Nuevas bandurrias renacentistas

Método de iniciación en la música antigua

Cuerdas pulsadas

El Grupo Segrel ofrece a ustedes la oportunidad de aprender música antigua -principalmente música renacentista del siglo XVI- a través de los instrumentos históricos de cuerda pulsada con un método novedoso que da vida a una idea pedagógica expresada en el tratado *Declaración de instrumentos musicales* del sabio andaluz Juan Bermudo publicado en Sevilla, en el año 1555.

El motor de este proyecto -que engendra un método en el siglo XXI a partir de una idea del siglo XVI- es acercar el arte musical del pasado, es decir, estudiarlo y gozarlo de manera plena. Cimentado sobre la lúcida idea de Juan Bermudo, este método se ofrece como un puente que sortea los obstáculos más persistentes para que aquel alumno que es atraído por el repertorio renacentista pueda ejecutarlo con satisfacción.

¿Cual es esta idea genial de Juan Bermudo? Es una idea sencilla: utilizar las bandurrias, los instrumentos más sencillos de cuerda pulsada en el Renacimiento, herencia de la antigüedad clásica, para dividir la vihuela o laúd renacentista -comúnmente de seis órdenes de cuerdas- en dos bandurrias de tres órdenes de cuerdas: una bandurria grave y otra aguda. Así la música polifónica a 2, 3 o 4 voces se pueden interpretar con mucho mayor facilidad entre dos ejecutantes o tañedores.

¿cuál es el objetivo de este método? Habiendo experimentado con diversas prácticas que la idea de Juan Bermudo funciona de maravilla nos hemos dado a la tarea de realizar una antología de música antigua y transcribirla a cifra para 2 bandurrias,

acomodarla en orden progresivo y explicar los conceptos básicos para la lectura, la intabulación y algunas interesantes tecnologías musicales del esplendor del humanismo.

Es un método que ofrece una alternativa a la idea de que el músico tiene que formarse a través de un proceso de estudio rudo y prolongado en la soledad de un cuarto: propone que el esfuerzo invertido con las lecciones sea recompensado inmediatamente con el gozo de hacer música en comunión. Es una puerta abierta al aprendizaje de la música antigua que no exige adquirir instrumentos exclusivos y costosos, ni tener que ir estudiar a alguna institución extranjera. La disciplina y el tiempo dedicado al presente método serán el abono principal para que el estudiante obtenga buenos frutos, frutos que madurarán en un clima amable pues nuestra propuesta sugiere cambiar la competencia por la colaboración; la jerarquía vertical del maestro por el deseo mutuo de conocimiento.

Es nuestro anhelo que este libro que tienen en sus manos -con su complemento virtual en internet- sea una grata invitación al estudio de la música como una de las artes más cercanas al alma humana y que encuentren a través de esta experiencia un campo fértil para cultivar los beneficios corporales, espirituales y profesionales que brinda el antiguo arte musical.

Beneficios que ofrece y obstáculos que salva

Este método permite sumergirse en la música del Renacimiento mediante la práctica instrumental y vocal. El alejamiento que suelen tener las personas del siglo XXI con la

estética polifónica será zanjado con el estudio de la selección de ochenta piezas que ofrece este libro.

Desde la primera lección el estudiante tendrá la oportunidad de combinar el estudio personal con el trabajo en ensamble pues todo el método está diseñado para interpretarse en duplas, que pueden conformarse con el maestro y el alumno, o bien entre dos alumnos; de esta manera se desarrolla tanto la habilidad de los dedos como la escucha atenta: en las lecciones cada uno de los dos tañedores vive la pieza musical en parte con los dedos y en parte solo con el oído.

Con esta práctica se facilita al máximo el nivel técnico, y con ello resolvemos uno de los principales obstáculos que ofrecen los métodos del siglo XVI, en los que el nivel técnico aumenta muy rápido en las lecciones, o bien desde la primera lección resultan inaccesibles. Con un aumento gradual de la dificultad técnica y variadas piezas de niveles fácil e intermedio el estudiante tendrá la experiencia de hacer música desde sus primeras clases.

La bandurria, por ser más económica y construirse en pares de hermanas o cuatas y con materiales naturales en nuestro país, facilita que el estudiante adquiera un primer instrumento para iniciarse en el estudio. Su sencillez incide positivamente en su manejo y en su aprendizaje inicial: es muy portátil por su tamaño y ligereza, utiliza la mitad de cuerdas y la mitad de clavijas, reduciendo así el esfuerzo en su encordado y su afinación. Las pisadas de mano izquierda son muy suaves por tener un reducido número de cuerdas y de corta longitud vibrante; esto es notable en las pisadas de cejilla, que tantos malestares causan a quienes se inician en la guitarra moderna.

La gran fortuna es que estas ventajas del instrumento que hacen amable su manejo no demeritan en absoluto las posibilidades de desarrollar una técnica impecable, sonora y controlada. Con la guía de un buen maestro el estudiante dominará en la bandurria todas las bases técnicas propias de los instrumentos antiguos de cuerda pulsada tanto de mano izquierda, como derecha, de postura, e incluso podrá explorar técnicas históricas rezagadas en su utilización moderna como el uso del plectro y el uso binario del dedo índice: *dedillo*.

Para el estudiante atraído por el laúd, archilaúd, tiorba, guitarra barroca, vihuela, y otros instrumentos antiguos, servirá este método como un curso propedéutico para que pueda abordar el estudio de cualquiera de aquellos instrumentos al concluirlo. Así, lo hará con mayor seguridad y dispondrá de mejores conocimientos para elegir y adquirir su futuro instrumento.

Otro aspecto muy ventajoso es la lectura en cifra de números -*alguarismos*- que utiliza este método: para el estudiante totalmente neófito es favorable empezar con la cifra ya que no se enfrenta a una desconocida simbología abstracta, sino a los números arábigos que seguramente ya conoce; además la lectura en cifra tiene conexión directa con las posiciones de las manos en el instrumento. Por otra parte para el estudiante ya iniciado en lectura musical de partituras, el conocimiento y dominio de la lectura en cifra le abrirá la puerta al vastísimo repertorio de la vihuela, el laúd, la guitarra renacentista, la guitarra barroca entre otras fuentes de gran calidad artística.

Facilitar la lectura y acortar el camino para empezar a hacer música no es en absoluto quitar seriedad a la disciplina formativa de los estudiantes; por el contrario, los conceptos movibles, los diferentes tipos y disposiciones de cifras históricas y

posteriormente el dominio de la intabulación de música polifónica escrita en notación mensural exigirá del estudiante una disposición mental más flexible y le dará a la postre la libertad de quien conoce muchos lenguajes y está más abierto al conocimiento universal.

El estudiante aprenderá poco a poco a utilizar tecnologías de las imaginación, como la memorización de la cifra de números, la fijación en la mente de la bandurrias "pintadas" que permite relativizar una partitura musical y hacer transposiciones; cantar alguna de las voces que se está ejecutando, cantar una voz distinta a la que se está ejecutando. Cada estudiante decidirá qué tanto profundiza en la parte poética del repertorio, el beneficio consiste en que no se margina a alumno en formación a la pura ejecución instrumental.

Confiamos en que la difusión de este libro y su complemento en internet amplíe los beneficios aquí descritos y asimismo corrija poco a poco sus defectos. Este es un método abierto que puede seguir creciendo con la participación de más alumnos y maestros en el mundo.

Brevísima historia

Al preparar las clases particulares para mis alumnos estaba leyendo diversos capítulos de la *Declaración de Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo, cuando me sorprendí de la descripción de un instrumento del que yo no había tenido noticia antes en el contexto renacentista: la bandurria. Me llamó la atención el testimonio que ofrece el autor acerca de que era un instrumento bastante apreciado en su tiempo.

Fundamentalmente de tres órdenes de cuerdas, aunque a veces tenía más. El autor conoció alguna bandurria “trayda de Indias” que tenía más cuerdas. Parece ser que desde la primera mitad del siglo XVI la bandurria americana ya tendría sus características propias, lo cual aumentó mi interés en el instrumento y los capítulos que Bermudo dedica a él. Así llegué al capítulo LXIX en el que habla “De unas bandurrias nuevas” y ahí absorbí con voracidad las ideas y explicaciones que da el fraile andaluz sobre el uso de estos pequeños instrumentos de cuerda pulsada para la interpretación de la polifonía clásica del Renacimiento. Cuando me levanté del sillón sentí el impulso de mandar un par de misivas a dos posibles cómplices. Me refiero al musicólogo y amigo José Sierra Pérez, y al laudero y amigo Salvador Soto Dávila. Pocas palabras intercambiamos pero el entusiasmo se transmitió de manera eficaz y alentándonos mutuamente comencé a transcribir algunas piezas a la cifra de las bandurrias. Salvador por su parte construyó una pareja de bandurrias atendiendo con rigor todas las características funcionales que sugiere Juan Bermudo y aprovechando la libertad que el autor deja en cuanto a su forma y estética.

