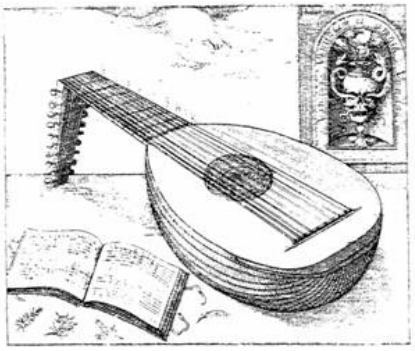
AALGA

Boletín de la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

Año 3, Nº3 - febrero de 2013

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

Editor responsable: Gabriel Schebor
Colaboradores para este número:
María Eugenia González Impieri
Gervasio Barreiro
Ricardo Zavadivker
Christopher Goodwin
Laura Maschi
Juan Ignacio Izcurdia
Gabriel Schebor



El contenido de los artículos publicados en este boletín es responsabilidad de los firmantes de los mismos.

Imagen de tapa: "Yndios baylando", estampa perteneciente al Códice Martínez Compañón, cuyo contenido iconográfico se discute en esta edición.

Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

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

CONTENIDO:

-***"Tenía tantas ganas de construir un laúd"*** por Gervasio Barreiro

-***"Las primeras fuentes de la música renacentista inglesa para laúd"*** por Chris Goodwin

-***Crónicas de aquí y allá: "La European Lute Orchestra en el Teatro Olímpico de Vicenza"*** por María Eugenia González Impieri

-***"Música para guitarras en Latinoamérica, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo"*** por Gabriel Schebor

-***"Guitarras y laúdes en la iconografía peruana del Siglo XVIII"*** por Ricardo Zavadivker

-***Apéndice gráfico: las estampas y las partituras del Códice Martínez Compañón***

-***"Estudio del manuscrito 236R de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires"*** por Juan Ignacio Izcurdia

-***El rincón del guitarrista:*** *"**El** Méthode complète pour la guitare op.59* ***de Matteo Carcassi****"*

-***La actividad de AALGA en 2012***

Editorial

En 2008 comenzamos un camino de reunión de esfuerzos entre colegas que veníamos compartiendo una experiencia de dedicación y amor por los instrumentos de cuerda pulsada antiguos. Esa reunión tenía y tiene por objetivo mejorar la visibilidad pública de los laúdes y las guitarras antiguas, favorecer la posibilidad de estudiar con bases bien fundadas estos instrumentos, producir ciclos de conciertos, y constituir una referencia válida para todas las personas que quieran acercarse al mundo de nuestros instrumentos. El camino iniciado en 2008 atravesó las instancias de la producción de numerosos festivales que contaron con la participación de intérpretes de lo más destacado del medio local, así como de invitados internacionales, varios ciclos de conciertos, una serie de cursos de luthería de laúdes y guitarras antiguas a cargo de Sebastián Núñez, que cambiaron la perspectiva sobre estos instrumentos, tanto para los músicos interesados en tenerlos como para los luthiers en su posibilidad de construirlos en buen nivel, y comenzamos en 2012 con la extensión hacia el interior del país, a través de cursos en Catamarca y San Lorenzo (Santa Fé).

En el tiempo que media desde nuestros inicios con la actualidad, hemos podido avanzar con una serie de objetivos referidos a la presencia de nuestros instrumentos en la escena cultural argentina, y hemos tenido el invalorable apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación, a través de su Dirección de Artes, que, gracias a la decisión de su director, José Luis Castiñeira de Dios, y de su productor ejecutivo, Santiago Botet, han facilitado la cuestión financiera para la realización de los eventos "Jornadas de Laúdes y Guitarras Antiguas" , "Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas" (ambos eventos desarrollados en 2011 y 2012 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti) y de los cursos y conciertos que hemos llevado a Catamarca (en colaboración con la Universidad de Catamarca) y San Lorenzo (en colaboración con la Secretaría de Cultura de la ciudad).

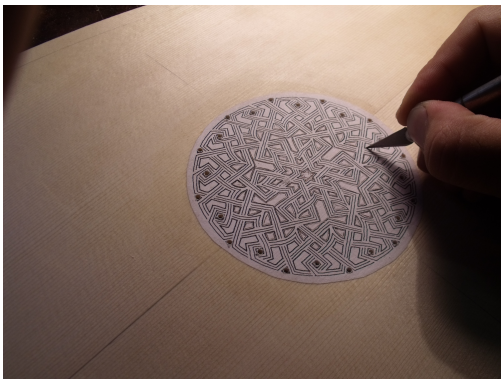
El trabajo generoso y eficiente de muchos socios, que han aportado su tiempo e inteligencia en numerosas ocasiones ha hecho el resto: sostener y acrecentar las actividades que ya venimos desarrollando. Queda mucho por hacer. Tenemos que generar más beneficios para los socios, extendernos al interior, tener mejor llegada a las instituciones educativas, producir mejores festivales en mejores espacios, etc. Para conseguir todo esto, debemos perseverar en la senda de trabajo y compromiso que ha permitido que lleguemos hasta aquí. Desde estas líneas propongo a los socios que hagan llegar sus inquietudes a la Comisión Directiva, sus sugerencias y sus ganas de aportar para hacer crecer este pequeño espacio de amores compartidos.

Gabriel Schebor

“Tenía tantas ganas de construir un Laúd...”

por Gervasio Barreiro

Tenía tantas ganas de construir un Laúd, que no dude ni un segundo en aceptar la propuesta de María Eugenia: “…Quiero que me hagas un Laúd, pero en dos meses me voy a tocar a Europa y me lo tengo que llevar…” –me dijo. El laúd es un instrumento maravilloso, mágico, que me apasiona y me intriga a la vez. Hace ya varios años, cuando vivía en Cremona, tuve la suerte de tener un Maestro que había construido algunos laúdes y mandolinas, y un compañero de departamento que construía “archiliuti” y “tiorbe”. Al volver a Buenos Aires perdí todo contacto con éstos instrumentos, hasta que un día la AALGA organizó un curso de construcción de Laúdes y guitarras antiguas, dictado por el M° Sebastián Núñez. Me inscribí en el curso y me asocié a AALGA. Sebastián acrecentó mis ganas de hacer un laúd, y en su curso nos dio la información suficiente para poder empezar a construir el ansiado “liuto.” Yo construyo instrumentos del cuarteto de cuerdas clásico (violín, viola y cello), pero me encantan los instrumentos antiguos y barrocos, y mientras fabricaba el molde y las plantillas del laúd, fui terminando una mandolina barroca, como ensayo previo al Laúd, que había empezado en Italia con la guía de mi Maestro. Por ser de dimensiones más pequeñas me sirvió para no tardar tanto en su construcción, dado que el tiempo que dispongo fuera del de mi trabajo es limitado. Siempre quise tener un laúd, entonces después del tercer curso del M° Núñez me propuse a dedicarle al menos algunas horas semanales, que son bastante pocas… Pero por suerte para mi, a principio de año vino María Eugenia a encargarme un Laúd Renacentista de siete órdenes, y como en ese momento no tenía ningún instrumento pedido, accedí al desafío de construirlo en tan breve tiempo, sabiendo que durante el período que estaría realizándolo, la AALGA y la AAL (Asociación Argentina de Luthiers) organizaban conjuntamente el cuarto curso del M° Núñez, que fue de vital ayuda a la hora de consultar y desasnar mis inquietudes de detalles puntuales del instrumento, gracias a su paciencia y disposición pude resolver situaciones, con la certeza de estar haciendo lo mejor posible. Tuve que trabajar intensamente, incluso repetir alguna pieza, que por ser la primera vez que la construía no quedaba como yo quería, pero valió la pena el esfuerzo, llegué a terminarlo en tiempo y forma, quedé muy satisfecho con el Instrumento, y finalmente pude darme el gusto de construir mi primer Laúd Renacentista, que al día siguiente de entregarlo, viajó a Italia, para ser estrenado en el Teatro Olímpico de Vicenza, primer teatro renacentista, obra de Andrea Palladio, en un evento organizado por la English Lute Society y la Societá del Liuto italiana, que convocó a cuarenta laudistas en una formación nunca reunida hasta la fecha. Durante el viaje María Eugenia me mantuvo informado acerca de la respuesta del instrumento y me escribió contándome que laudistas ingleses e italianos lo probaron y emitieron opiniones favorables. Actualmente estoy en contacto con ella y me cuenta acerca de la evolución del instrumento.



La página del principiante

“Musica Inglesa del renacimiento para laúd”

Parte 1, autor Christopher Goodwin
Traducción al español de Laura Maschi

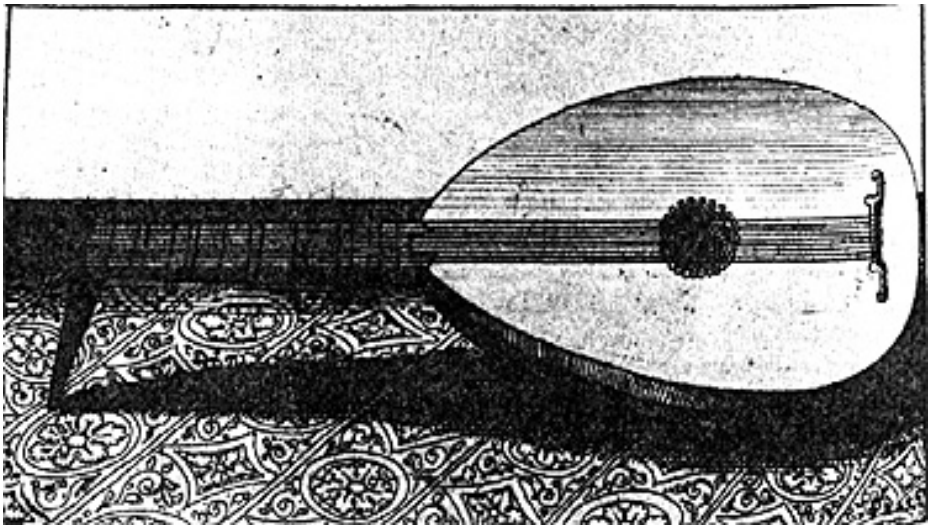
En su larga historia, el laúd experimento no una, sino una serie de ”épocas doradas”, y la Inglaterra isabelina y Jacobina ciertamente disfrutaron de una de ellas. La principal gloria y ornamentación del laúd isabelino es por supuesto la musica de John Dowland (1563-1626), la cual, aun si ninguna otra musica para laúd hubiese llegado a nosotros, justificaría ampliamente el estudio del instrumento. Pero aun, y felizmente, una buena cantidad de otras obras ha sobrevivido. El presente ensayo tiene como objetivo concentrar información útil para el principiante; no es posible hacer una mayor reducción, de modo que la segunda parte de este articulo — a publicar en el futuro — se referirá’ a temas tales como duetos, canciones, musica para ensamble, manuscritos y fuentes impresas, y facsímiles.

Lectura complementaria

El primer estudio sistemático del repertorio fue la tesis doctoral de David Lumsden,” The Sources of English Lute Music”(1540-1620), completada en 1955 (algunas investigaciones previas debieron interrumpirse a cause de la Segunda Guerra Mundial); este emprendimiento fue revistado por Julia Craig McFeely en su tesis de 1994, ”English Lute Manuscripts and Scribes 1530-1630". Esta ultima tesis es accesible online. Mas recientemente, los estudios doctorales de Matthew Spring condujeron a la publicación de un libro, "The Lute in Britain, A History ofthe Instrument and its Music” (OUP, 2001) — un Iindo regalo si se tienen amigos y parientes generosos! Si Ud está interesado en cómo comenzó todo, puede encontrarlo en ”Music for Elizabethan Lutes” (Clarendon/OUP, 1994) , de John Ward, que cubre el periodo de los comienzos hasta el mayor compositor isabelino, John Johnson; con sorprendente cantidad de información en las notas al pie. Y también por supuesto existen artículos significativos dispersos en pasados números de los journals de la Lute Society (UK) y Lute Society of America, Early Music, y el diccionario de musica New Grove. Pero tomen esta investigación como una pizca de sal sobrevive tan poco, realmente, de la larga, compleja y floreciente cultura del laúd — bastante menos del 1% de los manuscritos — de modo que basta con una pequeño fragmento de una hoja de un manuscrito que se encuentre en alguna subasta para que los estudiosos tengan que revisar y reescribir sus teorías. Si usted no tiene tiempo o inclinación para la lectura complicada, no se preocupe; es posible capturar parte de la información por ósmosis, a partir de los folletos de los CDs, programas de conciertos, y conversaciones con otros laudistas!

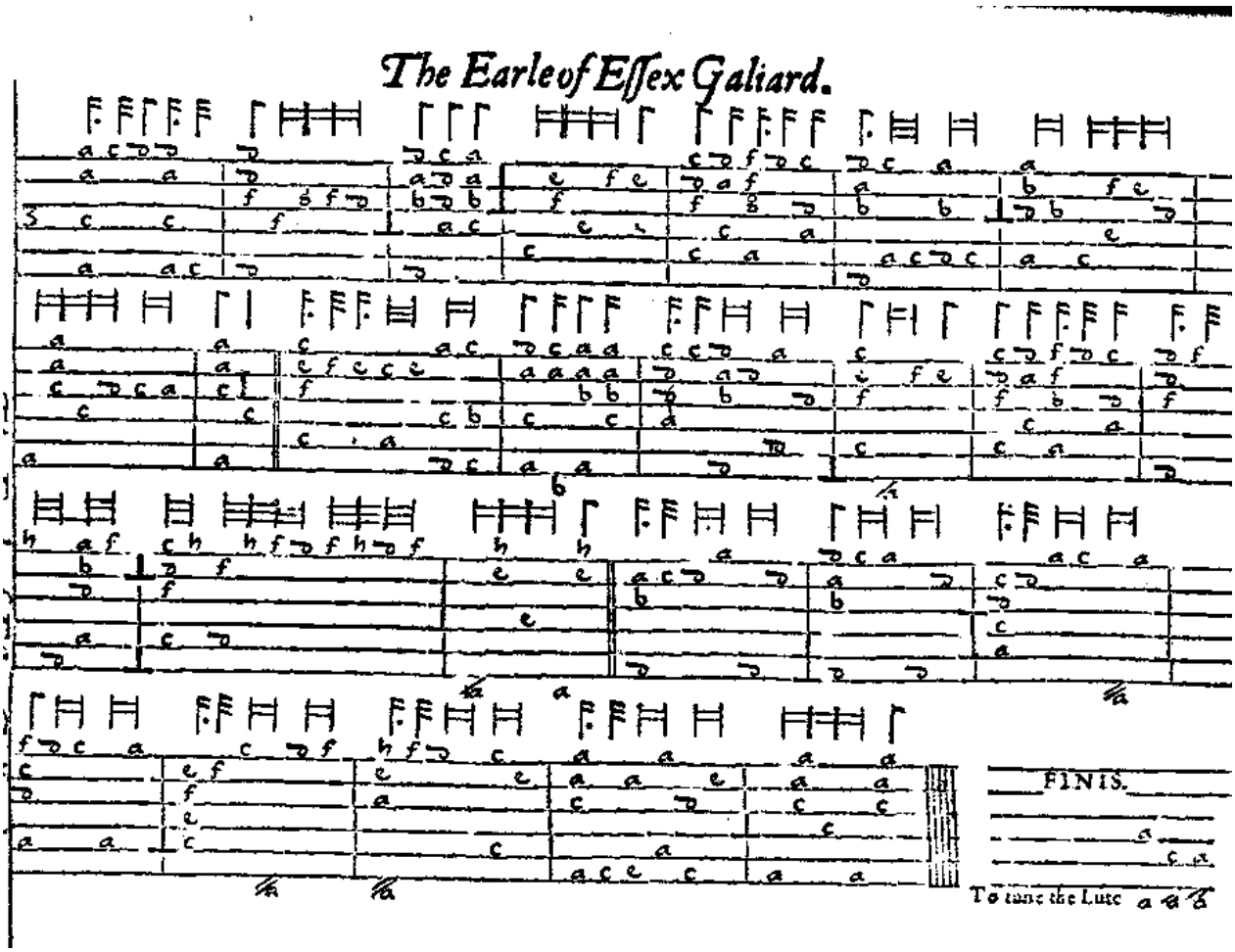
Prehistoria

Probablemente, el laúd arribo a Inglaterra al final del siglo XIII. El laudista mas antiguo del que se conoce nombre, ”Jean le Luteur”, tocaba en la corte en 1285; de allí en adelante, los registros de la corte para la mayoría de los reyes que siguieron muestran que había generalmente uno 0 dos laudistas en la corte durante la edad media. Probablemente tocaran utilizando plectro — en una sola linea y con ocasionales acordes arpegiados. Además de la escasez general de musica escrita anterior al siglo XV, para este tipo de musica no se requería tampoco notación especial, de modo que no quedan evidencias de ese repertorio. Los vitrales de las iglesias parecen mostrar laudes en dúo con gitterns (instrumento de apariencia similar al laúd, en forma de gota, con clavijero en forma de voluta - n.t: también conocemos dicho instrumento como cítola) y por supuesto el inventario de Enrique VIII menciona un estuche conteniendo un laúd y un gittern apareados».



