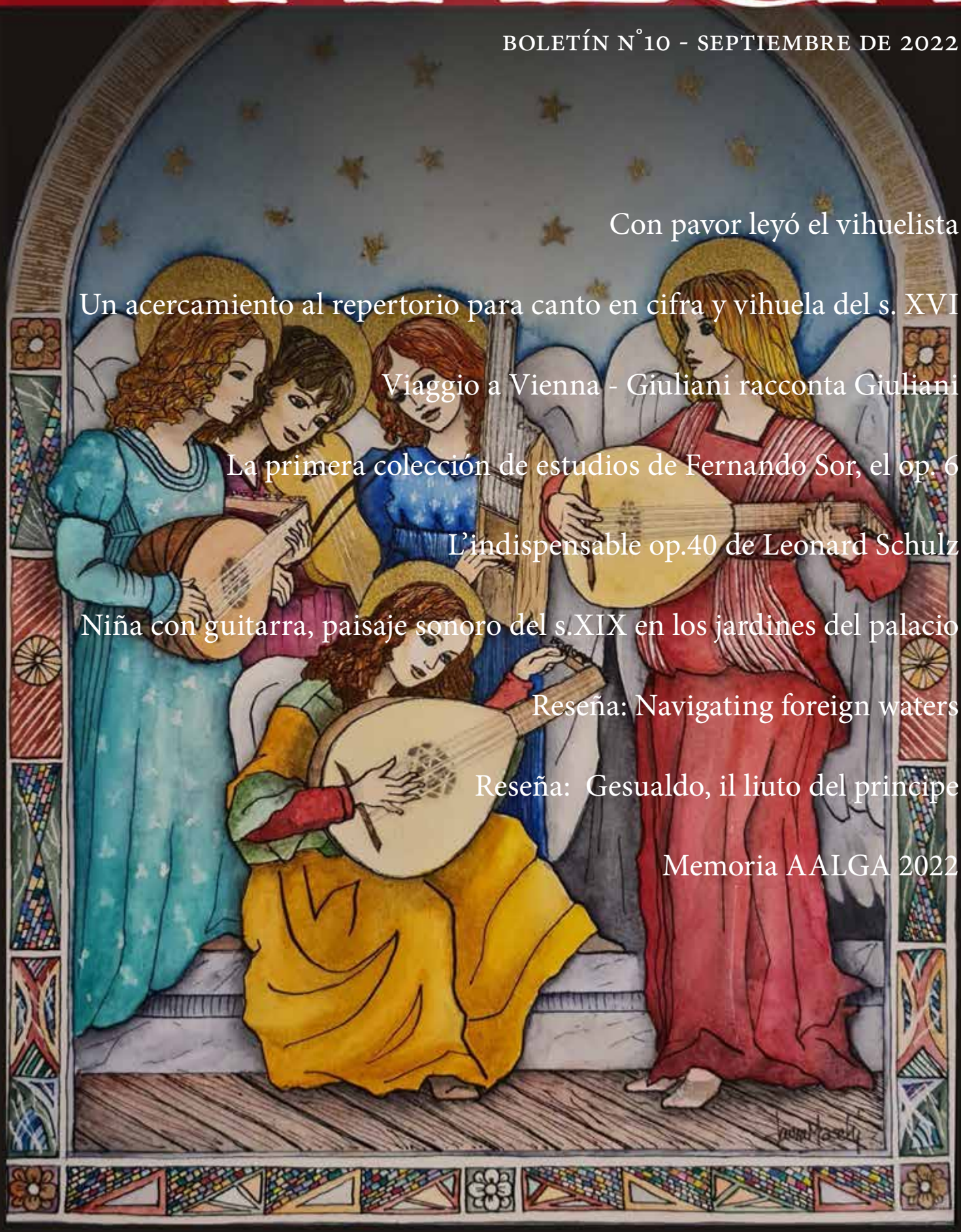
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE LAÚDES Y GUITARRAS ANTIGUAS

AALGA

BOLETÍN N°10 - SEPTIEMBRE DE 2022



Con pavor leyó el vihuelista

Un acercamiento al repertorio para canto en cifra y vihuela del s. XVI

Viaggio a Vienna - Giuliani racconta Giuliani

La primera colección de estudios de Fernando Sor, el op. 6

L'indispensable op.40 de Leonard Schulz

Niña con guitarra, paisaje sonoro del s.XIX en los jardines del palacio

Reseña: Navigating foreign waters

Reseña: Gesualdo, il liuto del principe

Memoria AALGA 2022

Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

AALGA es una asociación civil sin fines de lucro.
Personería Jurídica 650/10
Website: www.aalga.com.ar
Facebook: www.Facebook.com/aalga
E-mail: contacto@aalga.com.ar
Instagram: aalga.oficial

Comisión directiva:

Presidente: Claudia Gulich
Vicepresidente: Silvia Fernández
Secretario: Emilio Cervini
Prosecretario: Hernán Vives
Tesorero: Juan Muzio
Protesorero: Ernesto Cabrera
Vocales titulares: Isidoro Roitman, Gabriel Schebor, Germán Tennen
Vocales suplentes: Manolo Hurtado Gómez, Jorge Fariña, Daniel Ledesma
Órgano de fiscalización: Marianne Lilian Pérez Robledo
Órgano de fiscalización suplente: José Akel

Disclaimer: La responsabilidad de las opiniones expresadas en los artículos, estudios y otras colaboraciones firmadas 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
Imagen de tapa: Laura Maschi
Composición y diseño gráfico: Marcelo Mammana

Contenidos

Editorial	Claudia Gulich	4
***Con pavor* leyó el vihuelista. Afinación y temperamento en la vihuela**	Eduardo Sohns	5
Un acercamiento al repertorio para canto en cifra y vihuela del s. XVI	José Luis Akel	14
Viaggio a Vienna - Giuliani racconta Giuliani	Nicola Giuliani (trad. Claudia Gulich)	21
La primera colección de estudios de Fernando Sor, el op.6	Marcos Pablo Dalmacio	26
***L'indispensable op.40 de Leonard Schulz*: 2ª parte**	Rui Namora Nunes	36
Niña con guitarra, paisaje sonoro del siglo XIX en los jardines del Palacio	Esteban Pérez Esquivel	77
Reseña: *Navigating foreign Waters* (Krishnasol Jiménez)	Isidoro Roitman	86
Reseña: *Gesualdo, il liuto del príncipe* (Bor Zuljan)	Isidoro Roitman	89
Memoria AALGA 2022	Emilio Cervini	93
Imagen de tapa: *Ángeles robados*	Laura Maschi	94

Editorial

Feliz de retomar nuestro Festival 2022 de manera presencial después de tres años! Los Conservatorios *Juan José Castro, Alberto Ginastera y Julián Aguirre*, la *Iglesia* Evangélica Alemana de Martínez y el *Convento San Carlos Borromeo* de San Lorenzo (Santa Fé) serán las sedes en las cuales podremos reencontrarnos para disfrutar de conciertos de música antigua en vivo.

Este año también continuamos con el Festival virtual y pudimos disfrutar del hermoso concierto en guitarra barroca y arpa a cargo de Juan José Francione y Carlotta Pupulin. Para aquellos que no lo hayan escuchado, los invito a visitar y suscribirse al Canal Youtube de AALGA. En la Memoria encontrarán el enlace a la Playlist de todos los videos.

En cuanto al Boletín 2022, lo primero que llama la atención es la ilustración de la tapa, realizada por nuestra socia Laura Maschi, a quien agradezco especialmente que haya aceptado el reto de elaborar un diseño original para este número. De más está decir que el resultado es un lujo.

Considero que se logró una edición muy interesante, con material de lectura y análisis muy útiles para quienes tocan la vihuela y la guitarra romántica. Los artículos de Eduardo Sohns, José Luis Akel, Marcos Pablo Dalmacio y Rui Namora así lo demuestran.

Una mención especial merece el artículo de Nicola Giuliani, descendiente y biógrafo del célebre Mauro Giuliani, quien ha establecido un contacto con nosotros y nos ha enviado un extracto de su libro recientemente editado en Italia: *Viaggio a Vienna- Giuliani racconta Giuliani*. En el artículo encontrarán información no sólo de Mauro, sino también de su hija Emilia.

Por otra parte, uno de nuestros socios luthiers - Esteban Pérez Esquivel- comparte su proyecto de recreación del paisaje sonoro en el s. XIX en el Palacio Urquiza, a partir de la reproducción a escala real de la guitarra de una escultura situada en el parque.

Y como siempre, no pueden faltar las imperdibles reseñas discográficas de Isidoro Roitman, que son una invitación a escuchar: las últimas producciones de Krishnasol Jiménez en guitarra barroca y Bor Zuljan en laúd atiorbado.

Un reconocimiento y agradecimiento inmenso a Marcelo Mammana quien, a pesar de sus múltiples responsabilidades, brindó con mucha generosidad su tiempo para editar este boletín.

Mientras escribo esta editorial, no puedo evitar referirme al contexto violento en el que estamos viviendo. Como músicos siempre estamos aportando a un encuentro profundo con lo mejor de nuestro espíritu y a compartir belleza. Ni el odio ni la violencia forman parte de la música. Sigamos tocando, investigando y apostando nuestros esfuerzos al crecimiento de esta Asociación, a través de propuestas en las que lo colectivo prime por sobre lo individual, uniendo a personas de diversos pensamientos, pero con la misma pasión en común y contribuyendo a un mundo más amable.

Claudia Gulich
Presidenta de AALGA
Septiembre de 2022

Con pavor leyó el vihuelista

Afinación y temperamento en la vihuela

Eduardo Sohns

Eran poco más de las 5 de la mañana de un frío día de julio, el vihuelista no podía dormir, algo que había leído el día anterior no lo abandonaba y le daba vueltas una y otra vez por su mente. Había estado trabajando sobre un texto, interminable, de esos en los que cuanto más se escribe en lugar de estar más cerca del final se está más lejos, cuando recordó algo que había leído. Fue a su biblioteca, sacó el libro y comenzó a recorrer las páginas. Allí estaba, pero sabía que había algo más, llegando casi al final lo encontró: miró la tablatura, leyó la indicación: *haveys de alzar…*

Con pavor leyó la breve indicación, si así estaba escrita es porque al autor lo inquietaba ¿o el autor sólo pretendía inquietar con sus palabras al incauto vihuelista? no era un sueño, quizás sí una pesadilla. Ante la situación el vihuelista tenía dos opciones, una, la que respondía a la sabiduría, escasa por cierto que lo habita, seguir durmiendo hasta que su perra llegara a despertarlo; otra, ponerse a cavilar sobre el texto y la partitura, a sabiendas de que no había buena solución.

El vihuelista dudó, recordaba el romance, entonces ¿sigo durmiendo? o … soluciones hay infinitas, además hoy conocemos los armónicos, las frecuencias y cómo operar con ellas, así que…

De mala gana se levantó, *con pavor* volvió a mirar la tablatura y a releer lo escrito: *haveys de alzar el quarto traste un poco…*, tomó papel y lápiz, y comenzó a escribir: *Espero que no se trate de una broma del bueno de Luys Milan*... si eso había escrito es porque le importaba, pero lo cierto es que ¿sabía lo que encerraban esas pocas palabras? Recordaba esos simples enunciados de problemas matemáticos que después resultan imposibles, o casi, de resolver: el teorema de Fermat, la conjetura de Goldbach… *Espero que no se trate de una broma del bueno de Luys Milan*, autor del primer libro de vihuela que hoy conocemos: el *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado el maestro* publicado en Valencia en 1536. Sabemos de otros dos libros impresos de su autoría: el *Libro de motes de damas y caballeros* (Valencia 1535), en el que se presentan juegos entre una dama y un caballero puestos en forma de ingeniosas, y picarescas, preguntas y respuestas; y *El cortesano* (Valencia, 1561) que narra las andanzas del autor en la corte valenciana.

De su libro de vihuela en particular nos interesa un romance: *Con pavor recordó el moro*. Dueño de un estilo muy particular con rasgos que lo diferencian de otros autores, si lo habitual es encontrar una sola melodía sobre la que se canta el texto, en su versión el romance está dividido en dos partes; otro rasgo característico es la repetición de una serie de compases al final de sus obras, aspecto que también aquí aparece.

El texto es parte de un romance conocido como *Moriana cautiva*. Algunos de los versos aparecen en un *Cancionero de romances* publicado en 1550 en Amberes y, en una versión más desarrollada, los encontramos en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562). Los dos primeros versos de la versión de Milan no están en la de Amberes, esos versos diferencian una y otra publicación que en Amberes es de tema amoroso sin mayores detalles y en Milan y en el de Barcelona el asunto aparece incluido en un entorno morisco (ver Anexo 1).

Los versos aparecen luego en fuentes más modernas, entre ellas se los cita en *El Quijote* (parte I cap.II) en ocasión de la llegada del protagonista a lo que él cree que es un castillo y en el cual pide alojamiento. La respuesta del posadero es que allí va a encontrar manjares para alimentarse pero que no

tiene lugar para recibirlo, a lo que Quijote contesta:

Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear.

Siguiendo el juego, el posadero continúa con otros versos del romance: Según eso, las camas de vuestra merced serán *duras peñas y su dormir, siempre velar.*

Recurrir a versos tradicionales resulta algo habitual en fuentes de la época, en particular Milan se muestra en su *Cortesano* memorioso y hábil para conquistar la atención de sus oyentes con sus improvisaciones en la vihuela y las glosas de los textos.

Pero el motivo de estas líneas no es el texto sino la música; Milan incluye en su libro piezas instrumentales, y villancicos y romances para ser cantados acompañados por la vihuela. La notación que emplea es la tablatura y muestra el orden más agudo en la línea superior, los trastes están indicados con números, las figuras aparecen escritas por encima de las seis líneas, y las melodías que se han de cantar están escritas en colorado.

En particular nos interesa la instrucción que da Milán al presentar la obra que aparece en las páginas finales del libro: *Aqui comienzan los romances y se han de tañer lo que fuere consonancia a espacio y los redobles que hay a las finales quando acaba la boz muy apriessa. La primera parte tañereys dos vezes y la segunda parte assi mesmo y tañendo por estas partes en la vihuela: haveys de alzar el quarto traste un poco hazia las clavijas de la vihuela.*

Una de las características de la vihuela es que sus trastes son móviles, es decir que se pueden acomodar para conseguir, de ser necesario, alguna mejor sonoridad y en un par de obras Milan pide mover el traste 4. La indicación es más o menos precisa, hay que correr el traste hacia el clavijero, y en esto no hay duda, pero no indica cuánto. Lo cierto es que a partir de estas líneas y comenzando a tocar la pieza surgen las dificultades.

Antes de empezar, un par de advertencias: 1) por cuestiones de comodidad y aunque no sea lo correcto, vamos a llamar a los sonidos usando la terminología actual en la que un nombre está asociado a una frecuencia; en el siglo XVI esto no ocurría, el nombre sólo definía una posición en un contexto y, por supuesto, no había manera de definir una frecuencia; 2) para definir un orden de la vihuela y un determinado traste, escribiremos el orden en números romanos y el traste en arábigos (p.ej. III/4 tercer orden traste 4, I/0 primer orden al aire); los intervalos vamos a indicarlos en números romanos (VIII octava, III tercera, etc.) y con M si son mayores y m si menores.

¿Qué cosas debemos conocer?

1) Que un intervalo es una relación entre números puestos de manifiesto por sonidos y que se lo estudia comparando los largos de una cuerda, por una parte dividida en n partes de las cuales se consideran m partes. Por otra parte, ningún sonido es afinado en sí mismo, siempre lo es en relación a otro que sirve de referencia.

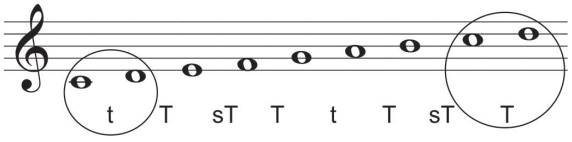
2) El intervalo de VIII está dado por la comparación de una cuerda dividida en 2 con una parte de ella, es decir la relación 2/1, la doble VIII está expresada como 4/1, la V 3/2, la IV 4/3, la IIIM pura 5/4 y la pitagórica 81/64, IIIm pura 6/5, IM 9/8, Im 10/9, sTM 16/15.

3) Un intervalo que tiene una expresión de la forma (n+1)/n no se puede dividir en partes iguales. Es decir que no se puede dividir en partes iguales ni la VIII, ni la V, IV, IIIM pura, IIIm, ni tampoco ninguno de los tonos.

4) El semitono IV4/3 – IIIM5/4 resulta 16/15, va a ser el diatónico y cantable, aquel que se decía mi-fa, entonces la IIIM va a estar conformada por dos tonos 9/8 y 10/9 y la IIIm por un tono 9/8 y un semitono 16/15.

Cuando aplicamos esto a una serie de sonidos resulta:

es decir que comenzando en Do precisaremos de



dos Re, empezando de Fa dos Sol, etc., no podemos tener dos tonos consecutivos del mismo tamaño:

uno tiene que ser chico y el otro grande, además en la conformación de las III siempre hay un tono mayor 9/8.

4) III y V no son compatibles, si queremos III puras necesitamos desafinar V, además precisamos preservar la integridad de las VIII, y de estas cuestiones se van a ocupar los distintos sistemas de temperamentos.

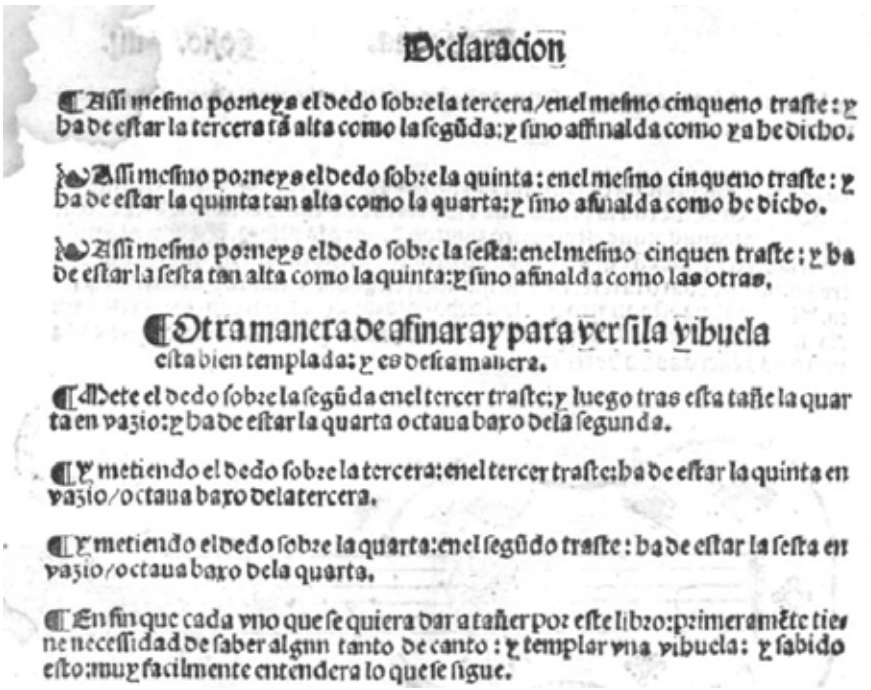
¿Conocería Milan la relación 5/4 para producir una IIIM que había sido notada en 1482 por Ramos de Pareja y que define a la III pura? Además un par de recursos podrían ayudar, pero aparentemente no fueron usados por Milan, por desconocimiento, porque no se le ocurrió, o simplemente por no ser parte de su instrumento: 1) tastini, esos pequeños tastes que algunos laudistas agregaron en sus instrumentos para conseguir mejores intervalos; 2) el usar órdenes con cuerdas octavadas ayudaría para reemplazar el toque de una octava desafinada en dos órdenes, por tocar esos sonidos en el mismo orden y consiguientemente afinados; no los vamos a utilizar, pero harían más fácil todo lo que sigue.

La imagen que tenemos de Milan es la de alguien muy práctico, alejado de elucubraciones teóricas y de cuestiones referidas a lo que podríamos llamar número sonoro. ¿Qué sabemos de Milan y su relación con los números? ¡nada! De forma explícita sus textos no hacen referencia a ellos, ni en *El maestro* ni en *El cortesano*, los libros en los cuales se podría encontrar algo, por supuesto tampoco en el *Libro de motes*.

Al comienzo de su libro de vihuela tenemos algunas instrucciones que pueden sernos de utilidad. Tal vez las referidas a cómo probar las cuerdas puedan resultar curiosas y de poca actualidad, pero algo nos está diciendo de la calidad de las mismas y de la muy probable dificultad para conseguir cuerdas que sean parejas en todo su largo, con los consiguientes inconvenientes para tener una buena afinación; pero las otras son para tener en cuenta. La primer cuestión es tensar la cuerda hasta que suene bien, carente de la idea de diapasón, es algo a tener en cuenta para el lector de hoy; una cuerda colocada así puede tener cualquier altura, en vano pretender que sea un sol o un la de los que hoy usamos. El nombre que le demos sólo servirá para definir la distribución de tonos y semitonos en el diapasón y en consecuencia qué tipo de semitono tendremos entre trastes, si diatónico o cromático (en principio de diferente tamaño, uno cantable, el otro no).

Milan indica tambien cómo afinar la vihuela y aquí encontramos información relevante. Primero explica cómo afinar el instrumento pisando un orden en el quinto traste y comparando ese sonido con el orden inferior al aire; es interesante notar que no dice cómo afinar el tercer orden con el cuarto que es donde aparece el intervalo de III: afina primero segundo y tercero, y luego sexto quinto cuarto, así la relación entre tercero y cuarto queda definida; es una III pitagórica, grande y físicamente desafinada.

Estando hoy familiarizados con el La440, vamos a imaginar una vihuela cuya nota más grave es un La (además así la posición de los intervalos coincide con lo indicado por Milan al principio de su libro), entonces tendremos, yendo hacia lo agudo: La re sol si mi´ la´, intervalos de IV 4/3 entre todos los órdenes salvo entre el cuarto y el tercero en el que hay una IIIM pitagórica 81/64, además una doble VIII 4/1 entre sexto y primero. Si queremos hacer las cuentas y trabajamos con frecuencias para que nos resulte más familiar y poder comparar sonidos, para encontrar la frecuencia de un sonido determinado basta multiplicar la frecuencia de referencia por la proporción que hay entre los intervalos considerados (p.ej. si tenemos un La 440 su VIII2/1 resultará 880, consecuencia de multiplicar 440 x2/1; si buscamos su IV Re bastará multiplicar por 440x4/3). Si partimos de un La110, entonces resultan: re146.66, sol195.55, si247.5 (pitagórica), mi´330, la´440; es decir que para que tengamos la doble VIII afinada es necesario una IIIM pitagórica, de otra forma no llegamos a la doble VIII (si queremos una IIIM pura tenemos que desafinar algo para conservar la integridad de la doble VIII).



Declaracion

Assi mesmo poneys el dedo sobre la tercera/enel mesmo cinqueno traste: y ha de estar la tercera tã alta como la segũda: y sino afinalda como ya he dicho.

Assi mesmo poneys el dedo sobre la quinta: enel mesmo cinqueno traste: y ha de estar la quinta tan alta como la quarta: y sino afinalda como he dicho.

Assi mesmo poneys el dedo sobre la sesta: enel mesmo cinquen traste: y ha de estar la sesta tan alta como la quinta: y sino afinalda como las otras.

Otra manera de afinar ay para ver si la vihuela esta bien templada: y es desta manera.

Dete el dedo sobre la segũda enel tercer traste: y luego tras esta taste la quarta en vazio: y ha de estar la quarta octaua bajo dela segunda.

Y metiendo el dedo sobre la tercera: enel tercer traste: ha de estar la quinta en vazio/octaua bajo dela tercera.

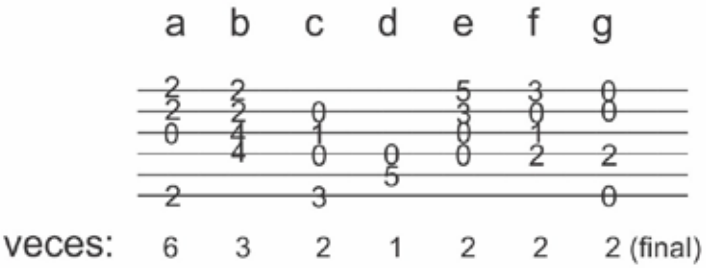
Y metiendo el dedo sobre la quarta: enel segũdo traste: ha de estar la sesta en vazio/octaua bajo dela quarta.

En fin que cada vno que se quiera dar a tañer por este libro: primeramẽte tiene necessidad de saber algun tanto de canto: y templar vna vihuela: y sabido esto: muy facilmente entendera lo que se sigue.

Afinación

Digamos entonces que Milan presenta dos vihuelas diferenciadas por la colocación de los trastes: 1) la de las obras de todo su libro salvo 2) una fantasía de redobles para la que aconseja *siempre que tañereys el quarto y tercero tono por estos terminos que esta fantasia anda: alcareys un poco el quarto traste de la vihuela para que el punto del dicho traste sea fuerte y no flaco* ([Dvi]) y nuestro romance en que la indicación es más precisa: *haveys de alzar el quarto traste un poco hazia las clavijas de la vihuela.*

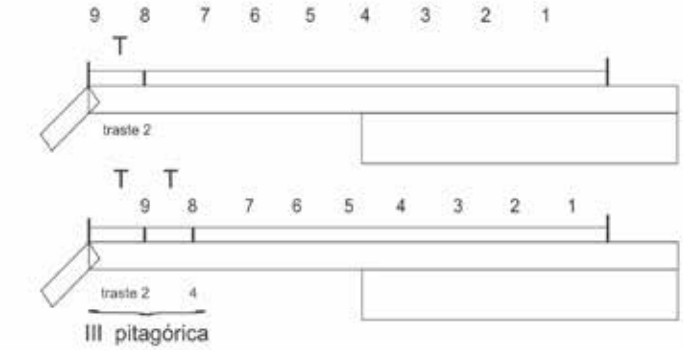
La indicación se refiere a la colocación del traste 4 acercándolo al clavijero, busca mejorar las III ¿cuánto? imposible saberlo, preservando las VIII perderemos consonancia en las V. Podemos analizar cómo aparecen estos intervalos en la obra, sobre todo en los momentos en los que las consonancias ocupan todo un compás que es cuando serían más notables las desafinaciones:



Consonancias

Para terminar, explica algunas relaciones que se producen entre órdenes pisados y al aire, de esta manera, en forma indirecta indica dónde están colocados los trastes para que se verifiquen las VIII.

Se pueden deducir de las indicaciones acerca de las relaciones de VIII que se verifican entre el IV/2 y I/0-VI/0, aquí la relación que resulta entre cuerda al aire y traste 2 es de 9/8, un tono grande; y la relación entre cuerda al aire y traste 3 corresponde a una IIIm pitagórica 32/27. Es decir que su puesta responde a alguno de los modelos descriptos años más tarde por Bermudo en su Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). El traste 2 se debería ubicar dividiendo la cuerda en 9 partes y estaría en la 8, luego haciendo lo mismo en esa cuerda más corta se ubicaría el traste 4, la IIIM que se origina es una IIIM pitagórica compuesta por dos tonos iguales de 9/8.