Esta historia reciente se entrelaza con aquella antigua que narra Juan Bermudo sobre sí mismo. Siendo un joven predicador de la orden franciscana cayó gravemente enfermo y tuvo que guardar un prolongado reposo. Durante su convalescencia el religioso originario de Éçija se dio a leer, no libros sagrados, ni vidas de santos; tampoco libros de caballería por supuesto… Se puso a leer cuanto libro de música tuvo a su alcance hasta que se curó en él la música “que había tenido enferma” y al recuperarse se levantó con el firme objetivo de explicar claramente el conocimiento musical de su tiempo como nadie más lo había hecho. No cejó en su empeño hasta

que concluyó uno de los tratados de mayor lucidez y eficacia pedagógica de su época, y que sin duda alguna sigue esparciendo luz en nuestros días.

Origen y descripción de las bandurrias

La bandurria era un instrumento que gozaba de la estimación de los músicos en el siglo XVI, según nos transmite el sabio andaluz Juan Bermudo; pero a pesar de ello, ha quedado relegada en la recreación moderna de los instrumentos históricos renacentistas. La palabra bandurria deriva del latín *pandurium* y del griego *pandoura,* y su origen primero se pierde en el horizonte de la historia de la civilización, aunque su expansión en el Medio Oriente se sitúa durante los imperios aqueménida y seléucida, a partir del siglo IV a. C. Según el *Diccionario de instrumentos musicales* de Ramón Andrés fue utilizada profusamente durante la Edad Media y evolucionó hacia los rasgos del laúd. Iconografías griegas, romanas y bizantinas muestran este instrumento con estas características: caja de resonancia y mástil pequeños; regularmente tres cuerdas o cuatro en algunos casos.

Arcipreste de Hita en el siglo XIV la menciona como *manduria*, *bandurria* o *vandurria.* En el siglo XVI algunos poetas escriben *nandurria.* La forma del instrumento, ha ido cambiando en su larguísima historia con presencia en muy diversas culturas. En las iconografías greco-romanas parece ser de caja prismática o forma de gota; en las iconografías persas y bizantinas con formas curvas. En los manuscritos medievales de Alfonso X el Sabio, del siglo XIII, se le relaciona con instrumentos de caja oblonga y

clavijero en forma de hoz, pero en dicha fuente no se especifican los nombres de los instrumentos representados en las imágenes.

Según Ramón Andrés, fue en el Renacimiento que la bandurria sufre un cambio estructural con una fuerte influencia del laúd. Sin embargo, también podemos suponer que como en España la vihuela renacenstista fue un sustituto del laúd muy estimado, también la bandurria pudo haber tenido forma de guitarra y fondo plano como aquélla. La bandurria, mandola o bandola siguió su desarrollo, adoptando distintas formas, agregando cuerdas, cambiando su nombre, variando sus técnicas de construcción en diversas partes del mundo hasta nuestros días.

Por ahora nos concentraremos en la bandurria del tiempo de Juan Bermudo, y más específicamente en la descripción que nos brinda en su tratado.

En el capítulo LXVIII, del Libro Cuarto de la Declaración de Instrumentos Musicales, se describe a la bandurria como un instrumento que comúnmente es de tres cuerdas: entendemos que puede también referirse a tres órdenes de cuerdas, sobre todo por lo que veremos más adelante. La compara con el rabel, instrumento de cuerda frotada pequeño en forma de gota y con tres cuerdas, sin embargo no parece indicarnos que su forma o su construcción sea exactamente la de un rabel, más bien utiliza la comparación para darnos la idea de instrumento pequeño y de tres cuerdas. Se

explican las relaciones interválicas entre las cuerdas –temples– usuales para afinar la bandurria: por quintas, es decir una quinta o *diapente* entre la más grave –tercera– y la siguiente –segunda–, y el mismo intervalo entre segunda y la más aguda –prima–. También recomienda como temple bueno el compuesto por un *diapente* entre la tercera y la segunda; y una cuarta o *diatesaron* entre la segunda y la prima. Aclara que aunque normalmente es de mástil corto, conviene que como mínimo tenga diez trastes amarrados. Nos da noticia sobre bandurrias traídas de Indias hasta con cinco cuerdas, y también de bandurrias andaluzas hasta con quince trastes. Noticias que nos hacen imaginar que en América y las Antillas ya desde la primera mitad del siglo XVI la bandurria había desarrollado una personalidad propia, y que de aquel lado del Atlántico, en Andalucía, hubo notables virtuosos del instrumento en aquel tiempo.

Nada nos dice Juan Bermudo sobre la forma, la estética, ni sobre la construcción de la bandurria, sin embargo es muy elocuente respecto a la funcionalidad del instrumento, que es lo que más nos interesa para nuestro Método.

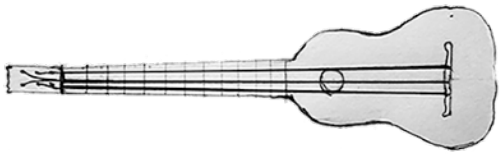
Dibujo de bandurria vista en el espejo

¿Qué son las bandurrias nuevas?

Cuando Bermudo anuncia el capítulo LXIX que trata “De unas bandurrias nuevas”, no se refiere a ningún cambio material ni estructural en el instrumento; tampoco se refiere al aumento en el número de cuerdas como se ha malinterpretado en algunas fuentes modernas: lo novedoso de estas bandurrias nuevas es estrictamente conceptual. Son dos bandurrias que en conjunto forman una vihuela renacentista. El concepto es dividir la vihuela en dos para que su repertorio natural polifónico pueda ser interpretado por dos tañedores; es decir que a una bandurria le pondremos las cuerdas graves -más gruesas- y a la otra las cuerdas agudas -más delgadas. El temple -que es la relación interválica entre las cuerdas- será el mismo en las dos bandurrias “cuatas” quedando la bandurria aguda una novena más alta que la grave. Entre la cuerda más aguda (prima) de la bandurria grave y la más grave (tercera) de la bandurria aguda el intervalo es de tercera mayor.

De esta manera la bandurria renacentista queda ligada al carácter culto del laúd y la vihuela renacentistas.

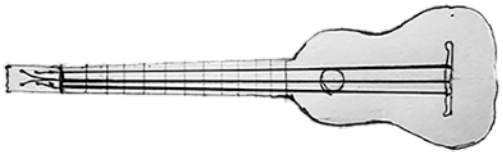
Bandurria grave



Tercera orden de cuerdas
—intervalo de cuarta justa—
Segunda orden de cuerdas
—intervalo de cuarta justa—
Prima orden de cuerdas

—Intervalo de tercera mayor—

Bandurria aguda



Tercera orden de cuerdas
—intervalo de cuarta justa—
Segunda orden de cuerdas
—intervalo de cuarta justa—
Prima orden de cuerda (sencilla)

Dibujo de las dos bandurrias nuevas vistas en el espejo

Recreación de las nuevas bandurrias renacentistas

De acuerdo a los dos capítulos sobre la bandurria anteriormente señalados, podemos concluir que las principales características que necesitamos recrear para poner en práctica este método serían las siguientes:

– Ser de tamaño pequeño y el más portátil entre los de cuerda pulsada. Un instrumento sencillo en su construcción, siguiendo la hipótesis que proviene de una serie de cordófonos más rústicos en comparación al laúd.

– Con longitud vibrante reducida en comparación al laúd o vihuela, pues a esto se refiere Bermudo cuando señala que tiene “cuerdas pequeñas”, lo que resulta en una tensión baja y una acción muy amable de la mano izquierda.

– Lleva trastes amarrados al igual que la vihuela, de preferencia más de diez, pues aunque Bermudo nos da noticia de instrumentos sin trastes, considera que tener los trastes bien medidos ayuda para “formar buenos puntos”, es decir, afinar las notas con precisión. En la práctica de la polifonía es aún más necesaria la presencia de trastes amarrados. Consideramos que el diapasón de doce trastes -para formar la octava o *diapason*- es especialmente didáctico visualmente.

Al igual que en la vihuela y el laúd, en la bandurria se busca una sonoridad bien balanceada entre graves, medios y agudos, para lograr transparencia entre las voces de la polifonía; también es deseable que las notas se prolonguen resonando el mayor tiempo posible y que el ataque no sea golpeado ni violento.

En vista de que con dos bandurrias vamos a sustituir una vihuela para ejecutar polifonía, el sistema será de órdenes dobles de cuerdas, bien conocido en multitud de

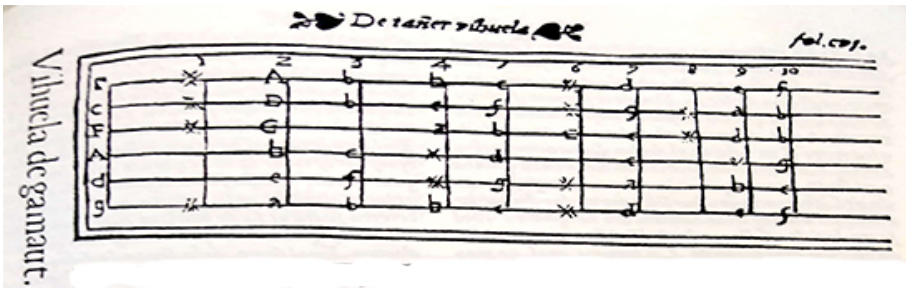
testimonios de laúdes y vihuelas del Renacimiento, con la también conocida excepción de la cuerda prima, la más aguda, que suele ser orden sencilla. El sistema de órdenes dobles permite reducir la tensión, ampliar la resonancia armónica y es idónea para la pulsación de las yemas de los dedos con las falanges relajadas.

