados de madera incrustados. Este método habría evitado el alto costo de usar ébano. La decoración de "as de espadas" en madera teñida, presente tanto en la parte inferior del frente como en la base del mango se supone que es portadora de buena suerte y también está presente en la "Sabionari", la "Hill" y la "Rawlins". En la colección de piezas del taller de Stradivarius en el Museo del Violín (cat. nº MS374e), hay una plantilla de guitarra que también indica el diámetro de la boca y la posición del puente en escala 1:1.

Ninguna de las otras guitarras de Stradivarius examinadas se ajusta a alguno de los moldes u otras plantillas existentes, pero como muestra la Tabla 1, la guitarra MR1622 se parece a la plantilla de la MS374e, comparada con las otras guitarras. Es más, estudiando la plantilla, Stewart Pollens calculó que el largo de cuerda de una guitarra construida con estas proporciones debería ser 770 mm.

La guitarra MR1622 se ajusta precisamente a este cálculo. Con respecto al trabajo de restauración, no sabemos quién lo realizó, ni dónde tuvo lugar, pero hay varios indicios que sugieren que el restaurador debe haber tenido una impresión sobre qué estaba trabajando. La cabeza reconstruida, aparte de las ornamentaciones de ébano, tiene un dibujo que coincide con plantillas de la colección del Museo: MS376-381 (modelos de madera para los perfiles de la cabeza). Una examinación con rayos X revela que el abanico es de dos barras, como es habitual en las guitarras Stradivarius, permitiendo que resuene todo el cuerpo. Este instrumento recientemente descubierto, entonces, con sus proporciones y decoraciones características, su fondo plano y su resonancia, tiene muchas conexiones con las ideas y diseños del maestro. Esto nos lleva a ese particular momento de la carrera de Stradivarius, en el que la trayectoria hacia el período de oro todavía no estaba clara, y en el que su deseo de probar cosas nuevas y de expandir su taller estaba muy vivo. Él estaba respondiendo a los deseos del público por la guitarra española y su repertorio experimental que se extendía por Europa, pero con la marca distintiva de su genio. Es de esperar que futuras investigaciones más profundas nos permitan considerar la guitarra MR1622 como una sexta hermana de la producción de guitarras de Stradivarius, y otra pieza en el rompecabezas que nos ayuda a rastrear tanto el resultado creativo del Maestro como la continuidad histórica del estilo italiano en la construcción de la guitarra – una ruta que conduce a los asombrosos resultados de Fabricatore, Guadagnini y Vinaccia, y de los cuales Stradivarius es un hito.

TABLA 1

STRADIVARI GUITAR

	Body length	Upper body width	Lower body width	Central body width	Soundhole size
MS374e	496	231	287	195	83.5
MR1622	498	230	288	195	84
'Giustiniani'	473	211	269	175	85
'Rawlins'	439	211	267	170	78
'Hill'	471	211	270	178	81

TABLE 1 Measurements (all in mm) of the Stradivari guitars and the template MS374e in the Museo del Violino, Cremona.
Since the 'Sabionari' has been heavily reconstructed and its measurements dramatically changed from the original, it has been omitted from this table.

Fig.1: Roseta de la MR 1622

RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

“The Filippo Dalla Casa Collection”

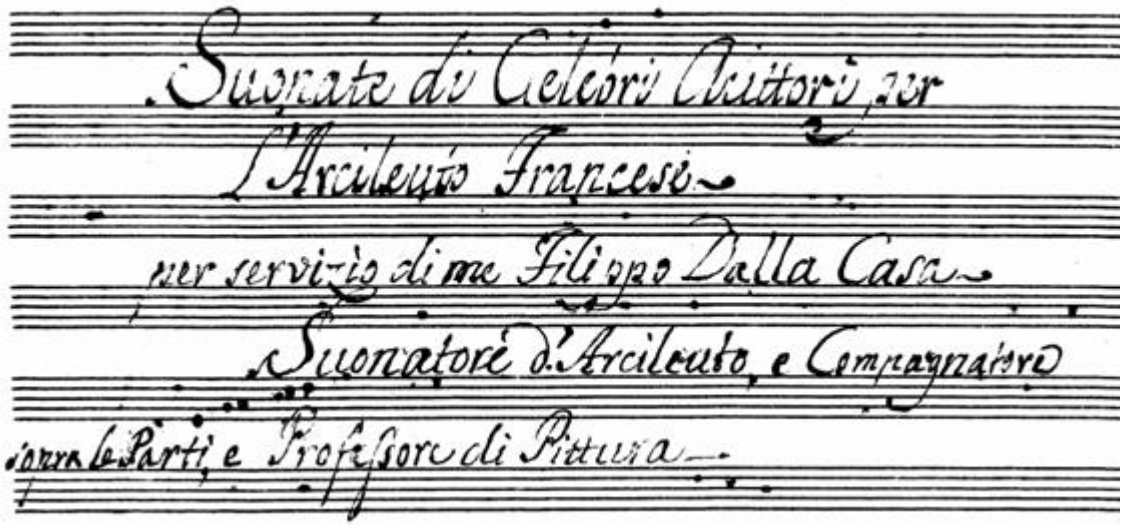
Pablo Zapico, archilaúd & Daniel Zapico, tiorba

Winter & Winter 910 258-2

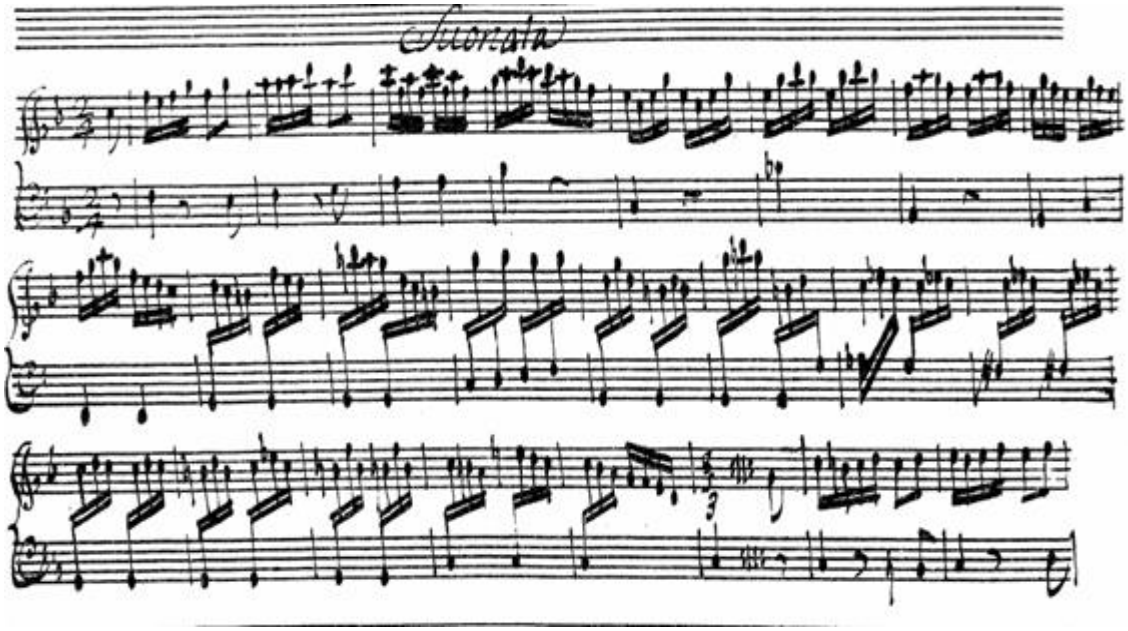
Por Isidoro Roitman

El CD que les quiero comentar es “The Filippo Dalla Casa Collection”, el último trabajo discográfico de los hermanos Pablo Zapico (archilaúd) y Daniel Zapico (tiorba) que acaba de ver la luz en marzo de 2020.

De las notas bien informadas del CD, “Filippo Dalla Casa [1737 – después 1811] fue un pintor profesional y un intérprete aficionado del archilaúd. En 1811, cuando se decía contar con 74 años, donó su colección de *Suonate di Celebri Auttori per l’Arcileuto Francese*, su propio instrumento y un autorretrato fechado en 1759 al Liceo Filarmónico [1804], actual Conservatorio Statale di Musica ‘G. B. Martini’ de Bolonia; tal era su fuerte vínculo con la institución cultural donde ejercía como profesor de pintura.”
Este manuscrito fechado en Bolonia en 1759-60 es el último documento que tenemos de música para archilaúd. Lo curioso es que, siendo un instrumento tan popular en toda Europa y que se usaba mucho para Bajo Continuo en todo el siglo XVIII, hay solo dos colecciones con música para archilaúd: las sonatas de Giovanni Zamboni que fueron publicadas en Lucca en 1718 y esta recopilación de Dalla Casa para su propio uso personal.



A diferencia de lo que uno espera encontrar en música para laúd, no está escrita en tablatura, sino en notación convencional en dos pentagramas, como se escribe la música para teclado: el de arriba en clave de sol y el de abajo en clave de fa.



La mayoría de las obras no contiene el nombre del autor. Se desprende que, si al comienzo de la obra Dalla Casa dice que es música de célebres autores, esa era música que en su momento era muy conocida entre los aficionados. La música de los que sí aparece el nombre del autor, hoy en día no son conocidos y de los cuales es muy difícil encontrar información.

Dalla Casa nos cuenta que "El archilaúd francés no es más que un clave portátil; toda la música que se toca en él puede reproducirse en el archilaúd con la diferencia de que resulta más difícil."

Su intención era tocarlo en un solo instrumento. Lo original en el registro de los hermanos Zapico es que con la idea de enriquecer el sonido y hacerlo lo más parecido al original, que era música aparentemente para clave, en lugar de hacerlo en un solo instrumento, lo hacen en dos.