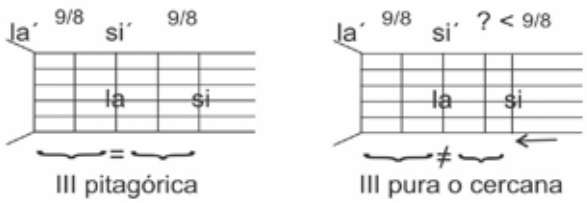
Serie de 9/8

entre todas las consonancias a y b son importantes por la presencia del sonido de ese traste 4, la d obliga al unísono, y la g está presente en los finales que quisiéramos que fueran lo más perfectos posibles. Podemos concluir que: a) IV/4 coincide con III/0 y con I/2 y VI/2, b) I/0 y VI/0 coinciden con IV/2, c) IV pura entre I/0 y II/0, d) VIII entre IV/0 y II/3, e) VIII entre III/1 y VI/3 ¿será posible conseguirlas?

En un instrumento cuya cuerda al aire mide 600mm y trabajando sobre una plantilla plana, empleando la IIIM pitagórica (81/64) el traste 4

estaría en los 474.07 y en 480 con la IIIM pura (5/4), es decir una diferencia considerable de 5.92 mm, cualquier punto intermedio resulta en mejores IIIM que las pitagóricas.

Vayamos a nuestro romance. Partamos de la vihuela 1, tenemos una III pitagórica entre la cuerda al aire y pisada en el traste 4, en esa III tenemos dos tonos iguales, entre la cuerda al aire y el traste 2, y entre éste y el 4, ambos responden a la proporción 9/8. Ahora bien, Milan pide correr el traste 4 hacia el clavijero con lo que achica ese segundo tono, el resultado es que la III que se produce entre la cuerda al aire y la que se obtiene al pisar en ese traste se hace más pequeña y mejora su sonoridad ya que se acerca a la III pura (de llegar a la relación 10/9 tendría una IIIM pura conformada por dos tonos diferentes, uno de 9/8 y otro de 10/9). Milan nada indica del traste 2, el problema es que el primer (o sexto) orden y el cuarto están en relación de tono, entonces tener iguales intervalos entre los mismos sonidos será imposible, en el primer orden tenemos la´-si´ como tono grande entre cuerda al aire y traste 2, y en cuarto orden tendremos un tono más chico entre la-si. Cuando movemos el traste 4 para igualar los tonos tenemos que achicar también el que se da en el traste 2 (cosa que no está indicada), en consecuencia todas las notas que se tocan en ese traste bajan con lo que deja de haber consonancia entre el I/0 y VI/0 con IV/2.



La Si

Es decir que no es posible emplear un sistema que tenga tonos de diferente tamaño. Hay dos maneras de resolver la cuestión: 1) temperamento igual, con semitonos iguales, consecuentemente tonos también iguales, y salvo la VIII todos los intervalos desafinados, o 2) otro temperamento que procure tener III puras desafinando V, sería alguna forma de mesotónico o de tonos promedio en la que los tonos serían iguales pero seguiría habiendo semitonos de diferente tamaño. Existirán muchas versiones de mesotónicos llamados así por extensión aunque se vayan alejando del ideal de III puras, y reduciendo las diferencias entre semitonos se irán acercando al temperamento igual. En la práctica, en el siglo XVI era utilizada la relación 18/17 para colocar los trastes, aún considendo una pequeña diferencia el resultado es muy parecido al que se obtiene con el temperamento igual.

Vayamos a la tablatura. Nos podemos detener en los tres primeros compases para analizar qué ocurre

Primeros compases

En el compás 1 y en el 2 hay tres Síes, en el orden sexto y en el primero en el traste 2 y en el tercer orden al aire, obviamente precisamos que estén perfectamente afinados, pero en el compás 3 tenemos otra vez dos Si, uno que viene sonando en el primer orden, que hace las veces de pedal y otro que está en el cuarto en el traste 4 y que necesitamos que suene a VIII del que está en el primer orden, y consecuentemente del que está en el sexto. Dado que todas esas consonancias deben ser perfectas, si sólo podemos mover el cuarto traste y si pretendemos que la III sea pura o cercana a ella y que el tono entre cuerda al aire y segundo traste sea un tono mayor (y como consecuencia el que se produce entre los trastes 2 y 4 algo menor), las dos relaciones entre La-Si serían diferentes y no habría posibilidad de mantener las VIII, obligadas por esa

especie de pedal de I/2. En conclusión tocar la obra de acuerdo a la instrucción de Milan ¡es imposible!

¡Uffff! ¡Otra vez la sempiterna discusión: Pitágoras vs Aristógenes!

¿Qué haría entonces el atribulado vihuelista?

Decidiendo no recurrir a lo numérico dado que no se sabe cuánto mover el traste 4, de que finalmente es algo personal, y descartando que la obra se pueda tocar sin mover también el traste 2, procedió a desenfundar su vihuela y entonces hizo lo siguiente 1) colocó el traste 2 en 9/8 y el 4 en 81/64 2) comprobó dónde se ubicarían el traste 2 en 10/9 y el 4 en 5/4 como para fijar los límites del corrimiento 3) movió "un poco" el traste 4 hacia el clavijero dejando el 2 en su lugar 9/8, luego con el nuevo IV/4 afinó III/0 y tocó su VIII en I/2 para comprobar el resultado. Dado que debido al tamaño de los tonos no había VIII entre IV/2-IV/4 y I/0-I/2, se produce un desajuste notable, movió el traste 2 "un poco", este "poco" será proporcionalmente igual al primero.

Verificadas las VIII se puede afinar el sexto orden de manera que IV/2 sea VIII de I/0 y de VI/0, por otra parte se debe producir VI/2 VIII de III/0.

El segundo orden se obtiene haciendo IV abajo del primero, además II/0 debe ser VIII de V/2. A partir de allí obtenemos V/0 y luego III/3 con lo que se define la ubicación del traste 3.

Desde VI/3 buscamos su VIII en III/1 para generar el traste 1.

Llegados a esta instancia cabe la pregunta de porqué Milan nada dice del traste 2. Volviendo a la vihuela de 600mm, entre un tono grande 9/8 533.33 y uno chico 10/9 540 hay una distancia notable (usando dos semitonos 18/17, muy cercanos a los del temperamento igual, quedaría en 535.18). Visto así, y sin saber cuánto movió el 4, tendría que correr el traste 2 poco más de 1mm, sin saber las medidas de su vihuela, las características de sus cuerdas, y cuánto medían sus trastes de tripa quizás no le pareció particularmente notable la diferencia. Se puede argumentar que entre III pura y pitagórica la diferencia es menor a la que tenemos entre los dos tonos, pero desde lo armónico este intervalo es más perceptible, se prefiere conseguir mejores III a costa de desafinar V.

Partimos de la idea de generar una III pura, en la medida que la vayamos desafinando las diferencias se irán siendo más pequeñas y las V mejorarán proporcionalmente. De alguna manera la obra, con ese pedal en I/2 nos lleva a acercarnos a un temperamento igual, sobre todo porque se desarrolla en muchos trastes y es difícil, o imposible, lograr la consonancia entre todos los intervalos. Milan habría realizado pequeñas modificaciones para que de cierta manera todo funcione realizando una suerte de desafinación controlada, basada en un sistema con una mejor III que la obtenida por lo pitagórico, aunque no pura.

Sabemos que, a menos que trabajemos en ámbitos muy reducidos, no es posible guardar todos los intervalos, por más que lo intentemos y lo que digan los libros la vihuela no es un instrumento perfecto (en realidad ningún instrumento lo es, pero eso es parte de otra historia). La particularidad de un instrumento como la vihuela en el que un mismo sonido se puede obtener en diferentes órdenes y trastes hace todo más complicado, aunque en algunos casos cambiando la digitación se puede mejorar algún intervalo (¡y dificultar la ejecución!).

¿Cómo habría procedido Milán? ¿Habría hecho cuentas o dejado que su oído lo guiara hasta una solución satisfactoria? No parece ser Milan alguien atraído por los números, aparenta ser muy práctico, no creo que se haya hecho tanto problema como nosotros, simplemente trata de mejorar las III que se dan en el traste 4. Sin saber lo que escuchaba, cual era su percepción de lo afinado, y las características de su instrumento, tal vez nos equivoquemos al pretender resolver las cuestiones cotidianas que plantea, como el afinar un instrumento, desde lo numérico: finalmente es sólo terrena música. Antes de la aparición de las aplicaciones se afinaba más o menos como se podía, instrumentos como la guitarra son de por sí desafinados y casi nadie reclama por ello, y dejando de lado las desafinaciones, a lo largo

de la historia existieron muchas buenas afinaciones más o menos desafinadas.

El vihuelista sabe que seguramente otros más sabios, o que a estas horas estén más despiertos, tendrán mejores respuestas, pero, al menos por un momento, sonrió satisfecho.

Ya eran casi las 7, tenía que sacar a pasear a su perra que lo miraba tierna esperando salir, le hizo una tibia caricia, como queriendo consolarla al postergar el ansiado paseo, cerró su computadora, y se fue a dormir.

Anexo I

Romances

Libro de musica de vihuela, Milan (Valencia 1536)

Con pavor recordó el moro y empeço de gritos dar
mis arreos son las armas mi descanso es pelear.
Mi cama las duras peñas mi dormir siempre es velar
mis vestidos son pesares que no se pueden rasgar.

Cancionero de romances (Amberes,1550)

Mis arreos son las armas mi descanso es pelear.
mi cama las duras peñas mi dormir siempre es velar
las manidas son escuras los caminos por usar
el cielo con sus mudanças ha por bien de me dañar
andando de sierra en sierra por orillas de la mar
por provar si mi ventura ay lugar donde avadar
pero por vos mi señora todo se ha de comportar.

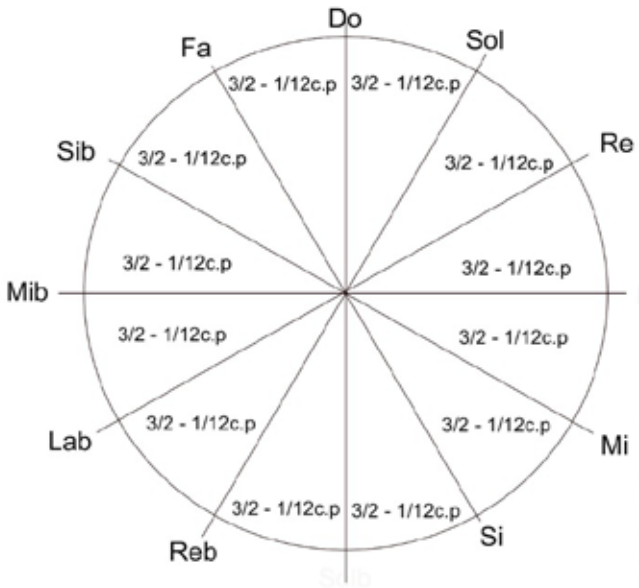
Cancionero llamado Flor de Enamorados (Barcelona, 1562)

Moriana en un castillo juega con el moro Galváne
juegan los dos a las tablas por mayor placer tomare.
Cada vez qu` el moro pierde bien perdía una ciudade,
cuando Moriana pierde la mano le da a besare.
...
Captiváronla los moros la mañana de Sant Juane,
cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre.
Alzó los ojos Moriana, conociérale en mirarle;
lágrimas de los sus ojos en la faz del moro dane.
Con pavor recuerda el moro y empezara de fablar:
-¿Qué es esto, la mi señora? ¿Quién vos ha fecho pesar?
Si os enojaron mis moros, luego los faré matare,
o si las vuesas doncellas, farélas bien castigare;
y si pesar los cristianos, yo los iré conquistare.
Mis arreos son las armas, mi descanso el peleare,
mi cama, las duras peñas, mi dormir, siempre velare.
--Non me enojaron los moros, ni los mandedes matare,
ni menos las mis doncellas por mí reciban pesare.

Anexo II

Temperamentos

Temperamento igual

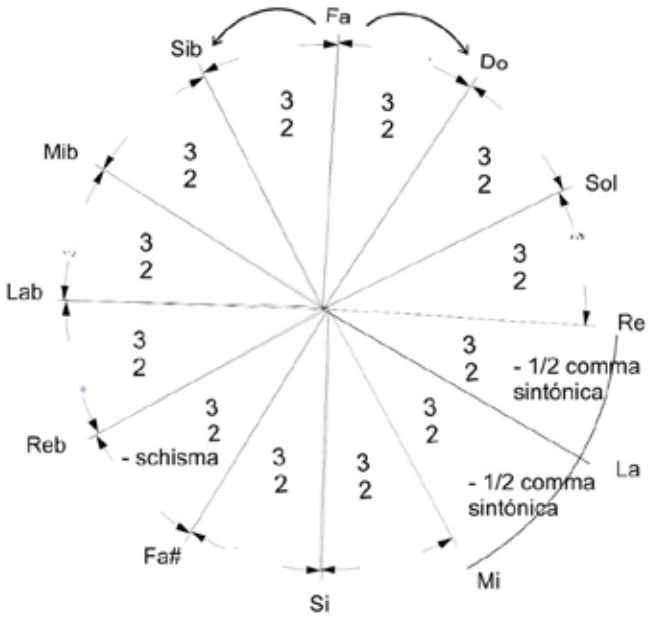


Temperamento igual (todos los intervalos iguales,

- 12 V disminuidas en 1/12 partes de *comma* pitagórica
- salvo la VIII todos los intervalos están desafinados
- las V son muy buenas
- las III resultan altas
- todos los semitonos iguales
- enarmonías (sol# = lab, re#=mib, etc.)

las V casi puras, III grandes desafinadas).

Temperamento Kirnberger II(1771)



buscar Do-Mi puro

Do-Mi, Sol-Si, Re-Fa# tienen III pura (5/4) acordes de DoM, SolM con III y V puras
ReM tiene III pura pero la V es más pequeña
acordes de Mim, Sim con IIIm y V puras

Temperamento Kirnberger II (III se busca Do-Mi puro, acordes de Do y Sol perfectos, Re tiene III pura pero V desafinada, al achicar las V Re-La y La-Mi para obtener la III las restantes V se hacen más grandes).

schisma: diferencia entre *comma* pitagórico y sintónico (2 cents)

EDUARDO SOHNS

Entre 1985 y 1988 cursó estudios de *Música antigua* y *Laúd* en el *Centre de Musique Ancienne* de Ginebra (Suiza). En el cuadro de las actividades de esta institución, preparó una edición de la *Musica practica* (Wittenberg, 1556) de Hermann Finck, que recibió las felicitaciones del jurado reunido para su análisis.

Actividad docente: ha dictado cursos en *Universidad Católica Argentina* (Centro de Estudios de Música Antigua), *Universidad de Cuyo* (Escuela de Música), *Universidad de Córdoba* (Escuela de Música), *Centro de Educación Musical* (S.M. de los Andes), *Conservatorio Municipal Manuel de Falla*, *Centro Ricordi*, *Coral de La Rábida*, *Conservatorio de Morón*, ADICORA (Asociación de Directores de Coro), AALGA, etc.

Entre 2007 y 2019 tuvo a su cargo las materias *Notación y tratados* y *Afinación y Temperamentos* en la Tecnicatura de Música Antigua del *Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla* del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Desde 1989 y hasta el 2001, dictó los cursos de *Música del Renacimiento* y *Laúd* en el *Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo*.

En 2020 es invitado por MOMUA (Festival de Música Antigua de Molina de Segura [España]) a dictar un curso sobre *Teoría y praxis de la música antigua*. En 2019 dicta en Londres *Intimations of the baroque in spanish renaissance music* (Thames Valley Early Music [Inglaterra]).

En 2011 organizado por el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires dictó el curso *Edad Media, Renacimiento, Barroco: una introducción a la música antigua*.

Desde principios de 2020 tiene a su cargo los encuentros de *Música Antigua – Siglo XXI*, y más recientemente *Un café con…* en el que participan destacados especialistas conversando sobre diferentes tema (material disponible en Youtube).

Publicaciones: ha publicado trabajos en medios de la Argentina y del exterior. Entre otros títulos: *Con que la lavaré-Seis versiones de un villancico en cancioneros españoles del siglo XVI*, *Canciones castellanas del Cancionero de la Catedral de Segovia*, *De tous biens playne-Siete versiones de una chanson en el Cancionero de Segovia*, *Villancicos de diversos autores* (Cancionero de Uppsala) (3 vols.), *Orlando di Lasso - Bicinia*, *Mateo Flecha - Villancicos*, *Mateo Flecha - La bomba*, *La notación musical en el Renacimiento* (2 vols.), etc.

En 2010 publicó el trabajo referido a la música en la obra colectiva *El pensamiento europeo en el siglo XIX*.

En 2019 *Pitágoras y yo*.

Con el grupo *Alvar* (Verónica Rapela, Mario Kirlis, Eduardo Sohns) de música sefardí en 1992 realizó la grabación: *Kantes de Sefarad*.

Teatro: junto a Eduardo Gersberg realiza una adaptación de *La canción de Roldán*, participando además en la representación (Museo Larreta). Interviene también en las obras *Estimado don Quijote* (Museo Larreta) y *La doncella guerrera* (Café Mozart).

Radio: fue responsable del programa: *De los trovadores a Monteverdi* (1990-Radio Clásica) y, junto a Gabriel Pérsico, del programa: *Polifonía* (1990/1-Radio FM Municipal).

e-mail: eduardosohns@gmail.com
http://www.eduardosohns.com.ar

Un acercamiento al repertorio para canto en cifras y vihuela del siglo XVI

Prof. José Akel

Escuela Universitaria de Artes.
Universidad Nacional de Quilmes
Bernal - Buenos Aires - Argentina

Introducción

Si bien siempre es complejo determinar el origen (lugar y tiempo) de un instrumento musical, es posible afirmar que la vihuela alcanzó su apogeo en España durante siglo XVI. Desde allí nos han llegado una importante cantidad de fuentes prácticas dedicadas a este instrumento.

La vihuela es un instrumento de cuerdas pulsadas que comparte su afinación, cantidad de órdenes, y posibilidades técnicas de ejecución con el laúd renacentista. Un músico -en la España del siglo XVI o ahora mismo- puede abordar el repertorio para vihuela con un laúd de 6 órdenes o el repertorio para laúd de 6 órdenes con una vihuela sin hacer cambios en ninguno de los dos instrumentos, hasta tal punto es la hermandad que existe entre ellos. Como diferencia de importancia entre ambos instrumentos es notorio el distinto nivel de dificultad constructiva que requieren: construir una vihuela es más simple, mientras que por su parte el laúd -sobre todo por su fondo de gajos curvos- posee un refinamiento constructivo que presenta mayores desafíos a su hacedor.

Seguramente el apogeo de la vihuela no se debe a un motivo exclusivo: podemos señalar -entre otros- su simpleza constructiva arriba señalada, y una posible decadencia del laúd -condenado por su origen árabe luego de que los mismos fueran expulsados de la península-. Es probable de todas formas que vihuela y laúd hayan coexistido como instrumentos casi alternativos en la España renacentista.

El repertorio español para vihuela desarrollado en el siglo XVI incluye en su vasta producción una importante cantidad de obras para canto y vihuela.

Los libros que nos legaron estos repertorios son los siguientes:

- Libro de música de vihuela de mano intitulado "El maestro" (Luys de Milán. Valencia, 1536). Incluye 22 piezas para canto y vihuela, algunas de ellas con más de una versión.

- Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela (Luys de Narváez. Valladolid, 1538). Incluye 7 piezas para canto y vihuela.

- Tres Libros de música en cifras para vihuela (Alonso Mudarra. Sevilla, 1546). Incluye 27 piezas para canto y vihuela.

- Libro de música de vihuela intitulado "Silva de sirenas" Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Incluye 66 piezas para canto y vihuela

- Libro de música de vihuela (Diego Pisador, Salamanca, 1552). Incluye 79 piezas para canto y vihuela.

- Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica Lyra" (Miguel de Fuenllana. Sevilla, 1554). Incluye 124 piezas para canto y vihuela, 3 piezas para canto y vihuela de 5 órdenes, 2 piezas para canto y guitarra, y 8 piezas para dos voces y vihuela.

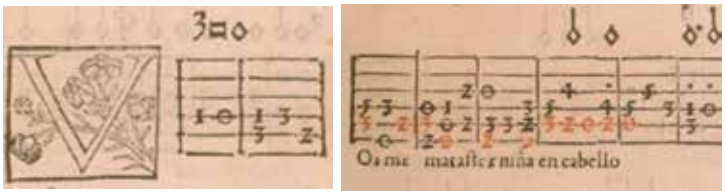
- Libro de música en cifras para vihuela intitulado "El Parnasso" (Esteban Daza. Valladolid, 1576). Incluye 39 piezas para canto y vihuela y 22 fantasías con sonidos que pueden cantarse de manera optativa (sin texto). Según explica Daza esos sonidos pertenecen a la voz del tenor o de la contralto.

Este repertorio de alrededor de 400 piezas presenta la particularidad de que la línea del canto ha sido escrita de distintas formas:

a) En pentagrama superior a la tablatura. Esta manera de escribir la línea del canto es la menos frecuente.

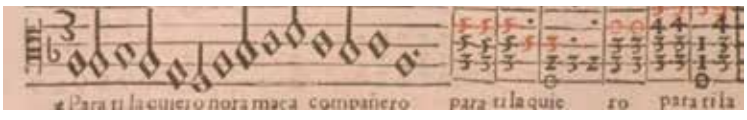
Israel mira tus montes, romance. Alonso Mudarra. Tres Libros de música en cifras para vihuela (Alonso Mudarra. Sevilla, 1546)

b) Como parte misma de la tablatura, con los números que representan los sonidos a cantar en un color distinto. Esto sucede en la inmensa mayoría de las piezas. Los sonidos representados en números negros son tocados en el instrumento, y los sonidos representados en números rojos conforman la linea del cantante.



Vos me mataste niña en cabello. Villancico a tres voces de Juan Vazquez. Intabulado por Miguel de Fuenllana. Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica Lyra" Sevilla, 1554.

Estos procedimientos pueden incluso coexistir en una misma obra:



Para ti la quiero. Miguel de Fuenllana. Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica Lyra" Sevilla, 1554.

Cuando la línea del canto se encuentra en cifras, la reconstrucción de la melodía presenta algunas dificultades al cantante contemporáneo, ya que este sistema de notación le resulta ajeno. En este artículo trataré de identificar esas dificultades y mencionar procedimientos posibles para que el/la cantante se acerque a estos sistemas de notación de una manera más comprensiva.

Particularidades de la tablatura.

La tablatura presenta -como todo sistema de notación musical- ventajas y desventajas que el intérprete debe comprender para lograr una buena representación sonora del material escrito.

La notación en tablatura es un dibujo de las cuerdas del instrumento (en el caso de la vihuela seis órdenes, por lo tanto seis líneas de tablatura) sobre las cuales se indican mediante números o letras –hay distintos sistemas en distintos países de la Europa renacentista - dónde colocar los dedos de la mano que pisa las cuerdas para producir los sonidos. El ritmo se escribe encima del dibujo de las cuerdas.

Para los vihuelistas este sistema es muy simple de leer y permite un primer acercamiento a las piezas muy eficaz. En los instrumentos de cuerda es habitual poder tocar un mismo sonido en distintas cuerdas y en distintas posiciones del diapasón del instrumento, la tablatura despeja esas dudas y nos dice precisamente donde debemos colocar los dedos de la mano que pisa la cuerda.

Como contrapartida este sistema presenta algunas desventajas: a simple vista no podemos dilucidar cuantas voces hay en la pieza –en un entorno de música polifónica esto no es un detalle menor- o que caminos melódicos tiene cada voz, ya que solo vemos números o letras. En la notación en pentagrama a cada voz se le asigna una dirección de plica específica, lo cual permite identificar rápidamente el camino melódico de cada una de ellas.

La otra problemática que el intérprete debe afrontar es que las figuras rítmicas colocadas sobre la tablatura no nos indican la duración de los sonidos, sino el momento de ataque de cada uno de ellos dentro del compás. Tenemos la información de

cuando atacar el sonido, pero desconocemos su duración real.

Por último, es necesario revisar el concepto y el uso de la barra de compás. En nuestro lenguaje musical la barra es generalmente asociada al acento. En el renacimiento solo los vihuelistas (y los laudistas) utilizan la barra, pero el concepto de compás es distinto. Nos dice Juan Bermudo [1] que "…el compás es un movimiento sucesivo en el canto, que guía la igualdad de la medida…". El compás es entonces la medida de la música, una medida que debe ser a priori regular, pero que no posee relación alguna con los acentos. Veremos más adelante que esta diferencia entre nuestro concepto y el concepto renacentista del término compás nos puede traer algunos inconvenientes para comprender el ritmo y la acentuación real de las obras de este repertorio.

Acercándonos a la música en cifras

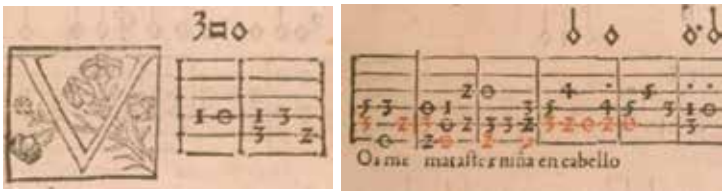
Volvamos al fragmento de "Vos me mataste niña en cabello". Vamos a centrarnos solo en la voz del canto, que está notada con tinta rojiza. Los sonidos en negro deben ser tocados por la vihuela produciendo imitaciones de los motivos melódicos del canto.

Para poder transcribir la tablatura a notación moderna necesitamos imperiosamente saber que sonidos se encuentran en cada cuerda. Aquí nos topamos con el inconveniente de la falta de un "pitch" o afinación universal en el mundo de las vihuelas del siglo XVI.

Luys de Milan en las primeras páginas de "el Maestro" nos dice: "…Subireis la prima tanto cuanto pueda sufrir, y después templareis las demás cuerdas…" (Milán, 1536, fo 3v). Ni Milán, ni ninguno de los vihuelistas indica cómo afinar una vihuela en relación a alturas definidas, sino que simplemente –cuando hay alguna indicación al respecto- mencionan como templar el instrumento igualando cuerdas al aire con otras pisadas. La afinación del instrumento depende entonces del grosor de las cuerdas que el instrumento posea, y éstas de la envergadura propia del instrumento.

En la actualidad la mayoría de las vihuelas se afinan en sol (de 1º a 6º, de abajo hacia arriba: sol-re-la–fa-do-sol) y tomaremos esa afinación para transcribir. Pero siempre debemos ser conscientes de que este repertorio no posee una afinación en pitch específico, sino que ese pitch lo da de forma individual el instrumento en el que es tocado. Faltan siglos para lograr un consenso de afinación universal.