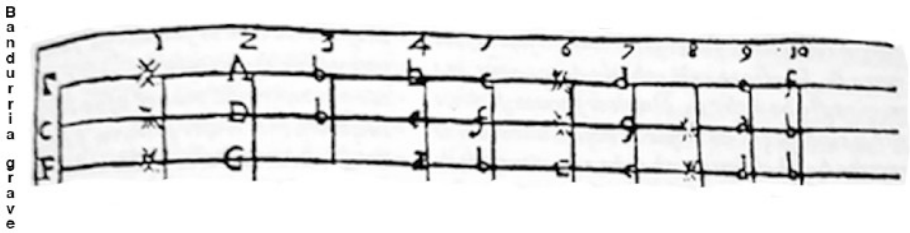
En cuanto a la forma, asumimos que puede recrearse con cierta libertad, pues nada menciona Juan Bermudo en sus capítulos sobre ella. Sabemos que técnicas constructivas del laúd pudieron haber influido, pero así como la vihuela puede considerarse como un laúd con forma de guitarra, también la bandurria pudo haberse construido con caja de fondo plano y costilla acinturada. Formas más sencillas, más apegadas a la pandura romana también pudieron subsistir en los tiempos de Juan Bermudo.

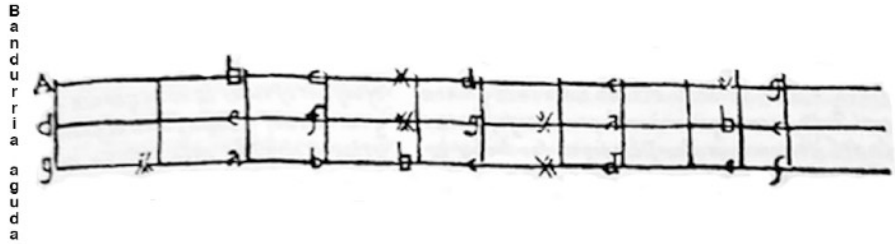
Como la ejecución del método es en duplas de tañedores, se requieren pares de bandurrias iguales, que se distinguen únicamente en su encordadura: una con cuerdas de mayor calibre para dar las notas graves, y otra con cuerdas más delgadas para dar las notas agudas.

Como referencia para la tesitura tomamos como nota más grave el Sol 1, o Gamaut, que es lo más común en la vihuela y el laúd renacentistas. Juan Bermudo ilustra el temple y altura de la vihuela común con el siguiente esquema: las tres cuerdas de arriba corresponden a la bandurria grave, las tres de abajo a la bandurria aguda.

Representación de la vihuela común en la *Declaración de instrumentos musicales* y correspondencia con las dos “bandurrias nuevas”







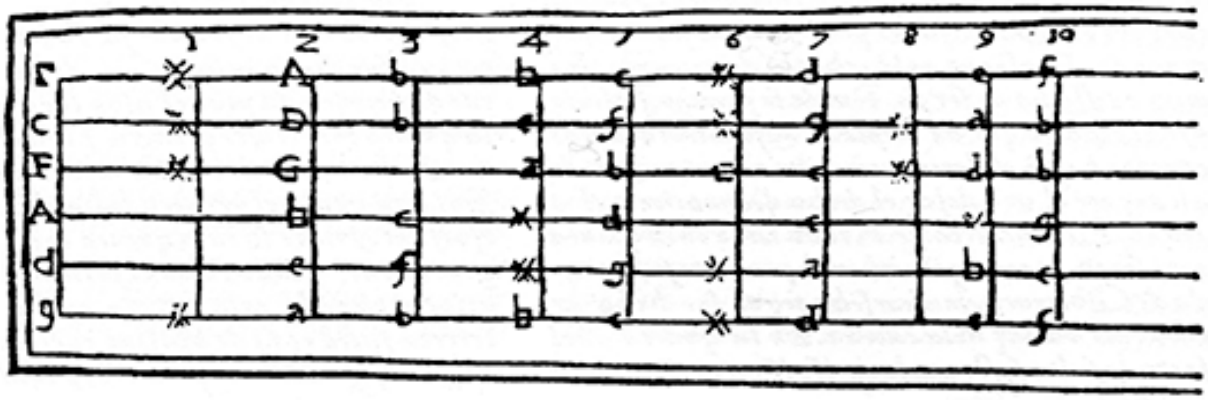
Nota sobre los trastes

Quienes estamos acostumbrados a utilizar los trastes amarrados sabemos que bien vale la pena el mantenimiento constante que demandan en favor de poder controlar dos aspectos importantes: el principal es el temperamento del instrumento que favorece la perfección de las consonancias principales: unísono, *diapente* (quinta) y *diapasón* (octava) de las notas naturales en los tonos más usuales. Hemos comprobado que las plantillas que ofrece Juan Bermudo en la *Declaración*, escaladas a la mitad, son muy prácticas para obtener un temperamento apropiado para las principales tonalidades que se utilizan en este método. Para ello podemos partir de las posiciones del temperamento igual dada por la escala logarítmica que se utiliza en casi todos los diapasones modernos. Entonces realizamos los ajustes finos imitando la plantilla de Bermudo y probando las consonancias mencionadas entre las distintas cuerdas. La otra ventaja de los trastes amarrados es que se pueden utilizar calibres descendentes desde la ceja hacia el puente para lograr que sin perder la comodidad de la acción, evitemos zumbidos de la cuerda con los trastes siguientes, o coloquialmente llamados trasteos.

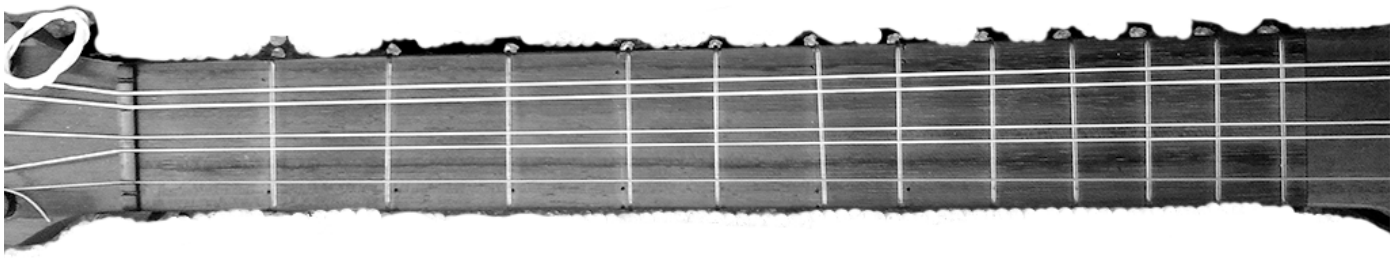
(Vídeo sobre el temperamento de los trastes según Bermudo)

(Vídeo sobre el amarre de los trastes)

Plantilla de Bermudo



Aplicación de los ajustes en la bandurria



La solución de los guajes

Para desarrollar este método y poner en práctica la idea de Juan Bermudo, ha sido fundamental contar con recreaciones de las bandurrias renacentistas “cuatas” que reúnan las características susodichas. Salvador Soto Dávila, maestro laudero de notable experiencia en construcción de instrumentos antiguos de cuerda, logró un modelo único que cumple con creces los requisitos funcionales y de sonoridad que el método exige utilizando un material de uno de los cultivos domesticados más antiguos

de Mesoamérica y otras zonas meridionales del mundo: los bules, tecomates, guajes o acocotes, frutos de la familia de las cucurbitáceas, cuyo uso ha sido utilitario más que alimenticio. La aplicación de un bule bien seleccionado permite dar a la caja de resonancia la solidez adecuada sin aumentar el peso del instrumento y tiene el detalle encantador que con un bule cortado por la mitad se obtienen las cajas de resonancia de dos bandurrias, coincidiendo bellamente así la construcción con su uso en parejas de tañedores: con un hemisferio del bule se construirá la bandurria grave y con el otro hemisferio la aguda.

Curiosamente esta forma de construcción coincide con varias de las formas posibles de una bandurria histórica: 1) es de caja abovedada como el laúd, pues según algunos estudiosos la bandurria evolucionó hacia el laúd en el siglo XVI; 2) la forma de la tapa es acinturada como la vihuela y la guitarra, familiares muy cercanas en el contexto español del tiempo de Juan Bermudo; 3) utiliza un material natural para la caja, lo que coincide con un testimonio del inventario de Felipe II (1602) en donde se menciona una bandurria con barriga de concha natural de tortuga. Sin embargo, la sustitución de la tortuga por el bule tiene varias ventajas además de la ecología.