El apogeo del laúd comenzó a fines del sigo XV, la llegada de instrumentos nuevos, elegantes; laudes de cuerpos largos, la realización de que la polifonía (la obsesión musical de la época) podía ser ejecutada con a punta de los dedos, la invención de la tablatura para escribir musica polifónica de una forma económica para el laúd, y el re—despertado interés en el aprendizaje Clásico, que dio tremenda valorización al laúd, Como presunto heredero de las antiguas lyra y kithara.
Douglas Alton Smith remarcó que el laúd fue un emblema del renacimiento, y surgió y cayo con él. Si, en el mismo periodo en que Erasmo, More y otros traían ese ”nuevo aprendizaje” y los palacios reales comenzaban a ser decorados con motivos clásicos, comenzó a ganar terreno el gusto por el laúd. Enrique VIII recibió en su corte a notorios ejecutantes del continente, tales como Albert de Rippe, contó al laudista flamenco Philip van Wilder (el primer artista residente en Inglaterra cuya musica haya llegado hasta nuestros días) entre sus amigos personales, y alentó a sus hijos a estudiar el laúd.
Mientras tanto, uno de los poetas de su corte, Sir Thomas Wyatt, parece haber estado experimentando con cantar su poesía acompañando con grounds al estilo italiano, tocados en laúd.
Los manuscritos de laúd ingleses comienzan a aparecer alrededor de 1529; los mas tempranos son a menudo musicalmente poco inteligibles, ya que los misterios de la tablatura fueron inicialmente solo parcialmente comprendidos. Pero a partir de los principios del reinado de Isabel I las fuentes son ya más competentes y confiables, dado que los laudistas ingleses comenzaron a asimilar las lecciones de los del continente (un numero bastante importante era empleado en la corte, y cerca del10% de la música de laúd en las fuentes inglesas corresponde a compositores extranjeros) y a escribir su propia musica.

Un hito parece ser ”Pavans and Galliard to Delight” de John Johnson, que se encuentra en el ”Willoughby lute book” (15705), la primera pieza extensa de un compositor inglés conocido, en un idioma completamente inglés.
A partir de 1580aproximadamente, la musica inglesa para laúd fue lo suficientemente buena para comenzar a aparecer en las fuentes continentales.
El repertorio de la Época Dorada: compositores, ediciones modernas y algunas grabaciones
En el transcurso de los siglos, Inglaterra ha producido un numero de intelectuales a nivel mundial, notable en las mas concretas, menos caprichosas disciplinas tales como economía, biología y física, sin embargo los ingleses no han nunca gustado de ser etiquetados como intelectuales; un poeta del sigo XX escribió que para el inglés un intelectual es alguien que elabora inteligentes excusas



Crónicas de aquí y allá:

La European Lute Orchestra en el Teatro Olimpico de Vicenza

Por María Eugenia González Impieri

Durante el pasado mes de abril (de 2012) tuve la oportunidad de compartir una experiencia que, a todas luces, será inolvidable para todos los que tomamos parte en ella.
Se trató de un evento en el que participamos cuarenta laudistas de diferentes pa.íses y que se realizó en Vicenza, ciudad renacentista si las hay, organizado por la English Lute Society y por la Societa Italiana del Liuto. El objetivo fue realizar un concierto, con una formación inédita de instrumentos de cuerda pulsada, nada menos que en el Teatro Olímpico de Vicenza. La formación recibió el nombre de European Lute Orchestra.
La dirección estuvo a cargo del maestro Gian Luca Lastraioli, vicepresidente de la sociedad italiana del laúd, y el repertorio consistió en obras de Peri, Kapsberger, Gabrieli, Monteverdi, Praetorius, Stefano Malvezzi y Cesare Negri.

Sólo fueron tres días de ensayo y Lastraioli tuvo la habilidad, solvencia y buen humor necesarios para trabajar con un grupo tan nutrido de laudistas que en su gran mayoría no se conocían y mucho menos habían tocado juntos.

Es de destacar su buen gusto en la elección del repertorio y en la adaptación de obras que por primera vez sonaban en un ensemble de instrumentos de éstas características: laúdes en la, dos grupos de laúdes en sol, tiorbas, tiorbas padovanas, guitarra renacentista y barroca y, en ocasiones, mandolino. Y ya que menciono instrumentos, debo agregar que estrené en la ocasión el hermoso laúd que Gervasio Barreiro terminó justo a tiempo para que pudiera llevarlo a Europa y que superó todas mis expectativas.
Hay que mencionar además a las tres excelentes y bien dispuestas sopranos inglesas que tuvieron a su cargo la parte vocal. No creo que haya sido demasiado fácil cantar acompañadas de tal cantidad de laudistas!
El concierto fue el 16 de Abril y por primera vez desde la Modernidad, llegaban los laúdes al Olímpico de Vicenza.

El teatro merece sin duda un párrafo aparte. Único en el mundo, fue el primer teatro cubierto del Renacimiento, obra de Andrea Palladio que concibió y supervisó la construcción hasta su muerte, ocurrida seis meses después de comenzada la obra. Sus alumnos fueron quienes la continuaron en base a los bocetos y planos dejados por su maestro. El vestíbulo, la torre, el jardín renacentista son verdaderas joyas arquitectónicas y el escenario es digno de ver, (y de pisar). Sólo puede accederse a la parte delantera pues el resto está reservado solo a los conservadores. Detrás de la monumental puerta clásica se encuentra la escenografía pensada por Palladio para la obra que inauguró el teatro: edificios de estuco, madera y tela que sugieren, ubicados en diagonal, las cinco calles de Tebas que menciona Sófocles en Edipo Rey, primera obra representada, con música de Andrea Gabrieli.
Todo esto se encuentra exactamente igual al momento de la terminación de la obra en 1585. El trabajo de cuidado y restauración en caso necesario, es extraordinario.

Hay que agregar que toda Vicenza es Palladio, aunque se debería decir que toda la región lo es. La experiencia de caminar entre edificios renacentistas por esas pequeñas calles curvas no es fácil de olvidar, al menos para aquellos que amamos el Renacimiento.

Ensayábamos en Caldogno, localidad cercana a Vicenza, en una villa palladiana, (cómo podía ser de otra manera?), rodeados de magníficos frescos. Era muy especial la sensación de levantar los ojos del laúd y estar en el siglo XVI.

El sponsor del evento fue Mimmo Peruffo, dueño de Aquila Corde, quien entre las muchas amabilidades que tuvo con los laudistas, incluyó la de invitarnos a visitar su fábrica de cuerdas, su propia casa, ubicada también en Caldogno. Aprendimos acerca de la manufactura de las cuerdas, tanto de nylgut como de tripa, seguimos el proceso y por supuesto, nos llevamos cuerdas.

Mimmo fue quien realizó el Vicenza Official Film, que puede verse en Youtube, único video del concierto ya que no se puede grabar o tomar fotos dentro del teatro. Hay también en Youtube dos videos realizados por Pascale Boquet, presidenta de la Sociedad Francesa del Laúd, que reunió algunas grabaciones de los ensayos y algunas fotos e imágenes de Vicenza y Caldogno. Pueden verse bajo la denominación de European Lute Orchestra, Vicenza 1 y Vicenza 2.

Fue sumamente importante la colaboración de Francesco Tribioli y Matteo Simone, presidente y secretario respectivamente de la sociedad italiana e invalorable la de Chris Goodwin, presidente de la sociedad inglesa, quien estuvo en contacto conmigo desde que decidí ir a Vicenza, enviándome la música, las indicaciones necesarias, direcciones de hoteles, esperándome en el aeropuerto de Venecia y trasladándome a Vicenza. Puso además a disposición una camioneta para traslados nuestros y de los instrumentos. La organización, en resumen, fue excelente.

Creo que todos cuantos participamos en el evento tenemos el deseo de que el concierto en el Olímpico haya sido sólo el primero de la European Lute Orchestra. Esperamos que haya más, al menos es lo que piensan los colegas con los que mantengo contacto. Sería bueno encontrarnos de nuevo en una experiencia similar y en lo personal, me gustaría no ser la única argentina en participar.

Con respecto al concierto, me voy a limitar a transcribir uno de los tantos mails que recibieron los organizadores y que nos reenviaron a los participantes. Aquí va:

"Gentile Professore, desidero ringraziarla per la serata de ieri sera all'Olímpico! La Vs musica da gioia ed energia como un concerto rock! Perdoni il paragone semplicistico! Grazie ancore!

Cariños a todos!

Música para guitarras en Latinoamérica del Renacimiento hasta el Romanticismo

Por Gabriel Schebor

Aclaración:
Una versión previa de este artículo fue publicada en la revista "Hispánica lyra" de la Sociedad de la Vihuela (España, 2012).

Advertencia:
Este artículo no pretende ser exhaustivo en su descripción ni en su alcance geográfico, sino, simplemente llamar la atencion sobre la existencia de un corpus que merece mayor difusión e investigación. Por mis propias limitaciones y ausencia de documentación en mi poder, el material existente en Colombia, Venezuela, Ecuador, Chile, Brasil y algunos países centroamericanos, no ha sido incluido. Esto no significa que no exista. De la misma manera, tengo la certeza de la existencia de mucha mayor cantidad de música original para guitarras compuesta o copiada en Latinoamérica, que aún está escondida u olvidada en archivos, sótanos o bibliotecas o en manos de coleccionistas. Espero que este artículo sirva para incentivar a quienes tengan acceso a ese material, para brindarlo al conocimiento público, al estudio de los músicos, musicólogos, docentes y alumnos y para que pueda vivir en las salas de concierto.

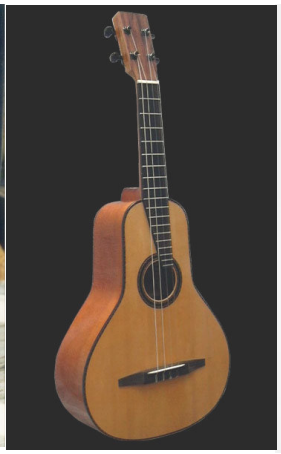
Los orígenes:
Los instrumentos de cuerdas fueron llevados a América por los españoles desde los inicios del proceso de conquista, en 1492. Esto ha sido muy bien documentado, a través de notas, archivos e inventarios, hecho que lamentablemente no se refleja en la supervivencia física de instrumentos originales del Renacimiento tanto en Centro como en Sudamérica. Numerosas cartas, notas de viajeros y documentos administrativos, prueban que, en cuanto los Españoles (y Portugueses) se establecían y fundaban una ciudad, debían cumplir el inevitable paso de organizar la vida civil y religiosa. Estas estaban reguladas por las Reales Ordenes y las "Ordenanzas de la Catedral de Sevilla" daban forma al culto Católico. Tanto el campo civil como el religioso que emergieron de este proceso se entroncaron con las tradiciones peninsulares, y de acuerdo a ellas, también los migrantes fueron impulsados a llevar sus instrumentos musicales a sus nuevos destinos. Así llegaron a América toda suerte de vihuelas (de mano y de arco), arpas y guitarras, aparte de los instrumentos de viento, necesarios para la música en la iglesia.

Las primeras fuentes de música para instrumentos de cuerda pulsada en América:
En los primeros años del siglo XVI, los conquistadores, más allá de su condición social, llevaron a América a la aristocrática vihuela, y a la popularísima guitarra de 4 órdenes, y junto con ellas, a los libros de música publicados por Luys Milan ("El maestro", Valencia, 1535) y Alonso Mudarra ("Tres libros de música en cifra para vihuela", Sevilla, 1546) quien fuera un notable vihuelista además de un encumbrado funcionario administrativo de la Catedral de Sevilla, y colega del gran compositor Cristóbal de Morales. Asimismo se sabe que fueron embarcados los libros de Esteban Daza ("El parnaso"), que llega a América en 1576 y el de Miguel Fuenllana ("Orfénica lyra") en 1600.

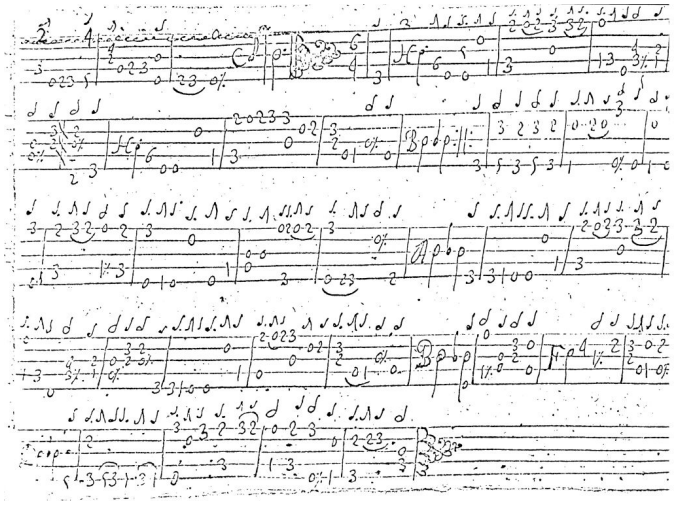
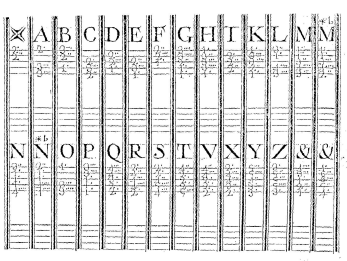
Evidencias muy interesantes en torno de la presencia de los libros de vihuela en América, nos ha llegado por distintas vias. Una fuente posible nos la dan las cartas escritas por dignatarios administrativos, solicitando a sus superiores en España, libros de música e instrumetnos que pudieran persuadir a los soldados y a los migrantes españoles en el Nuevo Mundo, de desarrollar actividades malignas -como por ejemplo ir de excursiones de cacería humana a los pueblos indígenas- . Otra evidencia valiosa viene de los textos de obras vocales, como por ejemplo, el villancico anónimo colombiano, escrito en el español que hablaban los negros "Vengan, que lo plegona la Negla", que menciona a Alonso Mudarra.