Mientras Pablo interpreta el pentagrama de arriba en el archilaúd, su hermano Daniel ejecuta el pentagrama de abajo no solo leyendo el bajo, sino realizándolo como Bajo Continuo. Como producto de esto, la textura sonora es riquísima y sorprendente, consiguiendo colores y armonías que son una delicia para quien escucha. De esta manera se puede conseguir la rica textura armónica del clave, sin limitaciones técnicas.

Pablo Zapico cierra las notas con la siguiente frase: "Se trata de un repertorio que ya se adentra estilísticamente en el Clasicismo. Es el último capítulo y retrato del laúd, un instrumento que no tardaría mucho más en desaparecer. Es, de hecho, la última fuente catalogada de música para archilaúd."

Este CD es excelente. Virtuoso, musical, fluido y muy bien interpretado, con la calidad a la que nos tienen acostumbrados en sus trabajos anteriores. En mi humilde opinión, los hermanos Zapico le dan vida y le hacen justicia a la música del manuscrito de Dalla Casa. Música casi desconocida para los laudistas modernos y para los melómanos, que sin duda merece una difusión de la que lamentablemente carece hoy en día. Es realmente una delicia para escuchar. Muy recomendable.

Isidoro Roitman- AALGA

“Sones del Viejo Mundo”

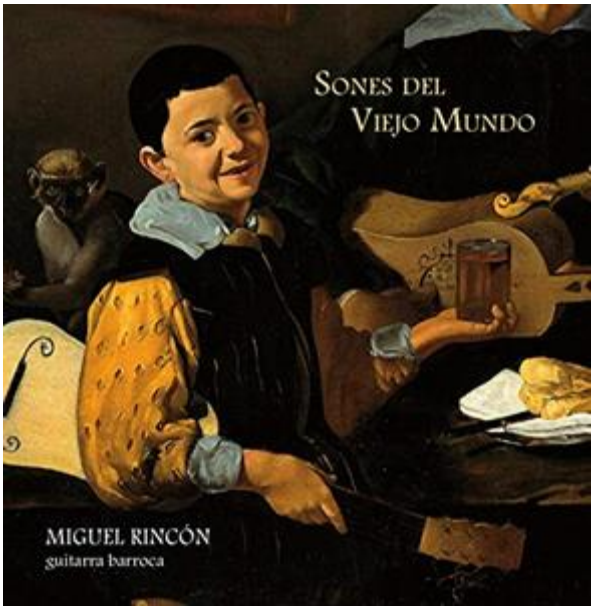
Obras de Gaspar Sanz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia

Miguel Rincón, guitarra barroca

Lindoro NL-3042

por Isidoro Roitman

El CD que les quiero comentar es “Sones del Viejo Mundo”, el último trabajo discográfico de Miguel Rincón para guitarra barroca, que vio la luz en agosto de 2019.



El CD está dedicado a los tres grandes maestros de la guitarra durante el Barroco español: Gaspar Sanz (Instrucción de Música sobre la Guitarra Española), Francisco Guerau (Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española) y Santiago de Murcia (Códex Saldívar).

De origen español, Miguel Rincón está especializado en la familia de instrumentos pertenecientes a la cuerda pulsada: laúd renacentista y barroco, guitarra barroca, vihuela, tiorba, archilaúd, etc., formando parte de importantes formaciones con las que comparte la búsqueda del rigor histórico en pro del desarrollo y el rescate de la música antigua, además de nuevos campos como la improvisación. Cursó sus estudios en el Conservatorio Superior de Sevilla *Manuel Castillo* en la especialidad de cuerda pulsada, bajo la dirección de Juan Carlos Rivera. Posteriormente, cursó un postgrado durante un año en la Esmuc (Escuela superior de música de Cataluña) con Xavier Díaz Latorre y un máster de especialización en la Zürcher Hochschule der Kunst en Zürich, donde recibió clases de Eduardo Egüez. Hoy día comparte escenario con las figuras más relevantes del panorama internacional de la música antigua: Cecilia Bartoli, Philipp Jaroussky, Nuria Rial, Vivica Genaux, Mariana Flores, Alfredo Bernardini, Carlos Mena, Marta Almajano, Enrico Onofri, Diego Fasolis, Manfredo Kraemer, Gabriel Garrido, Leonardo García Alarcón, Natalie Stutzmann, Patricia Petibon, Franco Fagioli, etc.

Acerca de los compositores que abarcan el CD:

Gaspar Sanz (de nombre real Francisco Bartolomé Sanz Celma, 1640 - 1710).
La primera vez que se registra el nombre de Gaspar es en 1669, en relación a unas oposiciones para la cátedra de Música en la Universidad de Salamanca. Comenzó estudiando Humanidades en esta misma Universidad, antes de obtener el grado de Bachiller en Teología y optar por la Cátedra musical, la cual terminaría tomando. La cátedra había quedado vacante por la jubilación de Juan Berjón de la Real. Junto con otros dos músicos y tras una gran disputa, el puesto vacante fue con casi toda seguridad para Antonio de Castro, el cual, según los examinadores de Sanz, sólo aventajaba a su oponente en materia teórica, pues carecía de nociones de composición. A pesar de ello, cinco años más tarde, concretamente en 1674, Sanz publica la primera edición de su libro "Instrucción de música sobre la guitarra española".
Sanz se muestra como uno de los principales puentes entre dos tradiciones musicales: la española y la italiana. Según su propio testimonio, Sanz da a entender que en Zaragoza, durante las fechas en las que se publicó por primera vez su tratado, existía la práctica de tocar música extranjera, concretamente de "sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia", corriente a la que no debió ser ajena la Zaragoza de Juan de Austria, quien influyó considerablemente en la contratación de músicos, tanto para iglesias zaragozanas como para la Capilla Real, demostrando una clara preferencia por lo italiano.

Francisco Guerau (1649 – 1717/1722) fue un compositor y guitarrista nacido en Palma de Mallorca. Trabajó en la Capilla Real de Madrid bajo el reinado de Carlos II. Guerau entró en el año 1659 como cantor en el Real Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla. Diez años más tarde, en el año 1669, entraría como contralto de la Real Capilla y en 1693 obtiene la plaza de músico de cámara del rey Carlos II.
El mismo año de publicación de su libro “Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española” (Madrid, 1694) fue nombrado Maestro del Real Colegio de Niños Cantores. Este último cargo lo ocupó hasta que en 1701 fue sustituido por el nuevo maestro de capilla, Sebastián Durón. El libro de Guerau (Poema harmónico), contiene sólo piezas en estilo punteado, precedidas de una introducción que explica los principios de la notación en la tablatura y aconseja técnicas, ornamentación, etc. Las 40 composiciones, todas ellas dentro del género de la variación, se dividen en diez obras basadas en danzas españolas (jácaras, canarios, españoleta, folías, marionas, etc.) y 30 extensos pasacalles alabados por Santiago de Murcia en su “Resumen de acompañar la parte con la guitarra” (1714).

Santiago de Murcia (1673 - 1739).
Su actividad parece haberse desarrollado en Madrid, su ciudad natal, ya que además es donde se encontraban los mecenas más importantes. Nació en una familia con una larga tradición en la profesión musical, trabajando como guitarristas y violeros para la realeza. Murcia desarrolló su formación musical en la Capilla Real, donde eran maestros su padre, Juan de Murcia, y Francisco Guerau. En su colección de música para guitarra "Resumen de acompañar la parte con la guitarra", impreso en 1717, Murcia se describe a sí mismo como el maestro de guitarra de la reina María Luisa de Saboya de España. Se asume que Murcia tuvo dicho cargo hasta la muerte de la reina en 1714.
Sus libros muestran la riqueza de la música española para guitarra de principios del siglo XVIII y la influencia de Francia e Italia. A veces sus piezas toman rasgos formales, rítmicos, armónicos o melódicos característicos de una nación concreta, otras veces unifica los estilos, convirtiéndolos en un estilo cosmopolita e internacional.

De las notas del CD

El título del programa pretende reflejar los "sones" característicos de uno de los instrumentos predilectos de la España del período barroco. Por "sones", en este caso, y a pesar de los elementos franceses en las composiciones de estos autores (Sanz alaba a Francesco Corbetta como el guitarrista más notable de su época; Corbetta fue un guitarrista y compositor italiano que estuvo al servicio de Luis XIV en Paris), he querido referirme a canciones, danzas o sonadas que fueron perfectamente conocidas y apreciadas durante este período, algunas con cierta influencia del Nuevo Mundo, otras característicamente españolas, otras de ascendencia italiana o francesa, etc., pero al fin melodías, ritmos y estructuras basadas en un "Basso ostinato" que fueron ampliamente desarrolladas y variadas por los compositores de aquella época, algunas por toda Europa y otras especialmente en España (Marizápalos, Marionas, Zarambeques, Jácaras, Tarantellas, Pavanas…). Por Viejo Mundo, de forma genérica, se alude a quien por aquel entonces tenía el "mando" del viejo Continente, la España sucesora de Carlos I de España, un vasto reino que controlaba gran parte de Europa y las Américas y que mantenía un claro gusto por la música italiana. A pesar de coexistir en la misma corte y período, la música de los tres autores resulta claramente diferente, tanto musicalmente como por razones técnicas referentes a la afinación del instrumento. Mientras que la música de Sanz y Murcia comparten una clara influencia italiana y francesa –dependiendo de la pieza o publicación–, la de Guerau parece tener cierta reminiscencia arcaica anclada en el contrapunto e influenciada por la escuela vihuelística de autores como Fuenllana. Guerau no utiliza rasgueos salvo alguna mínima insinuación – el tema de las Marionas, por ejemplo – y tampoco hace uso de las campanelas tan utilizadas por sus coetáneos, quizás por su afinación con bordones, a pesar de que sabemos que hubo compositores que las utilizaron con este sistema de afinación.
Guerau escribe en su libro (pág. 4, ADVERTENCIAS A LOS PRINCIPIANTES): «No fue mi intento poner rudimentos en este Libro para principiantes, porque a la verdad, lo que en él se contiene, más es para quien tiene la mano suelta y habilitada, que no para los que carecen de exercicio …». Miguel Rincón parece entender esto como pocos, posee una técnica deslumbrante. Todo el tiempo queda la sensación de que la guitarra barroca no tiene secretos para él. Sonido elegante, delicado y máxima sensibilidad para el instrumento y la música, que garantizan una experiencia fascinante, donde esas músicas de la antigüedad vuelven a la vida de una manera mágica. Creativo, original; vale la pena escucharlo y seguir sus próximos lanzamientos. Excelente CD, muy recomendable.