Bandurrias recreadas por Salvador Soto Dávila, fotografías de Adrián Robert

Explicación de la cifra

La cifra o tablatura para instrumentos de cuerda es una escritura musical del Renacimiento que se utilizó para el gran repertorio de laúd y vihuela en gran parte de Europa, y que se extendió posteriormente a buena parte del mundo y a muchos instrumentos, incluyendo la guitarra de nuestros días. Estos lenguajes organizan una serie de saberes de distintas culturas -destacando la árabe- alrededor de la necesidad de transmitir la música y su ejecución. Con esta forma de escritura, la música se descubre por mediación del instrumento, y el transmisor deja ver algunas de sus preferencias en la manera de ejecutar las posiciones de las manos.

En la cifra se señala en qué cuerda y cual posición del brazo del instrumento es pisada -*hollada*- la cuerda; asimismo se específica en cual tiempo del compás debe pulsarse cada una de las notas.

Independientemente de que la escritura en cifra privilegie la práctica -indica la mecánica para tocar la pieza- sobre la abstracción de los sonidos, en una cifra bien escrita, es posible inteligir su construcción musical, mediante los conocimientos de escritura en pentagrama y el dominio de la intabulación, el método que nos permite transcribir de una escritura musical polifónica con las voces por separado a un cifrado para instrumento de cuerda.

Es muy importante entender que una escritura en cifra es un acuerdo, cuyas cláusulas pueden cambiar en su especificación. Así, antes de empezar a leer debemos saber qué temple debe llevar nuestro instrumento, es decir qué intervalos hay entre cada una de las cuerdas. En cambio la altura específica de la afinación del instrumento es

indiferente para el lector, mientras se afinen las cuerdas correctamente en los intervalos señalados.

Diversas variantes en la disposición y la simbología coexistieron históricamente, de tal forma que es necesario que nos dispongamos a aprender los distintos acuerdos de cifra. Estamos convencidos de que el cerebro humano posee suficiente capacidad y flexibilidad para poder cambiar el modo de recepción, y que la práctica de la lectura en las distintas cifras antiguas es un magnífico ejercicio de gimnasia mental.

Sin embargo para este método hemos decidido utilizar una sola variante, partiendo del presupuesto de que aquel que aprende bien un nuevo lenguaje, se le facilitará después aprender más lenguajes.

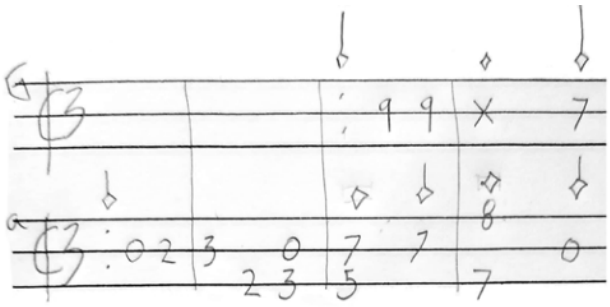
Cifra unificada

La cifra con la que hemos unificado este método es la que utilizaron seis de los siete autores conocidos como “vihuelistas” españoles contemporáneos a Juan Bermudo, y los virtuosos laudistas italianos. Esta cifra, también conocida como tablatura italiana, utiliza como soporte un rallado en el que cada línea horizontal representa una cuerda del instrumento, y alguarismos -números arábigos- para indicar las posiciones. La disposición del rallado es como si nos estuviéramos viendo en el espejo a nosotros mismos estudiando el instrumento, por lo que la cuerda más aguda aparecerá abajo, la más grave arriba y la cabeza con las clavijas la veremos del lado izquierdo. Como el número de líneas es determinado por el número de órdenes de cuerdas del instrumento, en el caso de las bandurrias, cada rallado será de tres líneas.

Dado que el presente método está conformado por piezas en las que se ejecutan las dos bandurrias, grave y aguda, simultáneamente, organizamos las cifras en sistemas donde los rallados de cada bandurria corren paralelos de izquierda a derecha. Esta disposición permite identificar visualmente los puntos en los que la pulsación es simultánea o bien en los que la pulsación está desplazada por el contrapunto. Para mantener coherencia con la disposición de las cuerdas, la bandurria grave se escribe arriba y la bandurria aguda abajo.

Arriba de la cifra de cada bandurria aparecen los símbolos del valor de las notas que nos indican exactamente en qué tiempo del compás deben pulsarse. Sólo se escribe la figura cuando haya un cambio de valor, entendiendo que los alguarismos que no tengan encima una figura de valor, quiere decir que tiene el mismo valor que el anterior. Como cortesía se escribe la figura aunque no haya cambio cuando se inicia un nuevo sistema o cuando aparece un silencio. Estos valores indican también la duración que debe tener cada sonido, aunque en muchos casos, el ejecutante tiene que detectar que hay notas que se prolongan más allá de que un nuevo sonido ha sido pulsado: esto ya no es explícito en la escritura, pero es fundamental para que nuestra ejecución suena correctamente polifónica. Cuando con una bandurria se ejecutan dos o más voces de la polifonía, por ejemplo: en el primer tiempo del compás entra la voz superior y dura todo el compás; en el segundo tiempo entra la voz de alto y dura el resto del compás; en este caso se escribiría el valor de un tiempo para la entrada de la voz superior y se marca la entrada de la voz de alto en el segundo tiempo, de manera que no es explícito que cuando entra la segunda nota, la primera debe quedarse sonando. Esto lo debe descubrir el intérprete y no caer en el error de que es una sola

melodía que cambia de la primera nota a la segunda, sino una nota a la que se le suma otra voz.



Ejemplo de un pasaje de imitación polifónica en “Por la punte Juana” del Cancionero de Turín

Ejemplo: en la secuencia inicial 0, 2, 3, de la segunda cuerda el 3 tiene una duración de dos tiempos, sin embargo como el 2 de la primera cuerda entra en el segundo tiempo del segundo compás, no se escribe dicha duración. El lector tiene que detectar que esa primera secuencia pertenece a la voz de alto que continúa con el 0, mientras que la voz de tiple empieza en el tiempo dos del segundo compás con la secuencia 2, 3, 5. Si no se detectan las dos voces en imitación, se puede cometer el error de apagar el 3 del primer tiempo del segundo compás cuando entra el 2 del segundo tiempo (de la otra voz).

Para fomentar en el estudiante el desarrollo de una intuición polifónica consideramos importante que conozca las fuentes originales de las que provienen las piezas aquí transcritas y que aprenda el método de intabulación que es el que hemos aplicado para obtener la selección que ofrecemos. Para ello utilizaremos una serie de herramientas didácticas en la página web que complementa el presente libro: un editor para practicar la intabulación, los esquemas de las bandurrias imaginarias, ediciones urtext de las fuentes originales, así como vídeos y audios explicando estas sutilezas que hacen que la interpretación del repertorio renacentista sea un verdadero arte.

Los compases y los valores

Las figuras de ritmo de la cifra derivan de la escritura mensural blanca, representativa de la polifonía clásica del Renacimiento, sin embargo en la cifra hay una notable simplificación. Por otra parte, la incorporación de las barras de compás que no existen en la notación mensural blanca hacen la lectura más cercana a las escrituras usuales hoy en día. Algo que puede desconcertarnos un poco es que el valor más largo que se utiliza en la cifra se llame *breve*. La razón es que esta figura tiene este nombre en relación a la *longa* y la *máxima*, que en escritura mensural blanca representan el *modo,* inusual en los sistemas de cifra, así como en la notación musical actual.

La subdivisión o *prolación*, que en el caso de la escritura mensural blanca puede ser binaria o ternaria, en la cifra se simplifica y todas las proporciones entre los valores son en múltiplos de dos, por lo tanto cuando una nota se subdivide en tres en lugar de dos, se agrega el puntillo de aumentación, o bien se señala en el pasaje en particular como excepcional. Asimismo en los tiempos ternarios la nota que llena el compás llevará puntillo de aumentación.

De tal manera los símbolos de compás se reducen a tres tipos de tiempos binarios, y sus respectivos ternarios. El circulo se utilizará para tiempo binario en el que cabe una breve por compás, que se toca aprisa; el semicírculo se utilizará para tiempos binarios de compás a la breve igual que el anterior, pero que se toca ni aprisa ni lento, mientras el semicírculo con vírgula será el de tiempos binarios de compás a la semibreve, y los valores se tocan más despacio.

Los tiempos ternarios se indicarán adjuntando un número 3 junto a los símbolos descritos y en su compás cabrá una breve o semibreve –según sea el caso– pero con puntillo de aumentación. Esto difiere de la notación mensural blanca -que señala tiempo y prolación- pero coincide con el uso actual de los símbolos de compás.