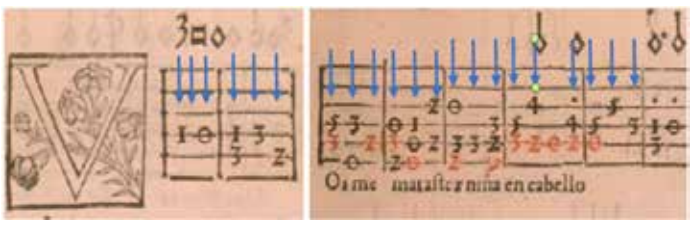
Volvamos a la tablatura de "Vos me matestes niña" y hagamos foco en la línea roja del canto:



Podemos ver que una indicación inicial de compás ternario (número 3 al inicio), y tres figuras rítmicas: la breve , la semibreve -estas dos regidas por una relación dos a uno como se puede deducir en el primer compás- que está conformado por una breve y una semibreve, y la mínima -que es llamada de esa manera porque es la figura mas pequeña sobre la que se puede articular una sílaba del texto a cantar-. En cada compás cabe una breve con puntillo o tres semibreves.

En los compases 2 a 5 no se observan figuras rítmicas: eso es porque en ellos rige la última figura escrita en compas 1: la breve.

Observemos el lugar de ataque de cada sonido dentro de cada compás:



En los primeros dos compases la vihuela comienza la pieza con el motivo inicial a dos voces. En el

1 Bermudo, Juan. Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555).

compás 3 entra la voz cantada. En compases 3, 4, y 5 hay indicaciones de ataques en los tres tiempos, el canto ataca sonidos en tiempos 1 y 3; 1 y 2, y 1 y 3 respectivamente en cada uno de esos compases. Podemos asumir como una buena hipótesis inicial utilizar nuestro compás de 3/4 (también podría ser 3/2) para adaptar la tablatura a nuestro pensamiento musical. La melodía del canto podría notarse de esta forma:

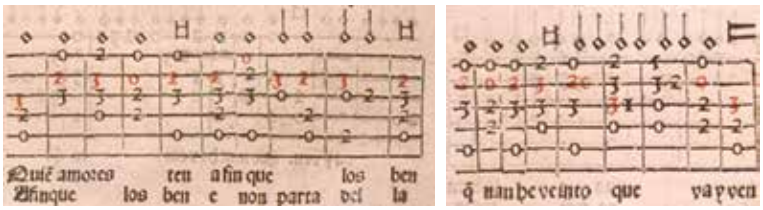
2

Aquí observamos con claridad que las figuras rítmicas de la tablatura nos indican el momento de ataque de cada sonido en el compás, pero no su duración. Cualquier cantante o músico comprenderá intuitivamente que hay sonidos que deben prolongarse para que no se produzcan articulaciones caprichosas dentro de las palabras, o silencios al menos cuestionables dentro de la línea melódica:

Hemos obtenido una imagen musical actual de la voz de la tablatura original. Este primer caso es bastante simple ya que sólo hubo que hacer algunos ajustes en las duraciones de los sonidos (información que no nos es dada por la tablatura) para obtener una melodía *cantabile* y con lógica vocal, sin las articulaciones artificiales de la 1º versión.

Si queremos obtener una transcripción de la parte que debería tocar el vihuelista, los desafíos serán siempre más complejos, ya que allí se encuentran en general de dos a cuatro voces. Si el acompañamiento es homofónico, es posible que el ritmo armónico del acompañamiento refuerce los acentos del canto pero, si las líneas de la vihuela hacen imitaciones melódicas en forma de polifonía horizontal, cada voz tendrá una acentuación propia (en muchos lugares no coincidentes entre sí) lo cual obligará a profundas reflexiones acerca de cómo plasmar esos fenómenos musicales en una partitura moderna.

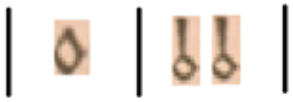
Observemos un segundo caso donde las dificultades para comprender el texto musical son más importantes.



Quien amores ten. Luys de Milan. Libro de música de vihuela de mano intitulado "El maestro" Valencia, 1536.

En este segundo caso no hay indicación inicial de compás alguno. Las figuras utilizadas son –al igual que en el caso 1- la breve, la semibreve y la mínima.

Los compases 8 y 9 nos ayudan a determinar una relación dos a uno entre semibreve y mínima y por lo tanto un compás binario.



No parecen ser congruentes las figuras de los compases 5, 10 y 14, ya que si quisiésemos compases con un solo sonido la figura elegida debió ser la semibreve, como pasa en compases 1,2,3,4,6,7, etc. La presencia de breves en los compases 5, 10 y 14 parecen decirnos que esos sonidos exceden el compás: cada uno de esos sonidos ocupan dos compases.

Siguiendo el mismo procedimiento que en el caso 1 llegaremos a esta transcripción de la línea del canto:

2 No es clara en el original la correspondencia entre texto y música. El emparejamiento escrito en la transcripción es el de uso habitual en las performances modernas de esta pieza; es necesario señalar que existen otros emparejamientos posibles de realizar. Indagar sobre este tema no es parte de los objetivos de este artículo.

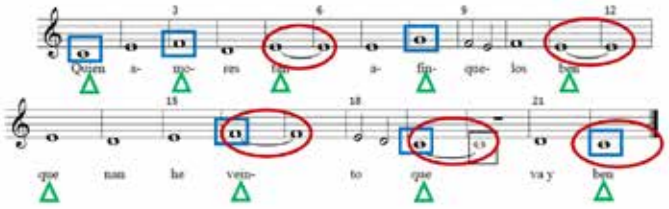
Como primera intervención he agregado en compás 20 la prolongación del sonido do de compás 19 (esa prolongación puede ser más breve de lo escrito) suponiendo que en ese compás 20 –que en la tablatura esta vació de sonidos para ser cantados- no hay ausencia de sonido vocal, sino prolongación del sonido anterior.

La primera sensación que tendrá un cantante contemporáneo es que está ante una música "lenta" de carácter letárgico. Cualquier intento de cantar la melodía desde esta escritura dará un resultado tedioso o poco musical. Aquí vemos con claridad que la idea de compás en los vihuelistas renacentistas no es la misma idea que nosotros tenemos del compás. El compás renacentista es sólo una manera de dividir la música en partes iguales. Si cantamos la melodía buscando una vocalidad lógica comprenderemos rápidamente que las semibreves (redondas en nuestra transcripción) no son compases -a la usanza de nuestro pensamiento musical- sino que son los pulsos, podríamos decir nuestras figuras negras. Este será un ajuste que tendremos que hacer muchas veces al abordar este repertorio: imaginar que cada compás de la tablatura es un pulso de nuestro lenguaje musical.

Volvamos a la transcripción y tratemos de encontrar los acentos reales. En una línea melódica podremos encontrar dos tipos de acentos: los acentos tónicos –dados por los picos y valles de la melodía, también por los saltos melódicos-, y los acentos agógicos –a los que encontraremos en los sonidos largos-. Como regla general los perceptores siempre tenderemos a darle mayor importancia a los accidentes de lo percibido. Son esos accidentes los que van provocando los acentos del discurso.

En una melodía cantada no podremos desechar los acentos que el texto nos entregue como tercer factor de acentuación. Y si la melodía está acompañada, el acompañamiento (según sea homofónico, o imitativo) también puede generar una nueva capa de acentos.

En azul indicaré los acentos tónicos, en rojo los acentos agógicos y en verde los acentos del texto.



Consideraremos como muy fuerte la sensación de acento en los sonidos donde converjan dos o tres factores de acentuación, y como acentos débiles a aquellos sonidos en los que solo exista un factor de acentuación. Observaremos sonidos con acentos fuertes en compases 1, 3, 5, 8, 11, 16, 19 y 22, y acentos débiles (solo factor textual) en compas 13.

Si tomamos los sonidos acentuados como 1º tiempo de compás –como sugiere la teoría musical actual- nos encontraremos con una melodía de acentos irregulares que fluctúan entre 2 y 3 tiempos. Al imaginar -como antes sugerimos- que la semibreve (redonda en la 1º transcripción) es el pulso de nuestro pensamiento musical obtendremos una segunda manera de pensar la melodía:

3

No debe sorprendernos la alternancia de compases de 2 y 3 tiempos, los músicos que trabajan sobre repertorios más tempranos como las cantigas de Santa María (repertorio español del siglo XIII) sospechan que los acentos melódicos irregulares existen en la música española desde el repertorio mariano por lo menos.

Hemos encontrado -ahora sí- la línea melódica del villancico que se nos revela con toda su vitalidad rítmica escondida -para nosotros, no para quienes la escribieron

3 No es posible determinar la duración del último sonido de la melodía, en general los compositores de la época utilizan figuras largas –que exceden el compás que usan en la pieza- sobre el último sonido. Podríamos hacer una analogía entre esta costumbre y el uso del calderón en repertorios posteriores. Eso justifica el acento agógico indicado sobre ese último sonido.

bajo otros cánones de notación hace casi 500 años- bajo un disfraz de falsa quietud.

La aparente cercanía entre los símbolos que conforman el sistema mensural blanco del renacimiento y el sistema de figuras rítmicas que usamos en la actualidad nos hace caer muchas veces en la falsa idea de que solo hay que convertir las figuras de un sistema al otro y podremos leer y comprender las melodías de este repertorio. La realidad es que ese procedimiento sólo funciona unas pocas veces. En la mayoría de los casos deberemos esforzarnos en encontrar en la notación original de la melodía renacentista cuál es la figura que representa nuestra idea de pulso y luego los acentos reales -que no están indicados- a los cuales hallaremos mediante los procesos arriba descriptos, para entonces arribar a una imagen actual de esa melodía antigua. Recién allí podremos descubrir tempo y carácter de la pieza, factores indispensables para una interpretación musicalmente fluida y comprensiva.

José Luis Akel

Guitarrista y laudista nacido en Buenos Aires en 1970.

Egresó del Conservatorio Alberto Ginastera como Profesor de instrumento (Guitarra, 1998) y como Profesor Superior de Guitarra (2001) luegode estudiar con los profesores Laura Rinaudo y Eduardo Percossi. Paralelamente perfeccionó sus estudios en interpretación con Eduardo Isaac, Dolores Costoyas, Igor Herzog y Eduardo Egüez.

Egresó posteriormente de la Tecnicatura Superior en música antigua en el conservatorio Manuel de Falla donde además de estudiar laúd con el Prof. Hernán Vives entre los años 2005 y 2010 ha podido especializarse en distintos ámbitos de la música antigua con Claudio Morla, Héctor Rodriguez, Eduardo Sohns, Federico Ciancio, y Gabriel Pérsico, entre otros notables especialistas argentinos.

Como solista ha dado innumerables conciertos en la Argentina con guitarra de 6 y 11 cuerdas, Vihuela de mano, Laúd renacentista y Laúd b arroco en salas como C.C. San Martín, C.C. H. Conti, C.C. Defensa, C.C. Rojas, Teatro de Morón, Catedral de Mercedes, Catedral de Morón, Teatro de Moreno, Club Ciudad de Bs. As., Casa de Promúsica de Rosario, Catedral de San Lorenzo, Casa del Virrey Liniers, Museo Fernández Blanco, Museo Enrique Larreta, etc.

Ha sido invitado al Festival Guitarras del Mundo y a distintos ciclos dedicados a laguitarra o el laúd.

En el año 2008 tocó como solista el concierto de Aranjuez junto a la orquesta del Conservatorio Alberto Ginastera bajo la dirección de Mtro.Omar Moreno.

Como integrante de la agrupación Salamandra (junto a la coreógrafa Cecilia Sullivan y el escritor Raúl Ceruti) estrenó la obra multimedia “Pieza para tres Musas” sobre obras de laudistas franceses (2002). Musicalizó también la obra “Clitemnestra o el crimen” con música francesa para laúd junto a la actriz y directora Judith Buchalter (2010).

En el año 2014 grabó con Laúd de 7 órdenes su primer disco solista “El delfín de Arión”, sobre músicas de Luys de Narvaez para el sello argentino Pulso LXX

Es miembro de la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas (AALGA), desde ese ámbito colabora en la organización y participa habitualmente de ciclos y festivales dedicados a los instrumentos antiguos.

Desde La Universidad Nacional de Quilmes organiza conjuntamente con el Prof. Jorge Lavista las jornadas Antiguas Músicas, dedicadas a la divulgación de la música del medioevo, el renacimiento y el barroco (2019, 2021 y 2022).

Actualmente dicta clases en la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad de Buenos Aires, el Conservatorio Provincial Alberto Ginastera de Morón y el Conservatorio Provincial de San Miguel.

Ha sido invitado como expositor y/o intérprete para clases especiales y Jornadas de música antigua por diversas Instituciones de la Argentina.

Viaggio a Vienna – Giuliani racconta Giuliani

Nicola Giuliani (trad. Claudia Gulich)

Nicola Giuliani, descendiente y biógrafo del legendario guitarrista y compositor Mauro Giuliani, ha publicado recientemente su nuevo libro *Viaggio a Vienna – Giuliani racconta Giuliani*, centrado en este momento específico de la vida del músico y, en la actualidad, sólo disponible en Italia.

El autor nos acercó un extracto del mismo para su traducción al castellano.

Agradezco a Nicola su interés y confianza en la AALGA para compartir este exclusivo material.

Claudia Gulich

La obra, la vida y el linaje de Mauro Giuliani han resultado, sobre todo en las últimas décadas, un tesoro de información del que se han servido muchos investigadores, biógrafos y musicólogos para intentar completar el perfil humano del gran compositor pre-romántico nacido en Bisceglie en 1781 y poner en orden algunas piezas de su actividad compositiva y concertística y de la producción editorial. De particular interés fueron los vínculos de Giuliani con los artistas más célebres de la época; entre ellos fue amigo de Niccolò Paganini y de Gioacchino Rossini, junto a los cuales formó parte del denominado "triunvirato musical italiano" en la década de 1820.

En Viena, donde llega a fines de 1806, Mauro vivirá el período más fructífero de su producción compositiva y concertística; después de la era de Mozart, los músicos más aclamados son ahora Beethoven y el viejo Haydn. Pero, junto a ellos en esos años y en los inmediatamente siguientes, brillan muchos otros músicos; en primer lugar, pianistas, pero también violinistas y violonchelistas, incluidos Spohr, Hummel, Moscheles, Merck, Mayseder. Nuestro Mauro poco a poco empieza a conocerlos y a frecuentarlos a todos. Comparte con muchos de ellos el origen de "inmigrante" de varias partes de Europa. Louis Spohr, alemán del Ducado de Braunschweig, llegará a Viena en 1813; Johann Hummel, eslovaco de Bratislava, se había establecido allí desde su adolescencia a fines del siglo XVIII, convirtiéndose en uno de los alumnos favoritos de Mozart y luego de Beethoven.

En la capital habsburga, Mauro ya frecuenta a los grandes de la música y está preparando un evento que se convertirá en memorable: el estreno del concierto Op. 30, la obra de Giuliani que, más que ninguna otra, se incluye hoy en el repertorio de las grandes orquestas de todo el mundo.

En la capital conoció a una joven vienesa perteneciente a la gran burguesía mercantil austríaca, algo que alterará también su vida familiar. Él es un hermoso italiano del sur, conocido como oriundo de Nápoles; ella es Maria Anna Wiesenberger, "Nina", y con Mauro inmediatamente surge una pasión irresistible. Poco después, el matrimonio de Mauro con Maria Giuseppa Del Monaco, de Barletta, se disolverá y la relación con Nina se estabilizará. De su unión nacerán tres hijas, entre ellas Emilia, que

intentará, con buenos resultados, continuar la vena artística de su padre en el campo de la guitarra.

La joven Emilia, que vivió más tiempo al lado de su padre, estaba todavía en Nápoles en 1831: fue reseñada en el Giornale del Regno delle Due Sicilie el 13 de febrero de 1831 por una de sus presentaciones en el Teatro del Fondo, donde la "joven guitarrista" fue aclamada por el público, "recordando a su padre y maestro". Incluso Isnardi en su breve biografía de Mauro, aludiendo a los artículos del Giornale del Regno, da espacio a los elogios para la "hija, entonces de muy tierna edad" que había tenido varias academias con su padre y que "insinuaba ser un día la emuladora de la valentía paterna en el sonido de la guitarra". Además de la actividad concertística, Emilia también recorre el camino de la composición melódica, reelaborando obras de Bellini, Rossini y Mercadante, que fueron publicadas por Ricordi.

Más adelante Emilia conocería al napolitano Luigi Guglielmi, cantante de ópera, con quien se casó pocos años después de la muerte de Mauro.

Guitarra fechada en 1804 del luthier napolitano Gennaro Fabricatore, utilizada por Mauro Giuliani antes de dejar Puglia para ir a Trieste.

El 25 de junio de 1839 la joven actuó en el Teatro del Nobile sig. Standish en Florencia junto al gran pianista Franz Liszt. El *Allgemeine Theaterzeitung* del 30 de septiembre de 1840, en una sección dedicada a las noticias vienesas, anuncia la llegada de Emilia Giuliani Guglielmi, definiéndola todavía como "hija del célebre Mauro Giuliani, que recorrió todas las capitales de Italia y actuó en varias cortes", recibiendo "gran aclamación por su talento en los conciertos que realizó" y recordando, entre las críticas recibidas en los diarios italianos- precisamente las de la *Gazzetta di Firenze* del 16 de abril y 29 de junio del año anterior -que "había tocado allí con Liszt".

Las crónicas siempre han descrito a Mauro como jovial y sociable, dispuesto a las ocurrencias, cualidades que probablemente nunca perdió, ni siquiera en los momentos menos felices que atravesó. Pero, lamentablemente, se cierne sobre él un drama personal que trastornará su vida. La Singerstrasse de Viena, ubicada cerca de la Catedral de San Esteban, es fundamental en la estadía vienesa del músico. Mauro vivió allí en 1810 en el número 947, antes de la mudanza a Bognergasse al año siguiente.

Estamos ahora en 1817: Mauro ha regresado de Bohemia, alentado en su trabajo también por la amistad con Von Weber. Vuelve a vivir en Singerstrasse, en el 939 y regresa a la actuación, tanto en la impresionante sala del *Theatre an der Wien* como en su preferida "pequeña" *Redoutensaal*. Nina Wiesenberger está con él, pero su salud no es nada buena y, a pesar de todos los tratamientos, muere el 1º de octubre. Por otra parte, los golpes en la vida de Mauro no han terminado y la hija menor, Karolina, de hecho, sobrevive solo unos meses a su madre, falleciendo el 25 de marzo de 1818.

A pesar de este continuo drama personal, Giuliani ve publicar sin cesar sus nuevas y antiguas composiciones musicales y unas semanas más tarde

reaparece en público en Viena. Las crónicas hablan de su participación en un concierto benéfico ya el 5 de abril y luego en un ciclo semanal de matinés los días 16, 23 y 30 del mismo mes. Realizó otro con fines benéficos en la misma *Sala del Land* en Herrengasse el 11 de mayo. Además del experimentado y aclamado trío Giuliani, Mayseder y Moscheles, en este espectáculo también participarán los cantantes Barth, Madamoiselle Wranizky y la italiana Angelica Catalani, el director de orquesta Hansel y el poeta Ignaz Castelli. La entrada de este último concierto se puede ver, entre otras joyas documentales, en la "Casa Museo Giuliani" ubicada en Bisceglie, ciudad natal del músico.

Casa Museo Giuliani

Uno de los principales contactos de Giuliani en Viena es Anton Diabelli, contemporáneo de Mauro nacido en 1781. Diabelli además de ser un excelente compositor y pianista se dedicó a la publicación de música, convirtiéndose, después de Artaria, en uno de los principales editores de Giuliani y de su hijo mayor, Michele, que vivió en el mismo período en Viena. En la Casa Museo Giuliani se conserva, en memoria y como documentación de esta privilegiada relación familiar, el original de una carta autógrafa de Michele Giuliani fechada en Florencia el 25 de abril de 1825, dirigida a Diabelli a través de su amigo Antonio Spina, discípulo de Mauro. En ese momento Diabelli ya había publicado varias obras de Mauro y algunas del joven Michele.

Habiendo regresado definitivamente a Italia en 1819, Mauro se quedó unos meses en Trieste en casa de sus padres, pero poco después, el 20 de abril de 1820, el Diario de Roma en la columna "Noticias del día" lo menciona de visita en la capital papal "proveniente de Viena". En realidad, Mauro permanecería en Roma durante más de tres años, hasta el verano de 1823.

Unos años más tarde el biógrafo Isnardi dará noticia de su vínculo en Roma con Rossini y Paganini, en lo que el historiador Giancarlo Conestabile definió como "el triunvirato musical". En aquellos años también vivía en Roma el célebre violinista genovés. Conestabile habla de ello en la "Vida de Niccolò Paganini" y relata que en el período en que Rossini trabajaba en *Matilde di Shabran*, se reunían en la casa romana del compositor y "siempre estaban juntos, uno tocando la guitarra, el otro el violín, los dos sublimes genios del arte italiano, a saber, Giuliani y Paganini." Ambos brindan "divertimentos tan celebrados" que Mauro quizás ni siquiera imaginó.

La ciudad papal no estaba en sus planes, como había escrito a Artaria, pero ya está allí a fines de marzo. El día 24, apenas llega, le escribe a su padre y le pide noticias de su hijo "Michelino": quiere saber si ya se ha concretado su intención de ir a Rusia, alcanzando a su tío. Mauro también tiene las mismas expectativas con su hijo que las que tenía su padre con él, e intuye que la San Petersburgo de las cortes y las artes puede ser un buen lugar. Allí ya trabaja

Nicolò Filippo, hermano mayor de Mauro y tío de Michele, que podrá abrirle las puertas adecuadas. Por lo tanto, espera buenas noticias, sabiendo muy bien que Michele, más que en la música instrumental a la que también se ha dedicado, se inspira en el bel canto.

Por otro lado, Mauro conoce sus dones desde que Michelino tenía apenas seis años, en los albores de su estancia en Viena. En ese momento, el pequeño Giuliani había actuado en la *Redoutensaal* interpretando una canción paterna, fortaleciendo el convencimiento de los padres en su talento. Mauro, al comienzo de su carrera, no se hubiera arriesgado jamás a una ejecución de su hijo si no hubiera tenido total confianza. Y Michele en los años de su juventud, pasados entre Viena y Trieste, había podido cultivar ese don. Lo que el padre no puede prever es que San Petersburgo también abrirá el camino al matrimonio para Michele. Pero ahora en Roma debe ante todo pensar en su trabajo, no sólo por sí mismo, sino también por las hijas que dejó en Viena y de las que sigue teniendo noticias sobre todo a través de su amigo Artaria.

Aquellas romanas fueron probablemente las frecuentaciones más importantes que Mauro tuvo en Italia, aunque su actividad y su existencia terminarán en Nápoles, donde morirá a medianoche del 7 de mayo de 1829. Los hijos Michele y Emilia tuvieron la difícil tarea de continuar la vena musical de quien fuera un gran italiano en Europa.

Casa Museo Giuliani

Nicola Giuliani

Escritor y biógrafo. En el estudio e investigación de sus antepasados, desde temprana edad sintió un apasionado interés por el ilustre Mauro Giuliani.

Escribió los siguientes libros biográficos publicados por editoriales italianas, alemanas y españolas:

"Homenaje a Mauro Giuliani, el Orfeo de Puglia", autoproducida en Bisceglie, 1999;

"Mauro Giuliani, el ascenso y la caída del virtuoso de la guitarra"; Ediciones Il Salabue, Turín, 2005 (edición bilingüe italiano e inglés);

"La Sexta Cuerda. Vida narrada de Mauro Giuliani"; Levante Editori, Bari, 2008, "Mauro Giuliani"; Schell Music, Hamburgo, 2012 (edición bilingüe alemán e italiano);

"La Sexta Cuerda. Vida narrada de Mauro Giuliani"; Ediciones Piles, Valencia 2015 (incluye varias actualizaciones de la versión italiana de 2008).

Nicola Giuliani también publicó en 2000 el libro "El teatro en el Baruli de principios del '800" a cargo de la administración municipal de Barletta. En 2005 editó la reimpresión anastática de "Biografía de Farinelli" de Giovenale Sacchi a cargo de la administración municipal de Andria.

Entre las actividades de divulgación de su antepasado Mauro Giuliani podemos mencionar las siguientes:

- "Día de Giuliani" en la ciudad de Bisceglie (1998)
- Seminario sobre Giuliani en la Academia de Artes de Villa Torlonia, Roma (2000)
- Constitución y presidencia de la Asociación histórico-musical Mauro Giuliani (2003)
- Organización de la muestra "Mauro Giuliani, curiosidad de familia" en la Pinacoteca Provincial de Bari (2003)
- Presentación del libro "La sexta cuerda" en forma de concierto-espectáculo con dramaturgia de Errico Centofanti con las actuaciones de Paola Gassman y Fabio Sartor y con la ejecución del Concierto op.30 de Giuliani (2008)
- Participación en el Festival Internacional de Guitarra Clásica de Gorizia, curando una exposición documental histórica sobre Giuliani (2009)
- Conferencia en el Festival Internacional de Guitarra de Brno, República Checa (2010)
- Inauguración en Bisceglie de la Casa Museo, adherida al circuito nacional de las Casas de la memoria en la que se exponen guitarras, documentos, imágenes, partituras antiguas y manuscritos de otros grandes músicos como Rossini, Paganini, Weber, Mayseder (2014)
- Muestra documental sobre Giuliani en el "Festival Internacional de Guitarra José Tomás" (Petrer, Valencia). Allí presentó su libro en español (2015).
- En conmemoración del aniversario de nacimiento de Mauro Giuliani, organizó en el Castillo Svevo Angioino de Bisceglie un tríptico de manifestaciones culturales dedicadas al vínculo entre Mauro Giuliani, Beethoven y otros grandes músicos de la época (2016-2018)
- Recibió la distinción de "Caballero de la República" (2017)

Más información: www.associazionegiuliani.com

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, Gabriel Schebor, Miguel de Olaso.

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 artística 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. En 2020 presentaron un concierto homenaje a Ferdinando Carulli y Ludwig van Beethoven en el 2º Congreso latinoamericano de la guitarra del 1800 – edición virtual.

En 2021 fue invitada a participar del ciclo "Impronta femenina en la guitarra del s.XIX" dirigido por el Mtro. Andrés Zapico (Colombia).

La primera colección de estudios de Fernando Sor, el opus 6

Marcos Pablo Dalmacio

Cuando nos referimos a piezas pertenecientes al género Étude en la historia de la música, probablemente lo primero que nos venga a la memoria sean los 24 estudios de Chopin, en sus colecciones del opus 10 y 25 publicados en 1833 y 1837 respectivamente. Esos estudios representan una revolución en el género, pues aliñan un objetivo técnico didáctico a un contenido musical de alto vuelo, pleno de armonías sofisticadas y profundidad de expresión, que se alejan significativamente de cientos de estudios de la época que trabajaban una dificultad mecánica en detrimento de una calidad musical que permitiese a esas obras emerger del estudio solitario en casa a la sala de conciertos. Algunos autores hacen una distinción entre el trabajo mecánico y el abordaje de dificultades que coloquen ese trabajo en un contexto musical más amplio, utilizando las palabras ejercicio y estudio respectivamente. Pero a lo largo de la historia, la utilización de los términos no es consecuente: ¿qué podríamos decir de los *30 Essercizi per gravicembalo* (1738) de Domenico Scarlatti, cuyo contenido no se diferencia de las restantes 525 sonatas? ¿O de las cuatro partes del *Clavier-Übung* (1731-41) de Johann Sebastian Bach, que contienen una amplia variedad de obras maestras para clave como el Concierto Italiano, la Obertura Francesa, las Seis Partitas o las Variaciones Goldberg?

