

Las tablaturas para cordófonos pulsados: otra historia cultural



María Eugenia González Impieri

Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina
megimpieri9@gmail.com

Resumen

Es por demás conocida la centralidad del laúd durante el siglo XVI, predominio que comenzó a darse ya desde las últimas décadas del siglo anterior. A partir del 'ud árabe sufrió una paulatina transformación durante la Edad Media hasta adoptar la forma que podríamos llamar definitiva en el siglo XVI. Durante el Renacimiento, el laúd cumple múltiples funciones. No solo se revela como instrumento solista y como instrumento acompañante o se destaca por la originalidad y difusión de su repertorio, sino que también es utilizado como herramienta didáctica, como instrumento en el cual los compositores prueban sus obras y en el cual se realizan experimentos con el temperamento. Por otra parte, generó un activo movimiento comercial encabezado por impresores de música, libreros y luthiers además de originar la demanda de maestros y laudistas profesionales. Hemos considerado utilizar la historia cultural como marco apto para el estudio del movimiento laudístico y, avanzando en esta idea, creemos que es posible deducir múltiples historias culturales acerca de las funciones que desempeñó el instrumento y del movimiento que produjo en su entorno. Una de esas historias es la que expondremos en este trabajo: una historia cultural de la notación específica para laúd, es decir, las tablaturas.

Palabras claves:

Laúd
Funciones
Notación
Manuscritos
Fuentes

Tablatures for Plucked Chordophones: Another Cultural History

Abstract

The centrality of the lute during the sixteenth century is well known and the dominance began to occur as early as the last decades of the previous century. From the Arab 'ud it underwent a gradual transformation during the Middle Ages until it adopted what we could call definitive in the 16th century. During the Renaissance, the lute served multiple functions. It is not only revealed as a solo instrument and as a companion instrument or it stands out for the originality and diffusion of its repertoire, but it is also used as a didactic tool, as an instrument in which composers test their works and in which experiments are carried out with the temperament. On the other hand, it generated an active commercial movement led by music printers, booksellers and luthiers, in addition to creating the demand for teachers and professional lute players. We have considered using cultural history as a suitable framework for the study of

Keywords

Lute
Functions
Notation
Manuscripts
Sources

the lute movement and, advancing in this idea, we believe that it is possible to deduce multiple cultural histories given the various functions performed by the instrument and the environment it generated. One of those histories is the one we will expose in this work: a cultural history of lute-specific notation, that is, the tablatures.

Introducción

Nos parece adecuado señalar, al comienzo del presente texto, que la autora es una laudista práctica y que el continuo contacto con los repertorios laudísticos de finales del siglo XV, del siglo XVI y de las dos primeras décadas del siglo XVII fueron determinantes para abordar el estudio e investigación de la música para dicho instrumento y de su contexto socio-cultural.

Adolfo Salazar nos dejó una frase contundente: «El siglo XVI fue el siglo del laúd» (1963, p. 92) mientras que, por su parte, John Griffiths asegura que «el laúd fue, en el siglo XVI, lo que el piano en el siglo XIX o lo que es el reproductor de CD en nuestra época» (2002, p. 89).

La centralidad de laúd desde las primeras décadas del siglo XVI es indiscutida. Hacia el último tercio del siglo XV, el instrumento se va adaptando a las necesidades de la compleja polifonía que la Escuela Franco Flamenca expande por toda Europa. Es así que cambia su forma de ejecución abandonando el plectro, que solo le permite realizar monodias o polifonías muy simples en cuerdas adyacentes, por la técnica de dedos. Esta innovación le permitirá realizar todas las voces de la polifonía sin la participación de otros instrumentos, le abrirá el camino al gran repertorio laudístico del siglo XVI y le permitirá la creación de su propio lenguaje idiomático.

No menos importante fue el perfeccionamiento y la depuración de una notación específica para cordófonos pulsados que se concreta en la primera década del siglo XVI. En el presente artículo nos centraremos en este tema proponiendo la hipótesis siguiente: la escritura en tablatura o cifra, propia del laúd y de sus instrumentos relacionados, surgió en una etapa más temprana respecto de la que tradicionalmente se tiene en cuenta. Asimismo, creemos que existieron grafías musicales a lo largo de la Edad Media que anticiparon el tipo de notación específica para el laúd.

Nuestro objetivo es dar a conocer y comentar datos y estudios realizados por especialistas desde la segunda mitad del siglo anterior añadiendo nuestra propia interpretación y experiencia. Creemos que puede ser de interés para el teórico especializado en el período y en particular para el laudista práctico sin excluir a investigadores que traten otras áreas de la música y del arte en general.

Habiendo encuadrado nuestro trabajo en el marco de la historia cultural hemos recurrido a sus herramientas metodológicas que no difieren, en lo fundamental, de las utilizadas por las nuevas tendencias de la investigación musicológica. Hemos relevado datos, comparado y analizado fuentes, realizado la interpretación crítica del material estudiado sin dejar de lado el contexto histórico-cultural.

Las características teórico-prácticas del tema han determinado el uso de manuscritos, tratados del período, imágenes y, como herramienta imprescindible, la ejecución práctica de los ejemplos presentados para su estudio y comprobación.

Algunos datos acerca del laúd

No creemos necesario reseñar aquí el origen del laúd europeo y solo nos limitaremos a mencionar sus vías de entrada y la variedad de nombres que se le adjudicaron. El 'ud árabe entra a la península ibérica hacia el siglo VIII en manos de los invasores musulmanes provenientes del norte de África. Al respecto nos ilustra Antonio Corona Alcalde:

Otras vías de introducción del laúd fueron las Cruzadas, entre 1096 y el fin del siglo XIII y Sicilia, ocupada por los moros entre 827 y 902. Todas las variantes del nombre, alaúd, laúd, lute, liuto, laute, luth proceden del término al'ud (2014, p. 13).

La expresión *al'ud* significa literalmente «la madera». Según José María Rey, en su artículo «Laúd» del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2000, pp. 782-791), se pueden citar como curiosidades otras etimologías. Una de ellas, atribuida a Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, (1611) deriva de *laudare*, es decir, cantar las hazañas de reyes y héroes. La segunda, se deriva del griego *halieut*, especie de barquilla de pescadores en referencia, suponemos, a la forma del instrumento. El autor agrega que los humanistas no encuentran un término equivalente a laúd. Johannes Tinctoris, tal vez el más reconocido teórico de la segunda mitad del siglo XV titula el capítulo IV de su tratado *De inventione et usu musicae* de la siguiente manera:

De la lyra, popularmente llamada laúd como de otras clases de instrumentos como (en lengua vulgar) la viola, el rebec, el gittern y la tambura, de todos los que se han inventado, qué cuerdas y cómo se han utilizado y tenido al principio y tienen ahora (1481, Libro IV, cap. 4).

Y continuación se ocupa de describir la lira:

Hecha de madera cóncava, a la manera de una tortuga, teniendo una abertura en la mitad y un cuello alargado sobre el que corren las cuerdas desde la parte más baja a la parte superior (*ibidem*, Libro IV, cap. 4).

Claramente, el teórico está describiendo un laúd y agrega:

[...] la gente llama ahora a la lira, laúd, quizás para diferenciarla de varios otros instrumentos que en el curso del tiempo han sido inventados. Los españoles han inventado un instrumento que ellos y los italianos llaman viola y los franceses, «demi-lute» (*ibidem*, Libro IV, cap. 4).

Hace notar que esta viola no se toca con arco sino con un plectro o péñola. No hay duda de que habla de la vihuela llamada en Italia y, especialmente por Francesco da Milano, viola da mano. Nebrija, en su *Vocabulario español latino* (Salamanca 1495) emplea «testudo», es decir «tortuga» que se usará en toda Europa. Otros prefieren «lambutum» o el genérico «cythara». Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos* (1555) llama al laúd «vihuela de Flandes». La confusión de nombres que afecta al laúd se acentúa en traducciones y atribuciones del nombre a otros instrumentos.

Funciones del laúd

Recurriendo de nuevo a John Griffiths enumeraremos las múltiples funciones que cumplía el laúd sin dejar de lado a su instrumento más cercano, la vihuela, en España y en el sur de Italia.