Para indicar la sesquiáltera, compás subdividido en seis, pero que alterna entre el tiempo ternario con subdivisión binaria y el tiempo binario con subdivisión ternaria, se utilizará el símbolo del círculo seguido de un número 3 grande.

En otros tiempos ternarios que no son muy aprisa se utilizará el semicírculo seguido del número 3 o el semicírculo con la vírgula seguido también por 3 en compases a la semibreve.

Tabla de compases

Círculo con vírgula que indica que el tiempo es binario con compás a la breve y aprisa

Semicírculo que indica que el tiempo binario con compás a la breve y que no es ni lento ni aprisa

Semicírculo con vírgula indica que el tiempo es binario con compás a la semibreve, también llamado compasillo, cuyos valores deben tocarse lento

Círculo con vírgula seguido de un número 3, indica tiempo ternario con subdivisión binaria y el compás aprisa; también indica el tiempo de sesquiáltera en el que alterna el tiempo ternario y subdivisión binaria, con tiempo binario y subdivisión ternaria

Semicírculo y el número 3 indica tiempo ternario con compás a la breve con puntillo y que no es ni lento ni aprisa

Semicírculo con vírgula seguido de un número 3 indica tiempo ternario con compás a la breve con puntillo, cuyos valores deben tocarse lento

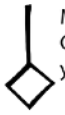
Tabla de las figuras de valor

Breve, es el valor más largo, equivale a dos semibreves y llena los compases de círculo y semicírculo

Breve con puntillo de aumentación que la hace equivalente a tres semibreves. Llena los compases ternarios de círculo y semicírculo

Semibreve, equivale a dos mínimas y llena el compás de semicírculo con vírgula o compasillo, caben dos en los compases de círculo y semicírculo

Semibreve con puntillo de aumentación que la hace equivalente a tres mínimas y llena el compás de semicírculo con vírgula ternario


Mínima, equivalente a dos semínimas. Caben cuatro en los compases de círculo y semicírculo, y dos en el compasillo

Mínima con puntillo de aumentación que equivale a tres semínimas

Semínima que equivale a dos corcheas. Caben ocho en los compases de círculo y semicírculo, y cuatro en el compasillo

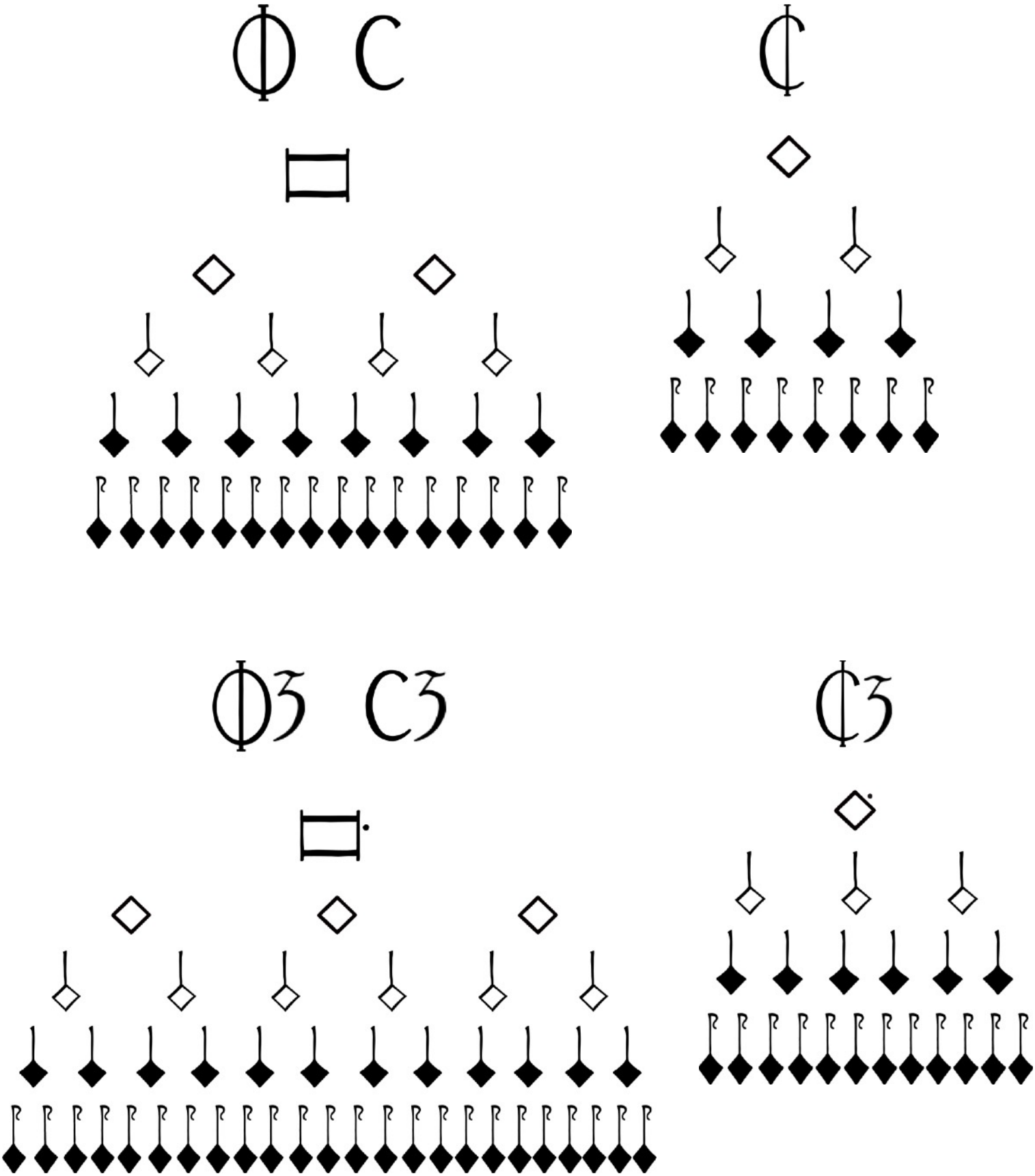
Semínima con puntillo de aumentación que equivale a tres corcheas

Corchea, valor de corta duración equivalente a dos semicorcheas. Caben 16 en los compases de círculo y semicírculo

Semicorchea es el valor más corto. Caben 32 en los compases de círculo y semicírculo, y 16 en el compasillo

Nota breve con calderon. Aumenta lo que sea necesario la duración de la breve, se encuentra en las cadencias y los finales

Tabla para memorizar los distintos compases y familiarizarse con las figuras de valores

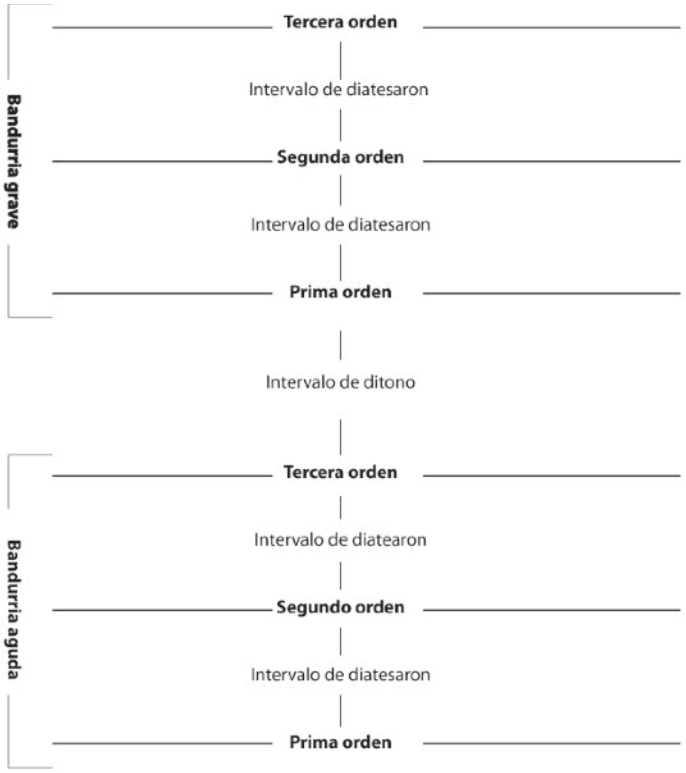


Temple, afinación y altura

La escritura en cifra requiere que se especifique el temple del instrumento con el que se va a interpretar. Es indispensable conocer las relaciones de intervalos entre las distintas cuerdas; si estas relaciones se cambian, se ejecutará erróneamente la cifra; y si quisiéramos interpretar la música con un temple distinto habría que reescribir la cifra.

El temple de las bandurrias renacentistas para interpretar música polifónica con dos tañedores, tal como sugiere Juan Bermudo en el capítulo LXIX del Libro Sexto, es derivado del temple más usual en el láud y vihuela renacentistas; y es por llevar este temple que les llama bandurrias nuevas. La novedad de esta bandurria con respecto de la bandurria renacentista convencional está en el temple y en su manera de utilizarla. No es una novedad material que pueda verse en el instrumento, sino una novedad conceptual. Mientras la bandurria en su forma tradicional se afina con dos intervalos de quinta -*diapente*-, o bien, con un intervalo de quinta y uno de cuarta -*diatesaron*-, las bandurrias nuevas se afinan por intervalos de cuarta o *diatesaron*. Asimismo es importante que la altura de la bandurria grave y la de la aguda estén relacionadas entre sí.