Isidoro Roitman, AALGA

“Dowland - A Fancy”(primicia)

Obras de John Dowland

Bor Zuljan, laúd renacentista

Ricercar - Outhere Music RIC425

Por Isidoro Roitman

El CD que les quiero comentar es “Dowland - A Fancy”, el último trabajo discográfico de Bor Zuljan para laúd renacentista, que verá la luz en la última semana de agosto 2020.

Acerca del intérprete:

Bor Zuljan participa activamente en diferentes géneros y proyectos musicales y busca una síntesis de música contemporánea y temprana, diferentes tradiciones musicales del mundo, jazz e improvisación. Toca guitarras, diferentes tipos de laúdes, vihuela, ud árabe, y otros instrumentos de cuerda pulsada, antiguos y tradicionales. La búsqueda de la conexión entre sonido, imagen y palabra lo llevó a colaborar en diferentes proyectos interdisciplinarios. Particularmente especializado en música del Renacimiento redescubre técnicas olvidadas de improvisación e interpretación, instrumentos, y sonidos de la época.
Se ha presentado en festivales como Laus Polyphoniae en Amberes, Oude Muziek en Utrecht, Festival Radovljica en Eslovenia y muchos otros. Ha actuado en los Estados Unidos, China, Argelia, Alemania, Francia, Italia, Suiza, España, Dinamarca, Rumania y en Croacia y grabó CDs galardonados para varios sellos (Ricercar, Arcana).
Después de graduarse en el Conservatorio de Música de Ljubljana, continuó sus estudios con Aniello Desiderio en Koblenz, Alemania. En 2007 comenzó a estudiar en la Haute Ecole de Musique de Ginebra, donde obtuvo una licenciatura y una maestría en interpretación de guitarra y laúd (Dusan Bogdanovic).Continuó con una especialización en música medieval y terminó una maestría en pedagogía de laúd. Desde 2011 ha estado trabajando como asistente de investigación en la misma escuela en un proyecto sobre la improvisación de Fantasías en laúd en el siglo XVI, un tema que está desarrollando para su tesis doctoral en el CESR en Tours.

Enseña laúd en el Conservatorio Popular de Música, Danza y Teatro de Ginebra, y ha impartido numerosas conferencias y clases magistrales en instituciones, como la Schola Cantorum Basiliensis, la Fondazione Giorgio Cini en Venecia, la Haute Ecole de Musique de Ginebra, la CNSMD Lyon, la Escuela Superior de Música de México y la Academia de Música de Ljubljana entre otros.

Bor Zuljan nos cuenta lo siguiente acerca de su CD:

Mi CD solo "DOWLAND - A FANCY" se centra en las increíbles fantasías de John Dowland. Las tres fantasías cromáticas, entre las cuales está "Forlorn Hope Fancy", sirven como eje central del álbum. Estas obras maestras, que combinan ingeniosamente contrapunto y retórica, arquitectura y virtuosismo, son la cúspide de la música de laúd. Transmiten bien la idea de Dowland de que el laúd es "el instrumento más musical", haciéndolo tan expresivo como nunca antes.

Vincenzo Galilei pensaba lo mismo, comparando el laúd con el menos imperfecto de los instrumentos - el órgano : "[...] todos los cuales [los organistas], no por falta de arte y conocimiento sino por la naturaleza del instrumento, no han podido, no pueden y nunca podrán expresar las armonías para affetti como durezza, mollezza, asprezza, dolcezza, en consecuencia los gritos, chillidos, lágrimas y finalmente la quietud y la rabia, con tanta gracia y habilidad como lo hacen los excelentes intérpretes del laúd [...]".

La música de Dowland a menudo muestra la melancolía que estaba tan de moda en la música en ese momento. Escribió una obra con el título de "Semper Dowland, semper dolens" (siempre Dowland, siempre triste), que puede decirse que resume gran parte de su trabajo.

Richard Barnfield, contemporáneo de Dowland, se refiere a él en el poema VIII de El peregrino apasionado (1598):

Si la música y la dulce poesía están de acuerdo,
Como se necesitan, la hermana y el hermano,
Entonces el amor debe ser grandioso entre tú y yo,
Porque tu amas a uno, y yo al otro.
Dowland querido, cuyo toque celestial
Sobre el laúd, tiene un violento sentido humano;
Spenser para mí, cuya profunda presunción es tal
que, pasando de toda presunción, no necesita defensa.
Te encanta escuchar el dulce sonido melodioso que
Ese laúd de Febo, la reina de la música, hace;
Y yo en profundo deleite estoy totalmente ahogado
Cuando él mismo canta, y comienza.
Un solo Dios es el Dios de ambas, como los poetas fingen;
Un caballero ama a ambas, y ambas en ti permanecen.

-Richard Barnfield, *El peregrino apasionado*

No voy a ahondar sobre John Dowland y su música. Uno de los compositores más importantes para laúd (sin duda el más importante de la época isabelina) y de los más conocidos y del que se sabe mucho acerca de su vida. Una vida muy peculiar; el hecho que no adoptó la religión anglicana marcó su vida y lo hizo viajar por todo el continente europeo. Se destacó tanto en su música para laúd solo, como componiendo “lute songs” y música para consort. Su “Lachrimae or seven tears” marca un antes y un después para el género. Él mismo se hace llamar John Dowland of Lachrymae. Esa obra que fue su “marca comercial” fue un hito en la historia de la música. Para un período en que la música tenía una vida muy corta de ejecución, Lachrimae siguió apareciendo en adaptaciones, impresiones y manuscritos por más de 100 años después de compuesta, algo totalmente inusual para la época….

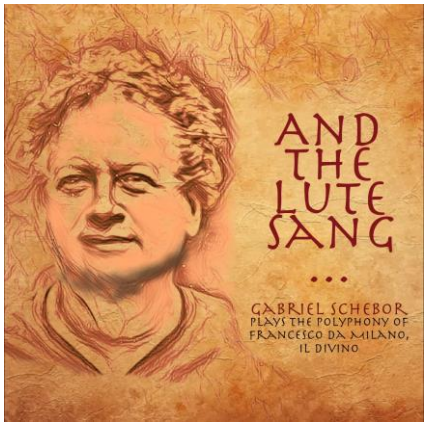
Después de escuchar infinidad de grabaciones de obras de Dowland realizadas por leyendas del laúd como Hopkinson Smith, Nigel North, Paul O’Dette, Jakob Lindberg y muchos otros grandes maestros, y en lo personal, con más de 40 años en los que la música de Dowland ha sido parte integral de mi vida, ¿qué sorpresa puedo encontrar en una nueva grabación con música de John Dowland?
Con total honestidad, en este CD en particular, debo confesar que mucha…
Bor Zuljan demostró por qué vale la pena escuchar su CD. Dueño de un gran poder retórico, musicalidad, sensibilidad y virtuosismo, derrocha poesía en cada una de las obras que interpreta con una madurez que asombra. El CD hipnotiza al oyente y les confieso que no pude parar de escucharlo hasta que se terminó… Para esta grabación utiliza un laúd de 8 órdenes "en Fa" modelo Venere de 1582 construido por el luthier Jiří Čepelák con cuerdas de tripa con lo que genera una profunda resonancia logrando así un clima maravilloso que nos transporta a tiempos pasados. Para aquellos que gustan de la música de Dowland, este disco es imperdible. Para los que no, les recomiendo calurosamente que lo escuchen, es muy probable que les haga cambiar de opinión. Excelente CD, muy recomendable.

Isidoro Roitman, AALGA

Reseña de “And the lute sang” (primicia)
Obras de Francesco Canova da Milano

Gabriel Schebor, laúd renacentista y viola da mano
Pulso 70 – Álbum digital

El CD que les quiero comentar es “And the lute sang”, el último trabajo discográfico de Gabriel Schebor para laúd renacentista y viola da mano, que verá la luz en agosto de 2020.



Acerca del intérprete:

Gabriel Schebor es Profesor Superior de Guitarra, egresado del Conservatorio Provincial de Música Juan José Castro. También es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires.
Ha tenido por maestros a G. Pomponio, V. Villadangos, D. Costoyas, y Hopkinson Smith.
Ha realizado conciertos, tanto como solista como en grupos, en casi toda Sudamérica y Europa.
Es fundador y director de los grupos “La rosa púrpura del Plata” (Argentina), y “L’Accademia dei Filomusi” (Uruguay), grupo que ha creado junto a Ana Paula Segurola.
Forma dúo con Ana Paula Segurola (clave y fortepiano) con quién se ha presentado en festivales en Sudamérica y Europa.
Ha participado de la grabación de una veintena de CDs, 7 de los cuales fueron editados por sellos franceses y varios de ellos han merecido premios de la crítica internacional y la UNESCO. Entre ellos se destacan 4 CDs grabados junto al Ensamble Elyma (dirigido por Gabriel Garrido), y sus producciones como director o solista, como “El amor, las penas y las sombras” (Códice Zuola de Perú y Códice Saldívar de México), “Spanische Volkslieder” (cancionero hispanoamericano, con obras de Sor y otros, estos dos CD’s junto a “La rosa púrpura del Plata), “Pour ung plaisir” (chansons francesas y danzas, interpretando laúd y vihuela con Ana Paula Segurola en clave), “La guitarra revolucionaria y romántica” (repertorio hispanoamericano para guitarra de entre 1800 y 1850), “Cifras selectas de guitarra” (manuscrito de Santiago de Murcia, datado en 1722 y hallado en 2004 en Chile).
Es profesor en el Conservatorio Provincial de Música Juan José Castro (Buenos Aires), y ha dado cursos de música para instrumentos renacentistas y barrocos en Argentina, Bolivia, Brasil, Uruguay, España, Finlandia y Suiza.