- a) En su rol simbólico, el laúd era la lira órfica revivida en la Modernidad a tal punto que, en ocasiones, se habla de lira y no de laúd (como hemos visto en Johannes Tinctoris)
- b) Era una herramienta didáctica: los laudistas/polifonistas lo usaban para aprender su oficio, probando sus composiciones en el laúd.
- c) La particular naturaleza del diapasón del laúd, con trastes móviles, lo convertían en instrumento apto para las pruebas con el temperamento.¹
- d) La adopción de recursos propios del instrumento que conducen a una escritura cada vez más idiomática.
- e) En cuanto a la verticalidad sonora, tengamos en cuenta la posibilidad de este tipo de instrumentos de producir sonidos simultáneos, es decir, de tocar «consonancias» según la nomenclatura de la época en la que no existe la palabra «acorde».²
- f) Se generó un importante movimiento de patronazgo musical en donde las cortes y no en menor medida la corte papal, rivalizaban en contratar a los mejores laudistas. Si bien el laúd no participaba en la música litúrgica, sí eran requeridos para fiestas y ceremonias, así como para la educación musical de miembros de las familias nobles.
- g) El activo movimiento comercial que promueve la impresión de música desde principio del siglo XVI crea una importante demanda de partituras al mismo tiempo que de instrumentos. Impresores y *luthiers* trabajan a destajo para responder a encargos no solo de músicos, que ya se pueden considerar profesionales, sino de amateurs de todas las clases sociales en donde no es menor la incidencia de una burguesía acaudalada que encuentra en el laúd el modo de elevarse social y espiritualmente.
- h) La presencia del laúd en la iconografía: nunca falta un laúd cuando se trata de mostrar el conocimiento, la ciencia, el arte y la cultura del siglo XVI. Podemos remitirnos a *Los embajadores* de Hans Holbein, el joven, uno de los maestros del retrato en el período que nos ocupa [1497-1543]. La obra, colmada de simbolismos renacentistas, no omite la presencia de un tópico habitual cuando se quiere hacer referencia a una ruptura, política, religiosa o sentimental: *il lauto dalla corda spezzata*.

1. Temperamentos: diferentes sistemas usados, a lo largo de la historia de la música, para fijar los intervalos dentro del ámbito de la octava. Durante la Edad Media predominó el temperamento pitagórico y hacia fines del siglo XV el temperamento llamado de justa entonación, de difícil uso en la práctica. Ya en el Renacimiento surgen los temperamentos mesotónicos y, hacia fin de siglo, Salinas y Galilei establecen el temperamento igual.

2. Creemos que los compositores/laudistas del período percibían la dimensión vertical de las líneas del contrapunto y seguramente entendían la funcionalidad de los que hoy llamamos acorde mucho antes del tratado de armonía de Jean Philippe Rameau (1683-1764).

Historia cultural y nuevas tendencias en la musicología

Abriendo un paréntesis en las consideraciones generales respecto del tema que nos ocupa, consideramos adecuado añadir unas palabras acerca del marco teórico en que inscribimos nuestro trabajo, que no es otro que el de la historia cultural. Vienen al caso las palabras de Peter Burke: «Desde la segunda mitad del siglo XX muchos ámbitos de la vida humana han sido reclamados como objetos de estudio de la historia cultural como la locura, los gestos, el humor, los sueños (2000, p. 41).

Es una manera distinta de hacer historia que permite recuperar datos del pasado que, de otro modo, permanecerían invisibles. Los historiadores culturales se propusieron estudiar ideas y comportamientos en el marco de las condiciones sociales en que estos se producían, objetos de estudio alejados de la historia general, de los «grandes hombres» y de los grandes acontecimientos. Se acercaron a la antropología, la sociología, la psicología y otras ciencias «vecinas de la historia» como señala Peter Burke (2007, pp.113 y sig.) a fin de lograr un abordaje interdisciplinario y, fundamentalmente, abriéndose a nuevos campos de estudio. Es aquí en donde, según nuestro criterio, se produce el encuentro entre la historia cultural y las nuevas tendencias en la investigación musicológica.

Tengamos en cuenta que la musicología, surgida en las últimas décadas del siglo XIX bajo la mirada positivista, planteó desde sus comienzos el estudio de los «grandes

compositores», de períodos artísticos establecidos, especialmente aquellos posteriores a mediados del siglo XVIII y de repertorios canonizados por la tradición, los públicos y, no en menor medida, las compañías discográficas.

En general, no tenían cabida en esa concepción la música extra europea, la música popular y cualquier repertorio ajeno al eurocentrismo positivista bajo el cual hace su aparición la ciencia de la música. Por lo tanto, surgen como reacción a la musicología tradicional nuevas tendencias en la investigación de fenómenos musicales.

A nuestro entender, es en este punto, en donde se produce el encuentro de la historia cultural y las nuevas tendencias en la investigación musicológica, especialmente en el enfoque multidisciplinario que ambas postulan, en el estudio de manifestaciones colectivas más que individuales, en los medios de expresión de distintos grupos sociales y en lo que podríamos llamar el «desocultamiento» de lo que no se había visto o reconocido como objeto de estudio. A nuestro entender, el laúd y su entorno deberían ser tomados como objetos de estudio de la historia cultural y no solo «una historia» pues el instrumento fue capaz de producir un gran número de historias culturales a su alrededor, dado el amplio abanico de actividades y funciones que lo rodearon.

Podríamos mencionar, dentro del aspecto técnico, una historia de la ejecución práctica del instrumento, de la evolución del lenguaje propio del laúd, del desarrollo cada vez mayor de la percepción vertical de la música; del surgimiento de obras instrumentales no derivadas de modelos vocales y de la particular escritura musical que utilizó tanto el laúd como sus instrumentos relacionados.

Si tenemos en cuenta el aspecto social se podrían deducir historias de la impresión musical y su incidencia en la difusión del repertorio; de la paulatina profesionalización del laudista y de la posición del amateur; del interés por aprender a tocar el instrumento y de encontrar nuevos espacios para hacer música; de la performance y de la recepción sin olvidar la abundante presencia de los instrumentos de cuerda pulsada en la iconografía.

En lo político-económico la historia cultural se ocuparía del patronazgo musical estrechamente relacionado con situaciones de poder entre empleadores y músicos. Tendría en cuenta las relaciones comerciales entre libreros, *luthiers*, músicos profesionales y público en general, ávido de tener sus instrumentos y su música.

Como queda expuesto, son numerosas las historias que pueden desprenderse del laúd y su entorno. Su estudio daría como resultado el conocimiento de diferentes aspectos de la actividad laudística y de su influencia en el ámbito socio-cultural. Cada una de ellas ameritaría un trabajo en particular que, en lo posible, desarrollaremos a futuro. En el presente artículo nos ocuparemos de la escritura específica para laúd y sus instrumentos relacionados, esto es, de las tablaturas para cordófonos pulsados.

Notación musical y tablatura

Ante todo, creemos necesario definir qué se entiende por tablatura. Podríamos decir que es un particular tipo de notación. Al respecto, tomamos la palabra de Diana Fernández Calvo.

La palabra tablatura remite a un sistema de notación que usa letras del alfabeto o números que no se encuentran en la notación tradicional. Indican la acción requerida para tocar un instrumento específico (2011, 84-85).

Fue un sistema de capital importancia durante varios siglos y aún se encuentra en vigencia en nuestros días para algunos géneros musicales. Se usaron desde fines del siglo XV y llegaron a su apogeo durante el siglo XVI en instrumentos de teclado y especialmente en instrumentos de cuerda con mango.

Viene al caso recordar que la invención de la graffa musical se produce, generalmente, cuando una cultura ya posee el lenguaje escrito y la representación del número (*ibidem*, 2011, p. 25). Por lo tanto, no resulta extraño que se tomen elementos de ambos para representar los sonidos. Las tablaturas, algunas con letras y otras con números, son buen ejemplo de ello.

Sería difícil precisar en qué momento del desarrollo de la notación musical hicieron su aparición las tablaturas y a la vez, resulta complicado precisar cuándo alcanzaron especificidad para un instrumento determinado. De nuevo recurrimos a la autora que hemos citado: «Entre 1800 y 500 a.C es posible hablar de tablaturas silábicas asociadas a la afinación y a los intervalos. Hablamos de placas de arcilla en escritura cuneiforme conocidas como manuscritos de Ugarit» (*ibidem*, 2011, p. 26).