Como en este artículo nos ocuparemos de la primera publicación de cuño didáctico de Fernando Sor, dejaremos que él mismo nos diga lo que piensa sobre los diferentes términos.

Entretanto, notaremos aquí que la publicación en Londres de los doce estudios opus 6 de Sor, precede en más de 15 años a los de Chopin, y resultan un todo orgánico, coherente, fiel a su objetivo y donde el interés musical es de capital importancia. Muchos de los más bellos momentos de Sor los encontramos en sus piezas breves, y el género estudio, con la modestia de su título, pareció ocultar durante no poco tiempo, algunos de estos pequeños grandes momentos. Quizá Chopin haya sido la llave para considerar que debajo de un título tan prosaico se podría esperar encontrar música de primer orden, llamándonos la atención así a considerar cada fragmento de música que caiga en nuestras manos. Y en retrospectiva, esto es lo que ha sucede con la música de Sor, que nos regala preciosos momentos musicales ocultos en lo que parecerían ser piezas para el estudio de alguna finalidad mecánica. Por el contrario, Sor, precediendo a Chopin en el género, fue capaz de colocar dificultades mecánicas a resolver supeditadas al contenido musical.

Los comentarios sobre los doce estudios del Opus 6 forman parte del libro en que estoy trabajando: La obra completa comentada de Fernando Sor.

Opus 6 – Douze Études

Ediciones:
Primera publicación: Milhouse, Londres, c.1815
Meissonnier, París, c.1816-22
Simrock, Bonn et Cologne c.1824-25

Dedicatoria: à ses élèves (a sus alumnos)

Género: Estudio
Dificultad: moderada, nivel medio
Duración total: 30 minutos

Contenido:

1. Re mayor
2. La mayor
3. Mi mayor
4. Sol mayor
5. Do mayor
6. La mayor
7. Re mayor (scordatura: 6ta en Re)
8. Do mayor
9. Re menor (scordatura: 6ta en Re)
10. Do mayor
11. Mi menor
12. La mayor

Probablemente los 12 estudios fueron compuestos por Sor poco después de su arribo a Londres, donde residiría durante nueve años. En la primera publicación londinense[1], el título aparece como *Six Studio* (set 1) y *Studio* (set 2), es decir, dos grupos de seis estudios formando el opus completo. Es la primera publicación del autor relacionada a aspectos didácticos del instrumento, lo que queda claro por la dedicatoria 'a sus discípulos'. No obstante, no hay ninguna orientación para su estudio y ni siquiera contienen algún tipo de digitación. Esto es porque no se trata de música para principiantes, sino para intérpretes con un buen conocimiento del instrumento, y en el caso de sus alumnos, habiendo trabajado con los preceptos de Sor podrían encontrar fácilmente la manera de digitar cada pieza.

En la conclusión del *Méthode pour la Guitare* escrito y publicado en París en 1830, Sor dice: "Hay que ser consecuentes con el título de una obra: 'método', 'ejercicios', 'lecciones' y 'estudios', pues no son sinónimos", y en una nota al pié explica estos conceptos que serán de utilidad al abordar sus trabajos didácticos[2]:

MÉTODO: tratado de los principios razonados sobre los cuales están fundadas las reglas que deben guiar las operaciones.

EJERCICIOS: piezas de música cuyo fin es hacernos familiar la aplicación de las reglas. Los ejercicios son la práctica de las teorías establecidas por el método (que yo considero la parte especulativa) […].

LECCIONES: piezas de música que no deben tener por meta el ejercicio de una sola regla, sino también el de las empleadas en las lecciones precedentes, y aún el de iniciar al alumno en algunas excepciones.

ESTUDIOS: Ejercicios de las excepciones y de las reglas cuya aplicación presenta más dificultad[3].

¿Podemos considerar los estudios del opus 6 según la definición que el autor ofrece en su método escrito quince años más tarde? En ese caso, estaríamos declaradamente ante "ejercicios de las excepciones y de las reglas cuya aplicación presenta más dificultad". Los 24 estudios de los opus 12 y 29 son las únicas obras que Sor denominó así, y claramente presentan una dificultad bastante superior a la hallada en sus Lecciones y Ejercicios[4].

Dada la naturaleza analítica y la observación minuciosa del detalle cultivada por Fernando Sor a lo largo de su vida, que vislumbramos a través de su obra y de la que el *Méthode* es una demostración culminante, es lógico creer que estuviese meditando sobre cuestiones técnicas y didácticas mucho antes

1 Esta edición es la utilizada para ilustrar los ejemplos de este opus.

2 Sor escribió en total 121 estudios clasificados en orden de dificultad progresiva, de la siguiente manera: 49 lecciones (opus 60, 44), 24 ejercicios (opus 35), 24 lecciones (opus 31) y 24 estudios (opus 6 y 29).

3 Método para guitarra, Fernando Sor. BARANZANO y BARCELÓ (traducción), 2007, p. 144.

4 Mis veinticuatro ejercicios son de lo más fácil que se puede escribir en este género. Convengo en que en mis veinticuatro lecciones no he tenido bastante paciencia, y que la diferencia de la una a la otra es demasiado sensible; tenía que haber dirigido hacia el estudiante toda la atención que he dirigido hacia la música; pero también después de haber aprendido los ejercicios, las lecciones se vuelven más fáciles.

de plasmarlas en publicaciones[5]. De hecho, él mismo nos da una prueba de ello cuando más adelante dice:

> *He expuesto todo lo que constituye el Método que he hecho para mí; es el resultado de muchos años de observaciones y de reflexiones; he cometido errores a los que debo una infinidad de reflexiones que quizás no habría nunca realizado si no hubiese sentido la necesidad de corregirme: tanto es esto cierto que, cuando se razona, se puede sacar partido de los errores involuntarios que a veces se cometen. Pido al lector que examine bien mis razonamientos. Y que no los condene sin haberlos juzgado. […]* [6]

En ese caso, el objetivo es encontrar cuál o cuáles son las excepciones y reglas que se estudian en cada pieza, ya que en esta publicación el autor nada nos dice. Para ello habría que tener en cuenta su propia manera de tocar que está directamente relacionada con el tipo de música que escribe, y de ello tenemos varias pruebas en su *Méthode*.

Comentarios:

Estudio n°1 en Re mayor (1'30")

Para el trabajo del pulgar, que lleva la melodía durante toda la pieza, desarrollada íntegramente entre quinta y tercera cuerda, con la excepción de apenas dos notas en la sexta. Por momentos la melodía asume la función cadencial de finales de frase y por esta razón es también el pulgar el que debe realizar los apagadores. El acompañamiento es realizado por los dedos *i,m*.

La forma del estudio consiste en el desarrollo de una frase de ocho compases (cuya repetición se encuentra escrita por extenso) que modula a la dominante, un pequeño desarrollo y su recapitulación variada más la adición de una coda.

Estudio n°2 en La mayor (1')

Melodía en la voz superior, completamente escrita utilizando solo la primera y segunda cuerda en un ámbito de apenas una octava. Según los criterios de Sor (que consideraba al anular el dedo más débil) sería ejecutada con dedo *m* en cuanto que para el acompañamiento de dos voces se utilizaría *p,i*. Normalmente podría estudiarse la melodía siempre con *a*, e intercalar *i,m* o *p,i* en el acompañamiento según lo requiera la separación de las cuerdas en los bicordios; aunque la práctica de realizar toda la melodía con dedo *m* ofrece otra sutil perspectiva, por el posicionamiento ligeramente diferente de la mano y por consecuencia, la sonoridad obtenida. Por lo tanto, para usos modernos, lo mejor es estudiar y dominar ambas posibilidades.

Nótese la indicación *Andante Allegro,* que Sor utilizará en otras ocasiones para el andamento de piezas didácticas; esta aparente contracción entre dos palabras que denotan, respectivamente, un andamento moderato y otro rápido, podría inducirnos a error, y considerar que tratándose de una pieza de carácter didáctico significa que primeramente habría que estudiarla a una velocidad lenta o moderada, y una vez dominadas las dificultades se podría llegar al andamento rápido para obtener el verdadero sentido de la música. Y es que no encontramos frecuentemente en la literatura esta indicación de tempo, sin embargo, la

5 Como veremos en la siguiente obra –la Fantasía Opus 7- la elección deliberada de escribir compleja música para guitarra en notación pianística es otra prueba de su pensamiento y trabajo constante en la elevación de la dignidad artística del instrumento al que consagró sus mayores esfuerzos.

6 Método para guitarra, Fernando Sor. BARANZANO y BARCELÓ (traductores), 2007, p. 147-148.

solución es simple: la palabra allegro aquí modifica al tempo precedente, andante, dando el sentido de un andante más rápido. Tendremos ocasión de comentar más adelante aún sobre este tema en otro estudio de la misma serie, el n° 9.

Aquí tenemos una forma AB, donde cada una de sus partes comprende apenas una frase de ocho compases.

Estudio n° 3 en Mi mayor (1'30")

Ligados descendentes compuestos en primera y segunda cuerda, con la presentación de la mano abarcando cuatro y cinco espacios –siempre que pensemos en ejecutar las tres notas en una misma cuerda-, de manera que encontramos las combinaciones:

4-2-0; 4-3-1; 4-2-1; 3-1-0; 3-2-0; 2-1-0

Entre estas, la combinación 4-2-1 es la que se emplea para los casos de extensión, cuando la presentación de la mano abarca cinco espacios. En todo el estudio, sólo en dos ocasiones utiliza los ligados ascendentes, no por una razón técnica sino musical[7].

Esta pieza presenta una forma tripartita con la sección central en la tónica menor, que es donde radica su contraste pues en el aspecto temático continúa explorando posibilidades del material inicial.

A (8c)|B (8c + 8c)|A (8c) + coda 4c

La breve coda es una muestra de la habilidad del compositor, pues construye una conclusión musicalmente elegante al mismo tiempo que enfatiza el aspecto técnico objeto del estudio: al inicio de la coda presenta por vez primera ligados en la quinta cuerda y hacia el final también en la sexta en alternancia con la primera, efectuándolos en todos los tiempos del compás.

Este estudio resulta utilísimo para la manutención de la técnica de ligados descendentes.

Estudio n° 4 en Sol mayor (2'15")

Para la práctica de la rápida alternancia de *p,i* en las notas repetidas. Es una característica de la técnica de Sor la utilización de pulgar e índice para el toque de notas repetidas y, en este caso, la emplea de manera tal que resulta insoslayable su uso. Cuando se ejecutan sobre la cuarta cuerda, escribe, en mayor medida acordes de cuatro notas, y cuando se toca sobre la tercera cuerda, emplea una sucesión de terceras. Esto corresponde perfectamente a la intención musical.

La forma es bipartita de tres frases, y en la primera mitad de B, Sor cambia la textura de acordes por una frase cantábile en sucesión de terceras.

A (16c) | B (16c) A (8c + 8c)

El retorno de A contiene la digresión a la subdominante y modifica la segunda mitad para transformarla en conclusión.

Estudio n° 5 en Do mayor (3'30")

7 Este es otro de esos ejemplos de variantes introducidas por Sor, que muestran su cuidado y placer por los pequeños detalles. Es importante tener esto en mente siempre, para poder discernir entre posibles errores editoriales o gestos sutiles de este tipo.

Arpegios con la fórmula *p,i; p,i,m,i*, también podría practicarse *pp; pimi*, en los acordes cuyas tres notas más graves se encuentran en cuerdas adyacentes. Esto según los criterios de Sor que evitaba en buena medida la utilización del anular. Para usos modernos pueden emplearse también otras digitaciones.

Como Sor mantiene el esquema rítmico inalterado a lo largo de todo el estudio –con la excepción de los cuatro finales de frase- hay un especial interés en el trabajo de la variación armónica.

La forma es AB, y las ediciones originales suponen una barra de repetición también en el inicio de la segunda parte (que siempre está omitida al final) pero la música indica claramente que sería un error realizar esta repetición. La reiteración de la armonía de tónica y dominante en los últimos compases más la indicación *perdendosi* son clara prueba de la finalización de la pieza por medio de la liquidación de la frase, que difícilmente soportaría un proseguimiento. Además, la armonía que inicia la parte B, que funciona perfectamente como continuación de A, se siente algo forzada al ser escuchada después del final de B.

Estudio n° 6 en La mayor (1'45")

Estudio de terceras. Es uno de los estudios sonoramente más brillantes de Sor, que podríamos llamar de virtuosístico si no fuese porque para el autor, las terceras y las sextas formaban la base natural de su técnica. Como explica en su *Méthode* de 1830:

> *Toda mi digitación está basada en el sistema de las terceras y de las sextas y recomendaré siempre su estudio a quien quiera ejecutar mi música sin hacer notar una dificultad de la cual el buen gusto prohíbe hacer ostentación.*

Ofrece una tabla con la digitación de las terceras en todas las tonalidades, utilizando la extensión completa del instrumento y hacia el final del capítulo intitulado *"Aplicación de la teoría de las terceras y de las sextas"* nos dice el autor:

> *He entrado en todos estos detalles para probar al lector la verdad de mi aseveración: que toda la clave del dominio de la guitarra (como instrumento armónico) consiste en el conocimiento de las terceras y las sextas; sin este conocimiento, creo que yo no hubiera llegado a convertir la guitarra más que en una pobre imitación del violín o, mejor, de una mandolina. Digo "pobre", porque me habría faltado la gran ventaja del primero de estos instrumentos, la de poder prolongar, aumentar o disminuir cada sonido, y la brillantez del segundo, el cual, estando afinado una octava por encima de la guitarra, tal como el primero, ofrece unas características que ésta no podría representar más que muy imperfectamente, al menos entre mis manos.*

Resulta, por tanto, del mayor interés y provecho el estudio de las ideas que Sor explica con detalle en su método, pues si en la publicación del opus 6 no aparece ninguna digitación, pueden aplicarse las que él ofrece en el libro, especialmente para los estudios de terceras (n° 6 y 7) y de sextas (n° 9).

A la frase inicial, que modula a la dominante, le sigue un desarrollo del material y la recapitulación variada más una coda. De la misma manera que en el estudio anterior, la barra de repetición de la segunda sección no tiene sentido orgánico aquí. El modo en que termina la pieza y la discrepancia entre la longitud de las secciones ayudan a demostrarlo.

Estudio n° 7 en Re mayor (2'45")

Terceras y sextas alternadas y ligados combinados (ornamentos). Presenta otra manera de ejecución del intervalo de tercera (y sextas en varias ocasiones) con la interesante adición de un elegante ornamento escrito para la práctica de ligados. Establece así un complemento y un contraste en la técnica y en la expresión musical con el estudio precedente: brillante aquel, lírico éste.

En cuanto a la forma, se trata de una expansiva melodía y su desarrollo, puntuado por algunas cadencias.

Re M: 16c|La M: 16c|transición: 15c|Re M: 24c|Coda: 10c

Nótese la extensión mayor de la recapitulación en la tónica; la música realiza una digresión a la subdominante que es enfatizada a través de su repetición variada con los ligados. Hay un equilibrio excelente de las polarizaciones armónicas y la estructura de las frases.

Estudio n° 8 en Do mayor (1'45")

Polifonía a tres voces. Esta es una de las más bellas piezas de Sor, escrita a la manera de un coral, donde todas las voces tienen su importancia, lo que obliga a un trabajo sutil para dar el perfil adecuado a cada voz.

Justamente por estar esta obra compuesta en estricto estilo vocal es necesario interpretar las apoyaturas de manera consecuente: debe distribuirse el valor de la blanca entre la disonancia y la resolución, de manera que esta última coincidirá con el segundo tiempo.

Es digna de nota la inclusión la una escala cromática descendente (del Do al Mi) en la segunda voz hacia el final de la pieza, pues aparece dos veces de la misma manera en cuanto que la melodía principal pasa de la voz de soprano al bajo y se varía ahora la armonía a través de suspensiones. A pesar de su brevedad y la modestia de intitularse simplemente de estudio, esta obra es un ejemplo de la calidad compositiva de Sor, y de cuan distante se encontraba del pensamiento musical de la totalidad de los guitarristas compositores de la época. Fernando Sor, en efecto, fue antes un compositor y un músico, que un guitarrista.

Estudio n° 9 en Re menor (2'30")

Sextas. Como mencionamos en los comentarios sobre el estudio n°6, las terceras y las sextas son la base del pensamiento guitarrístico del autor, y al comienzo del capítulo "Digitación de la mano derecha" de su método, encontramos la siguiente explicación:

Si la melodía es doble y en sextas, separo un poco mi dedo medio del índice, subo ligeramente la mano (no por la contracción de la muñeca, sino bajando un poco el codo), y mis dedos índice y medio se encuentran cada uno por debajo de sus cuerdas respectivas. […] cuando tengo que hacer una serie de sextas sin estar acompañadas por un bajo, empleo el pulgar para todas las notas que pertenecen a la cuarta cuerda, e incluso para varias de las que pertenecen a la tercera.

Nos encontramos aquí con música notable, un destello de expresión romántica en el elegantemente clásico Sor[8]. Quizá el espíritu de esta pieza o el

8 Me ha parecido sentir siempre en este estudio un anticipo del agitado espíritu mendelssohniano que

haber interpretado la indicación de andamento original, *Andante Allegro*, como una contradicción, es lo que llevó a Simrock a modificarlo por *Andante agitato*. Pero lo cierto es que Sor utiliza varias veces esa indicación de tempo, como comentamos en ocasión del estudio n° 2 y como aún tendremos oportunidad de ver en otras obras, para denotar un andante más movido; es en este sentido que la palabra *allegro* modifica la indicación básica de tempo *andante*[9]. Más frecuente en esa época es la indicación *andante con moto*.

Mencionamos ya algunas veces la característica de Sor de evitar la repetición literal de las frases, introduciendo pequeñas variantes que parecen provenir del placer intelectual que sentiría al hacerlo (debe recordarse que tenía en alta estima los resultados obtenidos a través del razonamiento puro, como claramente se comprueba leyendo su *Méthode*) sin nunca llegar a ser un mero capricho, sino siempre al servicio de la idea musical. Aquí tenemos pues, otro ejemplo sutil.

El ejemplo muestra el comienzo de la recapitulación de la frase inicial. En el segundo compás encontramos una *acciaccatura*, ausente en el tema original; por pequeño que pueda parecer este detalle, resulta una consecuencia lógica de la carga dramática anterior, y su ejecución, ya sea en las mismas cuerdas en que se toca la sexta *Fa-Re* o en las superiores, supone un pequeño énfasis en el segundo compás más que en el primero. Luego, en el último compás del ejemplo (que se repetirá dos compases después) hay otra variante respecto a la idea inicial: el quinto compás (también el séptimo) era una sucesión de sextas y aquí Sor modifica sutilmente la línea melódica e introduce dos intervalos de tercera. La razón es puramente musical, porque mismo modificando la melodía, sería fácil continuar con las sextas en la voz inferior sin ninguna complicación de índole técnica. Tóquese la versión original, c.4-8 y después la variante, c.41-45, para comprobar el efecto de este cambio; luego en un contexto más amplio, podrá percibirse cómo la esta pequeña diferencia crea una perspectiva mucho mayor de lo que aparenta.

Estudio n° 10 en Do mayor (3'30")

Octavas. Coral a cuatro voces sobre el himno *God Save the Queen*. Uno de los raros ejemplos en Sor de música en octavas, recurso que generalmente reserva para breves pasajes; de hecho, octavas y décimas encontramos frecuentemente en Giuliani, Paganini y Legnani, entre otros compositores italianos, que representan una búsqueda diferente de sonoridad en la guitarra. Crear una pieza entera basada en octavas implica una simple línea melódica, lo que a Sor le debía parecer musicalmente pobre, por eso, la solución que él encuentra para justificar el estudio es muy ingeniosa: lo desarrolla como un tiempo de sonata en miniatura[10] y después de una sorpresiva pausa que presupone una coda, acontece algo inesperado: escuchamos una excelente armonización coral a cuatro voces del famoso himno británico *God Save the Queen*.

encontramos en tantas de sus obras en modo menor.

9 Verdaderamente es una indicación poco frecuente en la literatura, pero podemos encontrar un bello ejemplo en una conocida obra de Händel: el primer movimiento del concierto para órgano y orquesta en Si bemol mayor, opus 4 n°6 (bastante difundido en una versión para arpa y orquesta).

10 De hecho encontramos un tema en Do mayor, un puente, otro tema en Sol mayor, un breve desarrollo y una recapitulación invertida. Claro está que la pieza se basa libremente en la idea de la forma sonata sin las 'obligaciones' del género. La barra de repetición de la primera parte se encuentra solo en Milhouse, y convendría hacerla para delinear mejor la forma que acabamos de describir.

De esta manera, Sor compensa la escritura a una sola voz con un coral a cuatro -haciendo gala de sus finas dotes de armonista- al mismo tiempo que rinde homenaje al país en que residía en aquella época. Es probable que Sor haya tocado esta pieza en alguno de sus conciertos londinenses.

Una vez más, las ediciones de la época marcan el comienzo de lo que sería la repetición de la segunda parte del himno, pero falta la barra de repetición al final. De cualquier manera, siguiendo la música original la segunda parte no debe repetirse pues esta ya está escrita por extenso, con una nueva armonización de la frase, que comienza de manera sorprendente.

Estudio n° 11 en Mi menor (3'45")

Melodía sobre un acompañamiento de arpegios.

En el capítulo sobre digitación de la mano derecha nos dice Sor:

[…] el lector puede fácilmente deducir que, si empleo raramente el anular para la armonía, lo prohíbo enteramente para la melodía. Tales son las bases sobre las cuales establezco la manera de tocar de la mano derecha; las excepciones a las reglas que observo sólo tienen lugar cuando la música lo exige, pero entonces la manera de escribirla indica la digitación que empleo si es en una frase de armonía.

Siendo que los *estudios* significan para el autor: "ejercicios de las excepciones y de las reglas cuya aplicación presenta más dificultad" cabe preguntarse si en esta pieza practicaría el uso del dedo anular. Sor es claro cuando dice que prohíbe enteramente el dedo anular para la melodía, lo que nos induciría a aceptar que el pulgar debe tocar la nota siguiente al bajo, que en numerosas ocasiones implica un salto de la sexta a la cuarta cuerda. Entonces es natural preguntarnos si ese incómodo no es mejor resuelto estudiando la excepción, el anular para la melodía. No podemos decir que 'la música lo exige', según las palabras de Sor, pero casi podríamos afirmar que la mecánica del pasaje lo exige. ¿Por qué? Simplemente porque el dedo anular es tan hábil cuanto queramos si nuestra voluntad es utilizarlo. ¿Qué tendrían que decir los arpistas y los pianistas entonces, no solo del dedo anular ¡sino del dedo meñique!?

Si bien es posible ejecutar este estudio utilizando solamente el dedo medio para la melodía, lo cierto es que para los paradigmas modernos resultaría innecesariamente más complicado. Además, en su propia época otros notables guitarristas como Aguado, Carulli y Giuliani- hacían uso extensivo del anular sin manifestar ningún problema.

De cualquier forma, más allá del interés de los aspectos técnico-históricos, lo que permanece incólume es la música, pues se trata de una pieza encantadora, que figura entre las más tocadas y apreciadas de Sor, por su belleza melódica de libre desarrollo y sentida expresión imbuida de espíritu romántico. La parte final del estudio, con el arribo a la tonalidad de Mi mayor, es de un efecto altamente poético, más una melancólica consolación que una afirmación victoriosa, propia del significado retórico de esta relación tonal (mi menor/mi mayor) que podemos apreciar en obras de Haydn, Mozart y Beethoven, por ejemplo[11].

Estudio n° 12 en La mayor (4'15")

11 Haydn: sinfonia n° 44 "Trauer-sinfonie"; Mozart: sonata para violín y piano K.304; Beethoven: cuarteto Razumovsky Opus 59 n° 2; sonata para piano Opus 90. Para el significado retórico de la tonalidad de Mi mayor ver Mattheson (1713).

Melodía acompañada, textura a cuatro voces, a la manera de reducción de una música para cuarteto de cuerdas. Se trata de una forma técnicamente diferente de destacar la melodía, por lo cual resulta un excelente complemento del estudio anterior y del n° 2. Las voces internas de acompañamiento no son un mero relleno, también hay una riqueza en ellas que debe ser cuidadosamente delineada.

Los 12 estudios **Opus 6** representan una sólida colección donde el valor musical y el didáctico se encuentran en perfecto equilibrio, asegurando su permanencia en programas de estudio de todo el mundo y en el repertorio de concierto, más de doscientos años después de su creación. La primera publicación, de Milhouse, contiene numerosos errores, alteraciones omitidas, notas equivocadas, etc., y en las subsecuentes ediciones de Meissonnier y Simrock varios de esos errores no fueron corregidos, e incluso otros aparecen[12].

La estructura musical de estos estudios es siempre impecable, la forma equilibrada, la invención melódica atractiva, la armonía variada y no exenta de sutilezas. Sólo dos de los doce estudios están escritos en modo menor (n° 9 y 11) y son justamente ellos que denotan una expresión romántica, contrastando con los otros de cuño perfectamente clásico.

El valor de esta música radica también en el hecho de que puede ser abordada a través de diversos paradigmas técnicos; si por un lado podemos aplicar la manera en la cual el autor entendía la ejecución de la guitarra, de la que ofrece clara explicación en su método, por otra parte, se puede estudiar aplicando la técnica moderna sin perjuicio del resultado musical.

12 Puede encontrarse la partitura del opus 6 en la edición de Simrock, con los errores marcados, en el siguiente link: http://elmundodelaguitarra.com/recursos/biblioteca/partituras/fernando-sor-obra-completa-para-guitarra/

MARCOS PABLO DALMACIO

(Argentina/Brasil)

Multi-instrumentista y compositor, desde el inicio de sus estudios se vio interesado por otros aspectos de la práctica musical, que lo llevaron prontamente a dedicarse con igual interés a la composición, violín, viola, musicología, dirección orquestal e interpretación de instrumentos de época (vihuela, laúd, guitarras renacentista, barroca, clásico-romántica, guitarras de 8 y 10 cuerdas, terz guitar y mandolina). Su repertorio incluye desde obras del renacimiento interpretadas en la vihuela o el laúd hasta estrenos de obras recientes; Dalmacio registró parte de este repertorio en cuatro trabajos discográficos. Como concertista y profesor, cuenta con presentaciones en festivales, series de concierto, conservatorios y universidades en Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay, Perú, España, Portugal y Francia.