Acerca del compositor:

Francesco Canova da Milano (1497-1543) fue un laudista virtuoso y compositor italiano. Nació en Monza, cerca de Milán. Francesco fue reconocido en toda Europa como el más importante compositor de laúd de su tiempo, lo que le valió en vida el apodo de Il Divino, apodo éste que compartiera con Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Se conserva más música de él que de cualquier otro laudista de la época, y su trabajo continuó influyendo en los compositores durante más de un siglo después de su muerte.

En 1514, Francesco ya era músico en la capilla papal en Roma. Desde ese momento, durante la mayor parte de su carrera, estuvo estrechamente asociado con la corte papal. Él y su padre se convirtieron en músicos privados del papa León X en octubre de 1516; El padre de Francesco mantuvo este cargo hasta diciembre de 1518, pero Francesco se quedó hasta la muerte de León en 1521. Poco se sabe sobre su carrera posterior en Roma, pero todavía vivía en la ciudad a principios de 1526: el 16 de enero de 1526 Francesco y otro laudista tocaron para el papa Clemente VII e Isabel de Este.

Francesco da Milano se ganó la admiración de todos y sobrepasó tanto a los músicos de su época como a sus antecesores. Publicó siete libros de tablatura para laúd en Venecia entre 1536 y 1548. Estas obras de laúd comprenden unos 60 ricercares, 41 fantasías, como así también transcripciones de composiciones polifónicas vocales de autores célebres como Josquin des Prez (ca.1440-1521) y Claudin de Sermisy (1490-1562) entre otros.

Conozco a Gabriel Schebor desde hace más de 20 años y una cosa que siempre lo caracterizó y provocó mi admiración fue su fuerza y pasión para encarar nuevos proyectos, algunos de los cuales fueron hermosas locuras, como por ejemplo, ser el mentor principal de lo que hoy en día es la AALGA, de la cual fue su primer presidente por muchos años, y al cuál acompañé como tesorero. Hicimos un programa de dúos renacentistas y compartimos escenarios en infinidad de oportunidades. Entre otras cosas, Gabriel fue pionero de muchas grabaciones de autores desconocidos, en particular del barroco latinoamericano. Creo conocerlo como pocos.

En éste, su último trabajo discográfico, rompió el molde interpretando música de Francesco da Milano, uno de los compositores más abordados por los laudistas modernos. No es fácil armar un programa con música de Francesco por dos razones fundamentales. La primera, es música que requiere de un gran dominio técnico del instrumento dada la estricta polifonía en la que está basada y la dificultad de mantener las voces ejecutadas. La segunda, casi todas las obras de Francesco son obras muy cortas, la gran mayoría no sobrepasan los dos minutos y son de carácter improvisatorio a pesar de la polifonía que contienen, y eso hace muy difícil armar un programa que tenga fluidez y mantenga la atención de quién lo escuche. De las 24 obras del disco solo seis superan los dos minutos, por no decir que muchas rondan el minuto.

Otro detalle importante de destacar es que esta grabación no tendrá soporte físico por ahora (CD o vinilo). Solo podrá ser escuchado por plataformas virtuales (YouTube, Spotify, Deezer o Itunes) poniendo en el buscador “And the lute sang” o “Gabriel Schebor + Francesco da Milano”.

Hoy por hoy hay que pensar muy bien cómo hacer grabaciones y, en ese sentido, una vez más Gabriel es pionero en esa modalidad, ya que probablemente de aquí en más sea la única forma sustentable para producir registros fonográficos.

Para este disco se utilizaron dos instrumentos, un Laúd de seis órdenes construido por Ernesto Carnero Stoessel, con la 4ta, 5ta y 6ta octavadas, y una Vihuela de mano construida por Francisco Hervás con la 5ta y la 6ta octavadas. Esas eran prácticas muy conocidas de la época que le dan ese color tan particular a la música del período, en particular en las escalas de los bajos. Es muy interesante el enfoque que muestra cómo la música de laúd y de vihuela de la época eran intercambiables entre los dos instrumentos, lo que le da un plus más al disco que ofrece un muy buen muestrario de la obra de Francesco da Milano con casi una cuarta parte de su producción total que ha llegado a nuestras manos. La mayoría de la música del período era improvisada y eran muy conocidas las dotes de Francesco como improvisador. De seguro nos llegó una solo mínima parte de su obra.

La grabación es de alto nivel, la elección de obras es excelente y la interpretación de Schebor es impecable. Gran solvencia técnica y excelente conducción de voces que hace simple el seguimiento de las mismas.

Un disco diferente, de un compositor diferente… Grabación muy recomendable.

Isidoro Roitman -AALGA

“Ad Álgea”

Obras de Georg Friedrich Händel, Henry Purcell y Robert de Visée

Josep Maria Martí Duran, tiorba

Temporal TEMP02

por Isidoro Roitman

Ad Álgea es el título que lleva el primer registro de tiorba sola que Josep Maria Martí Duran ha grabado, pero es también un proyecto coral que cuenta, además, con un texto donde el escritor Ramón Andrés evoca las fuentes históricas y mitológicas en las que se inspira la música, y el diseño gráfico de Marta Cerdà Alimbau, un homenaje plástico a este instrumento barroco tan particular y que vio la luz en Junio de 2020.

«Si fuéramos capaces de pensar que, a veces, en un solo instrumento cabe una buena parte de la música, caeríamos en la cuenta de que nuestro universo puede explicarse en unos pocos órdenes de cuerdas. Esto no nos empequeñece, solo da cuenta de la tensión que somos, de la pulsación que requerimos para caminar entre los mundos que nacen de una resonancia».

Ramón Andrés, Para una tiorba (Ad Álgea. Barcelona: Temporal, 2020)

Acerca del diseño del disco: La artista Marta Cerdà Alimbau realizó el diseño gráfico para este proyecto. ”Le dimos la música, la iconografía, las ediciones facsímiles de los libros de tiorba, ¡y ella hizo este diseño increíble!”

"La imagen está inspirada tanto en la idea del dolor como así también en la caligrafía de las tablaturas de música para tiorba del siglo XVII".

"las formas se basan en 14 cuadrículas divididas (como el número de órdenes en la tiorba) y círculos que dan forma a gotas de tinta o formas de lágrimas en ellas".

Acerca del disco: El Proyecto que nos presenta Josep Maria Martí Duran es fruto de un trabajo de investigación en torno a las posibilidades de la tiorba a partir de uno de los repertorios en que más se ha especializado los últimos diez años de su carrera: las óperas de G. F. Händel y de H. Purcell. El resultado de este estudio y búsqueda sonora es una versión revisitada de algunas de las arias más famosas de estos dos compositores barrocos planteadas como si fueran originales para el instrumento. En este sentido, su experiencia se alía con juego e ingenio en un original trabajo de síntesis pero también creativo que convierte los fragmentos operísticos, dónde se expresan los sentimientos más íntimos de sus protagonistas a través del texto, de la voz y de la música de la orquestra que la acompaña, en piezas para instrumento solo.

Acerca del intérprete: Josep Maria Martí Duran se inició en el aprendizaje de los instrumentos de cuerda pulsada después de finalizar sus estudios de Guitarra Clásica con Jordi Codina. Así, estudió con Xavier Díaz-Latorre en la ESMUC, en Barcelona, con Massimiliano Toni en Novara y con Eduardo Egüez en la Zürcher Hochschule der Künste de Zurich.

Ya desde sus inicios trabajó con los principales grupos especializados en Música Antigua, con quienes sigue colaborando regularmente en la actualidad. Algunas de las formaciones más destacadas son Le Concert des Nations y Hespèrion XXI (dir. Jordi Savall), L'Arpeggiata (dir. Christina Pluhar), la Early Opera Company (dir. Christian Curnyn), Cafe Zimmermann (dir. Pablo Valetti), La Terza Prattica (dir. Massimiliano Toni) o Los Músicos de su Alteza (dir. Luis Antonio González), entre otros.

En su intensa carrera concertística ha actuado en las salas más prestigiosas de todo el mundo y ha grabado en distintas ocasiones para emisoras como France Musique, Radio France, RNE, BBC y Catalunya Ràdio, y los sellos Warner Classics & Erato, SONY y Alpha.

Además de contar con una extensa discografía al lado de los grupos antes mencionados, destacan también dos proyectos discográficos de aire más personal: Eternità d'Amore, presentado en junio de 2019 en el Boston Early Music Festival con un gran éxito de público y crítica; y Ad Álgea, el lanzamiento de su primer trabajo como solista, donde propone una nueva mirada a la obra de G. H. Händel y H. Purcell, transformando algunas de las principales arias de ópera de ambos compositores en música para tiorba.

Como docente ha impartido clases magistrales en el Melbourne Conservatorium of Music, en la XIº Academia de la Capella Reial de Catalunya, dirigida por Jordi Savall, y en los Pôle des Arts Baroques, en Tolosa.

No vamos a ahondar acerca de los compositores que integran este disco; Georg Friedrich Händel, Henry Purcell, y en particular para los laudistas y tiorbistas, Robert de Visée, no necesitan presentación. Lo que sí es importante destacar es que tanto Händel como Purcell, no escribieron obras instrumentales para laúd y tampoco para tiorba. El disco consta de dos obras originales para tiorba de Robert de Visée (Chaconne en Sol Mayor, y Les Sylvanes), seis airas de Händel y dos arias de Purcell. Martí Duran dice que las arias que interpreta son sus arreglos de esas obras.