Por su parte, la asirióloga y musicóloga Anne Draffkorn Kilmer descubrió en 1957 un grupo de tablillas que contienen instrucciones para un cantante y un instrumentista de *sammun*, arpa de nueve cuerdas. Identifica un himno hurrita en honor al *Baal* de Ugarit.

La primera notación musical utilizada en Occidente se dio a partir del sistema musical griego. En torno a los siglos VII y VI a.C. surgió la notación para la música instrumental que utilizaba dieciséis letras de un alfabeto greco-fenicio. Posteriormente, se crea el alfabeto jónico, de veinticuatro letras, para la música vocal. Cada letra indicaba una nota de la escala.

La teoría musical griega se transmitió a Occidente a través de los teóricos tardo-antiguos y fue la única teoría de la música conocida durante la Edad Media y el Renacimiento. Junto a ella, se transmitió también la notación alfabética griega en la que subyace, desde el comienzo, la idea de letra-altura.

Boecio, [c.480-524/525] el teórico más respetado de la temprana Edad Media cuya influencia se prolongó hasta el Renacimiento, realizó una «traducción» e «interpretación» de la teoría musical griega. Entre las modificaciones que introduce es de resaltar el reemplazo de las letras griegas por letras latinas en la representación de las notas de la escala. Es una modificación notable que ha llegado hasta nuestros días.

No es nuestra intención realizar aquí una historia de la notación musical en Occidente, pero sí nos detendremos en aquellas notaciones que guardan cierta relación con algún tipo de tablatura. De los siglos IX y X son los tratados *Musica Enchiriadis* y su continuación *Scolica Enchiriadis*. Fueron atribuidos a Hucbald de Saint Amand pero en la actualidad se los considera anónimos.

El primero de ellos es la fuente más antigua de música polifónica y, junto a su continuación, resultan tratados eminentemente pedagógicos. Ambos presentan sus ejemplos musicales escritos en lo que se conoce como notación dasiana.³ Presenta una pauta de cuatro a ocho líneas y un sistema de cuatro signos que son modificados en su orientación al cambiar cada tetracordio. La gama de sonidos abarca cuatro tetracordios más dos sonidos agregados.

Los signos que indican las alturas están dispuestos a la izquierda de la pauta y cumplen una función semejante a la clave actual. Es interesante observar la manera en que se escriben las sílabas del texto sobre las líneas de la pauta, alineadas a los signos de altura.

3. Del griego *daseia*, inspiración que se realizaba al inicio de una palabra en la prosodia hablada.

Da una idea muy gráfica de la representación polifónica de los sonidos. Más adelante nos detendremos en su semejanza con una tablatura.

Daremos a continuación algunos pocos datos acerca del desarrollo que sufre la notación a lo largo de los siglos medievales. Entre los siglos XI y XV aparecen una cantidad de tratados que, en general y en cuanto a la teoría, toman los mismos temas: intervalos, uso de la consonancia y disonancia, sistema modal y escalas. Algunos teóricos coinciden con Boecio y otros lo cuestionan.

Hacia fines del siglo VIII surgen los *neumas*⁴ adiestemáticos y, hacia el siglo IX, la notación dasiana que hemos mencionado. Del siglo XI son las innovaciones de Guido d'Arezzo [c.991-1033] su organización de la escala en hexacordios, sus sílabas de solmización y la famosa «mano guidoniana», sistema mnemotécnico para entender la relación interválica de manera práctica.

4. Pneumas, simplificado neumas en español, usados desde fines del siglo VIII y durante aproximadamente un siglo. También llamados acentos o gestos escritos se colocaban sobre el texto del gregoriano para guiar la melodía. No especificaban intervalos o ritmo.

Los músicos de la Escuela de Notre Dame, en el siglo XII indican por primera vez la duración de los sonidos empleando combinaciones de grupos de notas llamados «ligaduras» para indicar valores de *longa* o *breve*. Un siglo más tarde se produce una transformación decisiva: las notas, por su misma apariencia visual, pueden connotar su duración, así como ya indicaban su altura por la ubicación en la pauta. Es Franco da Colonia [c.1215-1270] quien codificó el nuevo sistema. De ahí que se conozca esta notación mensural como «franconiana».

El sistema se estandariza a lo largo del siglo XIII, pero habrá que esperar a los años 20 del siglo XIV y a Philippe de Vitry para encontrar un sistema más práctico para escribir polifonía. En esa fecha da a conocer su tratado *Ars Nova* que dará nombre al período. Entre las innovaciones es necesario mencionar la inclusión de figuras más pequeñas, el uso de síncopas y la aparición de signos para indicar el tiempo. La notación del *Ars Nova* se sigue empleando hasta el siglo XV con modificaciones en las notas.

Hacia 1425 empiezan a dibujarse las figuras con cabeza hueca en lugar de pintarlas. Probablemente influyó el paso del pergamino al papel, por el riesgo de salpicar la hoja o de que la tinta se corriera. Esta notación continuó hasta el siglo XVII y ha sido considerada como la notación mensural clásica. Muchos de estas figuras, indicaciones de compás y signos rítmicos fueron utilizados posteriormente en las tablaturas.

Un tipo particular de notación

De aquí en adelante vamos a referirnos específicamente a las tablaturas para instrumentos y, especialmente, para aquellos con mango y cuerdas pulsadas. Los datos acerca de tablaturas tempranas para laúd e instrumentos relacionados no son particularmente abundantes. El conocimiento y la difusión de música laúdística se sitúan en la primera década del siglo XVI cuando Ottaviano Petrucci imprime los primeros seis libros con tablaturas para laúd de distintos autores. En general, se los considera como las fuentes más tempranas de música para el instrumento. Y de hecho lo son, pero siempre que tomemos en cuenta la música impresa. Tablaturas y repertorios similares aparecen ya en manuscritos y hojas sueltas al promediar el siglo XV. Varios autores, en su mayoría musicólogos y laudistas, comenzaron a escribir sobre el tema a raíz del descubrimiento de varias fuentes que despertaron interés. Sus trabajos fueron publicados en revistas especializadas y dados a conocer por las asociaciones laúdísticas, principalmente inglesa y estadounidense. Estos autores han tratado el tema con rigurosidad si bien discrepan en algunos puntos. No obstante, coinciden en señalar las mismas fuentes, datadas en la segunda mitad del siglo XV, como precursoras tanto en la escritura específica, en el

repertorio y en la técnica de la gran música para laúd del siglo XVI.

Seguiremos, para empezar, a cuatro autores que han escrito entre 1970 y 2017. El primero en nombrar, siguiendo el orden cronológico de las publicaciones es Peter Danner (1972, p. 4-17). Posteriormente, David Fallows (1977, p. 7-33) presenta su ensayo sobre tablaturas tempranas mientras que Christopher Page publica su trabajo tres años después (1980, pp. 488-492). A propósito de este último artículo, Crawford Young publica una reflexión sobre la específica notación para laúd y sus raíces en Boecio (2017, p. 6-20).

Mencionamos también el artículo pionero de Walter Rubsamen (1968, p. 286-299) quien publicó un trabajo sobre lo que consideró la más temprana fuente de música para laúd en tablatura francesa. Con el tiempo, surgieron otros testimonios que refutaron en forma parcial esta aseveración. Es necesario aclarar que Rubsamen analizó en su texto el manuscrito cordiforme de Pesaro, de fines del siglo XV, fuente de central importancia en lo que atañe a la técnica, escritura y repertorio del laúd del período.

David Fallows

Comenzaremos por reseñar el artículo de David Fallows quien se refiere a la publicación ya mencionada de Peter Danner en donde se resume la documentación y la evidencia iconográfica de las que se pueden deducir indicios de la temprana performance del laúd. De acuerdo con el autor existen tres ejemplos de tablatura para laúd además de un fragmento incompleto, pertenecientes todos a la segunda mitad del siglo XV:

- » El manuscrito de Königstein, libro alemán de poesía datado alrededor de 1470-73 que contiene un ejemplo de lo que podríamos llamar un antecedente de la tablatura alemana para laúd.
- » El ya mencionado manuscrito de Pesaro (al que dedicamos un apartado más abajo).
- » Un fragmento de tablatura temprana italiana de tres hojas (las «hojas de Bologna»), que ha sido parcialmente estudiado, de fines del siglo XV.
- » Otro manuscrito alemán superviviente (Buxheim), que hace referencia a la práctica de dúos y cuya notación es relativamente clara.