Marcos Pablo Dalmacio es Director Artístico y violinista de la Orquestra de Cordas da Ilha (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil) con la cual realizan conciertos en numerosas ciudades, presentando repertorios inéditos en el país y contando con la participación de prestigiosos solistas; también es Director Artístico del Festival Internacional de Guitarra de Balneario Camboriú

eMail: marcospablodalmacio@gmail.com
Página web: www.marcospablodalmacio.com
Facebook: www.facebook.com/marcospablo.dalmacio
Canal de YouTube: www.youtube.com/marcospablodalmacio
Canal Didáctico de la Guitarra: www.elmundodelaguitarra.com

L'indispensable op.40 de Leonard Schulz
O contributo didático de uma obra esquecida

(capítulos da dissertação de mestrado em ensino da música, Rui Namora, 2017)

Parte II

Rui Namora

3.3 - Análise didática dos estudos L'Indispensable op.40

A parte central deste trabalho debruça-se sobre as características de cada estudo, cuja análise tem como finalidade extrair quais os seus propósitos didáticos, problemas técnicos a explorar, eventualmente através da proposta de exercícios preparatórios. Alguns estudos encerram escopos técnicos específicos, por vezes pouco usuais que importa conhecer, compreender, explorar, e nalguns casos, adaptar à técnica moderna ou à anatomia individual. Como tentarei demonstrar ao longo do trabalho, o interesse destes estudos não se extingue nas indicações explícitas do compositor, mas têm um interesse musical intrínseco e independente.

Porém, não me competirá a dizer se os estudos de *L'Indispensable* são indispensáveis. Ainda que tardiamente, creio serem merecedores das escolhas de um professor de guitarra. Espero, no modesto alcance desta pesquisa, poder contribuir para isso.

3.3.1 - ***Exercise nº1 (Grave)***
Tonalidade: Dó Maior/Lá menor
Compasso 2/2

*E.M. 1: Exercise nº1 [C1-C4] (*DK- Kk: R&BS Ms. 207)

No primeiro estudo da série *L'indispensable,* Schulz fornece duas indicações que tornam claras as suas intenções sobre os seus objetivos. Na primeira parte do *Exercise nº1*, é dada a indicação "para o polegar e indicador da mão direita" ("*for the thumb and the first finger of the right hand")* - a prescrição do uso do dedo indicador em repetição contínua é um aspeto curioso e que provocará certamente alguma estranheza ao guitarrista moderno, formado desde as primeiras lições para um dogmático respeito pela alternância dos dedos indicador e médio da mão direita. No século XIX, as escolas

guitarrísticas ainda não existiam tal como hoje e não havia nem uma visão axiomática sobre a técnica, nem uma quase obsessão com a eficiência. No caso de Schulz, a repetição de dedos é apenas mais um recurso a ser explorado.

Na técnica guitarrística moderna só em situações excecionais se repetem os dedos da mão direita – acordes ou para evitar o cruzamento de cordas, por exemplo. No entanto, considero que a execução deste estudo tal como prescrito pelo autor, para músicos que tenham a técnica bem estabelecida, ou interessados em práticas de performance historicamente informada, configura um excelente exercício de coordenação, controlo do ataque, acentuação e timbre. Todavia, no contexto pedagógico atual, a aplicação da indicação original em alunos jovens será confusa ou mesmo contraproducente, já que a alternância dos dedos indicador e médio é basilar no desenvolvimento da técnica. Mas o interesse deste estudo não se esgota na intenção do autor, podendo ser aplicada a alternância do indicador e médio exatamente com o mesmo resultado. A este respeito, Josef Zuth, na edição de 1927 (E.M. 2), mantém integralmente o texto musical e, tal como refere no prefácio, adapta a técnica ao "*doigté du jeu moderne*", prescrevendo a alternância entre indicador e médio.

*E.M. 3: Exercise nº1 [C26-28] (*DK- Kk: R&BS Ms. 207

Na segunda parte, a partir do compasso 26, Schulz deixa a indicação "*First and second fingers alternately*", corroborando algo que afirmei anteriormente, que qualquer combinação de dedos pode ser válida desde que usada de modo intencional e deliberado (E.M. 3).

*E.M. 2: Exercise nº1 [C1-C4] (*D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

O ritmo das notas pedais surge aqui em tercinas, enquanto o tema é apresentada nos registos grave e médio, em ritmo binário - tercina contra colcheia pontuada e semicolcheia, habitualmente designado por *galope*. Embora na edição comercial original, a semicolcheia não esteja enquadrada na tercina, a assimilação dos ritmos pontuados às tercinas seria uma prática comum, não sem controvérsia, na música do séculos XVIII

e XIX (Brown, 1999). A compreensão deste tipo de notação ambígua dependia em grande parte do intérprete, do contexto, do andamento, e sobretudo da convenção. A este respeito, Brown (1999) afirma:

Existem exemplos na música mais madura de Beethoven, onde a notação pontuada pode ter sido pensada para ser assimilada às tercinas, mas também existem muitos outros exemplos onde as notas não deverão coincidir exatamente. A assimilação foi claramente prevista em muitos casos por Schubert, mesmo nas suas últimas obras, já que a notação de passagens na parte do piano de Winterreise assim o demonstra. Mas também no seu caso, existem situações ambíguas em que a assimilação nem sempre é apropriada. (Brown, 1999, p. 616)[1]

Por outro lado, a intenção do compositor poderá ser precisamente explorar a diferença rítmica, eventualmente destacada pelo o uso da sobrepontuação. Visto ser um excerto lento, parece-me mais plausível esta abordagem. No entanto, nas duas cópias manuscritas da coleção Rischel&Birket-Smith(E.M. 4 e E.M. 5), e na cópia da coleção Boije (E.M. 6), as tercinas são assimiladas de modo gráfico, o que parece evidenciar uma prática comum nos músicos da época.

E.M. 4: Exercise nº1 [C39-C39] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

E.M. 5: Exercise nº1 [C35-36] (DK- Kk: DK- Kk: R&BS *Ms. 172)*

E.M. 6: Exercise nº1 [C37-C38] (S-Skma Boije 1057)

1 *"There are also instances in Beethoven's mature music where the dotted notation may have been meant to be assimilated to triplets but also many others where the notes were not intended to coincide exactly. Assimilation was clearly envisaged in many instances by Schubert, even in his last works, as the notation of passages in the piano part of Winterreise demonstrates but in his case, too, there are ambiguous situations where assimilation may not always be appropriate(...)"*(Brownm, 1999, p. 616)

Este primeiro *Exercise* constrói-se através da apresentação de uma melodia lenta nos baixos (C1 a C10) contra notas pedais no registo agudo. Apresenta-se na tonalidade da tónica (dó maior), e em seguida transposto no II grau (ré menor). Um segundo tema surge depois entre o registo grave e agudo, em simultâneo com modulações a tonalidades próximas de Dó (Ré menor, Mi menor e Lá menor). O tema inicial está reduzido no exemplo abaixo, podendo ser destacado e trabalhado isoladamente num contexto de aula.

E.M. 7: Exercise nº1 - tema principal

Do ponto de vista técnico, deve procurar-se uma regularidade no *ostinato*, independentemente da combinação de dedos da mão direita (***i***, ***m***, ***a***, ***i/m***, etc), devendo manter-se o controlo da articulação, intensidade e *legato*, podendo ainda realçar as alterações dinâmicas e os movimentos harmónicos. Por outro lado, o dedo polegar será aplicado na condução na melodia ao longo da maior parte do estudo, com diferentes ritmos e inerentes dificuldades no seu movimento. Se no início do estudo, o ritmo lento não colocará grandes dificuldades, pelo contrário, tanto as semicolcheias na primeira parte como o ritmo pontuado (assimilado ou não) na segunda implicam movimentos mais rápidos, tanto na mesma corda, como em saltos para outras cordas. A ocorrência de algumas barras a partir do compasso 19 constituem os pontos de maior dificuldade técnica do estudo. Realço que a notação das barras escrita por Schulz é feita com referência por extenso à posição, e não com numeração romana e a referência à *Cejilla (CV)* ou *Barré (BV)* em uso nos dias de hoje (E.M. 8).

E.M. 8: Exercise nº1 [C19-C21] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

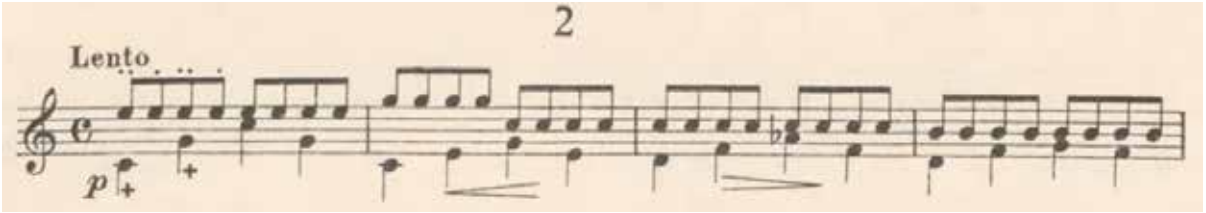
3.3.2 - Exercise nº2 (Lento) Tonalidade: Dó Maior
Compasso 4/4

E.M. 9: Exercise nº2 [C1-C4] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

O segundo *Exercice* partilha com o primeiro duas características técnicas – a repetição de notas no registo agudo, e o uso de um único dedo, neste caso o médio - *"For the second finger and thumb"* e *"the first finger only to be used in three notes"*. Schulz prescreve assim a utilização do dedo médio para a melodia em colcheias e o polegar para o acompanhamento em semínimas. O indicador deverá ser usado pontualmente quando surgem acordes com três notas.

E.M. 10: Exercise nº2 [C22-C23] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Tal como referido no *Exercice nº1*, é perfeitamente legítimo e pedagogicamente adequado a execução com a técnica convencional, alternando os dedos indicador e médio. E, tal como para o primeiro estudo, Josef Zuth faz a mesma recomendação.



E.M. 11: Exercise nº2 [C1-C4] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

O momento mais interessante do ponto de vista harmónico e rítmico ocorre entre os compasso 17 e 24 (parte B), onde as síncopas contribuem para o carácter tenso da passagem, havendo também transferência da melodia para o registo médio.

E.M. 12: Exercise nº2 [C19-C21] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

No que diz respeito à dificuldade técnica, este estudo é menos exigente que o primeiro, mas ao mesmo possui um carácter mais lírico e *cantabile*. O tema deverá ser evidenciado ao aluno para uma melhor compreensão, antes da sua execução em colcheias repetidas.

E.M. 13: Exercise nº2 (Redução melódica)

Como exercício preparatório para este estudo, poderá ser usada esta redução a cordas soltas, com diferentes digitações de mão direita.

E.M. 14: Exercise nº2 (redução a cordas soltas)

3.3.3 - ***Exercise nº3 (Lento)***
Tonalidade - Dó Maior
Compasso - 4/4

E.M. 15: Exercise nº3 [C1-C4] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

À semelhança dos dois primeiros estudos, Leonard Schulz fornece indicações claras sobre a sua finalidade pedagógica - *"For the thumb, first and third fingers"* (para o

polegar,indicador e anelar" dando-nos um vislumbre do seu pensamento sistemático, ao debruçar-se sobre uma objetivo específico – neste caso a execução de uma melodia na voz intermédia, com acompanhamento de colcheias repetidas na voz superior executadas pelo dedo anelar e a voz grave tocada com o dedo polegar.

Na edição de 1927, Zuth opta pela alternância dos dedos médio e anelar na voz de cima, recusando a sua repetição. Por outro lado, mantém a prescrição original do uso do indicador para a execução da melodia. Mais uma vez, o interesse deste *Exercise* não se esgota nas indicações originais do autor. Qualquer escolha da digitação é útil, desde que consciente e dirigida. No caso da versão de Zuth, a alternância dos dedos médio e anelar coloca algumas dificuldades adicionais, devido ao afastamento entre os dedos indicador (3 e 4) e médio (1), como pode verificar-se no E.M. 16.

E.M. 16: Exercise nº3 [C1-C4] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

A textura a três vozes deste estudo, com a melodia na voz intermédia, implica a independência dos dedos da mão direita, de modo a obter o destaque da melodia num registo médio, menos brilhante, mas muitas vezes à distância de uma segunda ou mesmo em uníssono com o *ostinato* na voz superior (C2, por exemplo). O papel do dedo polegar neste estudo é aparentemente secundário, mas essencial tanto para o equilíbrio das vozes, como para a efetiva execução das pausas. Para este propósito, proponho o seguinte exercício preparatório.

E.M. 17: Exercise nº3 - Exercício preparatório em cordas soltas

A melodia, extraída na figura seguinte, poderá ser abordada em separado. De notar também que entre os C17 e C20 a voz superior evolui do *ostinato* para a condução da melodia, através do recurso a terceiras paralelas com a voz do meio.

E.M. 18: Exercise nº3 - Tema

3.3.4 - ***Exercise nº4 (Allegreto moderato)***
Tonalidade – Lá menor/maior
Compasso – 4/4 (com subdivisão ternária -12/8)

E.M. 19: Exercise nº4 [C1-C3] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Schulz deixa-nos mais uma vez a indicação da finalidade deste estudo - "*ben marcato il canto*". Se na primeira parte, o *Exercise nº4* partilha com o anterior a condução da melodia na voz intermédia tocada com o dedo indicador, a melodia surge agora no contexto de um harpejo de três notas. Na segunda parte a melodia é transferida para o registo agudo, tocada pelo dedo anelar e com um acompanhamento no registo médio com notas repetidas.

E.M. 20: Exercise nº4[C16-C17]
(DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Na sua *Grand Fantasia op. 48* dedicada à mulher de Felix Horetzky, Schulz utiliza a mesma fórmula de acompanhamento da melodia.

E.M. 21: Grand Fantasia op. 48 (D-Mbs 4 Mus.pr. 2011.1224)

A ponte (C36 a C40) constitui o momento mais tenso do estudo. Schulz utiliza para isso acordes de 7ª diminuta e 7ª dominante, com a melodia a descer do registo agudo para o médio/grave. Nesta passagem, o dedo polegar deve ser usado na condução da melodia.

E.M. 22: Exercise nº4 [C36-C40] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

O estudo nª4 é o primeiro da série a lidar com arpejos. Permite incorporar uma melodia que se pretende acentuada ("*ben marcato il canto*"), utilizando o dedo indicador, independentemente da corda. De notar que no segundo compasso, a síncopa sobre a nota Mi tocada na 4ª corda, deve ser executada respeitando a vibração da 5ª corda, pois pertencem a vozes diferentes. Para além disso, o dedo indicador sai da sua posição natural na 3ª corda, o que é um pormenor com utilidade do ponto vista técnico.

E.M. 23: Exercise nº4 – exercício preparatório para a mão direita (1ª secção)

Como referido acima, na segunda secção, a melodia muda de registo, implicando o uso de outros dedos de mão direita. Nesta secção, o compositor teve como intuito a utilização do dedo anelar em diferentes cordas (①,②), com frequentes saltos do dedo polegar em ⑤e⑥.

E.M. 24: Exercise nº4 -exercício preparatório para a mão direita (2ª secção)

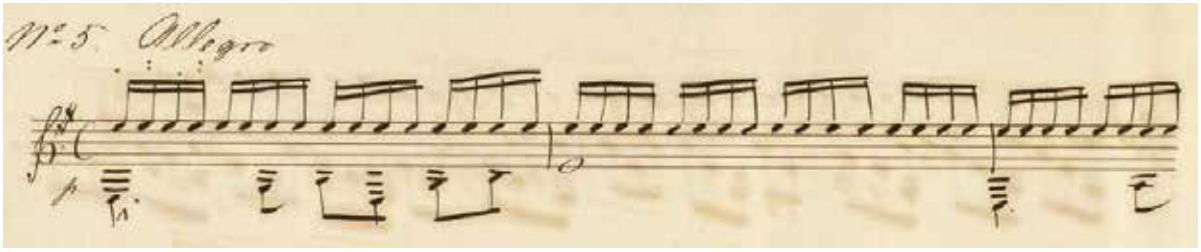
Em relação à mão esquerda, o estudo pode ser reduzido a acordes que, para uma melhor compreensão dos movimentos nas diferentes vozes, pode ser estudado de forma isolada, com acordes em bloco (E.M. 25)

E.M. 25: Exercise nº4 -redução para acordes em bloco

Na *coda* é especialmente útil esta abordagem, devido à utilização de dedos *pivot*, imprescindíveis para uma execução segura.

E.M. 26: Exercise nº4 - redução para acordes em bloco (coda)

3.3.5 - ***Exercise nº 5 (Allegro)***
Tonalidade – Mi menor
Compasso - 4/4



E.M. 27: Exercise nº5 [C1-C2] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Mais uma vez Schulz revela a sua predileção por *ostinatos* e notas repetidas. O quinto *Exercise*, fazendo lembrar uma *tocatta*, é o primeiro com um carácter virtuosístico, apesar da sua relativa simplicidade formal e técnica.

Entre os C1 e C12, o motivo melódico é apresentado em forma de harpejos ascendentes e descendentes, concomitante com o *ostinato* em semicolcheias da nota mi. O motivo é tocado pelo dedo polegar que pulsa diferentes cordas num movimento de vai-vem, enquanto as semicolcheias são tocadas pelo indicador e médio (outra qualquer combinação). Tecnicamente estes movimentos implicam mudanças de posição rápidas na mão esquerda até à posição IX. De notar, mais uma vez o uso da síncopa (E.M. 28) como recurso expressivo para reforço da tensão no harpejo, tal como descrito anteriormente nos estudos nº 2 e 4.

E.M. 28: Exercise nº5 [C6-C10] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Entre os C13 e C16 (E.M. 29) surge um pequeno motivo melódico cadencial de três notas na voz superior, que reforça a tensão do acorde de 7ª diminuta à dominante.

E.M. 29: Exercise nº5 [C13-C16] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

O novo motivo melódico da secção B (C17 a C31 - E.M. 30) é apresentado agora na voz superior, mantendo-se as semicolcheias repetidas. Esta secção tem passagens mais exigentes para a mão esquerda, sendo necessário o emprego de barras e de posições fixas.

E.M. 30: Exercise nº5 [C20-C24] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Este tipo de textura surge noutras peças de Schulz tal como em "*The G*[u]*itarist's Bijou*" (E.M. 31)

E.M. 31: The Guitarist's Bijou (S-Skma Boije 1043)

A digitação de mão direita proposta por Schulz, poderá ser estendida através deste exercício preparatório, com diversas combinações para a mão direita.

E.M. 32: Exercise nº5- exercício preparatório em cordas soltas

O primeiro tema, executado pelo dedo polegar:

E.M. 33: Exercise nº5 - primeiro tema

O segundo tema (com o ritmo implícito), tocado com ***i/m*** ou qualquer outra fórmula (***i/a***, ***m/a***) .

E.M. 34: Exercise nº5 - segundo tema

3.3.6 - ***Exercise nº 6 (Andante)***
Tonalidade – Sol
Compasso - 4/4

No sexto estudo da série *L'indispensable*, Schulz recupera e expande a ideia subjacente do nº3. Indica novamente *"Ben marcato il canto"* e sugere a repetição do dedo médio para o *ostinato* e o dedo indicador para a melodia, inserida numa textura um pouco mais complexa, com mais movimentos de *voice leading* e com consequentes dificuldades técnicas acrescidas. No primeiro compasso o dedo indicador da mão direita passa consecutivamente da segunda à quarta corda, criando um afastamento incómodo com o dedo médio (entre ① e ④)

E.M. 35: Exercise nº6 [C1-C2] (DK- Kk: R&BS Ms. 207

À semelhança dos estudos anteriores, Zuth veta a *irracional* repetição de dedos, optando pela mais ortodoxa alternância dos dedos médio e indicador.

E.M. 36: Exercise nº 6 [C1-C2] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

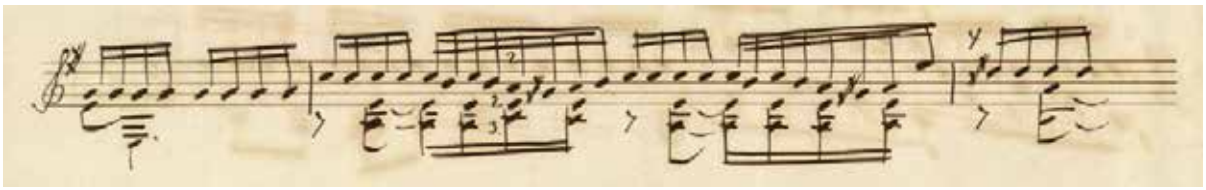
A partir do C9 (*più lento*) surge um novo motivo de carácter ornamental, em fusas, transposto em diferentes graus da escala. Nos C9 e C10 é executado com uma alternância entre os dedos ***p/i***. Esta técnica de *figueta*, aplicada em instrumentos como o alaúde ou a guitarra portuguesa, tão cara a Sor (1830), é defendida com argumentos de racionalidade científica no seu *Méthode pour la Guitare*:

Quando se trata de um excerto ***detaché*** *sem acompanhamento, já ouvi vários guitarristas, e sobretudo o Sr. Aguado, que os executa com uma clareza e uma velocidade surpreendentes, empregando alternadamente o primeiro e o segundo dedo ou o terceiro. Mas tendo eu estudado a estrutura da mão, descobri que quando o segundo dedo toca, se o polegar está em repouso, é a parte inferior da mão que mexe. Sei a razão disso; mas em vez de exibir os poucos conhecimentos que tenho em anatomia, refiro-me ao julgamento dos anatomistas na minha afirmação: o leitor pode fazer a experiência atacando uma corda várias vezes com rapidez com o primeiro e segundo dedo; ele verá que não o conseguirá fazer sem mexer o terceiro e o quarto; mas se fizer a mesma operação com o polegar e o indicador, ele verá a parte inferior permanecer sem outro movimento que aquele que a ação do polegar comunica a toda a mão. Esta observação fez-me decidir executar os excertos desta espécie com o polegar e indicador.* (Sor,1830, p, 54-55)[2]

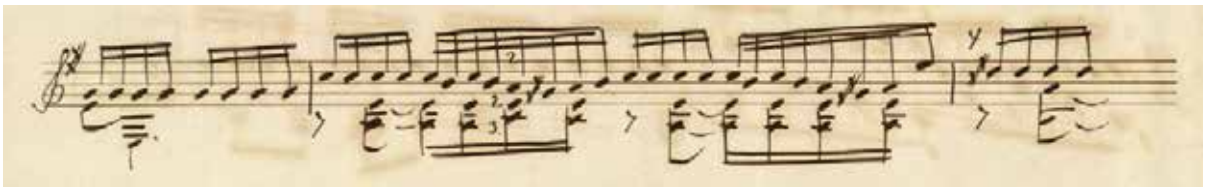
E.M. 37: Exercise nº6 [C6-C7] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

2 «Lorsqu'il s'agit d'un trait détaché sans accompagnement, j'ai entendu plusieurs guitaristes, et principalement M. Aguado, qui les font avec une netteté et une vitesse surprenantes en employant alternativement le premier et le second ou le troisième doigt. Mais ayant consulté la construction de la main, j'ai trouvé que dés que le second doigt est en jeu, si le pouce est en repos, c'est la partie inférieure de la main qui agit, et que dès que je mets en mouvement le pouce et l'index seuls, c'est la partie supérieure qui agit. J'en sais la raison; mais au lieu de faire parade du peu de connaissances que je puis avoir en anatomie, je m'en rapporte au jugement des anatomies sur mon assertion: le lecteur peut faire l'expérience en attaquant une corde plusieurs fois avec vitesse alternativement avec le premier et le second doigt; il verra qu'il ne peut le faire sans remuer le troisième et le quatrième; mais qu'il fasse la même opération avec le pouce et l'index, et il verra la partie inférieure rester sans autre mouvement que celui que l'action

No C11, a textura adensa-se e o motivo em fusas é transferido para a voz superior e o *ostinato* para as vozes grave e média.



E.M. 38: Exercise nº6 [C10-C12] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)



E.M. 39: Exercise nº6 [C10-C12] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Nos C12 e C13 o mesmo motivo regressa ao registo grave, tocado já não em *figueta, mas* unicamente com o dedo polegar, já que o indicador é necessário para tocar o *ostinato* na voz intermédia.

E.M. 40: Exercise nº6 [C12-C13] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

No desenvolvimento da ideia anterior, o mesmo motivo apresenta-se no C14 na região sobreaguda, e que constitui o ponto de maior dificuldade em toda peça – no primeiro tempo um acorde em posição fixa (dedos 2 e 3) enquanto os dedos 1 e 4 executam a melodia. O movimento do dedo 1 nesta passagem implica a contração da mão esquerda. No terceiro tempo, o motivo em fusas desloca-se, pela primeira vez, para a voz do meio. Para além disso, existe uma dificuldade acrescida em manter o timbre e a pulsação na mudança da IX para a IV posição, mantendo as mesmas notas (fá#/lá#)

E.M. 41: Exercise nº6 [C14] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

du pouce communique à toute la main. Cette observation m'a décidé à exécuter les traits de cette espèce avec le pouce et l'index (...)" (Sor, 1830, p. 54-55)

Em contraste com o proposto nos anteriores estudos, Zuth é omisso na digitação da mão direita para esta secção (C9 a C17), supondo-se a mais convencional opção pelo dedo polegar.

E.M. 42: Exercise nº6 [C9-C10] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

A última secção (*Tempo primo)* começa com uma repetição da primeira parte mas diverge para uma melodia cadencial de carácter lírico e ornamentado, acompanhada por acordes e harpejos, numa textura a três vozes. Nos últimos compassos o *ostinato* é apresentado sucessivamente, em imitação, nos diferentes registo, numa dinâmica decrescente, sugerindo o final.

E.M. 43: Exercise nº6 [C25-C29] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

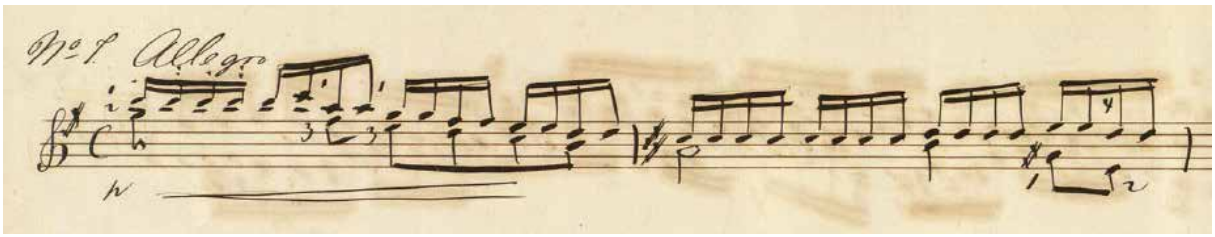
Um acorde em particular deste estudo dá-nos uma pista que Schulz poderia sofrer (ou beneficiar) de hipermobilidade articular nos dedos, devido ao frequente uso de barras parciais com diferentes dedos. No C11 indica que o dedo 2 pressione simultaneamente o 2º trasto das cordas ③ e ④.

E.M. 44: Exercise nº6 [C11] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

3.3.7 - ***Exercise nº 7 (Allegro)***
Tonalidade – Sol
Compasso - 4/4

A edição original da *L'Indispensable op.40* publicada em 1840 pela *Wessel & Co* divide-se em dois volumes. O sétimo exercício é o último do primeiro volume e, em consonância com o seu frontispício - *Nine Progressive Exercises* – tem um nível de exigência técnica superior aos anteriores, mas usando recursos já explorados anteriormente, nomeadamente, a já habitual repetição de notas. Efetivamente, no primeiro volume da série, só o *Exercise nº4* contraria esta tendência. Apesar de poder ser acusado de alguma monotonia, creio que a variação e a complexidade crescente criadas a partir de um padrão comum, se inserem num pensamento sistemático do compositor que visa a estabilização da mão direita.