Después de escuchar el disco, debo confesar que me sorprendió. No por el nivel de ejecución de Martí Duran del que conozco su trayectoria y sé de su excelencia. Tampoco me sorprendieron las obras que son muy conocidas. Pero si me sorprendieron la audacia y la originalidad del disco. Decir que son arreglos de su parte, me parece muy modesto y que no le hace justicia. Me es dificil catalogarlo: Variaciones? Metaformosis? Improvisaciones libres? Composiciones compartidas con los grandes maestros? No lo sé, por momentos me resulta dificil poder decir qué parte pertenece a la música original y qué parte le corresponde a la autoría de Martí Duran. Lo que sí puedo decir es que un disco de alto vuelo y de mucha imaginación. El dominio de los recursos técnicos del instrumento es deslumbrante. Martí Duran no se guarda nada. Un derroche de talento, de creatividad, y de magia por donde se lo escuche y que cuenta además con el apoyo de grandes artistas a su alrededor que hacen de este disco una experiencia fascinante. Desde el magnífico diseño de Marta Cerdà Alimbau, los delicados e interesantes textos de Ramón Andrés, y algo que no siempre se destaca, la excelente grabación, edición y masterización de Alfred Fernández, un gran músico que además se destaca como ingeniero de sonido. Excelente registro discográfico de Josep Maria Martí Duran, muy recomendable.

ISIDORO ROITMAN

Considerado uno de los más importantes intérpretes del laúd y de bajo continuo de Europa, Isidoro Roitman trabaja regularmente con ensambles de música antigua y con bailarines de danza renacentista y barroca en Argentina, América del Sur, Europa, Israel y Australia.

En Israel, fue el primero en obtener la cátedra para enseñar laúd e instrumentos afines y bajo continuo en la Jerusalem Rubin Academy of Music and Dance. Graduado de dicho instituto en guitarra clásica, fue becado por el British Council para continuar sus estudios en la Guildhall School of Music and Drama en Londres donde obtuvo su Diploma de Postgrado en Laúd y Bajo Continuo, estudiando con los maestros Nigel North y Philip Pickett Isidoro ha actuado con artistas de fama internacional como James Bowman, David Thomas, Isabelle Poulenard, Gabriel Garrido, Rinaldo Alessandrini y Roberto Gini entre otros. Ha participado en programas de radio y televisión (BBC en Inglaterra, RAI en Italia, ABC en Australia, Kol HaMusica en Israel) y grabado para Stradivaruis y EWM.

Además realiza con frecuencia clases magistrales como maestro de estilo para cantantes y grupos de cámara.

“Deutsche Delikatessen”

Obras de G.F. Händel, J.J. Quantz, G.Ph. Telemann y J.S. Bach

EMBOUCHURE

(Gabriela Galván, traverso barroco – Isidoro Roitman, archilaúd)

Se puede escuchar en:

https://open.spotify.com/album/4l2ZS9qXHW31q4Eqg32q8s

Por Carlos Ravina

¿Tendrá nuestro ”Isi” algo que ver con San Isidoro de Sevilla?

Después de todo éste último afirma en su Etymologiarium Libri XX que “alegre” proviene del latín “alacer” y *tiene velocidad y carrera como si tuviera alas* y lo cierto es que el Allegro de la Sonata Op. 1 nº 5 de Jorge Federico nos contagia inmediatamente una alegría que pone alas a nuestro ánimo. Por lo menos, ése es el efecto que logra la picante y gozosa articulación que desde el inicio le imprimen Gabriela Galván e Isidoro Roitman. Y así ocurre con el resto de la ofrenda que las Deutsche Delikatessen prodiga.

De la contemplación introspectiva a que me invitan los *adagi* a la ternura que Telemann prescribe o el deambular desprevenido por las volutas de un Andante (BWV 1034), Embouchure suscita en mí múltiples estados subjetivos con lúcida expresividad, sin duda fundada en trabajados acuerdos camarísticos a los que sólo se arriba gracias a una obstinada disciplina de ensayos concienzudos.

Hace unos 45 años, con un laúd Bismark recién salido de la forja local, me tocó luchar empecinado por comunicar la gracia de una sonata de Händel compitiendo con una fogosa Muramatsu leyendo una de las “herausgegeben” entonces en uso en conservatorios y aledaños: tarea imposible y frustrante no solo por las fuentes de sonido disponibles entonces, sino porque aún no habíamos ingresado al nuevo habitus de la así llamada música antigua. Hubo que esperar muchos años para disfrutar los matices que Gabriela e Isidoro despliegan en esta entrega por su inocultable empatía con el repertorio que aman.

Sepamos no dejar escapar esta experiencia que ahora sí, de su mano, es posible.

Carlos Ravina – AALGA
San Carlos de Bariloche (Río Negro) ***6-7-2020***

“Alba antigua” Alba Schoijet

por Carlos Ravina

Tiorba (Osvaldo Bragán y María Clusellas, Buenos Aires 1998 a partir de original veneciano en Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires)

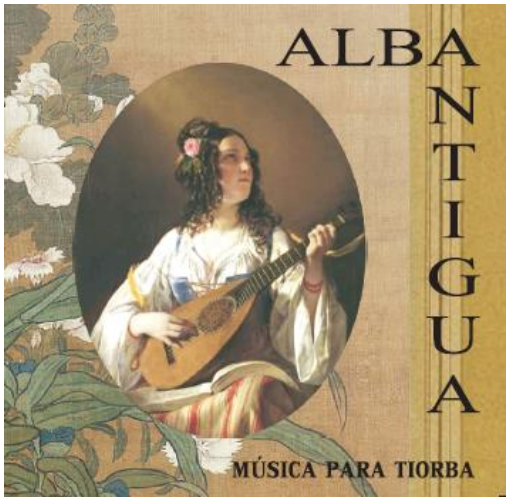
Obras de Bellerofonte Castaldi, Etienne Moulinié, Giovanni Girolamo Kapsberger, Robert de Visée y propias.

Se puede escuchar en:

https://youtu.be/cstHj-2K0TY

https://open.spotify.com/album/025ih9MDTaHffKbO3trJ1F

De perlas antiguas y sorprendentes retornos



Quantz, quien afirmaba en 1752 que tal como el orador, los músicos debíamos convertirnos en dominadores de los corazones de nuestros oyentes, suscitando o aplacando sus pasiones, afirmaba que el melancólico gusta de las piezas en modo menor, meditabundas, y… ¡cromáticas! Tal es el caso de Forlorn Hope Fancy (con sujeto descendente) y Farewell (ascendente) compuestas por Dowland c.1580, herederas de la retórica melancólica isabelina. Habría que esperar las de Sweelinck o Bach para encontrarse con estos gestos nacidos del modo dórico con la sexta descendida y que típicamente fueron vertidos en re menor: la Cromática Corrente de Castaldi sería entonces nada menos que una perlita engastada durante el eclipse de esa forma.

Es por ello que el primer acierto de Alba que quiero señalar es precisamente el haber puesto a nuestra disposición algunas obras no tan frecuentadas en estos pagos.

El segundo, su sensible iniciativa de poner en escena un par de versiones propias atravesando esa barrera paralizante de respeto al documento, a la “fuente original” que ha maniatado la creatividad de tanto cultor de antiguas músicas. Y hay algo mas, celebro que esta vez haya sido una dama quien se atrevió a ello. (Quienes quieran saciar su curiosidad acerca del mas fiel servidor de Cupido bajo el cielo, encontrarán entonados los versos de cuño napolitano que Moulinié registró en la versión de Vincent Dumestre y su ensamble Le Poème Harmonique).

El repertorio seleccionado por Alba aquí grabado se me antoja una “biografía tañida”, como un diario personal -con inesperados *tempi* para Castaldi- nutrido por obras que la han acompañado en repetidas presentaciones y que en algún momento debían quedar registradas. Si así fuera realmente ¡vaya un presente tan personal que nos ha hecho!

San Carlos de Bariloche (Río Negro)
7-7-2020

Tertulia parisina vol.1
Dúo *En Consonancia*
Juan Muzio - Claudia Gulich,
guitarras románticas (Grobert, 1820)

por Sergio Mender

Se puede escuchar en:
https://open.spotify.com/album/22Jzh633JWG2ihvI3xgDAF?si=zeWiPSzQRL2Sg7XiODX7Mw

El dúo *En Consonancia* nos invita a escuchar un disco dedicado a la guitarra del siglo XIX, ofreciéndonos obras de Carulli, Sor y L´Hoyer.
Como muchos otros grandes artistas de la época, estos compositores eligieron la ciudad de París como lugar de residencia, ya que en aquel momento era donde convergían otros grandes compositores y guitarristas. Un ejemplo de ellos fueron Coste, Carcassi, Aguado y Molino, éste último, famoso por el fervoroso debate que se abrió en aquella época entre Carullistas y Molinistas. Otro foco de atracción, era la ciudad de Viena, una gran urbe que acogió a Matiegka, Diabelli, Giuliani, Legnani y Mertz. Es importante destacar que estas ciudades impulsaron la guitarra, gracias a que allí se encontraban grandes editoriales de música, favoreciendo la divulgación de las obras.
El ambiente parisino y vienés de las primeras décadas del siglo XIX era el propicio para que la guitarra, ya consolidada como un instrumento de 6 cuerdas simples, llegue a alcanzar su máximo auge. El público de estas dos grandes metrópolis disfrutaba de las posibilidades de la guitarra en grandes palacios, salones privados y públicos y en casas de aficionados a la música, deseosos de compartir un momento musical con sus invitados. Aquí encontramos la razón por la cual Juan Muzio y Claudia Gulich han titulado a su último trabajo de estudio como *"Tertulia parisina"*.
En *Tertulia Parisina vol.1* Claudia y Juan, nos regalan expresividad en los Andantes y Largos, limpieza y brillantez tímbrica en las melodías cantábiles y una seguridad técnica robusta en los pasajes virtuosos que aparecen frecuentemente en las obras. La interpretación se ajusta perfectamente a los parámetros musicales de los albores del siglo XIX, según la mirada revisionista y purista de la actualidad. Ambos integrantes del dúo *En Consonancia* utilizan guitarras réplicas del Luthier Francés Grobert, modelo de 1820, construidas por el luthier Juan Muzio. Podemos escuchar en estas guitarras una calidez tímbrica excepcional, respondiendo perfectamente en todo su registro. Un gran acierto del dúo fue la inclusión del *Dúo concertant Op. 31 Nº3* de L´Hoyer; por la particularidad de ser una obra casi desconocida y por lo tanto poco ejecutada, acrecentando de esta forma la posibilidad de acceso a su música.