El manuscrito Königstein [figura 1] se encuentra actualmente en Berlín (*Staatbibliothek*, ms germ. 719). Es un manuscrito de poesía compilado alrededor de 1470-73. Contiene cuatro melodías, cada una colocada después del poema al que está destinada. La tablatura presenta letras y números y no hay signos rítmicos. Tiene semejanza con lo que conocemos como tablatura alemana y no estaría específicamente destinada al laúd. Tampoco sería un ejemplo de lo que un laudista de la época tocaba.

El *Königstein Song Book*, como habitualmente se lo conoce, da indicios de que la tablatura alemana era ya corriente al principio de 1470 avalando la creencia de que su inventor fue Conrad Paumann [1410-1473] o que al menos participó en su creación.

Por su parte, las «hojas de Bolonia» constituyen un fragmento de tres hojas que se encuentra actualmente en la Biblioteca Universitaria di Bologna (Ms. 596, H. H. 2.4) y es un documento que, según el autor, ha sido poco discutido. Cosido en una cubierta de papel, parece haber sido ensamblado en forma incorrecta y al parecer, una sola mano escribe la totalidad del fragmento. En el f1 (ahora f3 según el reordenamiento realizado) se encuentra la breve pieza que lleva el título *La mano ala viola (sic)*. Es un ejemplo de tablatura con números que además agrega, por debajo, los nombres de las notas. Es perfectamente clara y legible [figura 2].

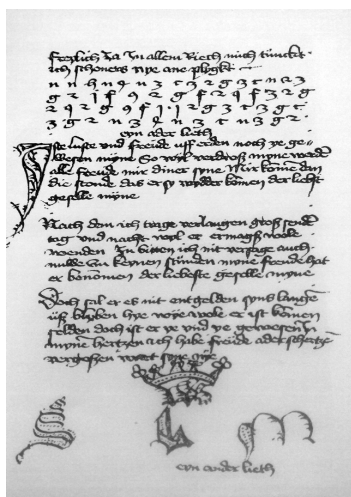


Figura 1. Köenigsteiner Liederbuch, Berlín, Ms. 719, f. 165, tomado de D. Fallows en The Lute Society Journal, 1977.

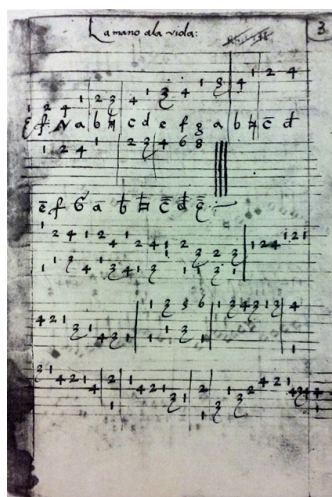


Figura 2. La mano ala (sic) viola, Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 596, f.1, tomado de D. Fallows en The Lute Society Journal, 1977.

El folio siguiente se encuentra en blanco con la numeración original f.2, (ahora f. 1v). El f. 3, (reordenado como f. 2) da un ejemplo de tablatura para teclado encabezado con el título *Tabula et intavolatura del canto de órgano*, indicando la manera de leer la tablatura y mostrando dos tipos: en letras y en números. Se trata del comienzo del villancico de Juan de León *Ay que non se rremediarme* que se encuentra completo en otros manuscritos de las últimas décadas del siglo XV [figura 3].



Figura 3. Tabula e Intabolatura de Canto de Órgano, Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms 596, f. 1, tomado de David Fallows en The Lute Society Journal, 1977.

La tablatura ubica el primer orden en la línea superior de la pauta, como se usó posteriormente en la tablatura italiana, pero en lugar de indicar la cuerda al aire con el 0, la indica con el 1 como es propio de la tablatura napolitana. Agregamos que esto reaparece en el Ms de Pesaro, datado alrededor de 1490 y en Francesco da Milano, en la edición de Nápoles de su *Libro secondo della fortuna* en 1536.

Un dato extraño aparece en la primera página del manuscrito: una tablatura para laúd de siete órdenes lo que se repite, como veremos, en el manuscrito de Pesaro.

El laúd de siete órdenes fue descrito y usado en la segunda mitad del siglo XVI, así como la vihuela de igual número de órdenes, descrita por Juan Bermudo [1510-c. 1565] en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555.

Hacia el final de la página aparece un breve pasaje en tablatura sin signos rítmicos, esta vez para laúd de seis órdenes. Está escrito a la manera de un *Tastar de corde*, suerte de preludio del temprano siglo XVI que más tarde recibió el nombre de *tastegiatta*, *toccata* o preámbulo mientras que en España se lo llamó tiento. Las únicas piezas similares son las que se encuentran en los libros impresos de Joan Ambrosio Dalza y Franciscus Bossinensis publicados por Petrucci entre 1507 y 1512.

Dada la escritura, podrían estar destinadas a dos laúdes: las partes están más o menos espaciadas y se mueven en forma homófona. Posteriormente, esta idea fue descartada al observar los pasajes en escala y la presencia de acordes de dos notas en cuerdas disjuntas, lo que nos hace pensar en un solo laúd usando más bien la técnica de dedos y no la de plectro.

El fragmento *La mano ala viola* sugeriría, para algunos académicos, un instrumento de arco que según la evidencia también usaban tablatura. Pero es conveniente observar que la palabra viola se usaba para designar en Italia a la vihuela española. La palabra vihuela, del provenzal *viula*, sería tomada como diminutivo: pequeña viola. En la edición napolitana de Francesco da Milano [1497-1543] titulada *Intavolatura de viola o vero lauto*, se refiere a que las obras pueden ser tocadas en una vihuela o en un «verdadero laúd». No hay que olvidar la presencia aragonesa en el sur de Italia y la confluencia en la región de músicos italianos y españoles.

Finalmente, nos detendremos en el manuscrito Buxheim, para instrumentos de tecla, copiado en Munich antes del comienzo del siglo XV. Fallows comienza haciendo una referencia a Conrad Paumann, ya mencionado más arriba, a quien se atribuye la invención de la tablatura alemana. Fue considerado como el más grande laudista de su tiempo tal como Pietrobono de Burzellis [1417-1497], reconocido como el primer exponente de un estilo netamente alemán de ejecución. Este estilo, propio del siglo XV, se basaba en la ejecución a dúo: el *tenorista* se ocupaba de las partes más graves y por lo tanto necesitaría alguna clase de reducción de la partitura, que podría estar escrita en pentagrama o tal vez en tablatura, ya fuera para laúd o tablatura alemana para teclado.

Respecto de la parte del discanto, es de suponer que discantores habilidosos como Pietrobono solo requerían una simple notación de la melodía como base para sus improvisaciones, si es que la necesitaban. Cualquier intento de notar las rápidas divisiones, síncopas y demás complicadas ornamentaciones que realizaba el discantor, estaban más allá del rango de la tablatura. Así lo sugieren las descripciones de la ejecución de Pietrobono.

En el manuscrito de Buxheim, las partes graves están presentadas en tablatura para teclado y son relativamente simples. La parte superior, muy florida, aparece escrita en pentagrama, con escalas rápidas, ornamentaciones y todos los elementos propios del estilo. Una de las piezas, que contiene en los f. 7 y 8 es la balada de Gilles Binchois *Je loe amours* y con una implícita alusión a Paumann: *in cytaris veletiam in organis*, es decir, «en cítara e incluso en órganos» probablemente refiriéndose a los dos instrumentos que tocaba el laudista alemán.

Se podría agregar que la expresión *in cytaris* implica al menos dos instrumentos: arpa o laúd. No hay registro de que las arpas fueran tocadas a dúo. En cambio, como hemos visto, los laúdes sí lo hacían. La palabra cítara no era usada solo para el arpa. A menudo se aplicaba al laúd y ya nos hemos referido más arriba a los diferentes nombres que se le

daban al instrumento, entre ellos, *lyra*, *harp* o arpa. El laudista Pietrobono es descrito como «citarista» y no hay noticias alguna de que haya tocado el arpa.