A peça inicia com duas vozes em terceiras paralelas, que se desdobram no acompanhamento da melodia em semicolcheias, tocadas com alternância ***i/m***.



E.M. 45: Exercise nº7 [C1-C2] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

À semelhança do Exercise nº5, Schulz emprega uma síncopa recorrente (C7 e C9-C12) que reforça o movimento para diante das semicolcheias.

E.M. 46: Exercise nº7 [C8-C12] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

A partir do C13 e até à repetição do motivo inicial (C32), Schulz mobiliza todos os dedos da mão direita (*p,i,m,a*), criando padrões com ligeiras variações, que exigem adaptações várias, algumas bastante fora do comum. No exemplo seguinte, os dedos médio e indicador estão posicionados em cordas consecutivas (① e ②), para de seguida se separarem com um intervalo de uma corda. Estes espaçamentos obrigam a um reposicionamento muito rápido da mão direita

E.M. 47: Exercise nº7 - Mecanismo de m.d. (C13-C16)

A partir do C16 Schulz põe em prática uma digitação muito pouco ortodoxa e que constitui a característica mais distintiva deste estudo - a repetição do dedo indicador com um salto em duas cordas afastadas (② e ④). Para além do exercício de coordenação, existe uma clara intenção implícita na articulação das semicolcheias. Para além da dificuldade na execução da repetição do dedo indicador, este mecanismo obriga também a um afastamento entre os dedos médio e o anelar.

E.M. 48: Exercise nº7 - Mecanismo de m.d. (C17-C18)

A partir do C23, Schulz define uma nova variação do mecanismo, incluído o polegar através da técnica da *figueta* descrita anteriormente no *Exercise nº6*. Neste caso, num excerto rápido, e precedido de uma repetição do indicador.

E.M. 49: Exercise nº7 [C23-C25] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

O *Exercise nº7* demonstra novamente que L. Schulz concebeu de modo sistemático o *L'Indispensable,* não só no seu conjunto, mas também dentro de cada número que o constitui. Um exemplo disso é a variação técnica do C20 (E.M. 50), que no C24 ressurge, mas com nova digitação, empregando assim o polegar (E.M. 51)

E.M. 50: Exercise nº7 [C20] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

E.M. 51: Exercise nº7 [C24] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

Na figura seguinte estão descritos os diferentes padrões de mão direita nesta secção

do estudo, com execução em cordas soltas. Uma vez que o enfoque técnico deste excerto reside nas semicolcheias repetidas, os bordões são arbitrários. Assim sendo, a insistência no Mi6 deve ser vista como uma simplificação.

E.M. 52: Exercise nº7 - Mecanismo de m.d. (figueta)

A versão de Zuth é omissa nestas secções. A única digitação para a mão direita stá indicada no primeiro compasso (E.M. 53)- ***i/m*** *(*em vez *do* ***m/i*** original***)*** pressupondo a continuação dessa fórmula, e não propõe nenhuma alternativa para os saltos de corda na secção de maior complexidade (E.M. 54)

E.M. 53: Exercise nº7 [C1-C2] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

E.M. 54: Exercise nº7 [C21-C22] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

3.3.8 - ***Exercise nº 8 (Andante)***
Tonalidade – Ré
Compasso – 12/8

Se o primeiro volume do *L'indispensable* lida com aspetos técnicos que se desenvolvem a partir de ideias comuns, como o enfoque na mão direita, o segundo volume é

constituído por estudos tecnicamente contrastantes entre si. No entanto o *Exercise nº8* recorre ainda a técnicas exploradas nos estudos anteriores, como a repetição de dedos, num contexto de um acompanhamento de uma melodia na voz superior. É curioso verificar que este estudo emprega o mesmo acompanhamento (E.M. 20 e E.M. 21) do nº4, embora optando pela repetição do dedo indicador no acompanhamento.

E.M. 55: Exercise nº8 [C1-C3] (GB-Lam XX 143654.1)

Mais uma vez, Zuth opta pela alternância do ***i/m*** no acompanhamento, mesmo que essa opção provoque outros constrangimentos, nomeadamente o espaçamento entre o médio e o anelar (***m***–③/***a***-①).

E.M. 56: Exercise nº 8[C1-C3] (D-Mbs 4 Mus.pr. 4956)

Por sua vez, a digitação original de Schulz nos C1 a C7, tenta manter o posicionamento do bloco ***p/i/m/a***, preservando a posição da mão:

Dedo m.d	Corda
i	ⓝ
m	ⓝ-1
a	ⓝ-2
p	ⓝ+1 ⓝ+2, ⓝ+3

A segunda secção do estudo baseia-se num *ostinato* a que se junta uma melodia nos baixos. Mais uma vez, Schulz privilegia o posicionamento estável da mão direita, repetindo o dedo indicador, em detrimento da alternância (E.M. 59).

E.M. 57: Exercise nº8 [C8-C9] (GB-Lam XX 143654.1)

Efetivamente, esta opção tem uma confirmação lógica a partir do C10, já que a execução de acordes em bloco pressupõe a repetição de dedos, neste caso ***i/m*** (E.M. 57). A introdução de outra voz, completando o acorde, reforça a dinâmica crescente da passagem.

E.M. 58: Exercise nº8 [C10-C13] (GB-Lam XX 143654.1)

Leonard Schulz, à semelhança de Giuliani e de uma significativa parte dos guitarristas do séc. XIX, fazia uso do polegar da mão esquerda para premir as duas cordas graves. Questão polémica defendida no método de Carulli, e recusada por Molino (Figura 22) e Sor, deixou de fazer sentido em instrumentos modernos devido à sua maior largura do braço em relação à guitarra clássico-romântica. No entanto, guitarristas de *rock* ou *folk*, continuam a usar esta técnica, porque os instrumentos com braço mais estreito facilitam o seu uso.

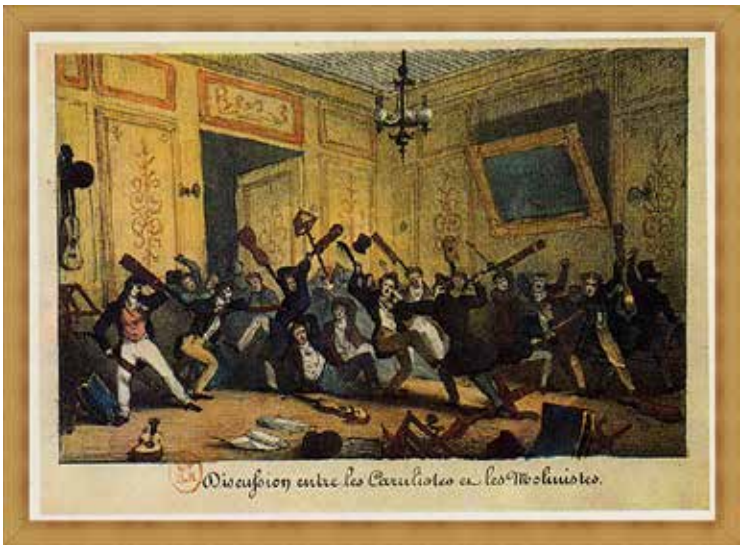


Figura 22: La Guitaromanie - Charles de Marescot (Paris, 1829)

Nas partituras e métodos da época não existe uma simbologia única para o polegar da mão esquerda. A este respeito Cox (1979) afirma:

*As indicações comuns para o polegar esquerdo eram uma abreviatura para a palavra polegar ou um então um símbolo. Pollice, abreviado para pol., era o termo italiano. Pouce, abreviado para pou. era o termo francês. Muitas vezes, era usada unicamente a letra p. Os símbolos incluiam os sinais * usado por Giuliani e ^ e + usados por Aubert. (Cox, 1979, p. 88)*[3]

3 "The common indications for the left-hand thumb were either an abbreviation for thumb or a symbol. Pollice, abbreviated pol., was the Italian term. Pouce, abbreviated pou. was the French term. Often onlyletter p. was used. Symbols included *, used by Giuliani,^ and +, used by Aubert." (Cox, 1979, p. 88)

Por seu lado, Schulz utiliza indiscriminadamente o símbolo "^" para os polegares de ambas as mãos, e só através da análise do contexto é possível deduzir a qual se refere. Se no C8 (E.M. 57) o símbolo é usado para o polegar da mão direita, mais à frente já se refere ao polegar esquerdo (E.M. 59).

E.M. 59: Exercise nº8 [C16-C17] (GB-Lam XX 143654.1)

Num instrumento moderno esta passagem deverá sofrer forçosamente uma "atualização" devido às características que mencionei anteriormente.

E.M. 60: Exercise nº8 [C15-C16] - digitação alternativa

3.3.9 - ***Exercise nº 9 (Andante)***
Tonalidade – Lá
Compasso – 2/4

E.M. 61: Exercise nº 9 [C1-C2] (GB-Lam XX 143654.1)

No nono estudo da série, Schulz debruça-se sobre um importante aspeto técnico da mão esquerda – os *ligados*. Embora esteja longe de ser um estudo sistemático como o nº 3 de Villa-Lobos ou o nº50 de Emilio Pujol, que exploram até ao limite as diferentes combinações de dedos da mão esquerda, o *Exercise nº9* oferece alguns pormenores pouco ortodoxos que interessa observar com pormenor.

Para além dos ligados convencionais de duas notas (ascendentes e descendentes), Schulz acopla uma *apoggiatura* ascendente num ligado descendente no C2, o que implica

um movimento rápido e preciso do dedo 4 (E.M. 61). Na passagem entre o C3-C4 surge pela primeira vez uma combinação pouco usual de uma nota ligada (descendente ou ascendente) de m.e. com nota pulsada pelo polegar, sendo este a característica mais distintiva deste estudo. Para uma abordagem sistemática deste efeito, proponho o mecanismo descrito no E.M. 62 a executar em diferentes cordas e posições. A escolha da 1ª corda e da 5ª posição são meramente exemplificativas.

E.M. 62: Exercise nº9 – mecanismo preparatório

Este tipo de ligado implica também uma deslocamento da acentuação para a parte fraca do tempo (E.M. 63 - pares de semicolcheias 2-3 e 4-1), o que provoca um efeito de desequilíbrio rítmico interessante. Tal como em estudos anteriores, Schulz utiliza a síncopa como meio de criar expectativa, tensão e movimento, como acontece nos C14 e C16 (E.M. 64 e E.M. 65)

E.M. 63: Exercise nº 9 [C8-C11] (GB-Lam XX 143654.1)

E.M. 64: Exercise nº 9 [C14-C15] (GB-Lam XX 143654.1)

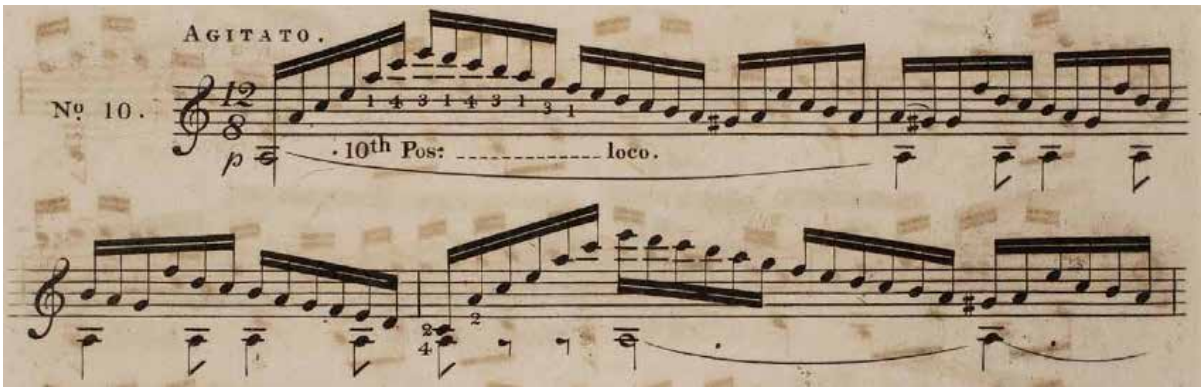
O trecho entre os C17 e C24 é constituído por uma ponte que intercala acordes de 7ª diminuta com ligados, antecipando o final da secção na tonalidade da dominante, antes da repetição do primeiro motivo.

E.M. 65: Exercise nº 9 [C16-C19] (GB-Lam XX 143654.1)

Os compassos 23 e 24 criam um curto efeito de *cadenza*, através de uma escala ao estilo *coulé,* onde se mantém a deslocação da acentuação referida no E.M. 63.

E.M. 66: Exercise nº 9 [C23-C24] (GB-Lam XX 143654.1)

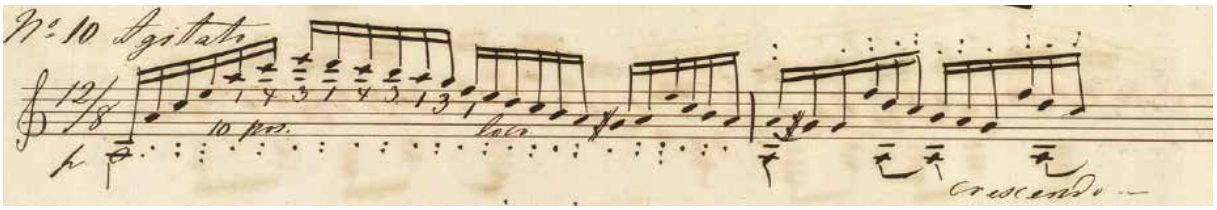
3.3.10 - ***Study nº 10 (Agitato)***
Tonalidade – Lá menor / Ré menor
Compasso – 12/8



E.M. 67: Study nº 10 [C1-C3] (GB-Lam XX 143654.1)

De acordo com o frontispício de *L'Indispensable op.40 (Figura 13)* os três últimos números são *Studies for Advanced Performers,* e efetivamente, podem ser considerados, pela sua complexidade e diversidade, estudos de concerto a par dos de Regondi (Stenstadvold, 2011) ou Coste. Embora não sejam objeto de estudo nesta dissertação, os seus *Cinq Études pour la guitar [sic] pour l'usage de Mr. Ferdinand Cordero (GB-Lam MS781),* confirmam a capacidade inventiva de Schulz, nem sempre patente nas suas obras publicadas, destinadas em grande parte a um público amador.

As questão técnicas preponderantes do estudo nº10 são os harpejos de m.e. e escalas, que não haviam sido ainda explorados anteriormente de modo sistemático. No que diz respeito à m.d. Schulz é omisso, embora tenho sido alvo de atenção pelo guitarrista dinamarquês Johan Georg *Holm* responsável pela cópia manuscrita da coleção Rischel & Birket-Smith (DK- Kk: R&BS Ms. 207), e que neste caso em particular, decerto estudou, a avaliar também pelas anotações de dinâmica que fixou no papel (E.M. 68).



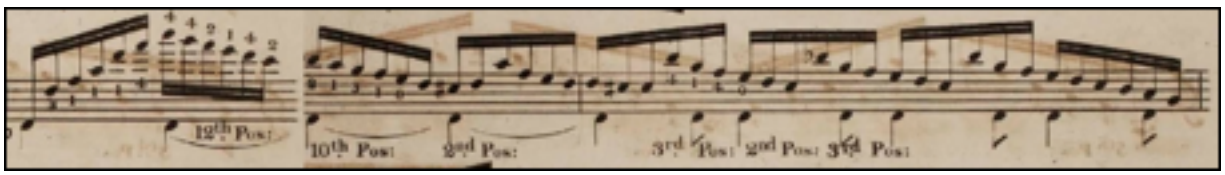
E.M. 68: Study nº10 [C1-C2] (DK- Kk: R&BS Ms. 207)

O estudo baseia-se em dois ou três padrões que se repetem em tonalidades diferentes. Inicia com um harpejo em lá menor, com subida da m.e. até à posição X, seguida por um escala descendente com um salto para a posição inicial (*loco*) permitida pela corda solta 1(E.M. 67)

O quarto tempo do primeiro compasso dá o mote para um efeito de arranque que se repete no compasso seguinte (C2), reforçada pelo ritmo do baixo. A partir do quinto compasso surge um novo com motivo à volta de uma acorde de 7ª diminuta (E.M. 69), escala e motivo imitativo, sobre os acordes de Fá e Mi de 7ª diminuta. A partir daqui a percurso harmónico evolui no sentido da tonalidade de Ré menor.

E.M. 69: Study nº 10 [C1-C3] (GB-Lam XX 143654.1)

Entre C15 e C20, há uma transposição integral para ré menor de C1 a C6, o que implica o deslocamento para o registo sobreagudo do instrumento, com consequente dificuldade técnica.



E.M. 70: Study nº 10 [C15-C16] (GB-Lam XX 143654.1)

A partir do C21 é introduzido um novo padrão com um harpejo ascendente/ descendente seguido de outro "quebrado", apresentado sobre os acordes de Si bemol/

Sol menor - Lá de 7ª diminuta, e Sol menor/Mib- Ré meio diminuto (E.M. 71)

E.M. 71: Study nº10 [C21-C22] (GB-Lam XX 143654.1)

A partir deste ponto, Schulz cria um aumento de expectativa através de uma sucessão de acordes até à chegada à tonalidade inicial de lá menor. A maior parte desta sequência é realizada com barras de 6 cordas, o que exige uma gestão eficaz de esforço e relaxamento da mão esquerda.

E.M. 72: Study nº10 - sequência final com barras

3.3.11 - *Study nº 11(Andante)*

Tonalidade – Mi menor
Compasso – 3/4

E.M. 73: Study nº11 [C1](GB-Lam XX 143654.1)

O 11º estudo tem como enfoque técnico a execução acordes de posição fixa na mão esquerda, pontuada por alguns breves excertos melódicos, assentes num arpejo de mão direita com a seguinte fórmula (E.M. 74)

E.M. 74: Study nº11 - arpejo de mão direita

Apesar de um dos motivos de interesse técnico ser a execução de arpejos em tonalidades pouco usuais na guitarra, como o ré bemol, este estudo parece-me ser o menos interessante, não só pela pouca originalidade do arpejo mas sobretudo pelos encadeamentos harmónicos ora pouco imaginativos, ora forçados. Falta-lhe o traço distintivo que se pode encontrar nos outros estudos, mesmo nos mais simples. A textura do arpejo é similar a muitos outros estudos da época, nomeadamente de Aguado (E.M. 75), Sor (E.M. 76) ou Carcassi (E.M. 77) e do ponto de vista do estudo das tonalidades, um aluno terá à sua disposição outras opções para a sua evolução técnica, como por exemplo o estudo op. 29 nº13 de Fernando Sor..

E.M. 75: Dionisio Aguado - Estudo nº34 da Colección de Estudos para Guitarra (1820) (E-Mn M/269)

E.M. 76: F. Sor op. 35 nº24 (1828) (S-Skma Boije 482)

E.M. 77: M. Carcassi Op. 60 nº19 (S-Skma Boije 94)

No entanto, interessa contudo atentar às indicações explícitas da partitura, no que diz respeito às pausas da melodia na voz superior. Para tal o dedo anelar deve pousar (*) na corda vibrante (E.M. 78). O harpejo é regular na totalidade do estudo, excetuando no C32 onde o polegar e o indicador pulsam alternadamente a corda 5(E.M. 78).

E.M. 78: Study nº11 - arpejos de m.d (execução das pausas) e arpejo no C32

O estudo da secção entre os C22 e C37 poderá ser abordado de modo similar ao E.M. 25, através da análise dos acordes em blocos, dos dedos comuns ou *pivot* e do movimento das vozes (E.M. 79). Uma peculiaridade da notação de Schulz é que este opta por vezes por não alterar a armação de clave em secções prolongadas, mesmo que os polos tonais sejam inequívocos, como na referida secção e em toda a secção em ré menor do *Study nº10*.

E.M. 79: Study nº11 - Redução dos acordes (C22-37)

3.3.12 - ***Study nº 12(Allegro maestoso)***
Tonalidade – Lá menor
Compasso – 2/4

E.M. 80: Study nº12 [C1-C3](GB-Lam XX 143654.1)

O foco técnico dominante do último estudo de *L'Indispensable* é o desenvolvimento do polegar como dedo "cantor" de uma melodia, no enquadramento de acordes de acompanhamento. O ritmo pontuado do baixo implica que o polegar se desloque com rapidez e coordenado com mão esquerda. Esta fórmula foi igualmente usada por Giuliani nas Variações sobre um tema de Häendel op. 107 (E.M. 81) e por Carcassi no estudo op. 60 nº12(E.M. 82)

E.M. 81: M. Giuliani – Variações op. 107 (1828) (S-Skma Boije 181)

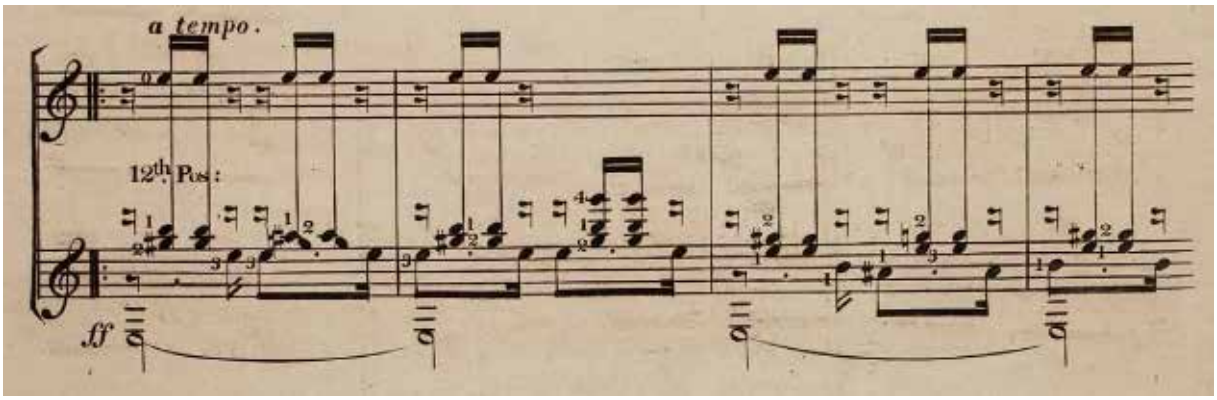
E.M. 82: M. Carcassi Op. 60 nº12 (S-Skma Boije 94)

Este padrão implica igualmente a uma postura ativa dos outros dedos da m.d. para executar a paragem da vibração das cordas no momento certo, do mesmo modo que referi para o estudo nº11(E.M. 78). O estudo nº12 , não sendo o mais complexo da série, tem algumas passagens exigentes para a m.e., como barras em posições agudas. Fazendo uso da sua provável hipermobilidade articular, Schulz propõe novamente o recurso pouco ortodoxo às barras parciais com os dedos 2 ou 3 (E.M. 83 e E.M. 84). Estas passagens são facilmente exequíveis com digitações mais convencionais.

E.M. 83: Study nº12 [C21] (GB-Lam XX 143654.1)

E.M. 84: Study nº12 [C30] (GB-Lam XX 143654.1)

Um aspeto curioso na secção final do estudo tem a ver com a escrita em duas claves. Muito raramente se tipo de notação foi usado para a guitarra. Neste caso, Schulz quis evidenciar a separação das vozes entre dois *mis* simultâneos (1 e 4).



E.M. 85: Study nº12 [C67-C69](GB-Lam XX 143654.1)

3.4 - Proposta de graduação dos estudos

Para a elaboração da distribuição por diferentes graus de ensino dos estudos op.40, usei como referência a planificação da disciplina de guitarra da escola onde realizei o meu estágio, a Escola de Música Óscar da Silva. Este documento está parcialmente plasmado no primeiro e segundo capítulos (nas planificações das aulas supervisionadas),

mas transcrevo a secção que refere especificamente as competências a adquirir pelos alunos nos diferentes graus.

Esta proposta de graduação de L'Indispensable op.40 articula as características técnicas dos estudos com as competências a adquirir pelos alunos inscritas no documento orientador referido acima, e constitui uma indicação, com algum grau de subjetividade e dependente de inúmeras variáveis, como o nível desempenho e preparação dos alunos (frequência na iniciação musical, por exemplo).

Estudo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Proposta de Grau(s)	3º	3º	3º	5º/6º	5º	5º	6º	7º/8º	8º	7º/8º	7º/8º	7º/8º

Tabela 5: Graduação dos estudos op.40

1o grau

- O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:
- Colocar na posição correta as mãos e conhecer nomenclatura dos dedos
- Executar exercícios para coordenação motora
- Combinar o polegar com os dedos indicador, médio e anelar (mão direita) em pulsação com apoio
- Executar de acordes e arpejos de 3 sons
- Executar escalas de 2 oitavas com cordas soltas
- Desenvolver e evoluir na leitura do repertório
- Abordar de vários estilos musicais
- Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica
- Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação

2o grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- Executar exercícios para coordenação motora
- Abordar a afinação do instrumento
- Executar escalas com introdução progressiva às mudanças de posição (mudança de quádruplo)
- Utilizar em pulsação simples o indicador, médio e anelar (mão direita)
- Executar acordes e arpejos de 4 sons
- Executar peças em que se aplique o esquema da melodia acompanhada (combinação do polegar com outros dedos)
- Desenvolver e evoluir na leitura do repertório
- Abordar de vários estilos musicais
- Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica
- Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação

3o grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- Executar exercícios para coordenação motora
- Abordar a afinação (continuação)
- Executar escalas sem cordas soltas
- Executar acordes e arpejos de 4 sons
- Executar peças em que se aplique o esquema da melodia acompanhada (combinação do polegar com outros dedos)
- Executar ligados ascendentes e descendentes (mão esquerda)
- Utilização de pequenas barras
- Desenvolver e evoluir na leitura do repertório
- Abordar vários estilos musicais
- Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica
- Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação

4o grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- Abordar a afinação (continuação)
- Executar escalas sem cordas soltas
- Executar acordes e arpejos de 4 sons (continuação)
- Executar peças em que se aplique o esquema da melodia acompanhada (combinação do polegar com outros dedos)
- Executar repertório que introduza os ligados ascendentes e descendentes (mão esquerda)
- Executar repertório que utilize barras completas (mão esquerda) – Exercises nº
- Executar repertório que introduza o estudo dos ornamentos – Exercises nº
- Executar repertório que introduza o estudo dos harmónicos naturais
- Desenvolver e evoluir na leitura do repertório
- Abordar vários estilos musicais
- Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica
- Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação

5o grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- Afinar consistentemente o instrumento tendo em consideração as exigências do repertório
- Executar escalas sem cordas soltas
- Executar acordes e arpejos de 4 sons (continuação)
- Executar ligados ascendentes e descendentes (mão esquerda)
- Executar barras completas (mão esquerda)
- Executar ornamentos
- Executar harmónicos naturais e oitavados
- Executar repertório que introduza o estudo do trémolo

- Desenvolver e evoluir na leitura do repertório
- Abordagem de vários estilos musicais
- Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica
- Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação

6o grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- Demonstrar agilidade e segurança técnica
- Efetuar mudanças de posição na mão esquerda
- Estudar os ligados, barras, harmónicos, ornamentação e da executar as notas acima do XII trasto
- Utilizar os diferentes recursos sonoros do instrumento (pizzicato, rasgueados, tambora)
- Executar arpejos em formas mais elaboradas
- Desenvolver e evoluir na leitura do repertório
- Abordar vários estilos musicais
- Executar o repertório atendendo ao fraseado e à dinâmica
- Executar o repertório com sentido rítmico e da pulsação

7o grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- As competências a adquirir neste grau deverão ser iguais ao grau anterior, mas,
- trabalhadas num repertório mais exigente ao nível da leitura, ao nível técnico e ao nível da interpretação musical.