Los compositores:

Ferdinando Maria Meinrado Pascale Rosario Carulli, mayormente conocido como Fernando Carulli (Nápoles 1770 - París, 1841), fue un guitarrista y compositor, nacido en el seno de una familia acomodada. A los 20 años descubre la guitarra, y ante la falta de profesores en Nápoles se ve obligado a desarrollar su propia técnica, que más tarde se vería volcada en su método, usado en los conservatorios de todo el mundo en la actualidad. A pesar de carecer de una preparación escolar sobre la base de métodos adecuados, fue capaz de lograr un dominio completo del instrumento con un gran virtuosismo.
Carulli no debe considerarse solo como un virtuoso, sino como una verdadera renovación de la técnica instrumental. Los estudios que realizó al principio para obtener las máximas

posibilidades expresivas de la guitarra no solo le permitieron sobresalir entre los guitarristas de su tiempo, sino que sirvieron de base para su admirable trabajo didáctico.
Tal vez su mayor popularidad derive de su método Op. 27 un texto didáctico moderno de excepcional integridad para la época y concluido por 24 valiosos duetos para alumno-maestro. El método fue posteriormente complementado por varios suplementos. Unos años más tarde, Carulli queriendo actualizar su enseñanza, publica un nuevo método Op. 241; el segundo método es en realidad más racional y alcanza un nivel técnico más avanzado que el primero, pero el texto de referencia, aún en uso, siguió siendo el método histórico Op. 27.
Sus conciertos en Nápoles tomaron tanta notoriedad que le permitió realizar giras por gran parte de Europa, llegando a asentarse en París en 1808, donde permanecería hasta su muerte.
Cuando arriba a la capital francesa, inmerso en un clima napoleónico de revolución, descubre que la guitarra estaba recuperando el éxito logrado en siglos anteriores y supo desde los primeros conciertos ofrecidos por él, que estaba ante un público particularmente competente y que rápidamente lograría captar su afecto. Fortalecido por un éxito indiscutible, interpretado por los editores, Carulli logró imprimir más de 300 obras, originales para guitarra solista, música de cámara en diversos conjuntos (dúos de guitarras, duetos de guitarra y piano, dúos de flauta y guitarra, tríos de flauta, violín y guitarra, conciertos para guitarra y orquesta, y un concierto doble para flauta y guitarra) y reducciones de otros músicos de su tiempo, como Haydn y Beethoven.

José Fernando Macario Sors (Barcelona 1778 – Paris 1839), o Fernando Sor, como aparece su nombre en la mayoría de sus obras, fue un guitarrista y compositor español. Fue orientado hacia la guitarra a temprana edad por su padre; a partir de allí Sor quedó enamorado por el instrumento y demostró grandes dotes para la música. Si bien tiene una formación formal de música en general, es un autodidacta de la guitarra.
Siendo un músico joven, comienza un ir y venir por distintas ciudades de España buscando acercarse a los círculos musicales de las cortes sin demasiada suerte.
En 1813, junto a otros artistas y aristócratas, huyen de España rumbo a Paris, por temor a represalias de su misma patria y en parte también buscando las nuevas ideas intelectuales iluministas, de las cuales Sor era afín.
Ya instalado en París conoce a Dionisio Aguado, con el que formó una gran amistad y rápidamente comienza a ganar popularidad entre la comunidad artística parisina como una gran guitarrista-compositor. Tal reconocimiento le abre las puertas para poder viajar a otras grandes ciudades de Europa, como Londres, Berlín, Varsovia, Moscú y San Petersburgo, logrando posicionar a la guitarra como un instrumento de concierto.
Entre 1826 y 1827, encontramos la segunda etapa parisina de Sor, en la cual retorna a la ciudad de las luces, para abocarse con completa dedicación a la guitarra, ya consagrado como un gran virtuoso.

Antoine de L´Hoyer (Clermont-Ferrand 1768 – Argel 1852) fue un soldado profesional, guitarrista y compositor, que a temprana edad demostró talento para la música. En 1774 se muda a París, luego continúa sus estudios musicales en las principales capitales europeas.
Asentado en Hamburgo como refugiado entre 1800 y 1804, es aquí donde se encuentran sus primeras obras conocidas. Luego viajó a San Petersburgo, donde se instaló como músico de la corte de la familia Imperial Rusa, siendo muy estimado por la emperatriz Isabel. L´Hoyer termina dedicando muchos de sus trabajos a los miembros de la realeza, también se desempeñaba como el profesor de guitarra de la zarina. Se cree que recibía una considerable cantidad de dinero por desempeñarse como profesor y dar conciertos.

En su estadía en Rusia publica arreglos de canciones populares rusas arregladas para guitarra, obras solistas, de cámara y romances para voz y guitarra.
En 1814 retorna a Francia, donde compone los *Dúos concertantes* Op. 31 y Op. 32, probablemente sus primeras obras para guitarra de 6 cuerdas. Tal vez gracias a estos trabajos se deba su reconocimiento por su excepcional calidad musical.
L´Hoyer publicó alrededor de 45 obras para guitarra de 5 y 6 cuerdas, en su mayoría en forma de dúo, género muy popular en los comienzos del siglo XIX, tríos y cuartetos de guitarras, dúos para violín y guitarra, un concierto para guitarra, tríos para flauta, viola y guitarra; y tríos de violín, viola y guitarra.
L´Hoyer adquirió una notable popularidad en el último tiempo por el redescubrimiento de su música en 1960 con su Concierto y más tarde gracias al musicólogo Matanya Ophee en 1990.

Las obras

Dúo Nº2 Op. 34 y dúo Nº3 Op. 34

Son dos claros ejemplos de la estructura de la música galante, sin demasiado desarrollo, pero con claridad y limpieza formal. El dúo Nº 2, seguramente el más famosos de todos, comienza con un «*Largo*» en Sol mayor, en el que es frecuente escuchar un bajo Alberti mientras la otra guitarra realiza una melodía. Parecerá que todo continúa igual para el oyente, pero las guitarras habrán cambiado roles, la guitarra acompañante pasará a ser la principal y la guitarra anteriormente encargada de hacer el rol protagónico, pasará a hacer el bajo Alberti. Este recurso dará por resultado una obra equilibrada en cuanto a participación de cada una. Este equilibrio a veces se ve interrumpido por un juego de pregunta-respuesta. En ocasiones encontraremos pequeñas modulaciones a tonalidades vecinas dentro del contexto de equilibrio. La segunda parte de este dúo es un «Rondó-Poco Allegretto», se podría decir que pierde un poco su calidad de concertante, ya que la primera guitarra demuestra un poco de virtuosismo mediante constantes escalas y melodías de carácter jocoso, mientras que la segunda guitarra dedica gran parte a acompañar con el característico bajo Alberti.
En el dúo Nº3 se presenta con un «Largo» en Mi mayor, con un bello motivo cantábile, que más tarde lo expondrá nuevamente pero en modo menor. Carulli, jugará con la expectativa del oyente, ya que la cadencia rota es un recurso que utilizará constantemente en este trayecto de la obra. Nuevamente escucharemos el juego pregunta-respuesta, explorando algunas tonalidades con más audacia. Finalmente, retoma el tema principal con estilo *cantabile* para terminar esta primera parte, que perfectamente podría ser la transcripción de un movimiento lento de una Sonata para piano de Haydn. La segunda parte del dúo, en Mi mayor, continúa como un «Allegretto» de carácter galante y sencillo, evocándonos a un Haydn temprano en sus cuartetos de cuerdas. Los cromatismos se harán presentes más de lo habitual y habrá constantes modulaciones a su relativo menor. El dúo Nº5 «Largo» en Fa mayor, retoma el juego de roles del dúo Nº2 y utiliza nuevamente el recurso de pregunta-respuesta entre las guitarras. Concluye esta obra con un «Rondó- Allegretto», donde utiliza muy elegantemente un motivo contrapuntístico entre las dos guitarras. Puede que también nos recuerde a alguna obra de Haydn, algún oyente podría decir que escucha con claridad algunas entradas de cornos, como si fuera una obra orquestal.
Cabe recordar que Carulli conocía perfectamente la música de Haydn, siendo así que realiza un arreglo de excepcional calidad para dos guitarras de la famosa sinfonía “Londres”. Por lo tanto, es probable que nos lleve a pensar que el tratamiento de las guitarras lo llevó a buscar una sonoridad orquestal.