Christopher Page

El segundo artículo que nos interesa es el de Christopher Page. Luego de hacer la usual referencia al texto de Walter Rubsamen, Page manifiesta que su artículo es el primero de una serie de comentarios sobre un material iconográfico inusual que no ha sido previamente discutido. Invita a una constante re-examinación de la notación y de la ejecución práctica.

La ilustración que presenta Page proviene de un manuscrito anónimo (Berkeley, Biblioteca de la Universidad de California, Ms. 774. P. 51) que el autor va a llamar «B» y que contiene cuatro tratados y el fragmento de un quinto. Los temas que aborda son los siguientes:

- » la mano guidoniana y la música ficta,
- » progresiones de dscanto y tablas de consonancias,
- » mensuración y ligaduras,
- » intervalos, el monocordio y temas relacionados.

Los primeros tres tratados circularon originalmente como un trabajo separado. En la página 50, «B» presenta una especie de epílogo mencionando que fueron compilados en París y completados el 12 de enero de 1375. La ilustración a la que se refiere Page y que ilustra su artículo es del cuarto tratado, por lo tanto se la debe ubicar después de la fecha mencionada [figura 4].

El tratado cuatro es diferente de los primeros tres en dos aspectos importantes. En primer lugar, discute sobre temas especulativos derivados de Boecio y de otros tratadistas, mientras que los tratados anteriores se refieren principalmente a la música práctica. En segundo lugar, tanto el texto como los diagramas contienen errores. Se ha arriesgado la teoría de que tal vez ha sido una copia realizada en forma rápida y descuidada por un alumno de la Escuela de París. Pero es la figura situada en el extremo inferior derecho la que causa interés y, según el autor, preocupación [figura 5].

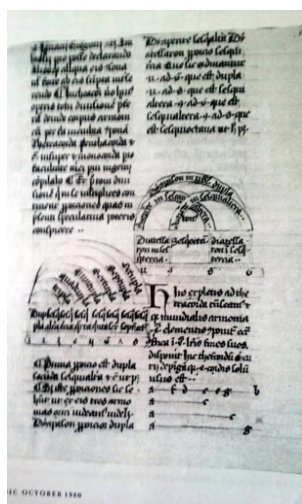


Figura 4. Ms. de Berkeley, University of California Library, Ms. 774, p. 51, tomado de Christopher Page, 1980.

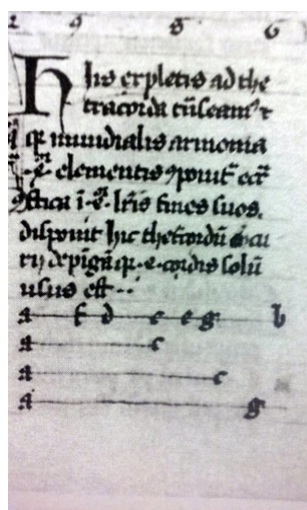


Figura 5. Ms. de Berkeley, University of California Library, Ms. 774, p. 51, tomado de Christopher Page, 1980 (detalle)

En esta sección, se vuelve al tema de los tetracordios y el diagrama es precedido por la siguiente explicación que Page se ocupa de traducir:

Habiendo explicado estas cosas (el cuerpo armónico) pasaremos a los tetracordios. Y como la armonía universal está compuesta de cuatro elementos, la armonía eclesiástica dispone sus límites dentro de cuatro letras. Aquí yo dibujaré el tetracordio de Mercurio ya que usa solo cuatro cuerdas.⁵

Cuando el autor menciona la «armonía universal» se refiere a la «música mundana» de la que habla Boecio y cuando se refiere a los cuatro elementos en que se basa la música eclesiástica, alude sin duda a las *finalis* de los modos auténticos.⁶

A continuación, comienza a relatar la manera en que fueron agregadas las cuerdas a la cítara, en forma escalonada. Su exposición está fuertemente basada en Boecio quien empieza nombrando el tetracordio creado por el dios Mercurio y relata cómo personas legendarias agregaron cuerdas hasta producir un octocordio, eneacordio, etc. En este punto debemos hacer una aclaración: entre las inconsistencias encontradas en Berkeley es de hacer notar la confusión entre las palabras «tetracordio» y «cuadricordio» que al parecer utiliza el autor del manuscrito como sinónimos.

Jacopus de Liège describe, cerca de 1325, el «cuadricordio» como un instrumento de cuatro cuerdas que guardan la siguiente relación interválica: octava entre las cuerdas extremas creando el *diapasón*, segunda mayor entre las dos del medio formando un *tono*, quinta entre la primera y la tercera produciendo el *diapente* y cuarta entre la primera y la segunda dando la distancia del *diatessarón*. Debería reservarse la palabra tetracordio para designar el elemento base de la teoría musical griega, pero ateniéndonos al autor del manuscrito continuaremos llamando al instrumento que describe como «tetracordio de Mercurio».

El diagrama que presenta la página 51 del tratado cuarto del manuscrito llamado «B» por Chistopher Page parece ser una representación del tetracordio de Mercurio. No hay en los escritos de Boecio nada semejante. Algunos autores consideran que este diagrama no tiene explicación y lo atribuyen a un error del copista (Ellsworth, 1984, pp. 170-183-84). Sin embargo, para Christopher Page la figura debe tener algún significado. Reconoce en la línea superior las *finalis* de los modos auténticos d, e, f y g, base del sistema medieval para la música eclesiástica y también considera los modos plagales: a, b, c y d. Concluye que en la línea superior del diagrama las letras (notas) de auténticos y plagales aparecen entrelazadas.

Además de su referencia al instrumento y a las posibles afinaciones, el diagrama presenta otra interesante línea de investigación digna de ser tenida en cuenta: el diagrama en sí mismo es fuertemente reminiscente de la tablatura francesa posterior. Page interpreta las letras «a» que aparecen al principio de cada línea, del lado izquierdo, como un indicador de cuerda al aire tal cual ocurre en dicha tablatura.

Tomando las letras como indicadores de notas en una tablatura y asumiendo también las «a» del comienzo de las líneas como cuerdas al aire, podemos considerar la existencia de una melodía, muy pobre y no demasiado coherente pero conectada con la futura tablatura francesa. No es, por supuesto, una pieza para laúd y ni siquiera una pieza en tablatura para ser ejecutada. No obstante, el autor del artículo se pregunta si es posible que un sistema de tablatura cercana a la francesa estuviera en uso un siglo antes de lo que generalmente se supone.

El manuscrito de Berkeley es datado usualmente hacia la segunda mitad del siglo XIV, pero un conjunto de versos (verses) que se encuentran al comienzo del tratado

5. «Hiisexplaits ad thetracorda transeamus. Et quia mundialis armonia quattuor componitur eclesiastica in quattuorlitteris fines suosdisponit. Hic thetracordum mercurii depingam quia quattuor cordis solumususest» [having explained these things, the harmonic body, let us pass on to tetrachords. And because the worldly harmony is composed from four elements, ecclesiastical harmony disposes its limits in four letters. Here I will draw the tetrachord of Mercury since used only four strings]. La traducción al inglés es de Christopher Page y al español, nuestra.

6. El sistema modal medieval se estructura a partir de ocho modos o escalas derivadas de los tonoi o *harmoniai* del sistema griego, reorganizados en la temprana Edad Media. Los modos antiguos o eclesiásticos se dividían en auténticos y plagales según su ámbito. Estos últimos estaban situados a la cuarta inferior de los auténticos y se organizaban alrededor de cuatro *finalis*: re, mi, fa y sol (d, e, f y g).

producen un acróstico: forman el nombre de Johhan Vaiant que, si es un nombre genuino, se refiere seguramente a Johannes Vaillant, muy conocido en la época como compositor y maestro de la Escuela de París que murió hacia 1361. Si a esto agregamos que el copista del manuscrito fue un alumno de dicha escuela (a quien, según parece, se deben los errores) podríamos tener cierto grado de certeza.

Christopher Page, según sus propias palabras, hace conocer este documento no para contestar preguntas sino para que se examine con mayor profundidad el problema de las tablaturas tempranas para laúd.