8o Grau

O(A) aluno(a) deverá ser capaz de:

- Neste nível, o aluno deverá demonstrar que adquiriu e consolidou as competências referidas nos anos anteriores.

3.5 - Conclusão

A Tabela 2 contém um resumo das principais técnicas exploradas por Schulz em cada um dos seus estudos op.40, e que foram extensamente referidos anteriormente. Os primeiros sete estudos são especialmente reveladores do pensamento sistemático de Schulz, e do seu foco em técnicas específicas, sendo a repetição de dedos (e de notas) o processo mais usado. Aliás, estes primeiros sete *Exercises* têm na estabilização da mão direita o objetivo preponderante. Ainda assim, creio não ser necessário seguir à risca as indicações de Schulz para essa finalidade. Se algumas dessas indicações são bastante explícitas do ponto de vista técnico, outras devem-no ser unicamente na obtenção do seu resultado auditivo, como o destaque de alguma voz em particular no contexto de uma textura polifónica.

A publicação original em dois volumes marca também uma divisória no tipo de escrita, progressivamente mais complexa e dotada de texturas mais contrastantes entre cada estudo no segundo volume (8-12). Através da análise destas obras tentei encontrar argumentos para demonstrar que os estudos de *L'indispensable op.40* tem originalidade, pertinência e exigência técnica, e valor didático para serem usados num contexto pedagógico atual.

Embora não façam parte deste trabalho, não posso deixar de referir os *Cinq Etudes Woo* publicados por Erik Stenstadvold (2011), que os considera ao nível dos de Giulio Regondi.

Espero que este trabalho possa ser um contributo válido tanto para a divulgação desta e de outras obras de Leonard Schulz, como para um aditamento de valor ao repertório guitarrístico de interesse didático.

Em resumo, tentei redigir uma visão crítica de L'Indispensable e mergulhei nos recortes de vida de Leonard Schulz. Desse percurso é incontestável que o prestígio que conquistou em vida como guitarrista, parece não ter sido suficiente para evitar o oblívio da sua obra criativa, condicionada pela popularidade do instrumento no meio musical, e como vimos, pela sua atribulada vida pessoal. Este trabalho pretende, no seu modesto alcance, deitar um pouco de luz sobre a figura de Leonard Schulz. Tenho a certeza, que se depender do meu entusiasmo, existirão mais guitarristas a conhecer o seu nome.

Tabela 2: Resumo dos 12 estudos L'Indispensable op. 40

Estudo	Tonalidade(s)	Comp	Nº de compassos	Andamento	Forma	Objetivo/técnica	Técnicas e indicações características do séc XIX	Observações e diferenças entre versões
op. 40 nº 1	Dó maior	2/2	43	*Grave*	AB	*"for the first finger and thumb of the right hand"* e *"First and second fingers alternately"* Notas repetidas (e dedo indicador repetido - independência dos dedos da m.d. Poliritmia na segunda parte (ambiguidade)	Repetição de dedos. assimilação de tercinas, contra "galope"	Na edição de 1927, Zuth adapta à "técnica moderna", alternando *m/i*
op. 40 nº 2	Dó maior	4/4	40	*Lento*	ABA	*"For the second finger and thumb"e "the first finger only to be used in three notes"* Melodia em notas repetidas à colcheia , acompanhamento pelo polegar à semínima- independência dos dedos da m.d.	Melodia em notas repetidas à colcheia	Na edição de 1927, Zuth adapta à "técinca moderna", alternando *m/i*
op. 40 nº3	Dó maior	4/4	26	*Andante*	AB	*"For the thumb, first and third fingers"* independência dos dedos da m.d. melodia na voz intermédia, tocada pelo dedo indicador. Colcheias repetidas no soprano, tocadas pelo dedo anelar. Polegar notas graves. Terceiras (entre os C17 e C20)	Repetição de dedos (i, a)	Na edição de 1927, Zuth adapta à "técinca moderna", alternando *m/a*
op.40 nº4	Lá menor Lá maior	4/4	52	*Allegretto moderato*	ABA	*"ben marcato il canto"* - independência dos dedos da m.d Melodia na voz média, com acompanhamento harpejado em tercinas [C1-C16 e C41-C52] - melodia na voz mediana, tocada com o dedo indicador . [C16-C35] – melodia na voz aguda, tocado com o dedo anelar – acompanhamento em tercinas p,i,m		

Estudo	Tonalidade(s)	Comp	Nº de compassos	Andamento	Forma	Objetivo/técnica	Técnicas e indicações características do séc XIX	Observações e diferenças entre versões
op.40 nº5	Mi menor	4/4	37	*Allegro*	ABA'	Estudo de velocidade Notas repetidas, com alternância i/m Melodia no polegar, nos registos agudo, médio e grave. Melodia em notas repetidas no registo agudo (semicolcheias), acompanhamento em arpejos do polegar Mudanças de posição na m.e. Barras, arpejos de mão esquerda	*Appogiatura e glissandi*	Zuth opta pela combinação m/i em vez do original m/i
op.40 nº6	Sol maior	4/4	29	*Andante/ più lento/tempo primo*	ABA'C	*"ben marcato il canto"* - Melodia no registo médio notas repetidas no registo agudo com repetição do dedo médio. Melodia no registo médio com repetição do dedo indicador Textura polifónica a 2 e 3 vozes técnica da *figueta* (p/i)	*Appogiatura, grupettos e glissandos* *técnica da figueta (p/i)*	Na edição de 1927, Zuth adapta à "técnica moderna", alternando *m/i* *Correcção de uma gralha na versão original, no compasso 16 (ausência de sustenido no ré – acorde de si maior)* *Na cópia manuscrita da Rischel também está corrigida.*
op.40 nº7	Sol maior	4/4	39	*Allegro*	AB	Notas repetidas - ao contrário dos anteriores com alternância i/m Repetição de dedos, em saltos de corda (articulação intencional)	Repetição de dedos *figueta*	Não indica digitação de m.d. para além de i/m no início
Nº 8	Ré maior	12/8	25	*Andante*	ABA Coda	Melodia com acompanhamento em notas repetidas Ostinato na voz aguda e melodia nos graves	Repetição do dedo indicador *glissandos* Utilização do polegar da m.e	Zuth – alternância i/m

Estudo	Tonalidade(s)	Comp	Nº de compassos	Andamento	Forma	Objetivo/técnica	Técnicas e indicações características do séc XIX	Observações e diferenças entre versões
Nº 9	Lá maior	2/4	40	*Allegretto*	ABA Coda	Ligados ascendentes e descendentes ligados simultâneos com nota pulsada	Nota ligada em simultâneo com nota pulsada *appogiaturas* Utilização do polegar da m.e	
Nº 10	Lá menor	12/8	29	*Agitato*	ABA'C	arpejos de m.e e m.d Escalas Mudanças de posição na m.e. Ligados Acordes Barras	Glissandos *appogiaturas* Utilização do polegar da m.e	Na cópia manuscrita *(DK- Kk: R&BS Ms. 207*) estão presentes digitações de m. d. da edição original e da versão de Zuth, bem como algumas indicações de dinâmica que na edição de 2011 (Stenstadvold) opta por colocar as entre parênteses Este estudo foi publicado pela Revista *Classical Guitar* em Maio de 1993 (vol.11 nº9)
Nº11	Mi menor	3/4	50	*Andante*	ABA	Acordes m.e. arpejos m.d	Glissandos *appogiaturas* Utilização do polegar da m.e	
Nº12	Lám	2/4	83	*Allegro maestoso*	Aberta	Acordes m.e Melodia no polegar, desde o registo grave ao agudo	Uso do dedo polegar da m.e. Barras parciais com dedos 2 e 3	

Bibliografia

Referências bibliográficas

Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. (1823), p. 243. Obtido de https://books.google.pt/books?id=_P4sAAAAYAAJ&hl=&source=gbs_api&redir_esc=y

Bone, P. J. (1914). The Guitar and the Mandolin - Biographies of celebrated players and composers in these instruments. London: Schott.

Brown, C. (1999). Classical and Romantic performing practice 1750-1900. Oxford: Oxford University Press.

Cox, P. W. (1978). Classic guitar technique and its evolution as reflected in the method books ca. 1770-1850. Indiana University.

Fétis, F. (1828). Revue musicale (Vol. 3). Paris: Bureau du Journal.

Heck, T. (2013). Mauro Giuliani: A Life For the Guitar [Kindle Edition] (3rd ed.). Obtido de http://www.amazon.com

Makaroff, N. (1947a). The Memoirs of Makaroff (V. Bobri & N. Ulreich, Trad.). Guitar Review, (2).

Makaroff, N. (1947b). The Memoirs of Makaroff (V. Bobri & N. Ulreich, Trad.). Guitar Review, (3).

Moessner, V. J. (2017). A Usual, Unusual Woman's Life in the 19th Century: Amalie Christine Jencken Tiesenhausen Loewenstern. Disponível em http://books.google.com

Ophée, M. (Ed.). (1990). Giulio Regondi - Ten Etudes for Guitar. Columbus, Ohio: Editions Orphée.

Pieters, P. (1997, July). I bambini-prodigio della chitarra nella prima metà dell'Ottocento. Il Fronimo, (100), 77-101.

Schulz, L., & Stenstadvold, E. (2011). The Collected Guitar Studies. Chanterelle Verlag: Heidelberg, Germany.

Sor, F. (1830). Méthode pour la guitare. Paris.

Stenstadvold, E. (2010). An annotated bibliography of guitar methods, 1760-1860. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Stenstadvold, E. (2012). "The Worst Drunkard in London": The Life and Career of the Guitar Virtuoso Leonard Schulz. Soundboard Magazine, 38(4), 9-16.

Stenstadvold, E. (2013). 'We hate the guitar': Prejudice and polemic in the music press in early 19th-

century Europe. Early Music, 41(4), 595-604. doi:10.1093/em/cat103

The Literary Gazette. (1825), p. 252. Obtido em https://books.google.pt/books?id=PMI6AQAAMAAJ&vq=schulz&hl=pt-PT&pg=PA241#v=snippet&q=schulz&f=false

The London Gazette. (1839), p. 1357. Obtido em https://books.google.pt/books?id=7BdKAQAAMAAJ&vq=schulz&hl=pt-PT&pg=PA1357#v=snippet&q=schulz&f=false

The Musical World, vol. XVII. (1842), p.19. Obtido em https://books.google.pt/books?id=4vgsAAAAYAAJ&hl=pt-PT&pg=PP9#v=onepage&q=le%20dellizie&f=false

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. (27 de Maio de 1823), p. 520. Obtido em http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/2004644

Partituras

Giuliani, M., & Schulz, L. (s.d). Giuliana: Wessel & Cos complete collection of the original solo compositions for the spanish guitar / 16: Second set of "Le Rossiniane" from Rossini's operas. London: Wessel & Co. Disponível em https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=750861017&db=100

Schulz, L. (1833). Rondo à la chasse, for the guitar op.10. London: Johanning.

Schulz, L. (ca. 1840). Grand Fantasia, for the guitar: op. 48. London: Johanning.

Schulz, L. (1840). L'Indispensable or Nine Progressive Exercises followed by Three Studies for Advanced Performers op.40 (Vol. 2). London: Wessel & Co.

Schulz, L., & Zuth, J. (1927). 12 Studien: für Gitarre: op. 40. Mainz: Schott. Disponível em https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=165385899&db=100

Schulz, L. (s.d). Recollections of Ireland. op. 41. Disponível em https://rex.kb.dk/primo-explore/fulldisplay?docid=MUS01000204679&context=L&vid=NUI&search_scope=KGL&tab=default_tab&lang=en_US

Schulz, L. (1984). Recollections of Ireland. Op. 41. Boston: Editions Orphée.

Schulz, L. (s.d). The Indispensable or Nine progressive Exercises for the Guitar followed by Three Studies for Advanced Performers Op. 40. Disponível em https://rex.kb.dk/primo-explore/fulldisplay?docid=MUS01000204635&context=L&vid=NUI&search_scope=KGL&tab=default_tab&lang=en_US

Referências Videográficas

Nistico, D. (2017a, Junho 14). The Indispensable for the Guitar, Op. 40 by Leonard Schulz (Part 1). [Ficheiro Video] Obtido a 14 de Junho de 2017 de https://www.youtube.com/watch?v=kks_sDlCcCc

Nistico, D. (2017, Junho 27). The Indispensable for the Guitar, Op. 40 by Leonard Schulz (Part 2). [Ficheiro Video] Obtido a 27 de Junho de 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=CHu4tht3Q6Q

[Oldcremona]. (2012, Abril 28). Lucy Neal.[Ficheiro Video] Obtido a 20 de Junho de 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=QAlCNnAI7XU

Imagens digitais

Anúncio de Concerto da Família Schulz em Düsseldorf em Fevereiro de 1825. (1825). Obtido de http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/id/3139717

Marescot, C. (2017, Junho 15). La Guitaromanie - Discussion entre Carulistes et Molinistes [Imagem Digital]. Obtido de http://www.accademia800.org/images/stampe/600_pag%2033%20la%20discussion%20%28300%29.jpg

Registo de batismo de Leonard Schulz (1813). Obtido de http://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/04-st-karl-borromaeus/01-06/?pg=74

Schulz, Leonard [Retrato de Eduard e Leonard Schulz]. (s.d.). Obtido de http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9257756

Schulz, Leonard (s.d). The Guitarist's Journal – A selection of Favorite Melodies arranged for the guitar. Boston: Oliver Ditson & Co.

Endereços Internet

Anúncio do concerto da família Schulz em Düsseldorf em Fevereiro de 1825
http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/id/3139717

Coleção Boije da Biblioteca Real Sueca http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/ladda-ner-noter/boijes-samling/?lang=en ,

Coleção Hudleston da Royal Irish Academy of Music
http://riam.sirsidynix.net.uk/uhtbin/cgisirsi/?ps=Hz512BzXJb/0/X/60/80/X/BLASTOFF,
Coleção Rischel & Birket-Smith da Biblioteca Real Dinamarquesa
http://www.kb.dk/en/nb/tema/fokus/rbs.html

Registo de batismo de Leonard Schulz
http://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/04-st-karl-borromaeus/01-06/?pg

Rui Namora

Nacido en Lisboa, inició sus estudios musicales con Duarte Costa en 1987. En 1994 ingresó en el Conservatorio de Música de Coimbra donde estudió con los profesores Graciano Pinto y António Andrade.

En 2003, después de graduarse en Ciencias Farmacéuticas en la Universidad de Coimbra, fue admitido en la Escuela Superior de Música y Artes Escénicas de Oporto, en la clase del Prof. José Pina, de donde se graduó en 2008. Participó en clases magistrales con José Pina, Alberto Ponce, Margarita Escarpa, Joaquín Clerch, Alex Garrobé, Gunnar Spjuth y Julius Kurauskas.

Actúa habitualmente en público, solo e integrando grupos de música de cámara. En los últimos años se ha dedicado principalmente al repertorio clásico-romántico con instrumentos originales, incluida la guitarra rusa de siete cuerdas.

Niña con guitarra, paisaje sonoro del siglo XIX en los jardines del Palacio.

Esteban Perez Esquivel

"…suenan las guitarras,
comienza el canto,
los espectadores baten palmas
marcando el compás de la música…"

En una caminata realizada hace algunos años dentro del Museo Nacional Palacio San José, situado en Concepción del Uruguay (Entre Ríos), surgió un proyecto de investigación sobre el patrimonio artístico y cultural que atesoran sus jardines.

Esta monumental residencia albergó a la familia de Dolores Costa y Justo José de Urquiza, primer presidente constitucional de Argentina, siendo escenario de la vida política de Entre Ríos, de la historia de la región y del país a mediados del siglo XIX. Edificación construída a partir de 1848 por Jacinto Dellepiane, concluida diez años más tarde por Pedro Fossati, refleja una síntesis cultural en la que conviven diferentes estilos. Actualmente, es un espacio cultural que propone un recorrido por la historia a través de sus colecciones, rodeado de parques y jardines con plantas nativas y exóticas.

En uno de los caminos que conducen al lago del Palacio, se encuentran dos esculturas realizadas en mármol de carrara, a la izquierda dos angelitos jugando y a la derecha una niña o adolescente tocando una guitarra romántica, cantando o expresando algunas palabras. Esta creación del artista León Solá, nos permite descubrir y reinterpretar la obra en sus diferentes contextos, a través de sus texturas, detalles sobre los pliegos tallados en el mármol y la fina trama con que fue realizada.

En general, poco se refleja del mecenazgo artístico desarrollado por Justo José de Urquiza, aspecto que llamó mi atención por la obra escultórica de este artista quien fue el primer becado argentino de la confederación, realizando sus estudios de arte en Génova desde 1850 hasta 1858[1].

1 Juan León Sola Albornoz, hijo del gobernador Juan León Sola Retamar y Gregoria Albornoz Banegas, nació en Paraná, Entre Ríos el 10/4/1828 y falleció en su ciudad natal el 26/3/1901.
El periódico "El Uruguay" del 4/7/1858 (Año 3 – N° 310, Concepción del Uruguay, Entre Ríos), nos informa: "Ha llegado al Paraná el Sr. Don León Sola de su viaje a Europa, donde ha permanecido largos años consagrado al estudio de la escultura. Es hijo de esta provincia y según se nos informa su educación y permanencia en Europa ha sido costeada por el General Urquiza. El Sr. Sola es ya un artista de relevante mérito". Este viaje

El tiempo abrió este mágico espacio que transporta sensorialmente, y me pregunté cómo sería el paisaje sonoro del siglo XIX en este lugar. La escultura nombrada como "niña tocando la guitarra", en una de las cartas halladas en el Archivo, despertó mi interés en realizar la reproducción a escala real de ese instrumento.

Imagen 1 – Escultura "Niña con guitarra".
Fotografía: Sebastián Ingrassia.

Imagen 2 – (Carta del archivo)
Fotografía de Archivo Palacio San José.

Actividad musical en la Posta San José.[2]

En la documentación consultada en el archivo del Palacio, encontré valiosa información que prueba la intensa actividad musical desarrollada en la educación artística familiar. La firma de Dolores Costa evidencia su ocupación en estos asuntos. En una de las cartas halladas sobre esta temática se menciona la adquisición de un piano, las recomendaciones y cuidados en el transporte por barco hacia la costa argentina para situarlo finalmente en el *Salón de los Espejos*, espacio de la residencia que fue próspero en reuniones y tertulias.

En otros documentos aparecen los registros sobre pagos correspondientes a profesores de música y recibos de compra a comercios de Buenos Aires donde se adquirían métodos para todos los instrumentos, partituras, cuerdas para piano, flautas y hasta pelucas. Es curiosa la mención de la compra de una vihuela, bien diferenciada de la guitarra, y aquí nos podemos preguntar: ¿Quién tocaría una vihuela en esa época y contexto?

No solo en la residencia de Urquiza se vivía ese aire artístico, en toda la provincia a través de asociaciones civiles se emprendió la construcción de teatros, espacios culturales que integraban las diferentes clases sociales y políticas. Se convocaban

de estudios costeado por el Gral. Urquiza, según la historiadora Beatriz Bosch, lo convierte en el "primer becario argentino". (Publicación Consejo Federal de Inversiones)

2 Justo José de Urquiza bautizó con el nombre de "Posta San José" a su residencia, posteriormente lugareños y vecinos llamaron "Palacio" a esta edificación por la exquisitez de su arquitectura.

compañías de artistas, muchas de ellas de España y de Uruguay que desarrollaban extensas temporadas de obras teatrales y musicales.

Imagen 3 – Recibos de tiendas de música.
Fotografía de Archivo Palacio San José.

Los registros visuales y su relación con la luthería.

La iconografía pétrea sobre el estudio de obras, describe y analiza las características de las imágenes relacionadas con un personaje y tema en sus más ínfimos detalles, donde el artista deja su impronta para que el observador establezca el diálogo con la obra, intente develar las diferentes ciencias plasmadas y los nuevos desenlaces sobre la escucha del tiempo y sus eternos silencios. Las litografías y crónicas de mediados del siglo XIX son referentes que suman información relevante. Registros de viajeros como Juan León Pallière describen escenas, registros de época y contexto social de la guitarra en nuestro territorio y sus transiciones. Textos detallados donde se menciona la formación instrumental, la participación de mujeres guitarristas que se acompañan con canto y arpistas interpretando diferentes géneros musicales.

Dos obras de arte donde el autor refleja la acción musical con la Guitarra romántica:

Imagen 4 - Obra "El Payador" de Juan León Pallière

Imagen 5 - Obra "La cuna" de Juan León Pallière

Las revoluciones del siglo XVIII generan transformaciones económicas, sociales y tecnológicas con una aceleración hacia 1820 y 1840. Nuevos modos de vida que se debían reflejar en nuevos modos de pensar, un período extenso de numerosas luchas sociales y políticas en permanente expansión tanto en Europa como en América y colonias. Con la revolución industrial le llega su turno a los instrumentos musicales que toman nuevos roles, jerarquías sociales y producción a gran escala: el piano como pieza clave en las orquestas, el desarrollo de nuevos instrumentos, los agregados de mecanismos de llaves de los instrumentos de viento trabajados sobre metal.

Algunas particularidades importantes a mencionar sobre modificaciones y diseños: a mediados del siglo XVIII la guitarra disponía de 5 cuerdas dobles y a partir de ese período se incorpora la sexta cuerda, atribuida al padre Basilio[3]. Otra versión se la atribuye a Jacob Otto de Jena 1790. Esta modificación genera en el transcurso del tiempo un nuevo desafío en la ejecución, concepto de construcción y sonoridad del instrumento.

A partir del Siglo XIX las guitarras tienen un proceso de construcción que decanta en una reducción sobre el tamaño del instrumento y su longitud vibrante de cuerdas. Se sustituyen las clavijas de madera por clavijas metálicas individuales o ensambladas, esta modificación permitió afinar con mayor rapidez. Luego se cambiarán las cuerdas dobles por simples[4], que continúan siendo de tripa hasta 1930 cuando se inventa el material nylon. Se reemplazaron los trastes o frettes móviles de tripa por pequeñas láminas de metal, se incorpora sobre el mango y la tapa armónica un diapasón (también llamado trastiera) hasta la abertura o boca sonora, logrando mayor registro para las nuevos desafíos compositivos y juego del instrumento. Las cuerdas se introducían en cada uno de los orificios de un bloque de madera llamado puente[5], se realizaba un nudo quedando en el interior del instrumento, sujetados por medio de pequeños conos de madera llamados pins. Este sistema sigue siendo empleando para guitarras modernas con cuerdas de metal.

Los espesores de las tablas armónicas fueron variando según los criterios de los artesanos que buscaban un equilibrio de la emisión sonora al incorporar internamente el encolado de barras transversales y en diagonal, con el objetivo de cortar la frecuencia en la sección de agudos. Abanicos internos distribuidos eficientemente para lograr la resistencia, tensión y mantener la calidez del sonido, amplificado por su caja de resonancia pequeña y potente a la vez, desafiante en la proyección en la sala.

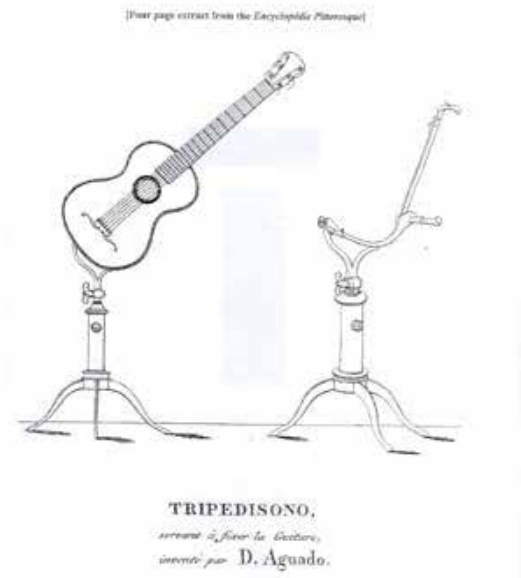


Imagen 6 - Tripedisono

En esa época, Dionisio Aguado [6] publica su método de guitarra, en el que también explica la utilización del accesorio tripedisono para sostener las guitarras y dejar libres las manos. Menciona tanto las posturas del guitarrista, como las condiciones y requisitos de las salas de concierto, según él, esenciales para garantizar el éxito.

3 Hecho que recoge la publicación *Principios para tocar la Guitarra de Seis Cuerdas simples*, de su discípulo Francisco Moretti.

4 En algunos países, como España, las guitarras mantuvieron las cuerdas dobles por su folclore.

5 Esta pieza, a través de diferentes diseños, identifica al lutier.

6 En 1824, Dionisio Aguado diseñó los seis agujeros presentes en el puente de la guitarra sujetados con pins.

Tanto Dionisio Aguado como Fernando Sor, en su ejecución del instrumento, logran una altura cómoda para dejar libre la mano izquierda sobre el diapasón.

En esta postura, la parte inferior de la caja del instrumento está apoyada sobre una silla. (Imagen 7)

Imagen 7 – Dionisio Aguado en la silla

En otro dibujo, empleando similar técnica se puede observar a Fernando Sor apoyando la sección superior de la caja armónica del instrumento sobre una mesa. (Imagen 8)

Fueron muy variados los diseños sobre la caja de resonancia, siendo construidos con maderas macizas y otras realizadas con la técnica de enchapado[7] o multi laminado, que refleja la fina confección, también sobre los diseños de muebles.

La demanda sobre las guitarras genera la construcción y comercialización a gran escala donde claramente se observa gran variedad de trabajos finamente realizados con detalles que ponen en valor la calidad estética. El mercado incorpora maderas de otros continentes como el jacarandá de Bahía, usado para fondos, aros, y elegantes estuches. Los mangos realizados en cedro eran cubiertos por una fina marquetería o enchapado, y se reemplazó al ébano por tintura negra. Las cenefas y bocas sonoras se distinguían por singulares diseños que combinaban nácar, carey, madera, marfil y hueso concretando la suma de delgadas láminas superpuestas aplicadas sobre la tapa armónica. Prestigiosos luthiers han dejado verdaderas obras de arte. En muchos instrumentos conservados hoy día se puede identificar el trabajo artesanal del autor por una etiqueta con su nombre, comercio y fecha, pegada en el interior del instrumento. Hay un gran número de instrumentos de calidad realizados en la época sin identificación, siendo piezas anónimas. Por otra parte, la demanda de instrumentos realizados de forma industrial era acompañada de métodos y partituras musicales del momento, corriente que tomó gran popularidad en todos los ámbitos sociales.