La guitarra barroca y las guitarras americanas

nuestros días, normalmente llamamos a la guitarra de 5 órdenes con el nombre de “Guitarra barroca”. Este instrumento fue muy apreciado y extensivamente diseminado en el mundo europeo, y también en las colonias. Por ese motivo, afortunadamente muchas evidencias y fuentes de su música sobrevive en América y muchos instrumentos folklóricos americanos exhiben su parentesco con sus antecesores barrocos. Ejemplos como el Charango (de la zona andina de Bolivia, Peru, Chile, Argentina y Ecuador), las Jaranas (una sorprendente familia de guitarras folklóricas de distintos tamaños que se asemejan increíblemente a las guitarras barroca) y las Vihuelas (ambas familias originales deMexico y Guatemala), los Timples, Tres, Bandolas, Cuatros, Guitarrones, son la prueba viviente del desarrollo de las guitarras barrocas, su estructura y técnicas de interpretación en un contexto diferente. Las técnicas de rasgueado, en principio desarrolladas por los españoles en el Renacimiento, y posteriormente adoptadas por prácticamente todos los guitarristas europeos, y abandonadas hacia la segunda década del siglo XIX, cuando la guitarra se generalizó como un instrumento de cuerdas simples, tuvo chance de sobrevivir en el mundo de la música popular, particularmente en América, a partir de las vastas de instrumentos nacidos de la adopción de las guitarras por los sectores populares de la población, tanto criollos, como mestizos y mulatos.



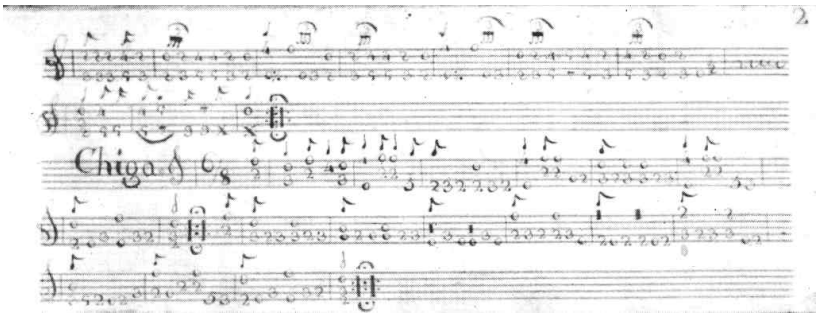
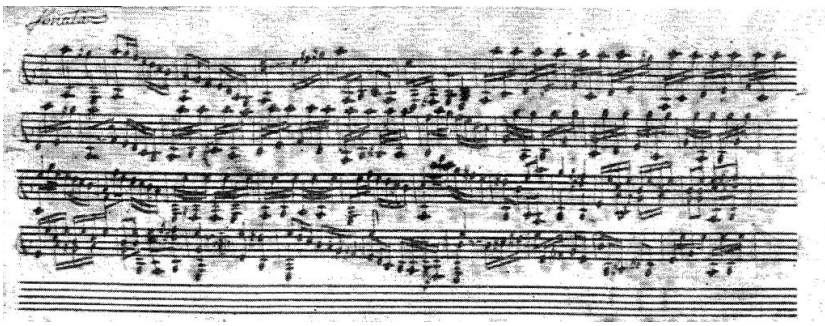
Fuentes americanas para guitarra barroca

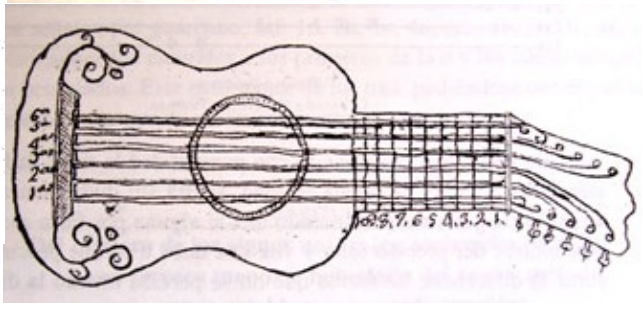
Siempre compartiendo su carácter popular con su vida cortesana, la guitarra de 5 órdenes desarrolló un fino repertorio solista, además de ser el instrumento provilegiado para el acompañamiento de canciones seculares. Liderando el repertorio erudito, pero no exento de toques populares, los manuscritos de Santiago de Murcia encontrados en México (“Códice Saldivar 4”) y Chile (“Cifras selectas para guitarra” y “Resumen para acompañar la parte con la guitarra”, ambos hallados en 2004 por el musicólogo Alejandro Vera) muestran con claridad el nivel alcanzado por los guitarristas americanos. A pesar de que Santiago de Murcia fue un músico español, hay muy fuertes evidencias de su influencia en músicos americanos, no solamente por la presencia de sus propias obras, sino porque otros manuscritos encontrados en México (el “M.S.1560” de la Biblioteca Nacional de Mexico, que tiene grandes concordancias con “Pasacalles y Obras” y “Resumen para acompañar la parte”) probablemente son obra de discípulos a distancia. Las obras de Murcia están llenas de colores e involucran un gran nivel virtuosístico. Muchas son típicas danzas y variaciones españolas, (como las "jácaras", "marionas", "folías", "bacas", "canarios") pero también hay sonatas en estilo italiano y arreglos de sonatas de Arcangelo Corelli -originales para violín y bajo continuo-, tanto como danzas francesas tomadas de óperas Ballet de G.B.Lully o André Campra, y de canciones españolas o arias de ópera. Además de las obras de Murcia o la de sus lejanos discípulos (hoy sabemos que probablemente Murcia jamás pisó suelo americano) un pequeño número de obras para guitarra del barroco se conservan en Latinoamérica.



Algunas de las descubiertas hasta ahora, fueron halladas en Brasil, y otras en Guatemala, y son pequeños ejemplos del uso de la guitarra como instrumento “social” pero no revisten gran interés artístico si las comparamos con la música de Murcia. También ha llegado a América, en la década de 1690 el libro de Lucas Ruiz de Ribayaz “Luz y norte musical” que contiene instrucciones y piezas para tocar en guitarra barroca, instrumentos de tecla y arpa, piezas del estilo de las danzas y variaciones comunes en España en el período, como las "jácaras", "villanos", "rugero", "danza de las hachas", etc.

Fuentes del barroco tardío en Latinoamérica

El proceso de transición de la guitarra de 5 órdenes dobles a la de 6 cuerdas simples comenzó en la década de 1770, con la adición de un 6° orden doble a la guitarra, para proveerle mayor registro y profundidad, necesarios para su rol de instrumento acompañante de la voz en un estilo que ya incorporaba al bajo alberti y a los arpegios como recursos habituales. Numerosas obras sobreviven de este período, que también es la transición de la escritura en tablatura a la notación en clave de sol para las guitarras, como se puede observar en el “Libro de zifra”, de Peru (ca.1780) así como en métodos franceses para la guitarra, como el de Don *** (1760) y Michel Corrette (1762). El “Libro de zifra” -de autor anónimo-contiene varios minuetes y sonatas en un estilo que remeda al de Domenico Scarlatti o Antonio Soler, pero sin las osadías armónicas del primero de ambos. Otra fuente del mismo estilo es el “Cuaderno de guitarra de Mathias Maestro” publicado en Lima, 1786, también para guitarra de 6 órdenes dobles, que contiene minuetes, algunos rondós y breves sonatas, de una calidad despareja, pero interesante. Pero sin duda, descuella entre las fuentes para este tipo de instrumento, la obra del guitarrista español migrado a Veracruz, México, Juan Antonio Vargas y Guzmán.





Juan Antonio Vargas y Guzmán

Otra fuente muy interesante del mismo período es de origen mexicano, y consta de 2 manuscritos muy similares, uno localizado en el Archivo General de la Nación, de Mexico, y el otro en la Newberry Library, de Chicago, EEUU. El material en cuestión se denomina “Explicación para tocar la guitarra de punteado por mussica o cifra y reglas utiles para Acompañar con ella la parte del Baxo dividida en 2 tratados” y contiene un método (para el caso del tratado que se halla en la Newberry Library) con el agregado de 13 sonatas para guitarra (de 6 órdenes dobles) compuestas por Juan Antonio Vargas y Guzman, vecino de la ciudad de Veracruz. Estos manuscritos concuerdan con un manuscrito datado en Cádiz, que se diferencia de los anteriores en que no posee las sonatas, pero si 14 pequeñas piezas, 10 de ellas, minuetes. 1773, por Juan Vargas y Guzmán, por lo que puede inferirse que este guitarrista se trasladó de Cádiz a Veracruz, para continuar en esa ciudad su vida como guitarrista y profesor . Estas instrucciones están basadas en las de Santiago de Murcia, del “Resumen para acompañar la parte con la guitarra” publicada en Madrid en 1714, del que se halló una copia en Chile, encuadernado junto al manuscrito "Cifras selectas para guitarra". Este tratado también incorpora referencias al tratado de Joseph de Torres -para instrumentos de tecla- que tuviese gran difusión en Latinoamérica. El de Vargas y Guzmán es un método ordenado, exhaustivo y de altísimo nivel musical y didáctico para el aprendizaje del Bajo Continuo, y resulta de especial utilidad para los guitarristas modernos, ya que está la guitarra de 6 órdenes, que se afina igual que la guitarra moderna.

Clasicismo y romanticismo temprano

En los tempranos años del 1800, las guitarras se diseminaron por vastos sectores sociales, y se involucraron en todo tipo de ámbitos musicales. Se utilizaron en las Tonadillas, Seguidillas, Zarzuelas y el teatro musical español, las serenatas populares, los Cielitos y las canciones patrióticas que emergieron del movimiento de resistencia a la invasión napoleónica en España, y contagiaron a las elites criollas que comenzaron a buscar un camino de independencia en Bolivia, Argentina, Mexico, la Gran Colombia, el Alto Perú, y a lo largo de la década en todos los países sudamericanos. La música de salón con sus elegantes Menuets, Valses, Cuadrillas, y las arias de ópera italiana a la moda, fueron el repertorio dominante tanto con el fortepiano como con la guitarra. La guitarra se aggiornó al gusto de la época, y los métodos de los grandes guitarristas europeos como Carulli, Giuliani, Aguado, Carcassi y Sor llegaron a las ciudades americanas, influyendo en los gustos de público e intérpretes. Comparativamente con el corpus europeo del período, muy pocas obras escritas para guitarra sobreviven en Sudamérica, a pesar de la extensa documentación que la sindica como una animadora constante de las veladas de baile y canto. Sin embargo, hay constancia de la interpretación de obras de Carulli, Sor, Aguado y Giuliani, junto con las de guitarristas locales en salones y tertulias en Buenos Aires y Montevideo.

El corpus del período 1800-1860, si bien no muy grande, se muestra interesante. En el estado actual de mi investigación, es posible consignar las siguiente fuentes:

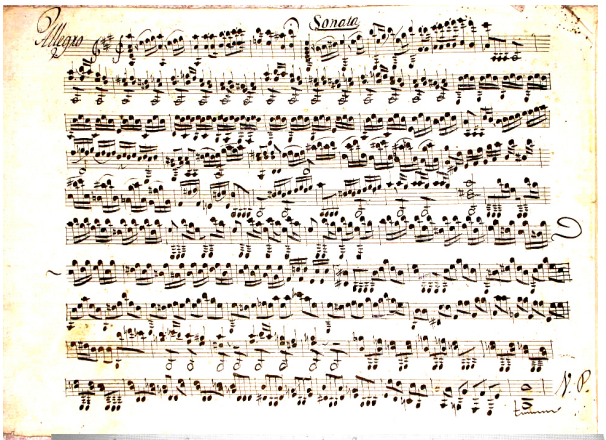
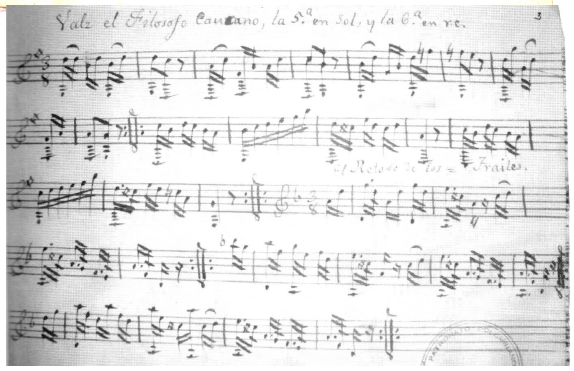
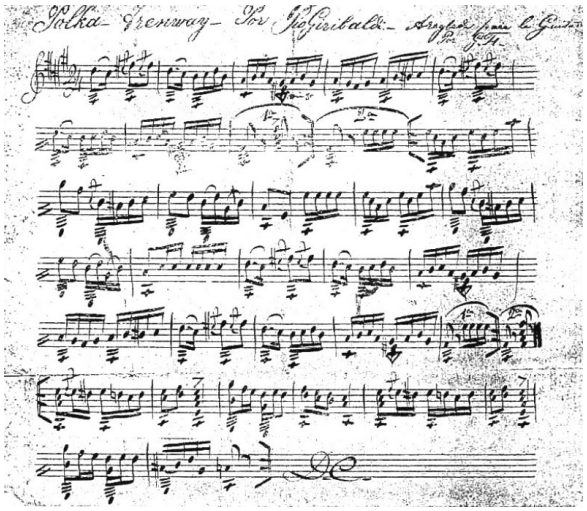
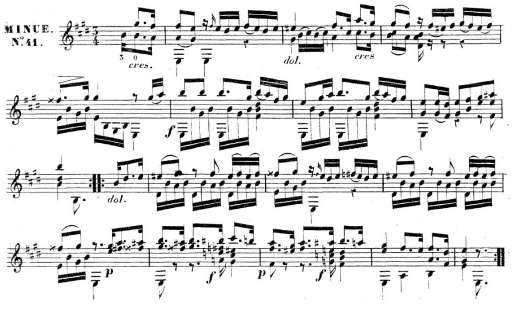
-Un puñado de danzas bien escitas, concebidas a partir de estilos a la moda en salones parisinos, se localizan en el Archivo Gerolamo Folle (en Montevideo, Uruguay, reproducidos en la "Historia de la música en el Uruguay" de Lauro Ayestarán),

-Un manuscrito bastante mediocre de Perú, llamado "Cuaderno de vihuela" datado en 1830,

- Una estupenda sonata y un dúo de guitarras con marcada influencia de Carulli, localizados en el Archivo Nacional de Bolivia (Sucre).