Crawford Young

El último artículo que nos queda por analizar en esta etapa del trabajo es el de Crawford Young. Como los autores consultados antes, también se interroga acerca de la posible existencia de tablaturas para instrumentos de cuerda, pero en este caso, retrocede aún más en el tiempo y considera la posibilidad de la existencia de este tipo de escritura ya alrededor del siglo IX, coincidiendo aproximadamente con la fecha de la aparición del tratado *Musica Enchiriadis* que hemos citado. Formula la siguiente pregunta: *¿dónde podemos encontrar las raíces de la idea de tablaturas para cordófonos con cuello en la música occidental?* (2017, p. 6).

A continuación, menciona dos «semillas» de tablatura para laúd ubicadas en la cultura musical del Imperio Carolingio. Volvemos a encontrarnos con el tratado *enchiriadis* pero tal vez visto con otra luz.

Crawford Young observa la imagen de un instrumento con las cuerdas dibujadas en posición horizontal, probablemente de tipo laúd o lira, al que el autor decide llamar *cithara* [figura 6]. El tratado que mencionamos usaba la palabra *chordae* para referirse a las líneas de una pauta, es decir, cuerdas representadas como líneas con el agregado de letras indicando símbolos de altura. Esto último aparece desde la instrucción para el monocordio de Boecio, de ahí que Young proponga buscar raíces de las tablaturas en la obra del teórico tardo antiguo.

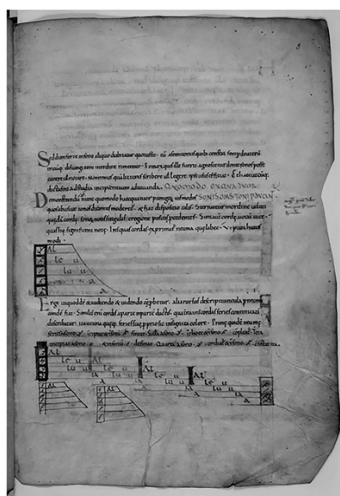


Figura 6. *Musica Enchiriadis*, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. latín 7212, f.9.

Para describir la «matriz modal» del canto gregoriano en estos tratados es utilizado el tetracordio d, e, f, g, es decir, las *finalis* de los modos mencionadas más arriba. La teoría griega entendía la escala como una yuxtaposición de tetracordios conjuntos

y disjuntos. Esta teoría, como hemos visto, fue transmitida a Occidente por Boecio. Tetracordio significaba para el teórico «cuatro notas» contenidas en los límites de una cuarta justa, clasificada de acuerdo con una específica configuración de intervalos. Y así lo expresaban los tratados del siglo IX: escala como una combinación de tetracordios.

Nos encontramos en este punto con un diseño que ya hemos visto en Christopher Page y que reaparece en el artículo de Crawford Young. Se trata del diagrama presente en el manuscrito de Berkeley, ya analizado más arriba y que podría ser considerado como un más que temprano ejemplo de tablatura francesa.

Recordemos que el diagrama a estudiar aparece en el cuarto libro del manuscrito en el cual se da una versión del tratamiento que Boecio le da a los tetracordios y a los modos. Toma como ejemplo a la *cithara* o cuadricordio de Mercurio: cuatro cuerdas afinadas como octava, quinta, cuarta y unísono (Libro primero cap. 20). Pero la afinación de la *cithara* que aparece en Berkeley no coincide con la de Boecio. Veremos cómo se aplica esta interpretación al diagrama que reproducimos una vez más.

Recordemos que Christopher Page «ve» en el diagrama una tablatura con letras que intenta transcribir, admitiendo que produce una melodía más bien incoherente que podría ser tocada en un laúd. En cambio, para Crawford Young, el diagrama presenta la división del monocordio produciendo los intervalos básicos pitagóricos octava, quinta y cuarta en la cuerda superior. De este modo, el autor realiza el siguiente análisis:

- » las letras A B indican la cuerda al aire; la letra C en el centro indica la distancia de octava, es decir la mitad de la cuerda,
- » las letras D E marcan las quintas dividiendo la cuerda en tres partes,
- » agrega después las letras F G que dividen la cuerda en cuatro partes marcando las cuartas.

En las cuerdas inferiores indica cada una de las distancias por separado, pero hay que notar que en la tercera y cuarta cuerda las letras están desplazadas, siendo tal vez uno de los errores del copista que ha mencionado Christopher Page en el artículo anterior. Las cuatro líneas, desde arriba hacia abajo representan las cuatro consonancias fundamentales de la música: unísono, octava, quinta y cuarta.

El diagrama no coincide con la descripción que hace Boecio de las cuatro cuerdas y de su configuración de intervalos para la antigua *cithara* (Libro I, cap. 20). Describe «afinaciones» diferentes como «inventos de citaristas» así como el agregado de cuerdas que culminará con un total de quince.

En este punto Crawford Young se centra en el análisis de dos instrumentos contemporáneos: una viela a la que llama «misterioso cordófono» en el cual no aparece ni arco ni cordal, y una guiterna [figura 7]. Ambos muestran letras superpuestas a las cuerdas indicando el nombre de la nota en cada una. En este caso, el significado de las letras sobre las cuerdas es diferente al del ejemplo anterior en el que, ordenadas alfabéticamente, representaban los puntos de división de las cuerdas para ubicar los intervalos.

El texto que acompaña el dibujo de la viela confirma que las cuerdas exteriores, de un total de cuatro, forman un *diapasón* indicado por las letras C d g c de acuerdo con la ubicación horizontal del instrumento de arriba hacia abajo. Esta afinación difiere de las «cuatro cuerdas» del diagrama anterior: las cuerdas exteriores forman una octava, la tercera cuerda es una quinta sobre C y la segunda cuerda es una segunda mayor sobre C. La afinación contiene los mismos intervalos fundamentales entre dos cuerdas al aire encontrados en el cuadricordio de Boecio.

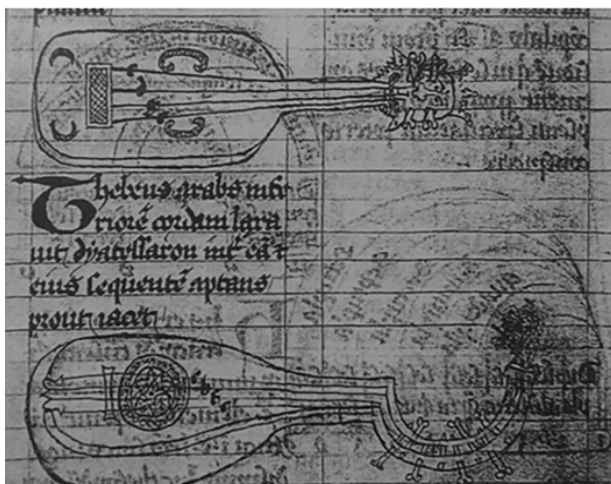


Figura 7. Ms. de Berkeley, University of California Library, Ms. 774, p. 52, guiterna y cittern, tomado de Crawford Young, 1980.

La guiterna también tiene una afinación escrita, del grave al agudo: e, b, f, c. El texto confirma que hay cuartas entre las cuerdas adyacentes. El orden fue cambiando y el C se encuentra en el bajo obteniendo C, F, Bb, eb, afinación por cuartas consecutivas plausible para un instrumento de cuatro cuerdas. Como datos ilustrativos, el autor hace notar que aparentemente el dibujo de la guiterna fue borrado y vuelto a dibujar en la unión del cuerpo con el cuello y en la base del clavijero. Como en toda representación iconográfica medieval se ven dificultades para mostrarlos como objetos tridimensionales.

Se ven círculos concéntricos en la roseta lo que sugeriría una incrustación en niveles a la vez que el cabello largo y la boca abierta de la cabeza esculpida en el clavijero parecen mostrar a una cantante. Hubiera sido esperable encontrar trastes en la guiterna pero no aparecen.

Dejando de lado diferencias de criterio, coincidencias con Boecio o dificultades con la iconografía, el autor vuelve a la pregunta inicial: ¿fue posible un sistema notacional específico para el laúd más allá de la habitual notación mensural en el temprano siglo XIV?