Temple de las “bandurrias nuevas”



Diatesaron es el nombre del intervalo de cuarta justa formado por 2 tonos enteros + 1 semitono

Ditono es el nombre del intervalo de tercera mayor formado por 2 tonos enteros

Aviso: los intervalos son ascendentes a partir de la tercera orden de la bandurria grave

Para afinar bien con este temple hay que fijar la cuerda más grave de la bandurria grave -la de arriba- y poner bien al unísono con la otra cuerda que forma la orden (tercer orden de la bandurria grave). Una vez logrado esto se pisa la tercera orden en el quinto traste y se obtiene como debe de sonar la siguiente cuerda, se afinan al unísono las cuerdas de la segunda orden y se repite la operación pero pisando la segunda orden para afinar la primera hasta que la bandurria grave quede bien templada. Para comprobar que las cuerdas y los trastes estén correctos se recomienda verificar por

octavas empezando por la tercera al aire -o en vacío como se decía antiguamente- con respecto a su octava que aparece en séptimo traste de la segunda orden; posteriormente se comprueba la segunda orden en vacío con su octava en el séptimo traste de la primer orden.

La bandurria aguda debe de fijarse de acuerdo a la grave por tanto su tercer orden se obtiene pisando el cuarto traste de la primer orden de la bandurria grave. Esto se debe a que el intervalo que debe existir entre la primer orden de la bandurria grave y la tercera de la aguda tiene que formar un intervalo de tercera mayor.

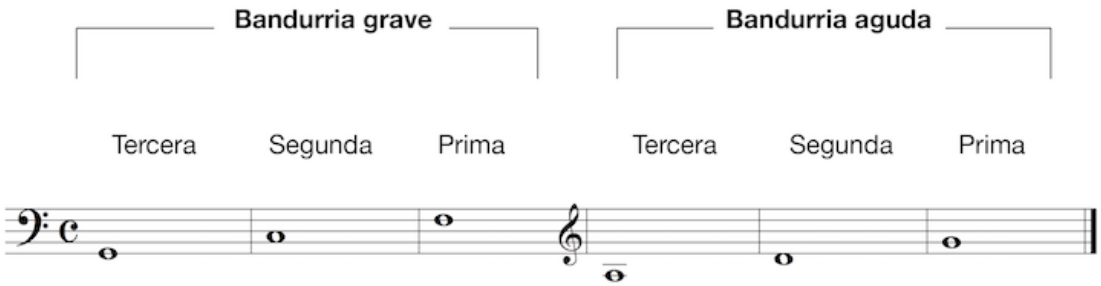
Una vez bien afinada la tercer orden de la bandurria aguda se procede afinar con el mismo temple que la grave, por lo que se repite exactamente la operación descrita, que consiste en pisar la tercer orden en el quinto traste para obtener el sonido de la segunda, etc.

Una vez hecho con cuidado este procedimiento las dos bandurrias renacentistas están preparadas para ejecutar la totalidad de las piezas contenidas en el presente método. No importa que no sepamos en qué notas están afinadas las bandurrias, mientras el temple, que es la relación interválica entre las cuerdas de las bandurrias, esté correcto.

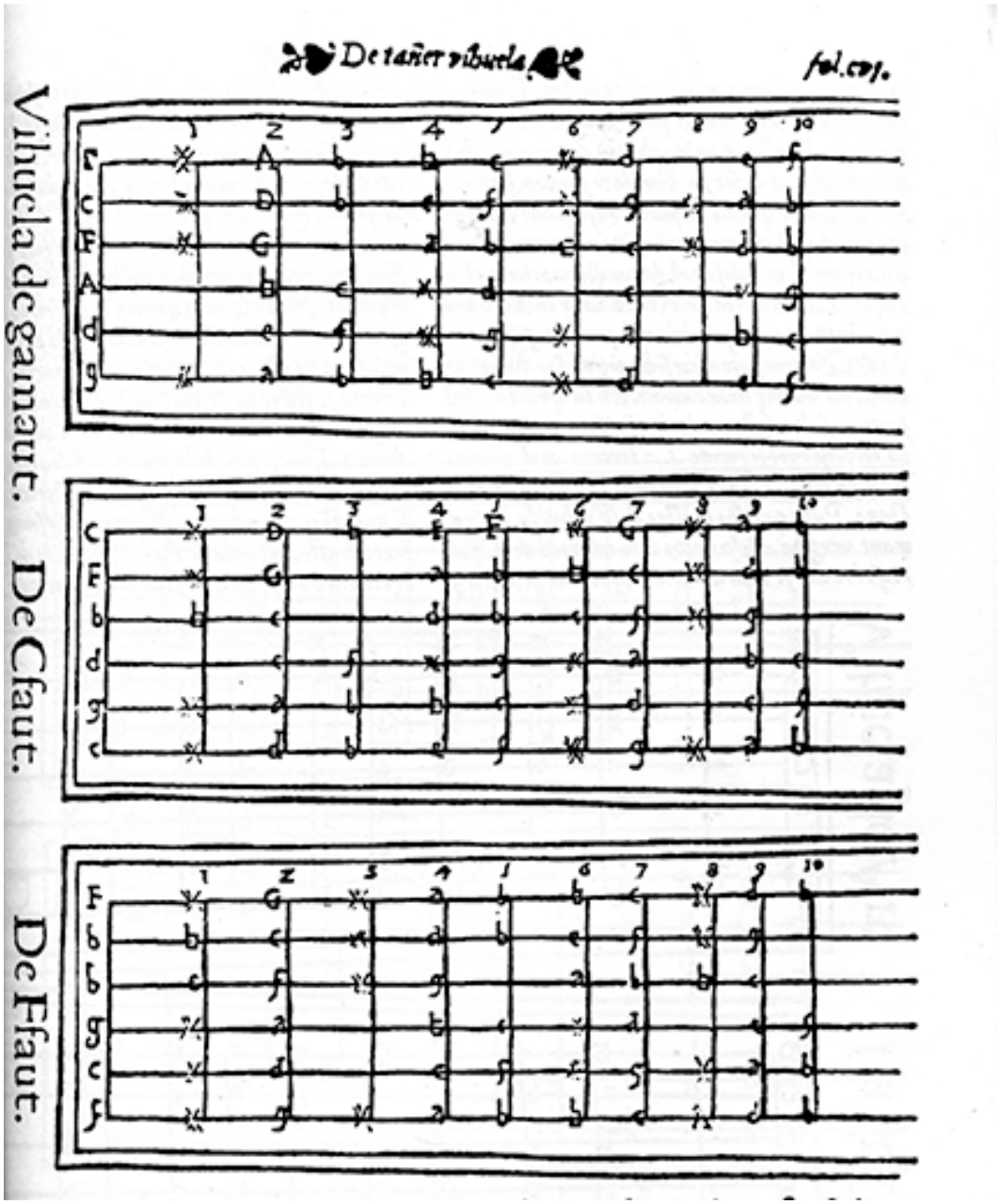
La altura específica o tesitura que sugerimos para el presente método es el de Gamaut, con su nota más grave en Sol; la tercera orden de la bandurria grave será un Sol 1 y la primera orden de la bandurria aguda será un Sol 3. Teniendo una altura específica, podremos saber la nota que puede encontrarse en cada cuerda y en cada posición. Al esquema que nos muestra la relación de las posiciones en el instrumento con las notas específicas le llamaban los renacentistas “pintar la bandurria” y es un ejercicio que se hace primero en el papel, pero que posteriormente se puede

reproducir mentalmente. El ejecutante que ha dominado esta tecnología no sólo puede leer la cifra y de manera automática reproducirla en el instrumento, sino que además sabe qué notas está reproduciendo.