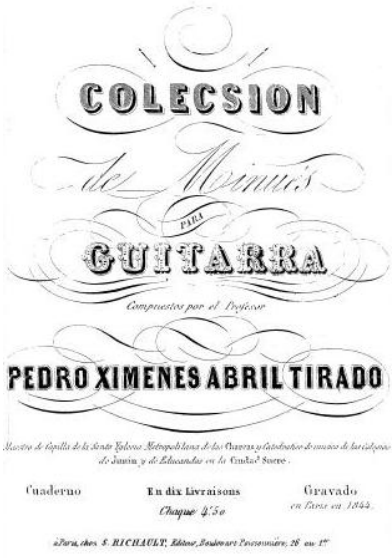
-Un pequeño pero valioso corpus de compositores argentinos, de un estilo claramente romántico, con obras de Fernando Cruz Cordero, Nicanor Albarellos (también autor de una Variación sobre el Cielito, para guitarra y orquesta, que no se ha encontrado aún), y Juan Pedro Esnaola (el primer compositor profesional de Argentina, quien además compuso canciones con acompañamiento para guitarra). Este corpus incluye 2 dúos de guitarras presumiblemente compuestos por Pablo Rosquellas, guitarrista español que pasó un tiempo prolongado en Buenos Aires.

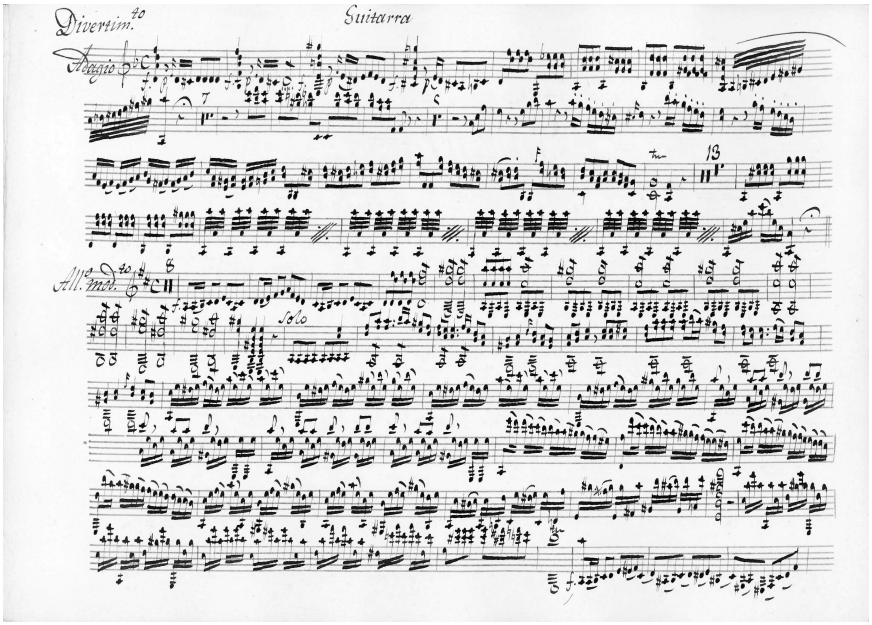
-El Cuaderno de guitarra de Carmen Cayzedo (Bogotá, Colombia), que contiene un grupo de piezas compuesto por un profesor -aparentemente el más destacado de Bogotá, de mediados del siglo XIX- para una alumna de 15 años. Las piezas son danzas de salón, a la moda del momento. En este sentido, este manuscrito se emparienta con el material del Archivo Gerolamo Folle (Uruguay) ya mencionado, tanto por su estilo musical como por las especies utilizadas.

-El Manuscrito Sutro 2, de la Biblioteca Sutro, en México, concebido para dúos de guitarra de 7 u 8 cuerdas, que contiene 102 páginas de obras de alto nivel, incluyendo varios temas con variaciones, danzas y overturas de óperas de Rossini arregladas para esa formación, y un par de canciones. Es, probablemente, junto con el material producido por Pedro Ximenes Abrill Tirado, y Fernando Cordero, la música de más alta calidad del período clásico-romántico latinoamericano.



Pedro Ximenes Abrill Tirado (1780-1856)

Este músico, compositor y maestro de capilla nacido en Arequipa, Perú, fue, sin dudas, la personalidad musical más destacada de Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XIX. Compuso unas 47 misas, gran cantidad de obras religiosas y villancicos, música vocal de cámara profana (yaravíes, cavatinas, canciones para canto y guitarra o canto y piano), conciertos y divertimentos para flauta y cuerdas, clarinete y cuerdas, obras para piano, piano y orquesta, violín y orquesta, una Serenata para guitarra y orquesta, duos para violoncello y guitarra, dúos de guitarras, un libro con 191 piezas para guitarra (rondó,sonatas, pasosdobles, marchas, pastorelas y valses), una maravillosa colección de 100 minuettos publicados en Paris y Roma, y la obra “Mis pasatiempos al pie del volcán” impresa en Paris, que consta de un andante y un rondó, ambos en Sol menor, que requieren una afinación de la 5° cuerda en sol y la 6° en re, y exigen al intérprete una gran destreza y virtuosismo. Además, compuso la que probablemente sea la primera obra escrita para guitarra y conjunto orquestal, llamada "Divertimento para guitarra, 2 flautas, 2 violines, viola, y bajo". Conocedor de la obra de Fernando Sor, este autor, llamado en su tiempo el “Rossini de América” nos legó un corpus musical de altísimo nivel, que desafía al guitarrista a adentrarse en un repertorio cuyos recursos denotan un vasto conocimiento del instrumento, y unas dotes musicales y un conocimiento de la armonía que asemejan bastante al del maestro catalán.





La generación romántica en el Rio de la Plata

Juan Pedro Esnaola (1808-1878) fue el principal compositor profesional en Argentina durante el siglo XIX. Escribió misas y música religiosa para cantantes, coro y orquesta, canciones y una buena cantidad de obras para piano de muy buen nivel, así como la primer versión pianística del Himno Nacional Argentino (aunque la música original fue compuesta por el español Vicente López y Planes, y el texto por Blas Parera). Su producción incluyó a la guitarra, para la que escribió 2 valses y se conservan al menos 2 canciones con acompañamiento de este instrumento, una de ellas, dedicada al controvertido líder del movimiento Federal, gobernador de Buenos Aires, Juan Maunel de Rosas. Su música vocal recuerda claramente a Verdi y Rossini, mientras que sus obras instrumentales son danzas de salón, principalmente Valses, Menuets, y Cuadrillas. Además de Esnaola, otros autores e intelectuales rioplatenses frecuentaron la guitarra. Los más notables fueron Virgilio Rebaglio -autor de canciones e intérprete de música de Giuliani y Carulli en Buenos Aires-, Esteban Massini -compositor con una gran influencia de Carulli-, Nicanor Albarellos -que realizaba tertulias guitarrísticas en su casa, y además compuso varias obras, de las que solo nos ha llegado una agradable “Valsa” de 1837-, Fernando Cruz Cordero -abogado penalista de renombradas habilidades con la guitarra, que nos legó un Menuet compuesto a los 15 años y 6 “Divertissements” publicados en Paris, de marcado sabor romántico- y un "Discurso sobre música" en el que polemiza con Juan Bautista Alberdi, y muestra su erudición en sobre la historia y estética de la música y de la guitarra en particular, y Esteban Echeverría, notable escritor e intelectual, enamorado de este instrumento y alumno de Fernando Sor en sus años de estudio en Paris. Existen versiones que afirman que el Libertador de Argentina, Chile y Perú, José de San Martín, habría estudiado también la guitarra con Fernando Sor. Existen versiones que afirman que el Libertador de Argentina, Chile y Perú, José de San Martín, habría estudiado también la guitarra con Fernando Sor. Y se conserva en el Museo Histórico Nacional una guitarra que un grupo de personas encargó a al luthier catalán Francisco España, con el propósito de regalársela a Manuelita, hija del Gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, de controversial y destacada actuación política en Argentina entre 1830 y 1845. Un interesante artículo sobre este instrumento puede verse aquí: http://www.resfacta.com.ar/mirta%20caviello/una%20guitarra%20con%20historia.html

Apéndice: disponibilidad del material (partituras o grabaciones) sobre el tema:

Partituras:

La música de Santiago de Murcia ha sido reeditada, pero no toda está disponible actualmente, porque las ediciones datan de hace unos 30 años, y muchas están agotadas. Sin embargo, parte de su material es accesible o bien a través de Chanterelle editions, o por AR Editors, o bien por hallarse subido a páginas de acceso libre, como la Biblioteca Digital Hispánica, o el repositorio de la Universidad Católica de Chile.

El M.S.1560 de la Biblioteca Nacional de Mexico no ha sido reeditado, por lo que solo está disponible por copias que circulan de mano en mano.

El material peruano para guitarra de 6 órdenes fue reeditado, en Perú, mayoritariamente por Octavio Santa Cruz y Javier Echecopar. Buscando en internet por “La guitarra en el Perú” o “La guitarra en el Perú en el barroco” se pueden conseguir las partituras (en transcripciones modernas, no siempre perfectas).

El material de Vargas y Guzmán, lamentablemente solo ha sido reeditado en 1985 en Mexico, y es casi imposible de conseguir. Sus sonatas, así como su tratado de bajo continuo para la guitarra son un mojón muy importante en la historia del repertorio, tanto sea por su calidad artística, como por su valor didáctico y documental.

El material rioplatense es de bastante sencillo acceso: los Divertissements de Cordero fueron reeditados en 2005 por Editions Orphée, y el resto es accesible, a través de la página de AALGA.

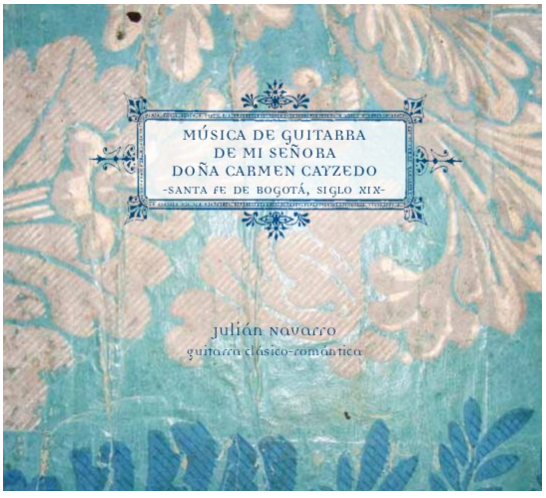
El material de P.A.X.Tirado ha sido reeditado (sus 100 menuets) por Octavio Santa Cruz, pero esta es solo una porción pequeña de su repertorio. Actualmente su producción está siendo estudiada y catalogada, con el objetivo de volverla accesible al público. El guitarrista peruano Harold Beizaga es quien ha trabajado con mayor profundidad el tema.

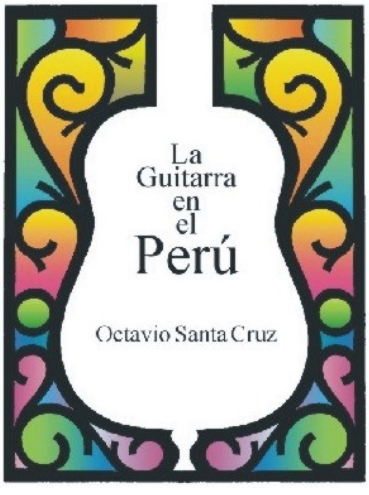
Grabaciones

Existen numerosas grabaciones de la obra de Santiago de Murcia, a cargo de guitarristas de todo nivel. Las hay de Rolf Lislevand, Paul O'Dette, William Carter, Eloy Cruz, Eduardo Figueroa y Oscar Ohlsen, Isabelle Villey, Miguel de Olaso, y quien escribe este artículo, por citar solo algunas. De todo el material de Murcia, los manuscritos que han recibido mayor atención -con respecto a la grabación- han sido el “Códice Saldivar” y “Pasacalles y Obras”, mientras que hasta el presente es casi imposible conseguir una grabación de las piezas de “Resumen para acompañar la parte”, y solo existe una grabación parcial de “Cifras selectas para guitarra”, aunque yo mismo estoy en proceso de producción de una grabación más abarcativa de este maravilloso material.

La música de guitarra de 6 órdenes dobles ha merecido muy escasa atención, lamentablemente. Hasta donde yo sé, hay un solo CD, de Javier Echecopar (“La guitarra barroca en el Perú), que recoge algunas piezas de los distintos manuscritos peruanos, que suma la virtud de haber sido grabado con una guitarra Benedid de 1811. Hay algunas grabaciones parciales de las sonatas de Vargas y Guzmán.

El material para guitarra clásico-romántica de 6 cuerdas simples, no ha merecido hasta el presente demasiada atención por la comunidad guitarrística. Esta situación, a juicio de quien escribe, debe ser revertida, porque hay mucha música latinoamericana del período, que tiene grandes virtudes. Se destaca especialmente la de Tirado, pero la de Cordero y Esnaola no merecen pasar al olvido así como la música anónima, que tiene exponentes notables en la Sonata boliviana y el dúo de guitarras también de ese origen. Hasta el presente -y hasta donde yo sé- muy pocas grabaciones dedicadas a este material, una de ellas, con el título de “La guitarra romántica y revolucionaria”, grabada por mi mismo, con una guitarra francesa de 1815, con cuerdas de tripa. Otro material muy valioso es el "Cuaderno de guitarra de Carmen Cayzedo", hermosamente preparado por el guitarrista colombiano Julián Navarro.





Fuentes bibliográficas

-Ricardo Zavadivker: “Los primeros músicos de América”, Buenos Aires, 1984.
-Eloy Cruz: “La casa de los once muertos historia y repertorio de la guitarra”, Mexico, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1993.
-Michael Lorimer: Prefacio a la edición de “Saldivar codex N° 4”, Santa Barbara, California, EEUU, 1987.
-Monica Hall: Introducción de la edición de “Resumen para acompañar la parte con la guitarra” de Santiago de Murcia, Chanterelle editions, Monaco, 1980.
-Alejandro Vera: “Santiago de Murcia (1673-1735): new contributions on his life and work”, Early music XXXVI, London, 2008.
-Alejandro Vera: “Santiago de Murcia's Cifras selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar”, Early music XXXV, London, 2007.
-Octavio Santa Cruz: “Mathías Maestro: guitarrista, El cuaderno de guitarra de 1786 ”, La guitarra en el Perú, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 2001.
-Octavio Santa Cruz: “El cuaderno de vihuela de 1830”, La guitarra en el Perú, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 2005.
-Javier Echecopar Mongilardi: “El libro de zifra”, Introducción de la partitura. Colección “La guitarra en el barroco del Perú”, ACEM & AICA, 2004.
-Melanie Plesch: “The guitar in XIXth. Century Buenos Aires”. Tesis doctoral de la Universidad de Melbourne (Australia), 1998. UMI, Ann Arbor, EEUU.
-Néstor Guestrin: “La guitarra en la música sudamericana”. Ebook de acceso libre en internet.
-Lauro Ayestarán: “La música en el Uruguay”, SODRE, Montevideo,1953.
-Darío Montiel Capone: “Pedro Abrill Ximénez Tirado: El Rossini de América”, Gendai guitar, 2010. Versión en español cedida por el autor.