L´Encouragement Op.34

Este dúo está compuesto originalmente para maestro-alumno, en el que la primera guitarra ejecutada por el alumno, lleva la melodía casi toda la obra, con la aparición de algunos bajos circunstanciales; mientras la segunda guitarra, ejecutada por el maestro, se dedica a acompañar a la primera. Napoleón Coste, discípulo de Sor, decide realizar un arreglo propio para que la obra adquiera equilibrio entre las voces. Es por eso que elige trocar las voces entre las guitarras en cada final de frase. Esta última versión es la que escucharemos en *Tertulia Parisina vol.1*. La obra comienza con un bellísimo cantábile en 6/8, en el que se escucha una refinada melodía, que funciona como introducción, algo muy frecuente en las obras de Sor como en su Op. 9 y Op. 14. Luego aparece el tema, en un tempo Andantino, que será presentado nuevamente en 3 variaciones. La primera variación es de carácter jocoso, la segunda en modo menor con sus notas apuntilladas, nos evocan cierto dramatismo, y por último la tercera variación, expone el virtuosismo de los músicos. La obra concluye con un gran Vals de gran virtuosismo.

Fantasía Op. 54 bis

Esta fantasía, dedicada a Mademoiselle Natalie Houzé, al igual que el Op. 34 está compuesta en forma que la primera guitarra sea la protagonista y la segunda, se aboque al acompañamiento, sin intercambiar el protagonismo en ningún momento. Consta de dos partes «Andante-Allegro» y «Allegro dans le genre espagnol». En esta obra podemos escuchar un aire español, al igual que en sus *Seguidillas Boleras*, algunos de estos elementos que se reconocen son las constantes hemiolas, cambios entre compases de 3/4 y 6/8, cadencias andaluzas o frigias, melodías con aires de *Jota* en el Allegro, y por último a modo de cierre de la Fantasía, el rasgueado. Es la única obra de Sor en la que se utiliza este recurso técnico, es tal la excepcionalidad que el autor al pie de página de dicha partitura nos deja la siguiente nota: *-desde este compás hasta el final es imposible conseguir el efecto deseado y ni tan siquiera tocar las notas si el ejecutante no está iniciado en la manera española de usar la mano derecha conocida con el nombre de -rasgueado-*.

Dúo concertant Op. 31 Nº3

De toda la gran música redescubierta de este gran músico francés, se destacan sus dúos concertantes. En este caso, el Nº 3 del Op. 31, encontramos una obra de gran extensión en 3 movimientos y con una solidez formal excepcional. A diferencia de las obras anteriormente nombradas, este dúo discurre entre dos guitarras con igual protagonismo, frecuentemente se escucha una especie de pregunta-respuesta- y un constante intercambio de partes, esto explica el motivo de su nombre *concertante*. La obra tiene el equilibrio y el estilo galante característico de la época, pero se destacan los momentos de tensión, expectativa, silencios y modulaciones, propios de un romanticismo que se estaba gestando- *el Sturm und Drang*.
La audacia armónica y la exigencia melódica hacen de este dúo un gran desafío técnico para el músico. Estas características han llevado a L´Hoyer y su música, a ser considerado uno de los mejores compositores del siglo XIX.

Sergio Mender – miembro de AALGA

SERGIO MENDER

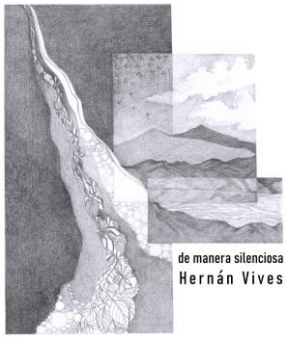
Es profesor Superior Nacional de Guitarra, egresado del Conservatorio Superior de Música "Carlos López Buchardo", y Licenciado en instrumento, egresado de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ha tenido como su maestro durante toda su carrera a Walter Ujaldón. A lo largo de su carrera ha participado en masterclasses con guitarristas de renombre internacional como Eduardo Fernández, Eduardo Isaac, Timo Korhonen y Francisco Gil. Para la especialización de repertorio del siglo XIX ha tomado clases con los Maestros Walter Ujaldón y Gabriel Schebor.

Ha realizado conciertos como solista y en diversas formaciones en auditorios y teatros: CCK (Salón de Honor), Salón Dorado de la Casa de la Cultura, Centro de arte y estudios latinoamericanos "la Abadía", Museo de Arte popular José Hernández, Sala Roberto García Morillo (UNA) y auditorio del Conservatorio Superior Astor Piazzolla, Conservatorio Provincial de Música "Juan José Castro", Conservatorio Superior de Música Luis Gianneo en Cruz del Eje (Córdoba), Casa de la Cultura de San Marcos Sierras (Córdoba) y en el Teatro Municipal de Morón "Gregorio de Laferrere",

En el 2015 forma junto a Manolo Hurtado un dúo de Guitarras Románticas, el cual se especializa en obras originales del siglo XIX, ambos ejecutan instrumentos inspirados en una guitarra René Lacote de 1840, estilo francés.

“De manera silenciosa” - Hernán Vives

por Emilio Cervini



Ante la tarea de escribir una reseña sobre “De manera silenciosa”, me es inevitable pensar que no hay palabras tan certeras como los sonidos que allí habitan. Igualmente haré el intento disculpándome en cada coma, tanto por el atrevimiento como por mi subjetividad en dicha tarea.

Hernán nos regala con el repertorio elegido un valioso puñado de patrimonio cultural, un tesoro de esos que están ahí esperando que vayamos a visitarlo a cada rato. La lista es variopinta: Cuchi Leguizamón, Joe Sawinul, Richard Rodgers, Johannes Ciconia, Luis Alberto Spinetta, John Coltrane, Joe Hisaishi y el mismo Vives.

Aunque podamos palpar esa lista autoral, este disco nos mira desde esa antigua tradición que aúna a Francesco da Milano con Juan Falú, a Joe Pass con Yupanqui, a Hendrix con Bach. Como sabemos, aquello que deviene en tradicional convierte a la obra en algo colectivo. Esa tradición está donde quiera que alguien agarre una guitarra y toque una zamba o improvise sobre un standard de jazz al piano, allí los participantes del encuentro se apropiarán de esa música.

En este álbum Hernán se apropia y nos invita a que lo hagamos también. Somos parte y entonces la lista de compositores deja de ser importante. El repertorio pasa por el instrumento y los dedos, pero sobre todo por los oídos de Hernán, haciendo inseparable al músico que toca del que escucha, al que decide del que finalmente suena.

Cada gesto musical parece decirnos “detente y escucha! ...” haciendo un silencio hermoso, de esos que suenan fuerte. En ese momento ya no escuchamos a Hernán Vives, sino más bien escuchamos con él. Y cuando estamos en eso...disfrutando del espacio sonoro, de respirar, de las resonancias que hacen silencios, cada tanto aparecen ineludibles melodías que detienen el tiempo y se abarcan como un todo en el instante. Es el caso de *Hayao*, de *A summe’s day* o de *No te busques ya en el umbral*, al llegar esos momentos miré los parlantes y le agradecí una vez más a Hernán por este regalo.

Dado que esta reseña está destinada a músicos/as y luthiers interesados en la llamada música antigua, considero que conversar sobre este álbum es una excelente oportunidad para preguntarnos una vez más ¿a qué nos referimos cuando decimos que hacemos música antigua? A veces se nos desdibuja un poco el término *historicista* y las interpretaciones muy fácilmente pueden resultar en piezas de museo. Creo que cualquier músico/a coincidirá conmigo en que este arte que nos ocupa es algo más que eso; o en todo caso, que nuestra actitud frente a una obra de museo no debería nunca dejar de lado el camino que nos trajo hasta aquí, sino más bien establecer un diálogo entre esa obra y la historia que llevamos en la espalda. En gran medida es eso lo que finalmente hace que la obra esté viva y no sea sólo un objeto inerte.

Volviendo a lo nuestro, aquí Ciconia se muestra atento al Flaco Spinetta, el Cuchi dialoga con Coltrane, Hernán intercambia una balada con Antonello da Caserta y Sawinul improvisa con Hisaishi.

Se hace realidad un universo sonoro que parecería imposible, pero ahí está y ya sonaba desde antes de apretar play. Lo que realmente importa es quiénes somos frente a estas músicas.

De manera silenciosa, que siga la melodía...

Ficha técnica:
Hernán Vives archilaúd, composición y arreglos
Grabado el 28 y 29 de Febrero del 2020 en Casa Frida
Toma de sonido y mastering: Hernán Caratozzolo
Arte de tapa: Anita Lignelli
Archilaúd construido por Matias Crom en 2017
Noseso Records NS 065 - Mayo 2020

Escuchalo en Bandcamp: https://hernanvives.bandcamp.com/album/de-manera-silenciosa
y en Youtube: https://youtu.be/j_zhWqEr_Mw

EMILIO CERVINI

Comencé mis estudios de guitarra en el año 1997 a los 13 años de edad en el Conservatorio López Buchardo, continuando luego en el Conservatorio Manuel de Falla, donde terminé la Tecnicatura en Guitarra en el año 2008 con la Prof. Dora Argañaras.

Como guitarrista, además del repertorio clásico, incursioné en distintos géneros como rock, folklore, tango, música sefaradí y otros, apelando siempre al instinto, al contacto con otros músicos y sobre todo a la curiosidad como parte fundamental de mi formación fuera del ámbito académico.

En el 2014 egresé de la carrera de Música Antigua en el Conservatorio Manuel de Falla, en la especialidad Laúd con el Prof. Hernán Vives.

Actualmente continúo mi formación en composición en el mismo conservatorio con los profesores Eduardo Checchi y Gabriel Adamo.

Participé en musicalización y sonorización de películas y obras de teatro; algunas de ellas fueron: Conjuro para Venus y Adonis, y los cortos El inicio de Fabrizio y Área chica infierno grande.

Como laudista me dedico a la interpretación e investigación del repertorio renacentista, participando en diversos ensambles (Neuma (Brasil), La camera delle lacrime (Francia), La Mixta, GCC, Periferia Vocal, Coro Trilce y otros. Así como en seminarios y master-class con distintos especialistas del medio como Hopkinson Smith, Eduardo Egüez, Xavier Díaz Latorre, Ariel Abramovich, Gabriel Garrido, Vincent Dumestre, etc.