Debemos considerar que el movimiento social y cultural que tuvo lugar en Europa occidental desde mediados del siglo XV no había comenzado aún y que la aparición y notable dispersión de los libros de tablaturas publicados por Petrucci recién se concretaría en la primera década del siglo XVI. No obstante, como hemos visto, existen documentos que muestran incipientes tablaturas o grafías que pueden asimilarse a ellas.

El manuscrito cordiforme de Pesaro

Es, tal vez, el manuscrito de música temprana para laúd que ha sido más estudiado tal el caso de varios de los autores tratados más arriba. El ya citado Crawford Young, esta vez junto a Martín Kimbauer publican su trabajo sobre el manuscrito (*Lauten tabulaturem in facsimile*, 2003).

Se suman al estudio del documento Vladimir Ivanoff (*Das Pesaro manuscript*, 1997) y David Fallows a quien hemos citado más arriba y del que nos quedaba pendiente su

estudio sobre el Pesaro. Por su parte, John Robinson (2011, p. 1-19) aporta información práctica y transcripciones de los trece primeros *ricercari* del manuscrito. Ivanoff dice con respecto al contenido del manuscrito: «Examina cuestiones de la performance práctica en el tardío siglo XV y temprano XVI y ofrece una fuente central para el laúd de este período» (1997, 1). El autor invita a los laudistas a continuar con la investigación de la música y de las cuestiones derivadas de la práctica que transmite la fuente. Como hemos visto, ha suscitado interés por parte de los musicólogos pero no así del lado de los intérpretes pues pocas de sus obras se ejecutan en público o son registradas a excepción del laudista italiano Andrea Damiani quien graba en 1996 *J'ay pris amour*, con obras del manuscrito cuya descripción realizaremos en las siguientes páginas.

Ubicación y descripción física

El manuscrito se encuentra actualmente en la Biblioteca Olivariana de Pesaro bajo la signatura Pes. Ms. 1144. Fue cortado en forma de corazón y encuadernado con toda prolijidad en cuero sobre madera utilizando lo que actualmente llamaríamos una sola resma de papel, práctica poco frecuente en la época.

Originariamente poseía 392 páginas, según se desprende del índice que aparece en el manuscrito, de las cuales se conservan 170. Sin duda fue pautaado y escrito después de ser ensamblado. Contrasta la prolijidad del corte de las hojas con la desprolijidad de la escritura y la absoluta carencia de iluminación [figura 8].

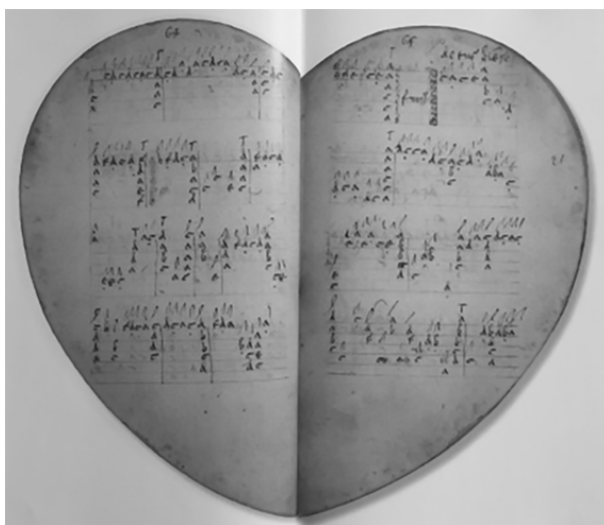


Figura 8. Ms. cordiforme de Pesaro, Biblioteca Olivariana, Ms. 1144, p. 65 copista A, Aricercar, c. 1495 (gentileza Dr. John Robinson)

Por las marcas de agua, el papel fue hecho hacia 1490 en la fábrica de papel Fabriano, activa en el siglo XV y aún en nuestros días. Al parecer, es un manuscrito para ser leído y estudiado, en contraste con otros de la misma época cuya función era, tal vez, ser observados y conservados. Un ejemplo de esto sería el *Chansonnier de Jean de Montchenu* (c. 1470).

El manuscrito tiene, probablemente, origen veneciano y fue reunido y pautaado alrededor de 1480-90 con tablaturas de seis líneas más una de siete. Presenta tablaturas para laúd con letras que será conocida posteriormente como francesa y otras con números, que anuncian las tablaturas italiana y napolitana. Incluye además una tablatura con números para *lira da braccio*.

La poesía en el Pesaro

El manuscrito que tratamos contiene también poesía. No como en el caso de otros códices de la época a los que se les agregaba una suerte de tablatura debajo de cada verso. En ese caso, la función que cumplía la música era la de acompañar la recitación de la poesía. En el Pesaro, la poesía se agregó posteriormente a la copia de la música usando lugares en blanco de las páginas e incluso colocándola intercalada entre la tablatura [figura 9].



Figura 9. Ms. cordiforme de Pesaro, Biblioteca Olivariana, Ms. 1144, p. 99, copista B, Rechercata da Gasparo, poema al final de la página (gentileza Dr. John Robinson)

La poesía presente en el manuscrito está asociada a un poeta italiano de mediados del siglo XVI: Tempesta Blondi. Probablemente la obra estuvo en manos de la familia Blondi hasta fines del siglo XVII. En 1823 lo adquiere la Biblioteca Olivariana. La referencia a la poesía es imprescindible si queremos entender la paginación del manuscrito.

Paginación

Existe una paginación en tinta en la parte superior de cada página. Estos números coinciden con el índice atribuido a Tempesta Blondi respecto de la poesía y de la música para *lira da braccio*. Hay otra paginación marginal colocada cerca de 1970-77. El manuscrito, como ya hemos anotado, comienza en la página veinticinco, (f. 1) y termina en la página 386 (f. 170). El índice de los poemas de Blondi revela que fueron ingresados durante los años 1545 y 1575 alrededor de las secciones de música.

Los copistas del Pesaro

Las manos de varios copistas aparecen en el manuscrito. Los denominaremos, como lo hace David Fallows (1977, p. 12) copistas A, B y C y se observa la ausencia de las primeras veinticinco páginas. A partir de la siguiente, cada hoja está pautada con cuatro sistemas de tablatura de seis líneas, del folio 1 al 71 y realmente es de notar que, desde la página 78 hasta el final, aparecen tres sistemas de tablatura de siete líneas lo cual es curioso ya que los laúdes de siete órdenes recién aparecen en la segunda mitad del siglo XVI.

El copista «A» escribió veintitrés piezas a partir del folio uno al treinta y dos en la que, posteriormente, será conocida como tablatura francesa especialmente a través de las

ediciones de Pierre Attaignant en la segunda mitad del siglo XVI. Aparece una pieza sola, de la misma mano, en los folios 78 a 81. La tablatura del primer copista no es demasiado clara. No obstante, puede leerse, aunque hay letras que generan confusión. Por ejemplo, algunas *f* que pueden ser tomadas como *e* y algunas *c*.

Existen errores, fácilmente detectables, generalmente atribuidos al copista. Los más frecuentes son la colocación de letra correcta en línea equivocada o, a la inversa, letra equivocada en línea correcta. En algunos casos, en lugar de la letra, coloca un número como si copiara de tablatura italiana.

Repertorio

El manuscrito contiene en su totalidad nueve intabulaciones de obras polifónicas, veinticinco *ricercari* y tres danzas, dos de ellas para lira da *braccio*. El estilo de las primeras piezas ingresadas permite sugerir una datación general del manuscrito de fines del siglo XV. Las canciones intabuladas aparecen en fuentes datadas antes de 1503 lo que tampoco asegura que haya sido copiado antes de esa fecha, como plantea Crawford Young (2017, p. 137-38).

Hay en total, teniendo en cuenta el trabajo de los cuatro copistas, nueve intabulaciones de composiciones polifónicas, veinticinco *ricercari* y tres danzas, una para laúd y dos para lira da *braccio*. Las intabulaciones de *chanson* francesa más antiguas son las ingresadas por el copista «A», probablemente después de 1490. Se trata de un repertorio vigente al menos desde 1480 y, como veremos más adelante, están también presentes en otros manuscritos de aproximadamente la misma época como el Thibault y el posterior manuscrito de Capirola.