Agradecimientos

A Eloy Cruz, Melanie Plesch, Norberto Broggini, Alejandro Vera, Julián Navarro, José Luis Segura Maldonado, Omar Morales Abril, Harold Beizaga, Darío Montiel Capone, Néstor Guestrin, y todas las personas que contribuyen desinteresadamente a la difusión del patrimonio musical latinoamericano, con sus aportes a través de la internet, y con su investigación y la interpretación de este repertorio tan valioso para nuestra historia, pero tan poco conocido por nuestros propios compatriotas.
A Ana Paula Segurola, por su apoyo constante y su colaboración en la corrección de textos.

Guitarras y laúdes en la iconografía peruana del Siglo XVIII

Por Ricardo Augusto Zavadivker

La obra de Baltasar Jaime Martinez Compañón (Villa de Cabredo (Navarra) 1735—Bogotá (Colombia) 1797), referida a Trujillo del Perú (actuales departamentos de Piura, Lambayeque, La Libertad, Cajamaroa, Amazonas, San Martin y Loreto), es la mayor enciclopedia gráfica de la Hispanoamérica colonial. El autor estudió filosofía en el convento de la Merced de Calatayud, leyes y cánones en las universidades de Huesca y Oñate, ordenándose sacerdote en 1761. En 1768 era chantre en la Iglesia Metropolitana de Lima, donde ocupó varios cargos, en 1779 fue nombrado obispo de Trujillo y arzobispo de Bogotá en 1791.
Testimonio de su inigualable talento son los 9 tomos de materiales gráficos (1421 dibujos y acuarelas de 25 x 17 y 21,5 x 14 cm) que recopiló en la visita pastoral a su diócesis entre 1782 y 1788, que se conservan en la Biblioteca de Palacio de Madrid, complemento, seguramente, de textos desconocidos. Los mismos se componen exclusivamente de láminas dibujadas a pluma con tinta negra -por diversas manos y habilidades— acuareladas en colores contrastados con el agregado de brillantes tintas metálicas. Cada una está numerada precedida de una “E”, inicial de estampa, pero en el Indice donde estén los títulos correspondientes, dice fol. (folio).
El contenido de los tomos es el siguiente: I. Retratos, mapas y planes; II. Vida y costumbres; III. y IV. Flora; V. Hierbas medicinales; VI. Cuadrúpedos, reptiles y sabandijas: VII. Aves; VIII. Peces; IX. Antigüedades prehispánicas y cerámicas.

Debemos agradecer a las Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, la monumental edición facsimilar de la obra, con el agregado de las láminas conservadas en la Biblioteca Nacional de Colombia, documentos fundamentales y elaboradísimos índices. (Madrid, 1978-1994. 12 vol.)

El tomo II. Vida y costumbres, es el más importante para nosotros, ya que ofrece un riquísimo inventario de las danzas y sus instrumentos acompañantes, que infortunadamente no se mencionan; es por esa razón que los nombraremos genéricamente como guitarras y laúdes. El número de clavijas es bastante claro; el de cuerdas, solo en tres oportunidades.
Guitarras: 8 (E. 141), 10 (E. 61, 145. 152)
Laúdes: 3 (E. 170), 6 (E. 147, 149, 8 (E. 146, 150), 9 (E. 159).
Cuerdas: 4 (cerca del puente E. 141), 5(E.l45), 4 (E. 150)
Un dato fundamental sobre la nomenclatura de aquel1a época lo da Amadeo Frezier (1716) referido a los españoles criollos del Perú: "Se verá por este fragmento de música (del zapateo que transcribe, que según Carlos Vega, es la primera notación de un baile criollo), el gusto seco que reina en el punteo del arpa, de la vihuela y de la bandola, que son casi los únicos instrumentos usados en el país. Estos dos últimos son una especie de guitarra, pero la bandola tiene un sonido mucho mas agudo y mas fuerte." (Relación del viaje por el Mar del Sur. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 218).
Para información actual sobre el tema, remitimos al Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1978, p. 124-170
Detallamos a continuación las 11 láminas donde aparecen guitarras y laúdes
según referencias del Indice (se actualizaron las grafías):
1)Indios bailando en el patio de la chichería (fábrica de la chicha, bebida alcohólica de maiz): folio 61 (guitarra).
2)Danza de negros: fol. 141 (guitarra).
3)Danza de los diablicos: fol. 145 (guitarra).
4)Danza de carnestolendas: fol. 146 (laúd).
5)Danza del chimo: fol. 147 (laúd).
6)Danza de pallas (indios cristianizados que ejecutan danzas delante de los Nacimientos): fol. 149 (laúd).
7)Danza de hombres vestidos de mujer: fol. 150 (laúd).
8)Danza otra de pallas fol. 152 (guitarra).
9)Danza del chusco: fol. 159 (laúd).
10)Danza de la hungarina. ("Capote rústico para tiempo de aguas"): fol. 160. (guitarra o laúd? El ejecutante está de espalda).
11)Danza de venados: fol. 170 (laúd).
Aclararemos que en las partituras transcriptas entre los folios 176 y 193 se mencionan solamente violín y bajo.

A continuación del artículo, a modo de apéndice, adjuntamos la serie completa de estampas musicales del códice Martínez Compañón.

Estudio del manuscrito 236R de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires

por Juan Ignacio Izcurdia

Aclaración: una versión previa de este artículo fue publicada en el Nº7 de la Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en el año 2000.

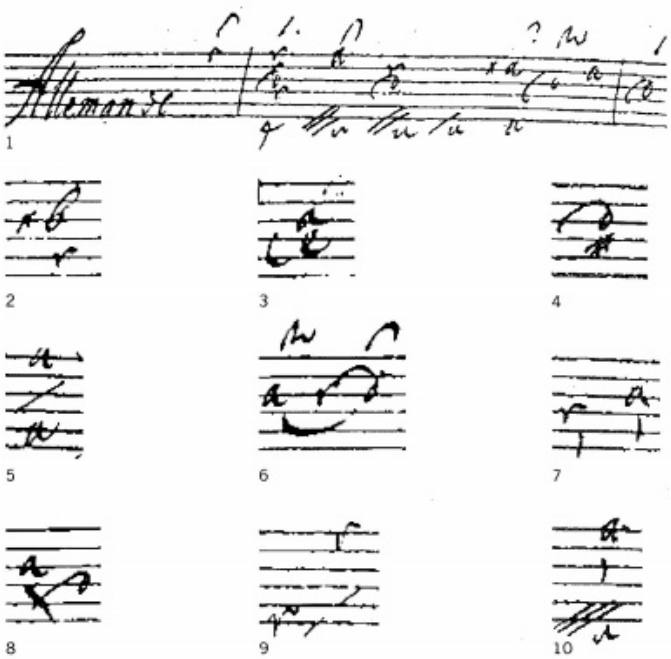
El manuscrito 236R es una fuente de música para laúd que se resguarda en Argentina y contiene algunas piezas del compositor Silvius Leopold Weiss (Breslau, 1686 – Dresde, 1750). Las obras de Weiss se hallan en dos manuscritos principales: el manuscrito de Londres y el de Dresde. Además de estas dos fuentes han sido halladas obras de Weiss en otros manuscritos: Moscú, Nueva York y Buenos Aires. Las obras contenidas en el manuscrito están destinadas al laúd barroco con afinación en re. Algunas piezas son para un instrumento de once y otras para uno de trece. El sistema de escritura es la tablatura francesa.

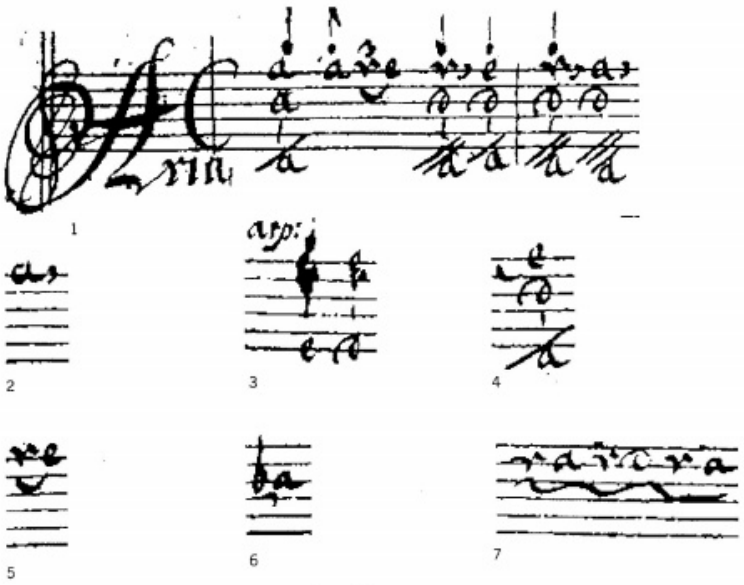
El manuscrito está compuesto por 217 páginas (los números de página no son originales sino asignados como referencia para el estudio) con dos folios extraviados y 151 piezas de las cuales cuatro están incompletas. De acuerdo con la disposición de los géneros musicales y los distintos estilos compositivos, así como notables diferencias en el aspecto gráfico de los símbolos empleados en la tablatura, el documento presenta primeramente dos secciones bien disímiles. La primera parte abarca desde el inicio hasta la página 51 inclusive. El estilo compositivo, las formas musicales y el agrupamiento de las piezas evocan a los impresos franceses del siglo XVII (Jaques de Gallot, Charles Mouton, etc.). Las piezas que aparecen son Preludios sin indicación rítmica, danzas como Allemande, Courante, Sarabande, Gigue (eventualmente con sus Double) agrupadas por tonalidad aunque no parecen formar Suites en forma específica. Cada grupo de piezas en una tonalidad finaliza con una Chacone.

En los grupos de obras dispuestas por tonalidad predomina la Courante y contienen al menos un Preludio intercalado entre las danzas. En tal sentido se diferencia de los impresos franceses, en los cuales el Preludio aparece siempre al comienzo de cada grupo de piezas en una nueva tonalidad. El estilo compositivo es similar al de compositores como Gaultier, Mouton, etc.

La segunda parte no tiene una organización tan definida como la primera y abarcaría desde la página 52 hasta el final. En cuanto al tipo de piezas encontramos Aria, Menuet, Polonaise, Alagraise, Pastorella, Capriccio, Rondó, etc. que no aparecen en la sección anterior, predominando el Menuet en lugar de la Courante. Ésta también aparece aquí, así como la Allemande, pero con un estilo diferente cercano a Weiss. A las agrupaciones por tonalidad se interpolan piezas sueltas que no responden a este ordenamiento. En tres ocasiones aparece el término Partie. Otros grupos de piezas parecen haber sido concebidos como partitas o suites aunque no esté especificado claramente. Hacia el final de esta segunda parte (páginas 200 a 208) aparece una sección muy similar en la grafía y el estilo musical a la primera parte. La mayoría de las obras no lleva indicación de autor. Podría ser que la primera sección haya sido copiada por una sola persona, mientras que la segunda parecería ser realizada por varias. Tres piezas están atribuidas a Weiss en el manuscrito y dos han sido cotejadas con otras fuentes. Angloise (pág.169) y Fuga (pág. 96) concuerdan con piezas del manuscrito de Londres (Fuga con importantes diferencias). Aria (pág. 175) también aparece como perteneciente a Weiss.

En la tabla se detallan todas las piezas contenidas en el manuscrito completo, la numeración de páginas realizada sobre la copia, las piezas que integran Partitas o Suites, tonalidades, estilos, cantidad de órdenes y textos. Para analizar en detalle el contenido musical se realizó la transcripción completa.

Tablatura de páginas 1 a 51 y 200 a 208

1. aspecto general
2. trino o apoyatura descendente
3. apoyatura ascendente
4. vibrato
5. separación
6. ligado ascendente o descendente
7. pulgar
8. deslizamiento índice de mano derecha
9. prolongación de bajo
10. ataque simultáneo

Tablaturas de páginas 52 a 200 y 208 a 216

1. aspecto general
2. trino o apoyatura descendente
3. acordes arpegiados
4. apoyatura ascendente
5. ligado ascendente
6. ligado descendente
7. ligados ascendente y descendente encadenados

contenido	pág.	partitas	tonalidades	estilo	órdenes	textos y observaciones
· Accord	1		Re menor	Francés	Once	Texto sin dilucidar.
· Præludium	1		.	.	.	(...?) *primo Tono*. Texto de un *Kyrie*.
· Allemande	2		.	.	.	Texto sin dilucidar.
· Courrante	4		.	.	.	Texto fragmentado sin dilucidar.
· Courrante	6		.	.	.	
· Prælud:(ium)	7		.	.	.	
· Double	8		.	.	.	Vinculada a la Courrante anterior.
· Sarabande	10		.	.	.	
· Double	10		.	.	.	
· Allemande	12		.	.	.	
· Courrante	13		.	.	.	
· Courrante	14		.	.	.	
· Courrante	15		.	.	.	
· Sarabande	16		.	.	.	
· Double	16		.	.	.	
· Allamande	18		.	.	.	
· Courrante	20		.	.	.	
· Sarabande	22		.	.	.	
· Chanson	23		.	.	.	
· Courrante	24		.	.	.	
· Courrante	26		.	.	.	
· Sarab:(ande)	27		.	.	.	
· Gigue	28		.	.	.	
· Allemande	30		Fa Mayor	.	.	
· Courrante	32		.	.	.	
· Courrante	33		.	.	.	
· Courrante	34		.	.	.	
· Prælud:(ium)	35		.	.	.	(...?) (...?) *Tono*.
· Ballet	36		.	.	.	
· Courrante	38		.	.	.	
· Sarabande	40		.	.	.	
· Bransle	41		.	.	.	
· Allemande	42		Do Mayor	.	.	
· Præludium	43		.	.	.	(...?) *Tono*.
· Courrante	44		.	.	.	
· Courrante	45		.	.	.	
· Courrante	46		.	.	.	
· Sarabande	47		.	.	.	
· Allemande	48		.	.	.	
· Courrante	49		.	.	.	
· Sarabande	50		.	.	.	
· Ciacona	51		.	.	.	
· Præludio	52		Fa Mayor	Alemán	Trece	Cambios caligráficos y de algunos símbolos de la tablatura.
· Aria	54		.	.	.	
· Menuet	56		.	.	.	
· Polonese	56		.	.	.	
· Alaigresse	57		.	.	.	
· Menuet	58		.	.	.	
· Gavotte	58		.	.	.	