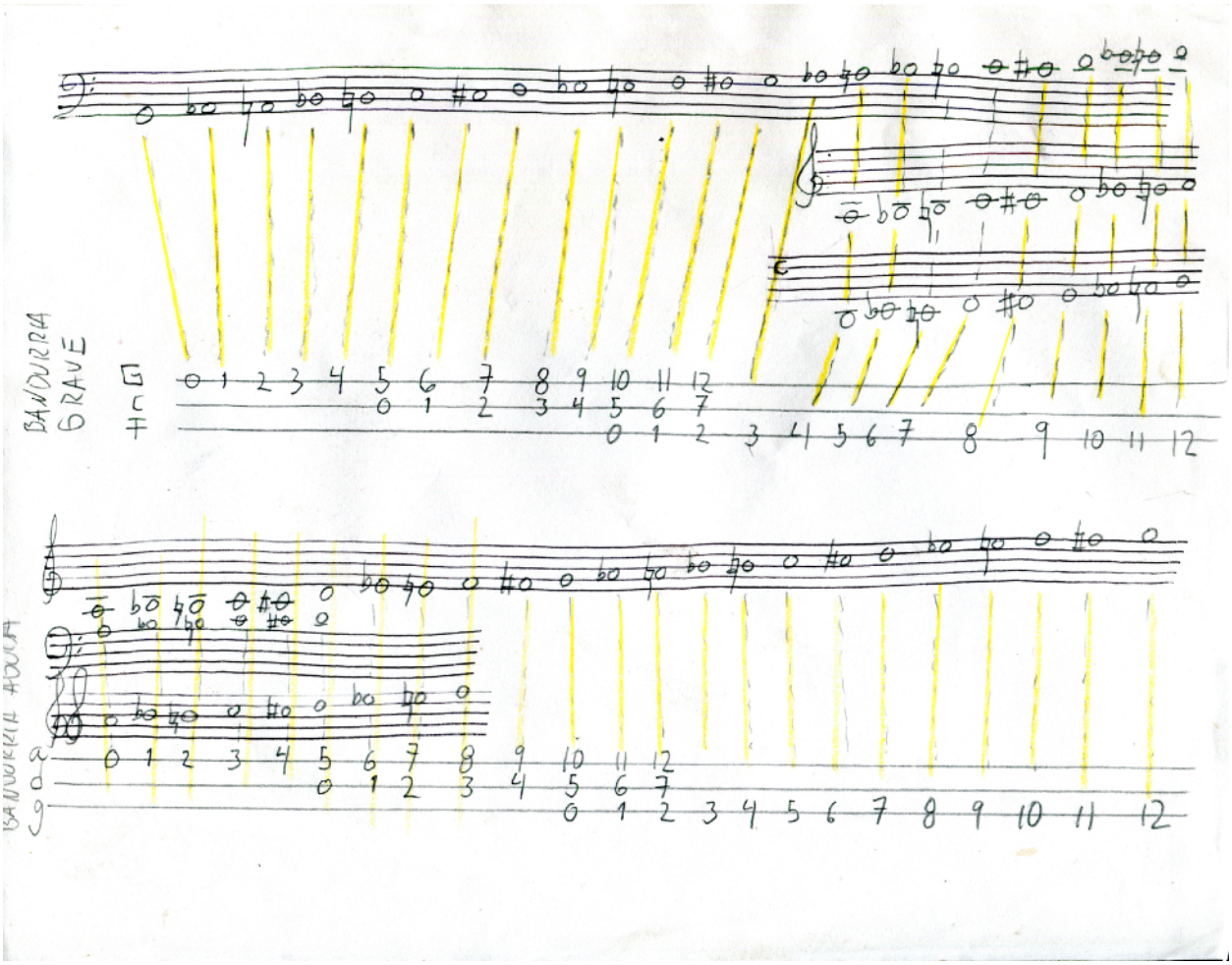
Altura específica de las cuerdas de las bandurrias en tesitura de Gamaut



Demostración de pintar vihuelas en distintas tesituras por Juan Bermudo



En la demostración de las vihuelas de Bermudo se señalan las notas correspondientes a las posiciones en los trastes identificándolas con sus letras. Nosotros haremos esta relación para las bandurrias, pero identificándolas con su escritura en el pentagrama en las tres claves más usuales:



Pintar otras bandurrias como tecnología para transposición

Cuando estamos transcribiendo una partitura y observamos que se excede en el registro a nuestra afinación, o bien que se desperdician mucho las cuerdas al aire o en

vacío, es recomendable cambiar la altura específica de nuestras “bandurria pintada” y pintar una en la que la partitura se acomode de manera ideal, y una vez encontrada, escribir la cifra de acuerdo a esta nueva “bandurria pintada” que tiene el mismo temple -es decir no cambia la relación interválica- pero distinta altura específica.

Por ejemplo, si la pieza es muy aguda puede ser favorable usar unas bandurrias en La en lugar de Sol; o en cambio, si el bajo usa varias veces el Fa 1, nos convendrá utilizar unas bandurrias en Fa, etcétera. Este es un ejercicio virtual, conceptual, no necesitamos cambiar la afinación de las cuerdas para lograrlo. Ahora bien, en la práctica, ya que hemos escrito nuestra cifra utilizando una nueva “bandurria pintada” tenemos dos opciones: la primera, es realmente utilizar una bandurria con otra altura (por ejemplo subir un tono todas las cuerdas y tener las bandurrias en La), y de esa manera la música sonará exactamente igual que como la leímos en la fuente original; la segunda es tocarla sin hacer ningún cambio de altura específica y de esta manera estaremos haciendo una transposición con respecto a la fuente original. Ambas opciones prácticas resultan de gran utilidad según se requiera.

Por último, como corolario a lo que acabamos de explicar, se entiende que es posible también hacer una transposición automática -sin utilizar el método conceptual de pintar las bandurrias- simplemente cambiando la altura de las bandurrias (sin modificar el temple) o utilizando otras más agudas o más graves. Esto también tiene gran utilidad práctica para ensamblarse con ciertos registros vocales o con instrumentos cuya afinación no sea fácil de controlar.

Sobre las técnicas de pulsación de mano derecha

En las *Nuevas Bandurrias Renacentistas* se aplican las técnicas históricas de pulsación de instrumentos de cuerda que se han recreado con magníficos resultados desde la primera mitad del siglo pasado. En los libros de laúd y vihuela del siglo XVI podemos encontrar valiosas explicaciones sobre la técnica de las manos, que se complementa con la profusa iconografía extendida en Europa, que además en ese siglo suele ser muy precisa. No hay que olvidar que en las cortes árabes de Damasco y Bagdad la técnica del laúd llegó a un alto grado de sofisticación desde el siglo IX y que especialmente en Al Andalus se establecieron cortes y centros culturales que se esforzaron en el desarrollo de la música. En cuanto a la técnica de mano derecha, la influencia del plectro es notable en cuanto a su carácter binario, pues el plectro tiene principalmente dos tipos de pulsación, uno más fuerte o recto que es de arriba hacia abajo, y otro menos fuerte o verso, que es de abajo hacia arriba.

En las principales técnicas de mano derecha del Renacimiento podemos encontrar paralelismos con esta alternancia de pulsaciones: la primera es el uso del pulgar como sonido recto y del índice como verso, al tener el primero mayor tamaño y aprovechar el peso de la mano, mientras el segundo que va hacia arriba tienen mayor ligereza. A esta técnica los vihuelistas españoles le llaman *dos dedos* o *figueta castellana* si es con el pulgar cruzando por debajo del índice o *figueta extranjera* si el dedo pulgar se sitúa por arriba del índice. También era muy usual la pulsación llamada comúnmente *dedillo,* en donde se alterna la acción del dedo índice hacia arriba y hacia abajo, que permite adquirir velocidad fácilmente, aunque adolesce de la imperfección que, aunque el

golpe recto -de abajo hacia arriba- es con la yema del dedo, el golpe verso es solamente de uña, restando vitalidad y veracidad al sonido. Ahora, la forma de pulsación binaria más alabada por los instrumentistas del Renacimiento es la alternancia en los dos dedos *medius:* al dedo medio le corresponde el golpe recto, y al índice el verso. Esta pulsación es alabada por la homogeneidad que puede lograrse en el sonido y sobre todo tiene la ventaja de que deja libre al pulgar para tocar otra voz distinta, ventaja que resulta muy funcional si de interpretar polifonía se trata. Aunque ya no se menciona en ninguno de los métodos y tratados del Renacimiento español, nos gustaría agregar a estas técnicas de pulsación el uso de un plectro suave con acción binaria, articulando el golpe recto hacia abajo y golpe verso hacia arriba. La práctica de este recurso como antecedente del desarrollo de las diferentes técnicas de dedos arriba descritas puede ser muy ilustrativo para el aprendiz, y es funcional cuando se trata de ejecutar en la bandurria una sola voz, caso que aparece en unas cuantas lecciones en la bandurria aguda, y en un mayor número de lecciones en la bandurria grave.