Es de notar la presencia de la palabra *areccercar*, con diferentes grafías: *ricercar*, *ricerca*, *reccrchata*. Esta denominación continuará utilizándose en el siglo siguiente para designar a las primeras composiciones para laúd no derivadas de formas vocales y que, según nuestra opinión, contribuyeron a crear el lenguaje idiomático del laúd en el siglo XVI.

Las piezas del Pesaro estaban destinadas a un laúd de seis órdenes, probablemente afinado en La tal como está indicado en el f. 143. Sin embargo, como hemos hecho notar más arriba, aparece una tablatura para laúd de siete órdenes con una afinación no definida. Especular con la existencia de un laúd de siete órdenes hacia 1490 resulta, al menos, aventurado. Probablemente era solo una posibilidad teórica. La importancia del manuscrito de Pesaro radica en que es, probablemente, el más antiguo ejemplo de tablatura francesa por un lapso de más de treinta años, a la vez que presenta tablaturas en números tanto italiana como napolitana.

Los autores consultados coinciden en considerar al copista como falto de experiencia, probablemente un alumno, dada la extendida costumbre de dar a los discípulos obras para copiar y estudiar.

El copista «B» escribe también música para laúd que empieza a copiar casi inmediatamente a continuación del copista anterior. Del folio 33 al 38 copia la *Reccrchata da Gasparo* [figura 10] pieza que presenta, principalmente, acordes perfectamente alineados en cuerdas adyacentes lo que sugiere técnica de plectro.

La tablatura sigue siendo con letras, pero observamos una escritura más cuidadosa y por ello, más fácil de entender. Un poema ocupa el espacio libre en la parte inferior de la página. El copista «C» comienza en la página siguiente con la *Reccrchata d'Antonio*. En los folios 39 y 40 copia la pieza *Tanto me desti*, perfectamente legible, utilizando tablatura napolitana.

Conclusiones

Hemos reseñado hasta aquí el posible origen de las tablaturas para instrumentos de cuerdas tomando en cuenta nuestra definición de tablatura: cualquier pauta formada por líneas que representan cuerdas indicando, por medio de números o letras, la ubicación de las notas.

Consideramos que cada investigador, en presencia de su material de trabajo y sin desmedro de su objetividad, «ve» de acuerdo con su entrenamiento, su preparación y su mayor o menor familiaridad con el objeto de estudio. De ahí surgen diferencias de apreciación que llevan a conclusiones distintas. Y esto es lo que hemos podido observar en el trabajo de los autores que hemos tratado.

Según nuestra opinión, seguramente influida por el habitual trabajo con tablaturas, no podemos evitar observar en los esquemas de la notación dasiana y en las sílabas indicando alturas determinadas, el dibujo de un instrumento no identificado de cuatro a seis cuerdas.

La idea se refuerza más aún al observar la escritura polifónica en una sola pauta, que fue la gran novedad que introdujo la tablatura. Y no hay que olvidar que en los tratados se utiliza la palabra *chordae* para referirse a las líneas de la pauta. Esto es válido para el ejemplo que presenta Crawford Young sobre el «instrumento» dibujado en el *Musica Enchiriadis* al que llama *cithara*.

Con respecto al llamado «diagrama de Berkeley» que analizan tanto Christopher Page como Crawford Young creemos que ambas interpretaciones son dignas de ser tenidas en cuenta pero coincidimos con la de Page, quien reconoce una suerte de tablatura francesa en un instrumento de cuatro cuerdas. Llama la atención la similitud visual del diagrama con los esquemas de la notación dasiana aunque las letras tienen, aparentemente, otras funciones. Las cuatro *chordae* recuerdan el cuadricordio que se menciona en el tratado de Boecio y que reaparece en Berkeley.

Los tempranos ejemplos mencionados se refieren a instrumentos de cuerda con mango, pero no expresamente al laúd. Por el contrario, el manuscrito del tardío siglo XV que hemos estudiado muestra una tablatura específica para laúd de cinco, seis y aún siete órdenes, caso muy raro este último, tratándose de una recopilación del siglo XV.

De modo que, siendo muy precisos en la descripción de la escritura para laúd, se puede decir que en este período comienza la real historia cultural de las tablaturas para el instrumento ya que este tipo de notación fue el factor fundamental para la difusión y práctica del repertorio laudístico. Las tablaturas hicieron posible el acceso a la música para quienes no entendían la notación mensural de la época y facilitaron la transcripción de obras polifónicas a un solo instrumento con capacidad de tocar todas las voces.

Permitieron la inserción del laúd en una sociedad ávida de hacer música que lo percibió como el instrumento ideal, tanto doméstico como profesional, en el que se podía tocar la música «de moda»: intabulaciones de música secular y aún litúrgica, como se hace evidente en los manuscritos y en los posteriores libros impresos así como la inestimable presencia de laúd como acompañante de la voz.

Debemos mencionar otros dos importantes manuscritos de capital importancia para la difusión del repertorio: el manuscrito Thibault, anterior a 1507 y el manuscrito iluminado de Vincenzo da Capirola, dado a luz en 1517 y, sin duda, el más hermoso con música para laúd. En la mitad de ese período hacen su aparición los primeros libros

impresos con tablaturas. Ottaviano Petrucci publica en su imprenta veneciana los seis primeros libros de *Intavolatura di Lauto*, entre 1507 y 1512. De esto, nos ocuparemos en un próximo trabajo.

Referencias

- » Boecio, A. M. S. (2009). *De Institutione Música* [introd., trad. y notas J. López, J. Luque y P. Díaz]. Madrid: Gredos. (Original publicado en 507 ca).
- » Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza. (Original publicado en 1997).
- » Burke, P. (2007). La historia cultural y sus vecinos. *Alteridades*, 17 (33), 111-117.
- » Corona Alcalde, A. (2014). *El laúd en la España cristiana*. Madrid: Sociedad de la vihuela, el laúd y la guitarra.
- » Draffton Kilmer A., Crocker, R., Brown, R. (1976). *Sounds from Silence: Discoveries in Ancient Near Eastern Music, Sumerian Music*. Berkeley: Bit Enki.
- » Ellsworth, O. (1984) *The Berkeley Manuscript: a new critical text and translation of facing pages with an introduction, annotations and indices verbatim*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- » Fallows, D. (1977). 15th Century Tablatures for Plucked Instruments: a Summary, a Revision and a Suggestion. *The Lute: The Lute Society Journal*, 19, 7-33.
- » Fernández Calvo, D. (2011). *Constantes gráficas: la representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Buenos Aires: Educa.
- » Griffiths, J. (2002). The Lute and the Poliphonist. *Studi Musicali*, 31, 89-108.
- » Nebrija, E. A. (1495). *Diccionario latino español*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Cervantes, Universidad de Alicante. Recuperado de www.cervantesvirtual.com
- » Page, Ch. (1980). French lute Tablature in the 14th Century? *Early Music*, 8 (4), 488-492.
- » Rey, J. M. (2000). Laud. En E. Casares Rodicio, J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta (coords.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (pp. 782-791, vol.6). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- » Robinson, J. H. (2011). Recercars and Preludes from the beginning and end of the Renaissance. *Lute News* (98), Music Supplement, 32 pp.
- » Rubsamen, W. H. (1968). The Earliest French Tablature. *Journal of the American Musicological Society*, 21 (3), 286-289.
- » Salazar, A. (1982). *La música en la sociedad europea: tomo 1, desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Tinctoris, J. (1481). *De inventione et usu música* (libro IV, cap. 4). Nápoles.
- » Young, C. (2017). Tablatures before 1400? Reflections on Lute Specific Notation and Boethian Roots. *LSA Quartely*, 52 (1), 6-12.

Fuentes

- » Anónimo. (c. 900). *Liber Enchiriadis de música: authore anonymo praemittuten Honorii Papa II ad Matthaenum Albanesen Episcopus*, Gallica, BnF, MS latín 7212, París.
- » Anónimo. (c. 1495). *Manuscrito cordiforme de Pesaro*, Biblioteca Olivariana de

Pesaro, MS 1144, Pesaro.

- » Anónimo (c. 1375). *The Berkeley manuscript*. University of California Music Library, MS 744, Berkeley.
- » Covarrubias Orozco, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana y española*. Madrid: Luis Sanchez. Disponible en: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4216062>