- Menuet	60		.	.	.	
- Pastorella	62		.	.	.	
- Menuet	63		.	.	.	
- Gavotte	64		.	.	.	
- Menuet	66		.	.	.	
- Marche	68		Fa Mayor	Alemán	Once	
- Allemande	70		.	.	.	
- Courante	72		.	.	.	
- Boure	73		.	.	.	
- Scherzo	74		Re menor	.	.	
- Menuet	76		.	.	.	
- Boure	78		.	.	.	Inconclusa.
- Fuga	80		Fa Mayor	.	Trece	Probablemente de Weiss.
- Menuet	82		.	.	.	Incompleto (folios extraviados).
- Aria	84		Re menor	.	Once	
- Boure	86		.	.	.	
- Menuet	87		.	.	Trece	
- Boure	88		.	.	.	
- Menuet	89		.	.	.	
- Boure	90		.	.	.	Probablemente de Weiss.
- Courante	92		.	.	.	
- Rondeau	94		.	.	.	
- Fuga	96		.	.	.	S. L. Weiss, London
- Menuet	98		Sol Mayor	.	.	
- Menuet	99		Re Mayor	.	.	
- Entre	100		.	.	.	
- Gavotte	102		.	.	.	
- Menuet	104		.	.	.	
- Capricio	106		.	.	.	Texto sin dilucidar.
- Rondeo	108		.	.	.	
- Boure	110		.	.	.	D: Dur:
- Menuet	111		Sol Mayor	.	.	
- Menuet	112		Re Mayor	.	.	
- Prelude	113		Fa Mayor	.	Once	(...?) *Ton F.*
- (sin título)	114		Re menor	.	.	
- Accord	114		Fa Mayor	.	.	
- Gavotte	115	.	.	.	.	Indicación de autor sin descifrar.
- Air	115	.	.	.	.	
- Menuet	116	.	.	.	.	
- Bourrée	117	.	.	.	.	
- Menuet	118	.	.	.	.	
- Prælu:(dium)	119		.	.	Trece	
- Air	120	+	.	.	Once	*Partie del'Annee 1720 al'honneur*
- Menuet	121	+	.	.	.	L:C: J. d. M: por G. A. Kalivoda
- Gavotte	122	+	.	.	.	
- Sarab:(ande)	123	+	.	.	.	
- Gigue	124	+	.	.	.	
- Air	126	+	.	.	.	*de Kalivoda.* Texto sin dilucidar.
- Menuet	127	+	.	.	.	
- Marche	128	.	Si b Mayor	.	Trece	*En B*
- (sin título)	129	.	.	.	.	
- Menuet	130	.	.	.	.	
- Boure	130	.	.	.	.	
- Echo	132	.	.	.	.	Indicaciones *forte piano.*

- Rondo	134	-	Sol menor	.	.	Indicaciones *forte piano.*
- Polonese	136	-	.	.	.	
- Menuet	137	-	Si b Mayor	.	.	
- Enrée	138	-	Re Mayor	.	.	
- Tourne	140	-	.	.	.	
- Aria	141	-	.	.	.	
- Menuet	142	-	.	.	.	
- Capricio	144	-	.	.	.	
- Entrada	146	-	La Mayor	.	.	
- Menuet	148	-	.	.	.	
- Trio	149	-	.	.	.	*adesto segue la Sarabanda che e*
- Paisane	150	-	.	.	.	*scritta dopo la Paisane*
- Sarabande	152	-	Fa # menor	.	.	
- Menuet	154		Re Mayor	.	.	
- (sin título)	156		Re Mayor	.	.	
- Tournée	157		Fa Mayor	.	Once	Cambios caligráficos y de algunos
- (sin título)	159		Re menor	.	.	símbolos de la tablatura.
- Entrada	161	-	La Mayor	.	Trece	
- Tournée	163	-	.	.	.	
- Aria	165	-	.	.	.	
- Menuet	166	-	.	.	.	
- Allabreve	167	-	.	.	.	
- Angloise	169		Re Mayor	.	Once	S. L. Weiss, London.
- Courante	171		.	.	.	
- Pimpinella	173		.	.	.	
- Aria	175		Si b Mayor	.	Trece	*Aria del Sig*(nore) *Weiss.*
- Aria	177		Do menor	.	Once	C. mol:
- Entrada	178	+	.	.	.	*Parth:*(ia) *en C. mol.*
- Tournée	180	+	.	.	.	Allegro.
- Menuet	182	+	.	.	.	
- Gavotta	183	+	.	.	.	
- Capricio	184	+	.	.	.	
- (sin título)	186		Re Mayor	.	.	
- Menuet	187		.	.	.	
- Menuet	188		Sol Mayor	.	.	
- Pastorella	189		Fa Mayor	.	.	
- Aria	190		Si b Mayor	.	Trece	
- Entrée	192	+	La Mayor	.	Once	C. calig. y símb. *Parthia en A. Dur:*
- Presto	194	+	.	.	.	Estas tres piezas integran una
- Aria	196	+	.	.	.	Partita posiblemente incompleta.
- M:(enuet)	198		Do Mayor	.	Trece	
- (sin título)	199		Sol Mayor	.	.	
- Accord	200		Sol menor	Francés	Once	Cambios calig. y símb. (...?) *Tono.*
- Præludium	200	-	.	.	.	
- Allemande	201	-	.	.	.	
- Courrante	202	-	.	.	.	
- Courrante	203	-	.	.	.	
- Sarabande	204	-	.	.	.	
- Ciacona	206	-	.	.	.	
- Allemande	208	-	Do Mayor	Alemán	Trece	Cambios calig. y de símbolos
- Menuet	210	-	.	.	.	
- Alaigrese	211	-	.	.	.	
- Aria	212	-	.	.	.	del Seidl.
- Polonese	214	-	.	.	.	
- (sin título)	215		Si b Mayor	.	.	
- (sin título)	216		Do menor	.	.	

Referencias de la tabla

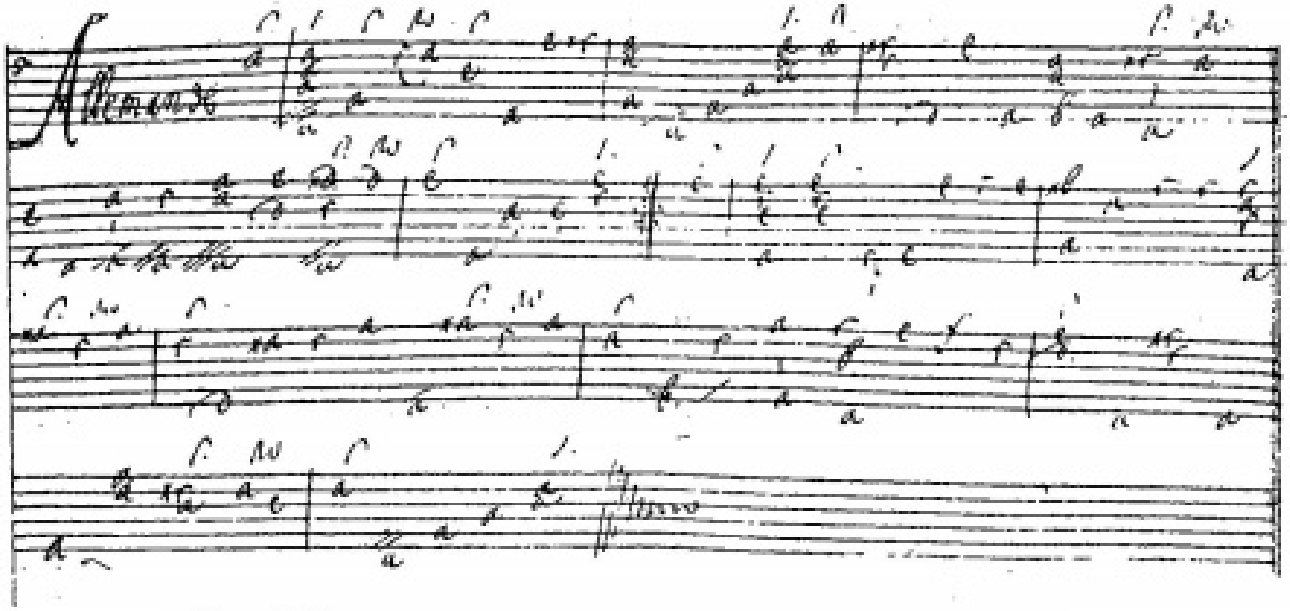
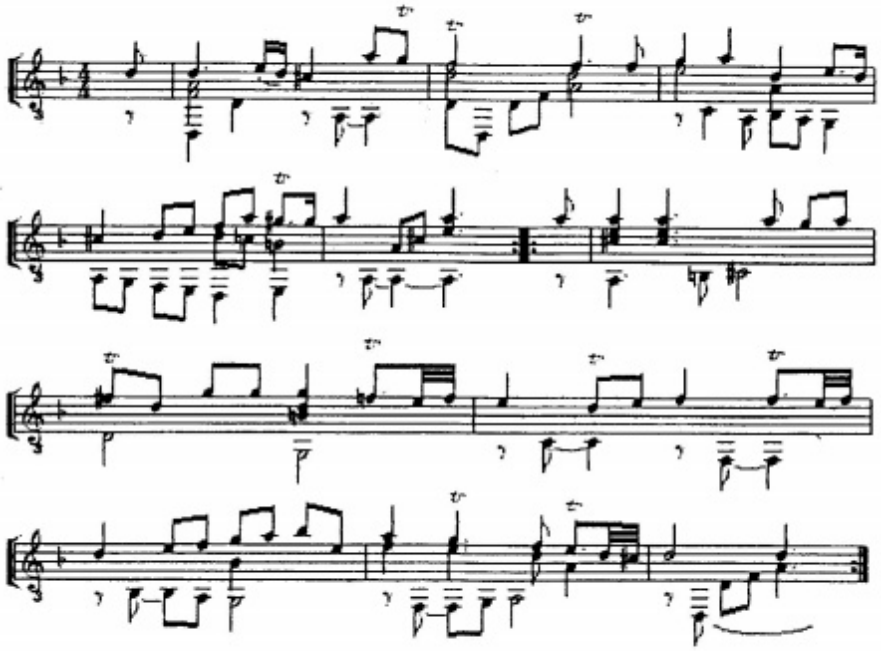
Texto en bastardilla: texto original del documento.

- : ídem al dato anterior.

(...?) : palabra del original sin interpretación segura.

+ : piezas cuya pertenencia a una Partita aparece en el original.

- : piezas que probablemente constituyen Partitas o Suites.

Tablatura original

Transcripción

El rincón del guitarrista

El "Méthode compléte pour la guitare divisée en 3 parties Op.59" (1836) de Matteo Carcassi

Traducción de las instrucciones técnicas de la primera parte por Gabriel Schebor

La incorporación de este documento en este boletín, responde al principio que sostenemos desde AALGA, que tiene que ver con la necesidad de dar difusión amplia a los métodos e instrucciones técnicas históricas, para facilitar el acceso de ellas a nuestros socios, y que el estudio de la técnica instrumental desde el punto de vista historicista no se vea obstaculizado por las diferencias de idioma.

En este sentido, las instrucciones del "Méthode..." de Matteo Carcassi (1792-1853) ocupan un lugar primordial en el entendimiento de las bases técnicas y estéticas de la guitarra de la primera mitad del siglo XIX. Sus conceptos son

concordantes con los expresados por Fernando Sor en su "Méthode pour la guitare" de 1830 pero el método del italiano tiene una lógica didáctica y una estructuración que lo vuelven mucho más apropiado para la práctica docente, mientras que el de Sor tiene más un sentido filosófico y polémico. Cabe destacar que ambos -el de Sor y el de Carcassi- evidencian una continuidad con los principios técnicos y estéticos expresados en los métodos de vihuela, guitarra barroca y laúd que fueron publicados en distitas épocas y países, mientras que la escuela "moderna" de la guitarra comenzaba a desarrollarse por la misma época, apelando a recursos técnicos y sonoros distintos, de mano de Dionisio Aguado y Mauro Giuliani. Así como hemos incorporado al boletín Nº1 de AALGA, la traducción de las instrucciones de Alessandro Piccinini (de 1623) y las de Jean Baptiste Bésard (que son traducción de las de Laurencini, publicadas en 1610 en el "Varietie of lute lessons" por Robert Dowland) en el Nº2, nos parece importante continuar esta línea en función de activar la reflexión y las prácticas musicales basadas en el estudio riguroso de los métodos históricos.

Matteo Carcassi (1792-1853)
"Méthode compléte pour la guitare divisée en 3 parties" Op.59

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Al componer este Método, no he tenido la intención de hacer una obra científica; he querido solamente hacer más fácil el estudio de la Guitarra, adoptando un plan que pudiese - de la manera más clara, simple y precisa - dar un conocimiento profundo de todos los recursos de este instrumento.
La halagadora recepción que los artistas - y los distinguidos aficionados - han tenido a bien hacer a mis obras, me ha decidido a publicar ésta. Una larga experiencia, adquirida en la carrera de la enseñanza, me ha proporcionado observaciones útiles, que he creído debo consignar por escrito. He tenido el mayor cuidado en preparar progresivamente cada lección, para que un alumno que no tenga ninguna noción del instrumento, pueda tocar desde el primer estudio hasta el último sin encontrarse con esas dificultades tan áridas que muy frecuentemente no sirven sino para desestimularlo. Independientemente de la digitación de la mano izquierda, que he tratado muy en detalle, el mecanismo de la mano derecha me ha parecido siempre una de las cosas esenciales para llegar a adquirir un toque seguro y brillante. He indicado la digitación de esta mano hasta la segunda parte, artículo “posición”; una vez llegado a ese punto, el alumno habrá adquirido conocimientos suficientes para poder digitar él mismo.
La tercera parte es un recreo, que sin embargo no carece de utilidad; contiene cincuenta piezas de diferentes caracteres, ordenadas progresivamente.
Puedo asegurar, basándome en la aplicación de este método en mis alumnos, que toda persona inteligente que lo estudie con atención, desde el principio hasta el fin, adquirirá un conocimiento perfecto del mecanismo de la Guitarra.
Me consideraré dignamente recompensado de mis trabajos si puede adquirir la certeza de haber compuesto una obra útil.

PRIMERA PARTE

MANERA DE ENCORDAR Y AFINAR LA GUITARRA

La Guitarra tiene seis cuerdas, de las cuales las tres primeras son de tripa, y las otras tres de seda entorchada en plata. Todas se afinan por cuartas, excepto la 2ª. que se afina a una tercera de la 3ª.

MANERA DE SENTARSE Y SOSTENER EN POSICIÓN A LA GUITARRA

Para sostener bien la Guitarra, hay que sentarse sobre un asiento un poco más alto de los que se usan ordinariamente; posar el pie izquierdo sobre un taburete de una altura proporcional a la del asiento que se está usando; a continuación, se aleja la pierna derecha llevando un poco hacia atrás el pie; la pierna izquierda conserva su posición natural; el peso del cuerpo reposa en gran parte sobre el muslo izquierdo.
Una vez bien sentado de esta manera, se coloca la Guitarra transversalmente sobre el muslo izquierdo como lo muestra la lámina precedente; esta posición es preferible a cualquier otra porque ofrece tres puntos de apoyo al instrumento, que se encuentra en equilibrio sin que las manos estén obligadas a retenerlo: ese es el inconveniente de otras posiciones, que contribuyen frecuentemente a hacer perder la firmeza.