Imagen 8 – Fernando Sor

7 Esta técnica consiste en la superposición de delgadas láminas de madera encoladas entre sí.

A partir de este período la guitarra romántica, también llamada de salón o guitarra del 1800, comienza a tener su lugar en los sectores ilustrados, medios y populares de la sociedad.

Reconstrucción en escala real del instrumento de la escultura.

Con respecto a la guitarra que porta la niña de la escultura, podemos observar detalles que León Sola imprimió sobre el mármol. El registro tallado describe fielmente al instrumento de época, nos brinda un referente posible del artesano luthier en su región y estética que lo caracterizaba. La precisión en la postura de la intérprete me da un indicio de la presencia cercana del escultor, es decir, que tuvo frente a él esa guitarra en escala real.

Esta obra, en algún período que se desconoce, tuvo un acto de vandalismo donde fue quitada la sección superior del mango y clavijero. Por el momento no se pudo encontrar registro, foto o dibujo de la escultura íntegra, por lo cual nos deja sin una de las piezas claves para identificar o acercarnos a su fabricante. Otra de las secciones que identifica la procedencia u autor se localiza sobre el puente. En la escultura esa pieza es muy visible, su relieve y espesor sobre el mármol, el diseño en forma de arco se prolonga finamente, en cuyos extremos hay dos botones medianos.

Sobre la tabla armónica, sección boca sonora, queda tallado su diámetro y espesor de la roseta. En la parte posterior, el fondo de la caja de resonancia es proporcionalmente convexo. El diapasón es una pieza sobre el mango que continúa el nivel de la tabla armónica. Sobre el diapasón se ensamblan los trastes o frettes, quedando el número 12 entre el mango y los aros de la caja armónica.

En algunos cuadros de época tanto en Europa como América se pueden ver detalles sobre la cantidad de frettes que portan las guitarras, algunos registros como menciono solo llegan hasta el número 12, en su mayoría continúan hasta la boca sonora.

Niña con guitarra. Paisaje sonoro del siglo XIX en los jardines del Palacio.

El proyecto llamado *Niña con guitarra. Paisaje sonoro del siglo XIX en los jardines del Palacio* presentado a través del Museo Nacional Palacio San José, asociado con Museo Provincial y Mercado de Artesanías *Carlos Asiaín*, fue seleccionado en la convocatoria *Ensayar Museos 2021* promovida por la Fundación Williams.

Imagen 9 – Puente y boca sonora

Dicha propuesta consiste en: realizar la reconstrucción en escala real de la guitarra que porta la escultura de la niña; la investigación y

selección del repertorio musical que se escuchaba en los salones del Palacio y la música de mujeres compositoras e intérpretes del mismo período en Europa donde León Sola realizó su obra; la grabación de un disco con esta guitarra romántica por músicos especialistas en este instrumento. También se realizará una instalación sonora permanente de

este registro musical a través de un dispositivo de audio en el lugar donde se encuentra emplazada la escultura.

A fines de 2022 estará disponible un registro audiovisual en formato documental basado en las diferentes etapas de la investigación y realización, que comprenderá la construcción de la guitarra, entrevistas, presentación del disco y concierto en el Salón de los Espejos.

Este proyecto nos brinda la oportunidad de dar mayor acceso a la información que se encuentra en el archivo relacionada a la importancia de la actividad y educación musical como parte del patrimonio inmaterial, así como también la faceta no difundida del instrumento de época y su repertorio. Abre una nueva dimensión de posibilidades para transitar el espacio y comprender un poco más el estilo de vida en ese contexto socio-cultural. Interactuar con profesionales vinculados al área artística genera una apertura creativa en cuanto al desarrollo de aspectos sensibles que no estaban contemplados en los circuitos establecidos en el Museo, dando relevancia a sitios inesperados y temáticas diferentes al enfoque político que prima en el edificio.

Esta propuesta musical/plástica pretende generar un nuevo espacio de contenido al aire libre que amplíe ese circuito, sumando nuevos conocimientos y apreciaciones sobre la vida y acción cultural en el Palacio.

La guitarra romántica será donada al Museo Nacional Palacio San José una vez concluido el proyecto, sembrando una semilla sonora para próximas tertulias.

Equipo del proyecto:

Esteban Perez Esquivel: Luthier, creador del proyecto, realizará la construcción de la guitarra romántica.

Silvia Fernández y Gabriel Schebor: Músicos especialistas en guitarra romántica. Investigadores e intérpretes del repertorio del período entre 1850 y 1870, grabarán un disco con la guitarra construida.

Mario Morasan: Escultor, especialista en obras patrimoniales de Entre Ríos.

Alicia Delzart: Responsable del Archivo y Biblioteca del Palacio San José.

Sebastian Ingrassia: Fotógrafo. Realizador y editor del documental sobre el proyecto.

Carina Resnisky: Productora ejecutiva.

Guillermina Bevacqua: Directora del Museo Nacional Palacio San José.

Rómulo Vidal: Director Museo y Mercado de Artesanías Carlos Asiaín.

Contacto:

Esteban Perez Esquivel: esquivelluthier@gmail.com / www.esquivelluthier.com.ar

Museo Nacional Palacio San José: https://museourquiza.cultura.gob.ar/

Museo Provincial y Mercado de Artesanías Carlos Asiaín: https://www.entrerios.gov.ar/cultura/museo-y-mercado-de-artesanias-carlos-asiain/

Bibliografía

Barreto Constantin, Ana María. *Urquiza y la Cultura. Teatro Uruguayense*. Serie III: Monografías Históricas. Publicaciones del Museo Nacional Palacio San José, Concepción del Uruguay, 2003.

Bosch, Beatriz. *Historia de Entre Ríos*. Eudeba, Buenos Aires, 1978.

Sachs, Curt. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Ediciones Centurión,Buenos Aires,1947.

Scholes, Percy A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1973.

Vega, Carlos. *Los instrumentos musicales. Aborígenes y criollos de la Argentina*. Ed. Centurión, 1946.

Vega, Carlos. *Danzas y Canciones argentinas*. Teorías e investigaciones. Ricordi, Buenos Aires, 1936.

Se consultó el archivo de la Biblioteca del Museo Nacional Palacio San José.

Esteban Pérez Esquivel

Estudios de Luthería:

Construcción y restauración de instrumentos musicales de diferentes culturas cursados en París, Francia 1992/95.

Escuela ADAC Association pour le Developpement de L'animation Culturelle Paris con el maestro Liberto Planas.

Escuela CAEL Centre D'animation, Expresión et Loisirs con el Profesor Rober Foch y Daniel Yolis.

Conservatorio Municipal de Música y Danza de Nanterre con el Maestro Luthier Joel Dugot, encargado de la restauración de instrumentos del Museo Nacional Instrumental de París.

Estudios de Instrumentos Étnicos con los Maestros Daniel Sartori y Jorge Cumbo. Argentina.

Estudios de Trompeta y Flugel con los Maestros, Jorge Techeira y Guillermo Calliero.

Seminario sobre Museología en la conservación de instrumentos antiguos dictado en el Louvre.

Premios:

II Bienal Intercontinental de Arte indígena, Ancestral o milenario siendo Galardonado con el premio mundial a lo más destacado del pensamiento, el Arte y la Cultura Milenaria. Ganador absoluto en el Género construcción de instrumentos musicales (Quito, 2008)

Actividad laboral:

Maestría en la UNTREF "Creación Musical, Artes Tradicionales y Nuevas Tecnologías" sobre la construcción de instrumentos Medievales. 2016.

Creador de la técnica de Pasta de aserrín y Fundador de la Escuela de Lutheria Clásica y Alternativa MUXXICA (Música X instrumentos de construcción alternativa).

Diseña el Logocordio 1. para el Sistema musical de Numerología del maestro Sergio Aschero.

Relevamiento sobre los instrumentos mexicanos de cuerda en el Estado de Veracruz (México) y su

relación con los instrumentos hispánicos.

Investigación sobre los Didgeridoo instrumento Australiano (libro de próxima edición)

Confecciona instrumentos por encargo tales como Laúdes renacentistas y barrocos , Vihuelas, Archiluth, Guitarras Clásicas, guitarra Romántica y de jazz, Instrumentos Hispano Americanos.

Talleres y exposiciones:

Desde 1992 a la fecha ha participado en numerosas exposiciones, seminarios y clases magistrales en instituciones de Argentina, Ecuador, Francia, Italia y Holanda.

Más información:

www.esquivelluthier.com.ar

Reseña de “Navigating Foreign Waters”

Spanish Baroque Music & Mexican Folk Music

María Cristina Kiehr (soprano), Krishnasol Jiménez (guitarra barroca) y Roberto Koch (colascione)
Billiant Classic 96205

Isidoro Roitman

El CD que les quiero comentar es “Navigating Foreign Waters”; el último trabajo discográfico de Krishnasol Jiménez para guitarra barroca, con la soprano María Cristina Kiehr y Roberto Koch en colascione, que vio la luz en junio de 2021.

En un sentido muy específico, en la España de los siglos XVI y XVII y nuevamente en el México actual y en otras partes de América Latina, el término español ***son*** denota un género particular de música con ciertos rasgos comunes, incluida una estrecha asociación con la danza, texto compuesto por varios versos (coplas) y un patrón armónico fundamental único para cada ***son***. Este uso del término se puede encontrar en fuentes tan tempranas como *Instrucción de música para la guitarra española* de Gaspar Sanz (1674), cuya portada proclama *“una variedad de sones y danzas, tanto rasgueadas como punteadas, en español, italiano, francés y estilos ingleses”*. Estos sones españoles son los precursores de los interpretados hoy por músicos populares en muchas regiones de México, notablemente en los estados de Jalisco, Guerrero y Veracruz, siendo - en este último- las dos variedades de ***son*** el huasteco (del norte) y el jarocho (del sur).

La extensa costa del Golfo de México de Veracruz albergaba el principal puerto comercial entre la Nueva y la Vieja España, donde se producían intercambios comerciales y culturales. En 1776, el profesor de guitarra veracruzano Antonio Vargas y Guzmán publicó un método de guitarra con una sección sobre acompañamiento continuo que se basó en gran medida en un tratado español existente, el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* publicado en 1714 por Santiago de Murcia.

Importado a México a través de Veracruz, el ***son*** español sufrió una serie de cambios en el Nuevo Mundo, pero conservó sus principales características. Conocidos como sonecitos del país o sones de la tierra, estos primeros sones mexicanos fueron los precursores inmediatos de los sones contemporáneos de la región jarocha.

El ***son*** jarocho presenta la jarana, una guitarra de cinco órdenes, generalmente rasgueada, que en muchos aspectos se asemeja a una guitarra barroca, y en términos más generales, la práctica musical de esta región ha conservado muchas otras particularidades de la práctica de interpretación barroca, incluida la forma de bailar y las técnicas instrumentales.

La especial tendencia conservadora del ***son*** jarocho hacia sus raíces históricas españolas ha inspirado a los músicos contemporáneos a unificar

lo que - las investigaciones recientes confirman - son dos caras de una misma moneda, separadas en el tiempo pero unidas por material musical común.

Krishnasol Jímenez, María Cristina Kiehr y Robert Koch

Krishnasol Jiménez (Suiza / México). Realizó estudios en México DF, Alicante y Madrid, España, con Fernando Cruz, Fernando Marimón, Demetrio Ballesteros y Gerardo Arriaga. En 1999 se trasladó a Suiza para estudiar en la Musikhochschule der Stadt Basel obteniendo el Solistendiplom con las máximas calificaciones en la clase de Oscar Ghiglia, quien ha sido una gran influencia musical y artística para él. De 2002 a 2007 estudio instrumentos antiguos de cuerda pulsada en la Schola Cantorum Basiliensis con el gran laudista Hopkinson Smith, de quien recibió un ejemplo invaluable de acercamiento a la música.

Su versatilidad en los instrumentos y los estilos de música lo han llevado a tocar como solista y con diferentes ensambles de música antigua en la mayoría de los países europeos, así como en Canadá, E.E.U.U. Japón y México. Ha grabado dos discos solistas, uno para Brilliant Classics con música de Robert de Visée y otro para BMN con música de Michelangelo Bartolotti.

Desde 2007 imparte clases en la Musikschule Basel y ha impartido cursos de interpretación en instrumentos históricos de cuerda pulsada en la Musikhochschule Luzern.

El instrumento utilizado en esta grabación es una guitarra barroca Sabionari (1679) del célebre luthier italiano Antonio Stradivari.

Esta grabación adopta un enfoque innovador y sin precedentes, al tomar la música del barroco español y el ***son*** jarocho simultáneamente en arreglos del mismo Krishnasol Jiménez, utilizando música original de las colecciones de guitarras barrocas (de Sanz y Murcia) para acompañar los textos de los sones mexicanos cantados con sus melodías tradicionales. La práctica de acompañar la voz con una guitarra punteada en contraposición a una jarana rasgada está bien

Krishnasol Jiménez y la guitarra Sabionari (1679) de Antonio Stradivari.

atestiguada en fuentes barrocas. De esta manera, la práctica de la interpretación barroca se incorpora a la tradición jarocha. Un giro adicional proviene del uso de un colascione italiano para proporcionar una línea de bajo improvisada, como un análogo barroco del instrumento jarocho actual, la leona (un guitarra bajo punteada).

El CD es altamente original y en lo personal, me ocurrió algo que no recuerdo que me haya pasado con otro CD de los tantos que suelo escuchar de música antigua. Al cerrar los ojos mientras escuchaba el CD me sentí transportado al México de aquellos tiempos caminando en sus plazas y sus mercados y escuchando a los lugareños cantando esas canciones y sentirme parte de la misma imagen…

María Cristina Kiehr es una las mejores cantantes de la actualidad en el campo de la música antigua. Esta grabación es otra prueba cabal de ello y que sigue manteniendo ese toque mágico que la caracteriza. El acompañamiento de Roberto Koch es muy efectivo y le da mucho dinamismo al registro. Lo curioso del disco es que por un lado la mayoría de las obras tiene un ritmo armónico muy lento y que todas las imágenes que sugieren se vean como si fuera en cámara lenta, pero por el otro lado, la interpretación tiene mucho swing y genera muchísimo movimiento lo que la hace muy agradable de escuchar. Krishnasol Jiménez posee una técnica exquisita y muy depurada, con un sonido muy delicado que hace que la escucha sea un placer para el oyente.

El folleto que acompaña el CD contiene notas muy interesantes del musicólogo Antonio Corona Alcalde sobre este repertorio tradicional mexicano y sus raíces en el barroco español que bien vale la pena leerlo porque echa mucha luz sobre la música y el período.

CD altamente recomendable…

PD: En el dia de hoy que estoy escribiendo esta reseña (10/09/2021) lamentablemente me acabo de enterar del fallecimiento de Antonio Corona Alcalde, reconocido como uno de los principales musicólogos a nivel mundial, y en especial un gran referente y maestro para la comunidad hispano parlante, que ha impartido cursos, conferencias y presentado ponencias sobre distintos aspectos de la historia de la vihuela y su música en diversos foros alrededor del mundo.

Originario de la ciudad de México, obtuvo su doctorado en musicología histórica en la *Facultad de Música de King's College*, de la *Universidad de Londres*. Su trabajo musicológico ha sido publicado en revistas internacionales especializadas, tales como: *Lute Society of America Quarterly*, *Early Music*, *The Galpin Society Journal*, *The Lute*, *Ars Musica Denver* y *Revista de Musicología de España*, y ha contribuido con notas biográficas y estilísticas para discos de Hopkinson Smith, Christopher Wilson y Shirley Rumsey entre otros.

Una gran pérdida para todos los que amamos nuestros instrumentos y su música…

Isidoro Roitman

Reseña de “GESUALDO il liuto del principe”

Obras de Piccinini, Kapsberger, Gesualdo, Melli, Saracini, Castaldi y Bernia.
Bor Zuljan, liuto attiorbato
Ricercar - Outhere Music RIC434

Isidoro Roitman

El CD que les quiero comentar es “GESUALDO il liuto del principe”, el último trabajo discográfico de Bor Zuljan para liuto attiorbato, que verá la luz en mayo 2022.

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.

En éste, su segundo CD solo, Bor Zuljan nos sorprende con un disco apasionante y fascinante desde la primera a la última obra. Si bien en el disco interpreta a varios compositores del Seicento italiano, el CD está inspirado en la obra de Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa y conde de Conza (1566-1613). Sin prestar atención a la música de Gesualdo, no se puede entender la concepción del disco…. En mis muchos años en la profesión, no recuerdo haber escuchado un disco que tome como eje la cromática como sucede en este CD, sacando que sea un disco de madrigales del mismo Gesualdo. Pero en ese caso, el eje del disco son los mismos madrigales… Aquí, Zuljan nos trae una colección de obras cromáticas del período que le dan sentido al disco…

Si bien Gesualdo era un consumado laudista y compuso muchas obras para nuestro instrumento, por alguna razón, eligió no darlas a la luz y solo publicó sus madrigales al final de sus días. Gesualdo fue una de las figuras más significativas de la música de finales del Renacimiento con madrigales intensamente expresivos y piezas de música sacra con un cromatismo que no volverá a escucharse hasta finales del siglo XIX.

Las excelentes relaciones de su familia con la Iglesia hicieron que su obra no sufriera ningún tipo de censura. Sus composiciones se salen de los cánones de la época: Gesualdo no tenía que agradar a nadie, escribía para sí mismo, el resultado fue una obra original, extraña y sorprendente en el Renacimiento. Fue así de extraña por su uso constante de la disonancia y del cromatismo, algo impensable para la época que veía en su seno el inicio de una protoarmonía tonal que se desarrollaría en el barroco como, por ejemplo, con el Tratado de armonía de Jean Phillippe Rameau (1722). Por ello, se considera que Gesualdo fue un adelantado de su época.

Su obra se vio influida por el carácter nuevo de la música de Luzzasco Luzzaschi, a quien conoció en Ferrara y a quien dedicó en 1594 su cuarto libro de madrigales.

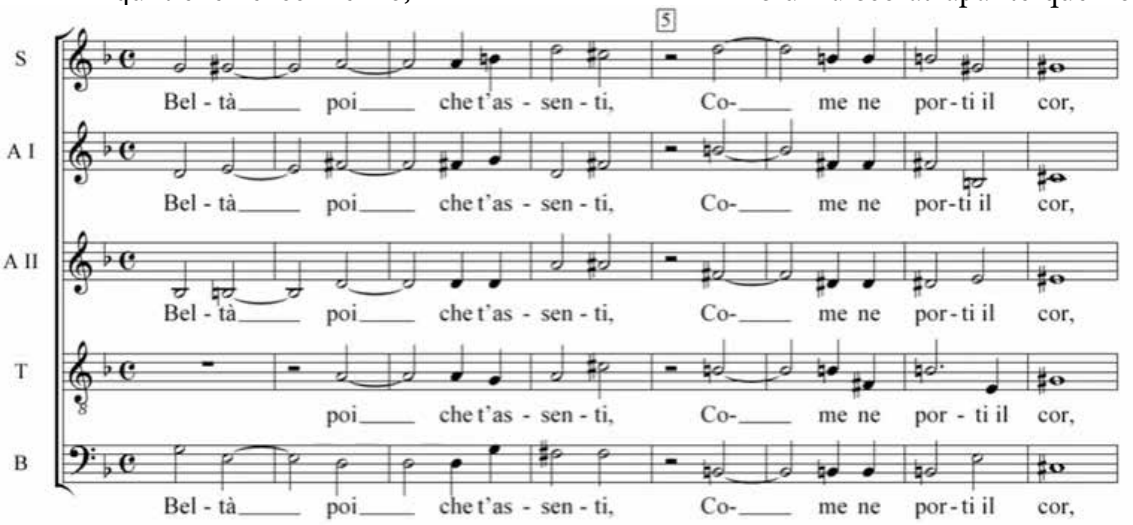
Quizás el carácter de su música se deba a un hecho personal: cometió el asesinato de su primera esposa y su amante al encontrarlos "en flagrante delito". Esté hecho lo marcó durante el resto de sus días y a pesar que no recibió condena social por esto, él mismo nunca se lo perdonó, y el resto de su vida fue un tormento… lo que probablemente explica por qué su música es como es.

El CD comienza con una toccata cromática nr 12 de Piccinini, la gallarda 12 de Kapsberger y la corrente 9 de Piccinini… y la cuarta obra es una sorpresa sonora total… Un arreglo del mismo Zuljan del madrigal "Beltà poi che t'assenti" de Gesualdo.

Carlo Gesualdo: Beltà poi che t'assenti
(Sesto libro de madrigali, 1611)

Beltà poi che t'assenti,	*Belleza mía, entonces que estás ausente,*
Come ne porti il cor, porta i tormenti.	*Como llevas mi corazón, lleva mis tormentos.*
Chè tormentato cor può ben sentire	*Lo que un corazón atormentado puede sentir de verdad*
La doglia del morire,	*El dolor de morir,*
E un' alma senza core	*Y un alma sin corazón*
Non può sentir dolore.	*No puede sentir dolor.*

Aquí tienen el comienzo,



Primer acorde, sol menor, el segundo acorde es mi mayor, y el tercero es re mayor para ir a sol mayor….. Si esto no fuera suficiente, después viene una cromática cruda y sin anestesia cuando pasa por las palabras tormenti y dolore. En mi humilde opinión, a pesar de que nosotros hayamos escuchado lo que escuchamos en el siglo XX y en el siglo XXI con las disonancias y la música serial, yo creo que esta música de Gesualdo nos sigue impactando… Les dejo este link para que escuchen la versión original, vocal por supuesto, de La Compagnia del Madrigale: https://www.youtube.com/watch?v=WYx8w0oK2u4

Creo que ahí van a entender adonde me dirijo con esta reseña.

El disco de Zuljan va de sorpresa en sorpresa y es de una calidad sonora increíble.

El período no es fácil, la música no es fácil, pero Bor Zuljan lo hace fácil y accesible…. Es un disco atrapante que no se puede dejar de escuchar una vez que empezó y dan ganas de escuchar más…. Cada obra es poesía pura. Dueño de un dominio técnico del instrumento asombroso, su sonido es muy aterciopelado o muy duro según lo que quiera expresar con total control de lo que hace…. Su poder retórico deslumbra. Musicalidad, sensibilidad y virtuosismo en su justa medida, sin abusar de ello. Este disco es una prueba más, porque es uno de los laudistas más importantes de su generación.

Las notas de Dinko Fabris, uno de los más destacados musicólogos italianos y a su vez laudista, aportan luz sobre el período y sobre las obras. Un gran acierto.

Para este CD, Bor Zuljan le hizo un pedido especial al luthier checo Jiři Čepelak para que le hiciera un liuto attiorbato de 14 órdenes según la información que tenemos de la época, que está bien explicado en las notas del disco. El instrumento esta encordado con cuerdas de tripa lo que le da un color muy refinado al registro… Una delicia para los oídos…

Excelente CD, 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.

Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas

Memoria 2021

1- Boletín 2021:

Fue confeccionado por Claudia Gulich y Marcelo Mammana con participación de interesantes artículos y reseñas discográficas. El mismo tuvo excelente recepción por parte de los/as socios/as.

2- XV Festival de Laúdes y Guitarras Antiguas

El festival 2021 se desarrolló de manera virtual, con presentaciones de conferencias y conciertos en la plataforma YouTube que los socios grabaron desde sus casas. Tuvo lugar entre los meses de julio y diciembre.

La programación del festival fue la siguiente:

Conciertos:

-Gustavo Goldman - Laúd y guitarra renacentista

-Marcos Dalmacio: Sonatas y Sonatinas italianas del ottocento

-Eduardo Egüez - Música para laúd del Cinquecento italiano

-Benito Grande - Laúd de 8 órdenes

-Dilecta música - René Brignoni laúdes y Enrique Boland flautas.

-Gabriel Schebor - Música de Santiago de Murcia

-Gustavo Reyna - Tres rosas, música para vihuela, guitarra barroca y guitarra romántica

-Ensamble Faux Bourdon - "El juego del amor: Fantasías y motes de Don Luys Milán y otros vihuelistas"

-Flora Gril y Hernán Vives - Música del Renacimiento

Clase virtual:

-Marcos Pablo Dalmacio - "Wenzel Matiegka y la sonata para guitarra en la Viena de Beethoven"

Se puede ver el playlist del festival aquí: https://www.youtube.com/playlist?list=PL7dPyXAg0-wqkMbohdvFG4NHw4VKvE1t2

3-Ciclo "Mi taller"

Esta novedosa propuesta consistió en un ciclo de entrevistas a luthiers realizadas en sus propios talleres. Sobre una idea de Ernesto Cabrera, con la dirección de Matías Taborda y la colaboración de Germán Tennen, el proyecto se propone visibilizar y difundir la actividad y el pensamiento de quienes, con su obra, posibilitan al músico traducir un ideal sonoro.

Entrevistas:

-Germán Tennen

-Sebastián Núñez

-Juan Muzio

-Ernesto Cabrera

-Esteban Pérez Esquivel

Se puede ver el playlist del ciclo aquí: https://www.youtube.com/playlist?list=PL7dPyXAg0-woixmrVp3nlFRxchbImdsgZ

Emilio Cervini
Secretario de AALGA

Imagen de tapa: “Ángeles robados”

Acuarela y tinta sobre papel de algodón, 23cm x 32 cm. Laura Maschi, julio 2022

Laura Maschi

Nacida en Buenos Aires, se formó en guitarra con profesores particulares y en el Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo. Realizó práctica de ensamble medieval/renacentista con Rubén Soifer. Estudió laúd renacentista y guitarra barroca con Miguel de Olaso. Participante activa en varios seminarios de la Lute Society of America y Seminario de música medieval instituto Adolfo Broegg, Italia.

Tomó clases privadas de laúd con Paul O’ Dette y Pat O’Brien y de guitarra renacentista con Pascale Boquet.

Estudió fotografía con Ada Sacchi/Darío Rial. Ilustración de libros en la Escuela José Sanabria y pintura en el taller de Norberto Marcet.

Es ingeniera en electrónica, tiene un postgrado en negocios y certificaciones internacionales en gerenciamiento de proyectos y en calidad six sigma.

En el periodo de 2014 a 2019 se encargó del armado y la gráfica del boletín AALGA.

Boletín N°10 - septiembre de 2022

Composición y diseño gráfico: Marcelo Mammana

Marcelo Mammana es un apasionado por la música, la fotografía y el diseño.

Es médico cirujano, egresado de la Universidad de Buenos Aires con diploma de honor, especialista en cirugía general, y médico y buzo antártico, con dos campañas anuales en las bases antárticas argentinas San Martín y Jubany.

Actualmente es coordinador de Informática en Salud de Swiss Medical Group.

Ha participado en exposiciones fotográficas y de ilustración, publicado libros de fotografía, y trabajado en casos de identidad corporativa y diseño tipográfico.

Parte de su actividad en estos campos se puede ver en https://www.marcelomammana.com y https://www.behance.net/mammana

AALGA