En el 2012 participé junto al G.C.C. en el Festival Música Sacra International en Marktoberdorf (Alemania), y el mismo año junto a La camera delle lacrime presentamos "Le voyage en Amèrique de Monseiur Cabanettes" de gira por Aveyron (Francia).

En el 2017 realicé la dirección musical del espectáculo "Y cantemos y holguemos" en el teatro Hasta Trilce.

En la actualidad toco el laúd en La Manfredina y la guitarra en los grupos Julián Polito y los Lirios del Campo, La suma de las partes y Opacnë.

En el 2014 creé el ensamble Capilla Profana, el cual dirijo desde el laúd, con el que hacemos música de fin del s.XV y principios del XVI.

Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

Memoria 2019

1- Situación contable-impositiva

Se intentó regularizar la situación contable y legal de AALGA (por motivos de larga data, no tenemos cuenta bancaria ni balances formalizados frente a la IGJ), haciendo consultas con un estudio de abogados y contadores especializados en asociaciones civiles, pero estas consultas no arrojaron ningún resultado, por lo que estamos iniciando consultas con otro estudio.

2- Tertulias

Una novedad de este 2019 fue la realización de dos tertulias en el estudio del luthier Matías Crom los días 23 de marzo y 12 de julio. Hubo charlas, muestras de instrumentos, música y ricas empanadas acompañadas de bebidas espirituosas. La participación estuvo compuesta por socios e invitados quienes hicieron una velada mágica de gran camaradería e intercambio.

3- Jornadas

El 22 y 29 de junio del 2019 tuvimos el placer de seguir realizando las Jornadas de laúdes y guitarras antiguas en el Conservatorio Juan José Castro. Las mismas contaron con conciertos ilustrados, los cuales fueron enriquecidos con la participación de luthiers y los comentarios de músicos y docentes de la asociación. En este 2019 tuvimos el debut de un buffet gracias a los budines donados por Claudia Gulich y Cinthya Martin, con el objetivo de hacer la jornada más amena y así apalear el frio. El primer sábado contó con la presencia de Antonio Pietronave quien interpretó obras de Mertel en laúd renacentista. El dúo “En consonancia” integrado por Juan Muzio y Claudia Gulich interpretaron obras a dúo para guitarra romántica de Fernando Sor y Ferdinando Carulli; y por último Gabriel Schebor tocó obras de John Dowland y Marco dall'Aquila en laúd renacentista de 6 órdenes. Durante el primer intermedio tuvo lugar la exposición de instrumentos antiguos en autoría de Juan Muzio y Tomás Fiore.
La fecha del 29 de junio fue dedicada exclusivamente a la música para guitarra.
Ernesto Cabrera interpretó obras de Johann Kaspar Mertz y Marco Aurelio Zani de Ferranti para guitarra romántica y Leandro Cardozo Cassini obras de Juan Arizpacochaga y Pedro Ximénez Tirado. Luego hubo un intermedio donde tuvo la escena central el luthier Juan Muzio en un gran mano a mano con todo aquel curioso y ávido por los instrumentos antiguos y su construcción. La segunda parte de la sección conciertos comenzó con Nicolás Almada quien interpretó obras de Santiago de Murcia, Granata y Robert de Visèe en guitarra barroca. El cierre de la jornada estuvo a cargo del dúo de guitarras románticas Sergio Mender y Manolo Hurtado, quienes tocaron música de Françoise de Fossa y Mauro Giuliani.

4- Alquiler de instrumentos

El socio honorario Eduardo Egüez puso a disposición de la AALGA una vihuela y un laúd renacentista para alquilar a aquellos socios que lo requieran. Este año dichos instrumentos fueron alquilados a Valentino Krauss y Walter Ujaldón.

5- XIII Festival AALGA 2019

-Neuquén Capital y General Roca

La ciudad de Neuquén Capital fue este año sede del Festival por primera vez. Esto fue posible gracias a la coordinación del socio Jorge Navarrete, oriundo de dicha ciudad, que sumó sus fuerzas a la coordinación que viene realizando el socio Damián Sbaffo en Gral Roca.
Se llevó a cabo un Seminario el día sábado 14 de septiembre, a cargo del laudista Igor Herzog, en las instalaciones de la Escuela Superior de Música de Neuquén. Al mismo asistieron 18 participantes, divididos entre alumnos activos y oyentes, y contó con la entrega de certificados y puntaje docente avalados por la Universidad Nacional del Comahue y la Escuela Superior de Música de Neuquén.
Los conciertos contaron con la participación de tres números musicales: el neuquino Jorge Navarrete en vihuela, quien interpretó obras varias del Renacimiento español; Igor Herzog de Bs. As. en laúd barroco, quien interpretó obras de S. L. Weiss, y el Ensamble *Sarabanda*, de la provincia de Río Negro, quienes interpretaron obras del barroco temprano de autores varios. Dichos conciertos tuvieron lugar el sábado 14 de septiembre en la Sala del Consejo Deliberante de Gral Roca y el domingo 15 en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Comahue. El Festival contó con los auspicios del Ministerio de las Culturas de Neuquén, la Universidad Nacional del Comahue, la Escuela Superior de Música de Neuquén, Radio Universidad Calf de Neuquén, y la Municipalidad de General Roca (Río Negro).

-Zona Norte I

El concierto se desarrolló el día domingo 25 de agosto con una nutrida concurrencia de público. La gentileza de la Congregación Evangélica Alemana de Martínez se manifestó una vez más, en la coordinación de esta sede, con una acústica hermosa y una cálida recepción de parte de los habitués y un muy buen aporte de gente que se vio particularmente atraída por la programación.
La primera parte del concierto estuvo a cargo del dúo integrado por la laudista Evangelina Mascardi (argentina radicada en Europa desde el año 1997) y Gabriel Schebor. Ambos interpretaron dúos y solos de vihuelas y vihuela y laúd, con música italiana y española de entre 1500 y 1570, de autores como Francesco da Milano, Joan Ambrosio Dalza, Alonso Mudarra, Vincenzo Capirola, y Vincenzo Galilei, entre otros.
La segunda parte estuvo a cargo del dúo integrado por Silvia Fernández (guitarra clásico-romántica) y Gabriel Pérsico (traverso clásico). Como dúo interpretaron el Gran dúo concertante op.85 de Mauro Giuliani, y el resto del concierto estuvo a cargo de Silvia, quien interpretó obras de Emilia Giuliani Guglielmi, Catharina Pelzer y Fernando Sor.

-Zona Norte II

El 31 de agosto se realizó un concierto en la sede del Conservatorio Juan José Castro. La apertura estuvo en manos de José Luis Akel, quien en laúd barroco, tocó obras de E. Gaultier, S. L. Weiss, y J. S. Bach.
Gabriel Schebor en vihuela destacó con obras de Luys Milán y Alonso Mudarra. El cierre de los conciertos estuvo a cargo de Silvia Fernández y Silvia Pérez Monsalve, quienes interpretaron obras de Emilia Giuliani, Madame Sidney Pratten, Fernando Sor y Federico García Lorca para guitarra romántica y canto.

-San Miguel

El jueves 19 de septiembre se desarrolló el Festival de laúdes en el Conservatorio Julián Aguirre de la sede San Miguel.
Comenzó con una clase abierta dictada por Valentino Krauss sobre Boecio y su Tratado de música y continuó con un concierto. En él participaron Antonio Pietronave con laúd barroco, tocando obras de Weiss y Gallot; el dúo *En Consonancia* conformado por Claudia Gulich y Juan Muzio con guitarras románticas (construidas por Juan Muzio) interpretando obras de Carulli, Lhoyer y Sor, culminando la noche Walter Ujaldón en guitarra romántica con obras de Haydn, Matiegka y Coste. Toda la jornada se desarrolló -como ya es habitual en esta sede- en una sala colmada que acompañó todas las participaciones con sumo interés.

-Morón

El viernes 4 de octubre en el precioso teatro Gregorio de Laferrere de Morón se desarrolló -como sucede desde hace más de 6 años- la sede Morón del Festival de Laúdes.
Participaron Ernesto Cabrera con sus guitarras terz y romántica con obras Mertz y Zani de Ferranti, Alba Schoijet en guitarra barroca con obras de Pellegrini, Murcia y Bartolotti, cerrando la jornada -que fue seguida por un numeroso e interesado público- Sergio Mender y Manolo Hurtado con guitarras románticas interpretando obras de Fossa.

-Caba

El 29 de setiembre 2019 se celebró la fecha en la sede CABA del XIII Festival AALGA en la Parroquia Ortodoxa San Martin de Tours en Palermo que, como todos los años, nos abren con tanta calidez sus puertas. Se presentaron en la primera parte Nicolás Almada haciendo música de Robert de Visée en guitarra barroca y luego Ernesto Cabrera y Leandro Cardozo Cassini en dúo de guitarras Terz y romántica haciendo música de Johann Kaspar Mertz. La segunda parte la abrió José Akel en laúd barroco con música de Silvius Leopold Weiss, Johann Sebastian Bach, Ennemond Gaultier y De Launay. La velada fue cerrada por el dúo *Embouchure* (Gabriela Galván -traverso, e Isidoro Roitman – archilaúd) con obras de Pietro Locatelli y Jean Marie Leclair. Asimismo, tuvimos en el intervalo muestras de instrumentos de nuestros luthiers Juan Muzio y Tomás Fiore.
Una noche hermosa con excelente música que dejó una muy buena impresión al numeroso público asistente que respondió con cálidos aplausos a los ejecutantes.

Emilio Cervini
Secretario de AALGA

Foto de Portada

Laurent de La Hyre (1606-1656). *Alegoría de la música (detalle)*, 1649. Óleo sobre lienzo. The Metropolitan Museum of Art.
Foto obtenida del catálogo *Musical Instruments* del MET.

AALGA