MANO IZQUIERDA

La mano izquierda debe apretar ligeramente el mango entre el pulgar y el índice, el extremo del pulgar debe colocarse del lado de las cuerdas gruesas entre el primer y el segundo traste, y la falange grande del índice entre la cejuela y el primer traste, del lado de la primer cuerda. Debe dejarse caer naturalmente la parte superior del brazo, apartar el codo del

cuerpo teniendo cuidado de que el antebrazo y la muñeca estén un poco curvados. Los dedos deben estar separados y en forma de martillo encima de las cuerdas, preparados para colocarse sobre los cuatro primeros trastes; los dedos, en esta posición, caen naturalmente sobre las tres primeras cuerdas; cuando deban llegar a las tres últimas, será necesario redondear más la muñeca, y colocar el pulgar un poco más abajo en el mango. También se usa a veces el pulgar de esta mano, para tocas algunas notas en la sexta cuerda, del lado opuesto a los otros dedos. Las notas que deben ser digitadas así se indican con la palabra POUCE [pulgar] que se coloca debajo de dichas notas.

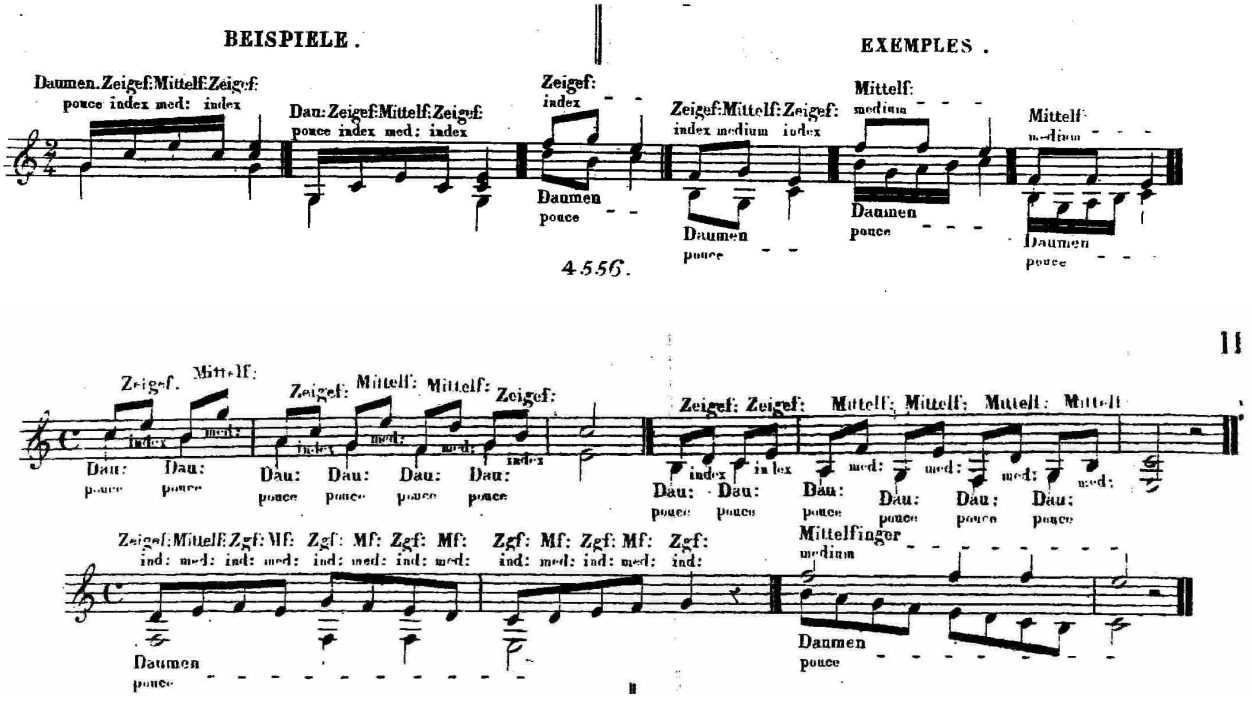
MANO DERECHA

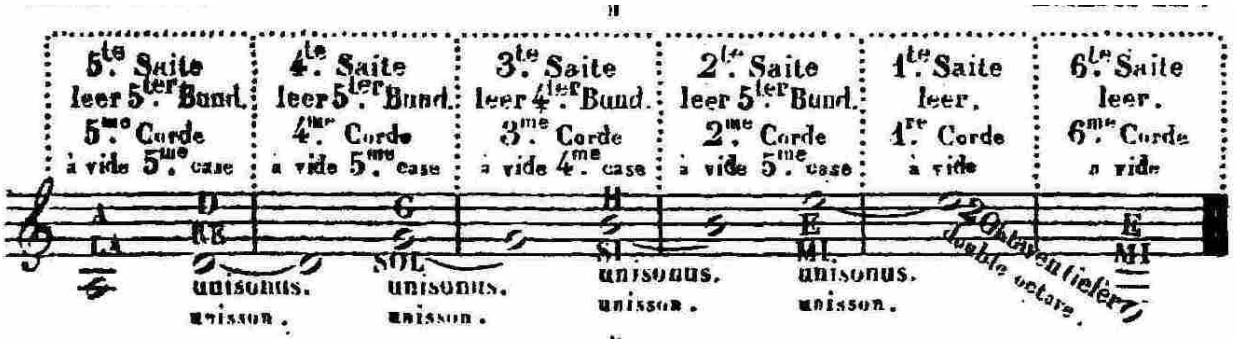
El antebrazo derecho debe apoyarse en el borde formado por el costado [aro] y la tabla armónica, en dirección al puente. El dedo meñique se debe separar y apoyarse ligeramente en la tabla armónica, cerca de la primera cuerda. El pulgar se tendrá alargado y por fuera de los otros dedos, y se apoyará en alguna de las cuerdas entorchadas, mientras que los otros tres dedos, un poco curvados, se tendrán por encima de las tres cuerdas de tripa [1a, 2a y 3a] *[Nota del editor: A propósito de esta indicación, puede verse la coincidencia de criterios con las indicaciones que se encuentran en el "Varietie of Lute Lessons", redactadas por Jean Baptiste Bésard (Londres, 1610), o las incluidas en "Il primo libro d'intavolatura di Liuto, et Chitarrone", por Alessandro Piccinini (Bologna, 1623)].* Si se desea suavizar o endulzar el sonido de la Guitarra, se debe llevar la mano hacia la boca (Rosette).

MANERA DE PULSAR LAS CUERDAS

Se utilizan 4 dedos para pulsar las cuerdas, y estos son: el pulgar, el índice, el medio, y el anular. Las cuerdas 4°, 5° y 6°, en las que a menudo se tocan las notas llamadas BAJOS, se pulsan con el pulgar, mientras que las otras cuerdas se pulsan en las escalas y las frases de melodía, con el índice y el medio alternativamente, cambiando de dedo en cada nota. El dedo anular solo toca los acordes y los arpegios compuestos de 4,5, o 6 notas. Para obtener un sonido lleno y mullido, es necesario pulsar firmemente pero sin ruido, con la punta de los dedo, evitando el contacto de las uñas con las cuerdas, que deben ser pulsadas un poco al sesgo (biais). *[Nota del editor: al bies o bias, o sea, con el dedo haciendo un ángulo que no es recto, en relación a la línea que forma la cuerda*].

El pulgar de la mano derecha, al atacar las cuerdas graves, debe siempre deslizarse hacia la cuerda que está por debajo de la que acabó de pulsar, y no debe levantarse de ese lugar si no es para tocar alguna otra nota, a excepción de los casos en que la cuerda en la que esté por apoyarse tenga que ser puesta en vibración por algún otro dedo al mismo tiempo, o inmediatamente después. En ese caso, el pulgar debe pulsar la cuerda sin tocar luego ninguna otra. *[Nota del editor: Esta es una clara explicación de la preeminencia del toque "apoyado" para el pulgar, que viene de la técnica renacentista y barroca. Para chequear estas concordancias, se puede ver el prólogo de "Orphénica lyra" de Miguel de Fuenllana (Valladolid, 1554), o el artículo citado de J.B.Bésard incluido en "Varietie of lute lessons" (compilado por Robert Dowland, Londres, 1610)]*

Existe un gran número de casos en los que el pulgar está obligado a tocar la 3° y la 2° cuerdas, y el índice y el medio la 4° y aún la 5° cuerdas. Estos casos se presentan a menudo en los acordes, arpegios, pasajes de terceras, sextas, octavas, y aún en algunas frases cantantes. Las notas que deben ser tocadas por el pulgar para estos casos, se escriben con una doble plica (double queue) si corresponden a una voz sola, y plica hacia abajo, si las partes son a 2 voces.

MANERA DE AFINAR LA GUITARRA

Para afinar la guitarra, nos servimos de un diapasón (pequeño instrumento de acero que da el LA a todos los instrumentos), y con el sonido del mismo, afinamos la 5° cuerda. Luego, pisando el 5° traste de esa cuerda, que nos da el RE, afinamos la 4° cuerda. Luego, pisamos la 4°, en el 5° traste, que nos da un SOL con el que afinamos la 3° cuerda. A continuación, pisamos en el 4° traste de la 3° cuerda y obtenemos un SI con el que afinamos la 2° cuerda. Luego, pisamos la 2° en el 5° traste y obtenemos un MI con el que afinamos la 1° cuerda, que luego comparamos con la 6°, que es también un MI a dos octavas de intervalo.

Luego de haber afinado la guitarra, por unísonos, es bueno verificar la afinación haciendo sonar juntas, las octavas siguientes:

En seguida daremos la indicación de los signos relativos a la digitación, que serán los mismos que utilizan la mayoría de los autores que componen para la guitarra.

DE LA MANO IZQUIERDA

0= cuerda al aire; 1= índice; 2= medio; 3= anular. *[Nota del editor: obviamente, Carcassi omitió mencionar el dedo 4, pero no porque tuviera la idea de no utilizarlo, como podrá verse en su obra y en sus propias digitaciones]*

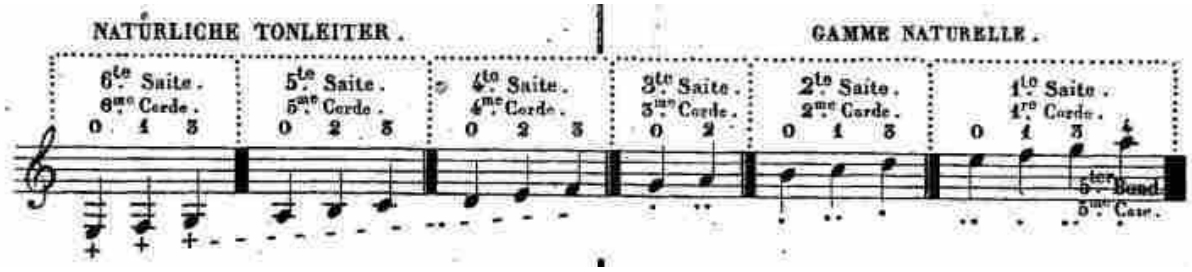
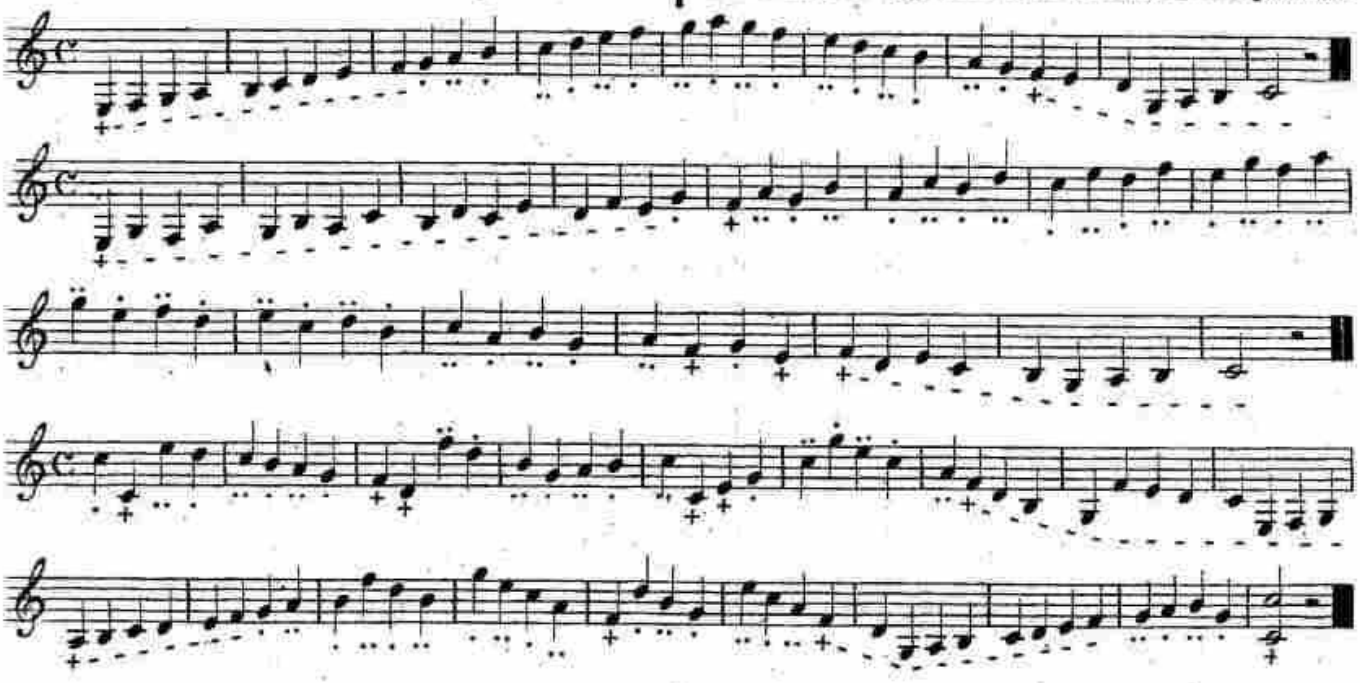
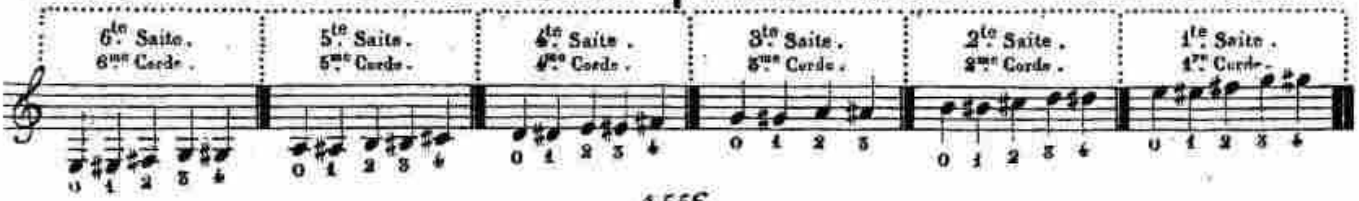
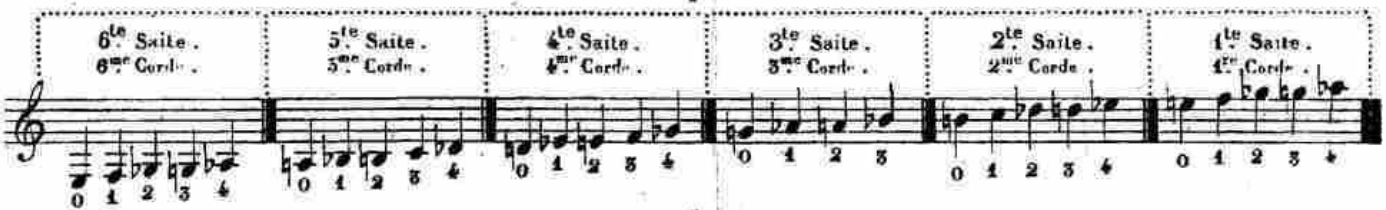
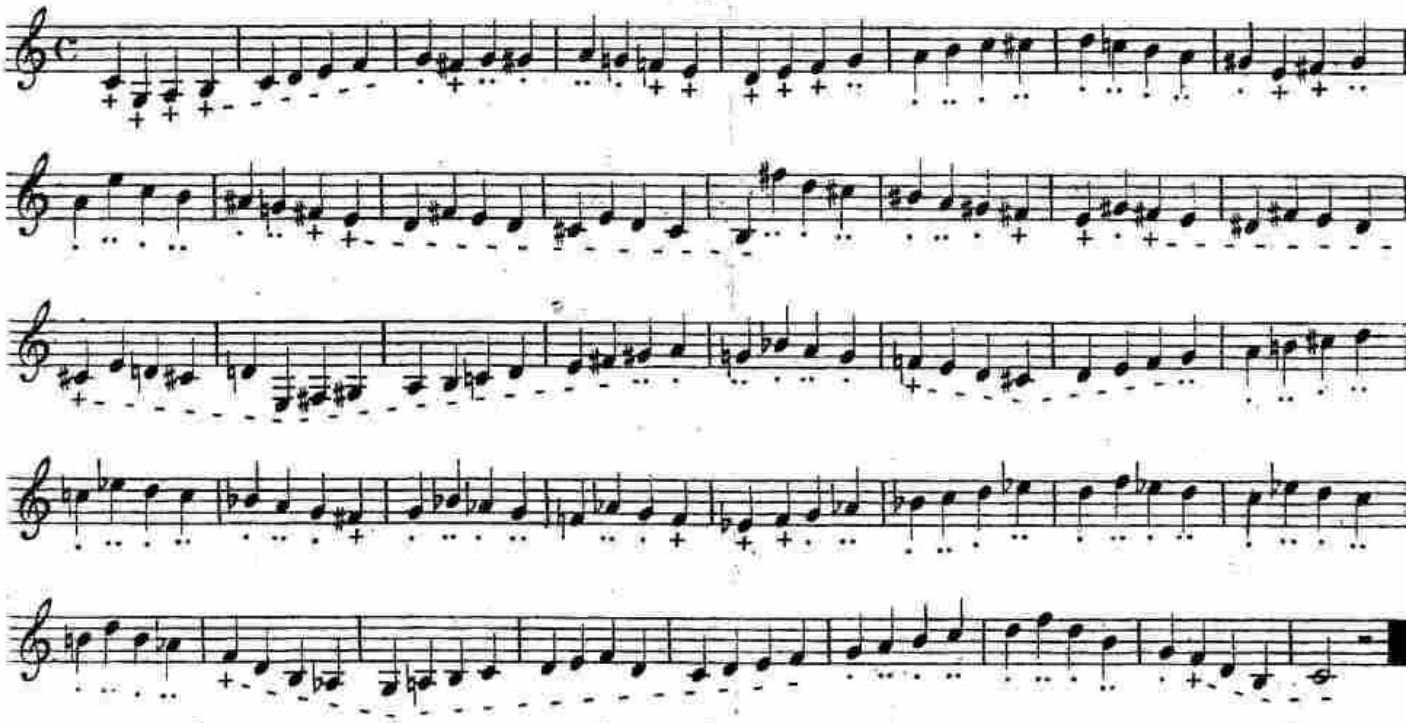
DE LA MANO DERECHA

. [un punto]= índice ; .. [dos puntos]= medio ; …[tres puntos]: anular ; + [una cruz] = pulgar

LAS POSICIONES

Hay tantas posiciones como trastes en el mango; pero es el primer dedo de la mano izquierda el que determina la posición en la que nos encontramos. De esta manera, cuando el dedo 1 se encuentre en el primer traste, estaremos en la 1° posición, cuando esté en el segundo, estaremos en la 2° posición y así sucesivamente.

ESCALA QUE ENSEÑA LAS NOTAS EN LA EXTENSIÓN DE LA 1° POSICIÓN

Las cifras ubicadas sobre las notas indican los dedos de la mano izquierda, y los trastes en los que se deben ubicar. Las cuerdas al aire son indicadas por un 0, el dedo 1 y el primer traste por un 1, el dedo 2 o el 2° traste por un 2, y así sucesivamente.Los dedos de la mano derecha con los que hay que tocar, se indican por los signos: + pulgar, . índice, .. medio, … anular.

ÜBUNGEN um die Noten in der ersten Lage aufzufinden. | EXERCICES pour apprendre à lire les notes à la 1re position.

TONLEITER um die mit ♯ veränderten Noten aufzufinden. | GAMME pour apprendre à faire les notes avec les dièzes.

TONLEITER um die mit ♭ veränderten Noten aufzufinden. | GAMME pour apprendre à lire les notes avec les bémols.

ÜBUNG um die mit ♯ oder ♭ veränderten Noten aufzufinden. | EXERCICE pour apprendre à lire les notes avec les dièzes et les bémols.

DE LOS ACORDES, Y LA MANERA DE TOCARLOS

La reunión de varias notas que deben escucharse simultáneamente se llama acorde.

Si el acorde que se quiere tocar, se compone de 3 notas (cualesquiera las cuerdas en las que se toquen), se debe tocar con el pulgar, el índice y el medio; si tiene 4 notas, se agrega el anular, y si tiene 5 o 6 notas, el pulgar se desliza en las 2 o 3 notas graves y los otros dedos tocan las otras cuerdas.

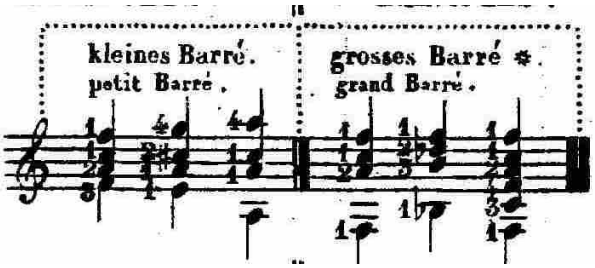
Para que todas las notas de un acorde resuenen bien, es necesario que los dedos de la mano izquierda estén curvados en forma de martillo, y presionen las cuerdas cerca de los trastes y no perturben la vibración de las otras cuerdas. Luego, se colocarán los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas a pulsarse, y no se los quitará sino para poner las cuerdas en oscilación.

Los acordes se hacen siempre un poco arpegiados, es decir, pulsando las cuerdas una después de la otra, pero siempre con velocidad, para que produzcan el mismo efecto que si fueran pulsadas todas al mismo tempo.

En los movimientos lentos, los acordes se arpegian más lentamente que de costumbre, siendo esto indicado con el signo que se ubica al costado del acorde. En los movimientos rápidos y pronunciados, y que exigen mucho sonido de la guitarra, el mismo signo ubicado al costado de un acorde significa que hay que dejar deslizar rápidamente y con fuerza el pulgar sobre todas las cuerdas.

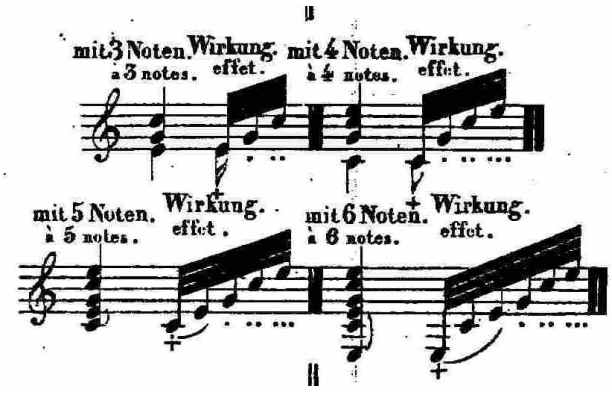
DE LA CEJILLA

Se hace cejilla apoyando el primer dedo sobre todas las cuerdas, en el mismo traste. Hay dos tipos de cejilla: la grande (grand barré) y la pequeña (petit barré). En la pequeña, el primer dedo solo pisa 2 o 3 cuerdas, mientras que en la grande, el primer dedo pisa con toda su longitud, en todas las cuerdas.

Para hacer fácilmente la cejilla grande, es necesario alzar el puño, y llevar el pulgar bien abajo del mango.

LOS ARPEGIOS O BAJOS ALBERTI

Llamamos arpegios o bajos de Alberti (batteries) a un número de notas tocadas sucesivamente en un orden uniforme, que, reunidas, forman los acordes. En la guitarra, los arpegios son muy utilizados porque producen un efecto agradable y particular, y, como estudio, dan agilidad y fuerza a los dedos de la mano derecha.

Para ejecutarlos bien, es necesario que los dedos de la mano derecha estén ubicados sobre las cuerdas que forman el acorde simultáneamente, antes de pulsar, y luego de que la última nota del arpegio haya sido pulsada, se levantan los dedos y se los vuelve a ubicar para pasar al siguiente acorde. Esta regla es de rigor: si los dedos [de al mano izquierda] dejan las notas a tiempo y a medida que van se van pulsando las cuerdas, se impedirá la resonancia completa del acorde, ya que cada nota aislada forma una parte esencial.

Los dedos de la mano derecha no deben tocar las cuerdas si no es para ponerlas en vibración, a excepción del pulgar, cuyo movimiento ya fue descrito anteriormente.

<u>Nota del traductor:</u>

Esta es una traducción de las primeras 14 páginas de este método, en las que se desarrollan los principales contenidos conceptuales del mismo. Los conceptos subsiguientes se derivan de los primeros, y son expresados en breves comentarios que preceden a los ejercicios y piezas que Carcassi coloca en este método. Los conceptos relativos al uso de la mano derecha revelan una clara continuidad con las técnicas de instrumentos renacentistas y barrocos, y en las piezas, escalas, preludios y estudios digitados por Carcassi, se revela una coherencia sin fallas con estos criterios. Esta información es particularmente importante en consideración a la interpretación de sus 25 estudios opus 60, que se utilizan habitualmente para la enseñanza, ya que las revisiones y re-digitaciones de ellos se han hecho en abierta contradicción con las postulaciones de Carcassi, quien no digitó su edición los estudios por considerar que cualquier persona que hubiera seguido diligentemente su método, podría digitarlos adecuadamente. El texto completo de este método (en francés y alemán) junto con los 25 estudios op.60 y otras obras de Carcassi en sus ediciones originales de la época del autor, pueden descargarse de http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/Boije_c.htm

La agenda de AALGA de 2012

Nos ha parecido útil exponer, en esta sección final del boletín, y a manera de memoria anual, las actividades que nuestra asociación ha producido a lo largo de este año que pasó. Esto nos permite visualizar la potencia productiva de nuestra iniciativa, y los logros del trabajo conjunto, que debemos defender y ampliar.

10-11 de Marzo: Curso de luthería de laúdes y guitarras antiguas (nivel inicial) a cargo de Sebastián Núñez
17-18 de Marzo: Curso de luthería de laúdes y guitarras antiguas (nivel avanzado) a cargo de Sebastián Núñez

Abril-Mayo-Junio: Ciclo de conciertos en Asociación Cultural Pestalozzi (C.A.B.A), Coord. José Luis Akel
13 de Abril
Gabriel Schebor (guitarra barroca): Santiago de Murcia "Del arrabal madrileño a la corte borbónica" con obras de todos los manuscritos de Murcia, hallados en México y Chile.
Le bon goût (Gabriela Galván: traverso barroco; Claudia Odoguardi: viola da gamba; Isidoro Roitman: tiorba): "Música barroca francesa de la corte de Luis XIV"
11 de Mayo
Antires (Voz: Gabriela Bogo - Flauta: María Emilia Otero - Viola da gamba: José Papotto - Archilaúd: Natacha Cabezas - Tiorba: Sebastián Strauchler) “Programa con música profana de Claudio Monteverdi”
Walter Ujaldón (guitarra romántica): “Sonatas clásicas”
13 de Junio Don Gil de las calzas verdes (Laura Fainstein: guitarra barroca — Natacha Cabezas: Archilaúd — Sebastián Strauchler tiorba — Jéssica Bogado: canto) Barroco español.

14-15 de Julio: Segundas Jornadas de laúdes y guitarras antiguas en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (con el apoyo de la Secretaria de Cultura de la Nación. Coord. Gabriel Schebor. Con la participación de Carlos Ravina, Hernán Vives, José Akel, Le bon goût, Gabriela Galván - Analía Rego, Igor Herzog, Antires, Don Gil de las calzas verdes, Maximiliano Pacheco y Andrés Bonilla.

2-3 de Noviembre: Curso de interpretación y conciertos en Catamarca (en colaboración con la Secretaria de Extensión de la Universidad Nacional de Catamarca y el apoyo de la Secretaria de Cultura de la Nación.) a cargo de Dolores Costoyas, Gabriel Schebor y Walter Ujaldón.

10 y 11 de Noviembre: Curso de interpretación y conciertos en San Lorenzo (en colaboración con la Subsecretaría de Cultura, Educación y Juventud de San Lorenzo, Provincia de Santa Fe y el apoyo de la Secretaria de Cultura de la Nación.) por lsidoro Roitman — Gabriela Galván y José Akel - Hernán Vives.

16-17-18 de Noviembre: Sexto Festival de laúdes y guitarras antiguas en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (con el apoyo de la Secretaria de Cultura de la Nación. Coord. Gabriel Schebor. Con la participación de los Luthiers de AALGA, Sebastián Núñez, Dolores Costoyas, Pablo Travaglino, Hernán Vives, José Akel, Andrés Silva - Julián Navarro (Colombia), Gabriel Schebor, Le bon goût, Gabriela Galván - Analia Rego, Walter Ujaldón y Stil moderno.

Diciembre: Ciclo de conciertos “Antiguas Luces” en la Manzana de las Luces (C.A.B.A.). Coord. Natacha Cabezas, Laura Fainstein, y Sebastián Strauchler
Sábado 01/12 - Don Gil de las Calzas Verdes + Viejo Nuevo Mundo Sábado 08/12 - Gabriel Falzetti + Antires Sábado 15/12 - Dolores Costoyas + Dúo Akel-Vives + La Lyra de Marcias Sábado 22/12 -Alba Schoijet + Marina Bonetti

8-9 de Diciembre: Curso de Iuthería de Iaúdes (nivel inicial y avanzado) a cargo de Sebastián Núñez
13 de Diciembre: Exposición Anual de la Asociación Argentina de Luthiers: participación de Sebastián Núñez, Gervasio Barreiro, Matías Crom, José Luis Akel, y Gabriel Schebor.

15-16 de Diciembre: Curso de Iuthería de Iaúdes y guitarras antiguas (vihuelas, guitarras barrocas y románticas) a cargo de Sebastián Núñez