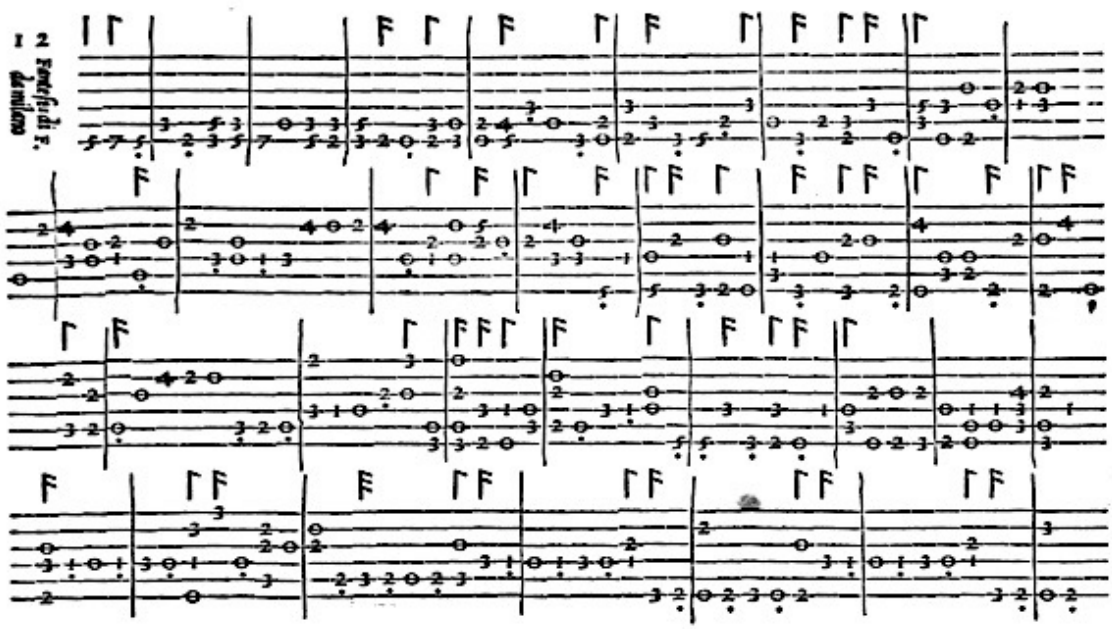
Como escribió el vihuelista Miguel de Fuenllana, todas estas técnicas son buenas cuando se dominan con destreza, pues conocerlas y experimentarlas todas ofrece al instrumentista la posibilidad de combinarlas según considere más apropiado para cada pieza, logrando así convertir el conjunto de habilidades en un verdadero arte. Insistimos en que el uso de los dos dedos medios simultáneamente con el pulgar -y eventualmente utilizando el dedo anular- es una técnica muy apropiada para la buena ejecución de polifonía.

(Vídeos de las técnicas de mano derecha)

Para aquellos estudiantes interesados en desarrollar las técnicas de *plectro* y *dedillo,* les recomendamos acudir a las tradiciones de Medio Oriente en las que estas técnicas han logrado una máxima sofisticación y virtuosismo.

La manera histórica de indicar digitación que nos parece más eficiente es simplemente poner un puntito en la cifra que se pulse con índice, sobreentendiendo que si no lleva nada, se pulsará con el pulgar o con el medio según el pasaje lo requiera. En nuestra edición hemos decidido no indicar digitaciones de mano derecha pues consideramos que es preferible que lo haga el propio estudiante con la asesoría de su maestro. La notación del puntito debajo de las cifras es tan limpia que podrá fácilmente agregarse con un lápiz sobre este cuaderno y corregir cuantas veces sea necesario. En la página de *Nuevas bandurrias renacentistas* podrán consultarse diversos ejemplos en facsímil para entender la lógica de las indicaciones de pulsación.

Ejemplo de indicaciones de digitación de mano derecha con puntillos en un Fantasía de laúd de Francesco da Milano, siglo XVI



Finalmente, aunque en este método no se explora, la bandurria es apta –por su número reducido de cuerdas– para las técnicas antiguas de rasgueado en las que se utilizan todos los dedos de la mano derecha. El estudiante que quiera utilizar las bandurrias para explorar el rasgueado, tendrá que acudir a fuentes de guitarras renacentistas y barrocas, así como a distintas técnicas de instrumentos tradicionales tanto de América como de Europa, las Antillas y otras partes del mundo. Habrá que observar que técnicas muy golpeadas de rasgueado no son apropiadas a la suavidad de las cuerdas de la bandurria, por lo que tendrá que adaptarlas a la sensibilidad del instrumento.

Sobre la selección de las piezas

El presente método pretende servir de puente para que el estudiante logre obtener los recursos suficientes para interpretar el gran repertorio polifónico del siglo XVI, sea cual sea la fuente de la que proceda. Sin embargo por las limitaciones que un libro tiene hemos acotado el repertorio al ámbito hispánico e hispanoamericano. Como excepción, en el pequeño apéndice que ofrecemos al final ponemos algunos pocos ejemplos de músicas de Italia, Francia, Inglaterra y Países Bajos para que el estudiante pueda comprobar que está preparado para explorar cualquiera de esos repertorios. El corpus de música polifónica es vastísimo, un río tan caudaloso que a veces se asemeja a un océano. A las piezas de polifonía renacentista a 2, 3 y 4 voces seleccionadas hemos añadido, como antecedente en la evolución del organum o canto de órgano, algunas piezas medievales a dos y tres voces, así como también algunas

piezas monódicas sobre las que se exploran polifonías del ámbito de la oralidad. Además incluimos algunos ejemplos de glosas melódicas sobre patrones rítmicos polifónicos que se desarrollaron en la época de Juan Bermudo. De alguna manera emparentados con estas últimas glosas sobre patrones fijos, ofrecemos algunos sones tradicionales mexicanos que el estudiante puede explorar siguiendo los mismos criterios que en el resto del método.

Cada tipo de fuente tiene una forma de transmisión distinta. Todas las piezas escritas aquí en cifra para bandurrias provienen de alguna de estas escrituras: notación mensural blanca, notación negra de *ars nova*, notación semi mensural de monodia, cifra de vihuela y guitarra, cifra de órgano o transmisión oral.

Colecciones de canciones populares y cortesanas en escritura polifónica tienen notable presencia en el antología como los cancioneros de la Colombina, de Palacio, de Elvas, de Upsala, etc. escritos desde finales del siglo XV hasta mediados del XVI; las colecciones polifónicas de autor, destacando a Juan Vasquez y Francisco Guerrero; obras polifónicas de música sacra de autores españoles como Cristóbal de Morales, así como de las catedrales de México y Puebla. También se incluyen por su gran interés obras polifónicas, que con las mismas tecnologías renacentistas producen nuevos estilos en América como el caso de las obras en náhuatl y quéchua, fechadas a finales del siglo XVI o principios del XVII. Recercadas sobre tenores de danza del Tratado de glosas de Diego Ortiz son incluidas para mostrar el artificio musical de desarrollar una de las voces de la polifonía mediante la subdivisión en glosas. La música de Antonio de Cabezón para vihuela, arpa y órgano también nos pareció

pertinente, al igual que algunas piezas en cifra de vihuela de Luis MIlán, Alonso Mudarra y Estaban Daza.

Como podrán ver la selección del repertorio es variada y mantendrá atento el oído del estudiante.

Criterios de la edición

Para seleccionar y editar las piezas que constituyen este método hemos tratado de privilegiar el aspecto didáctico y favorecer la lectura intuitiva del estudiante, pero al mismo tiempo brindar un acercamiento a los conceptos y acuerdos más usuales durante el Renacimiento. Es nuestro deseo que después de conocer y practicar este método, el estudiante se sienta con confianza de explorar el repertorio antiguo incluso leyendo en ediciones facsímiles.

Tipo de cifra

Ya hemos explicado el sistema de cifra que utilizamos que es derivado del que utilizaron los laudistas italianos del Renacimiento y que fue adoptado por los vihuelistas españoles. Hay que aclarar que, aunque a este sistema de cifra se le llame actualmente de manera general *tablatura italiana* hay distintas variantes, en la disposición del soporte o rallado, y en las figuras de los valores de las notas, y en la estética de las caligrafías o tipografías. Por ejemplo, Luis Milán, uno de los siete vihuelistas españoles que publicaron libros de música, utiliza la disposición del rallado

ubicando las cuerdas más agudas en la parte superior. Entre los laudistas italianos de finales del siglo XV y principios del XVI encontramos distintas maneras de indicar las figuras de valores de las notas, incluyendo manuscritos que echan mano del color para evidenciar cuando hay un cambio de figura. También el tipo de figuras de los valores son distintas en la cifra de los laudistas italianos que utilizan solo distintas plicas sin cuerpo, figuras que también se utilizan en las tablaturas de letras.

En nuestra edición utilizamos las figuras con cuerpo que están basadas en la notación mensural blanca o figuras de canto de órgano –como se le llamaba en aquel tiempo– pues es la manera como lo señala Juan Bermudo y como lo utilizan los siete vihuelistas españoles en sus libros: tanto por el contexto histórico nos parece la manera más apropiada como por el valor didáctico pues ayuda a familiarizarse con la escritura de la época para la polifonía. Como ya explicamos, los compases aunque derivados de la escritura mensural blanca, son muy simplificados y en estos no se indica ni el modo, ni la *prolación*, que es la proporción de la subdivisión.

La disposición del rallado que utilizamos es ubicando la cuerda más aguda en la parte inferior, disposición relacionada con la imagen en el espejo que obtenemos al estar estudiando con la bandurria. Coincide con la disposición de los libros de seis vihuelistas españoles, con la excepción señalada de Luis Milán, y con la mayor parte del repertorio italiano de laúd. Juan Bermudo sugiere hacer explícito el orden de las cuerdas asumiendo que se le llama prima, número 1, a la cuerda más aguda y que queda hasta abajo en el instrumento, y así siguen en ese orden la segunda, 2 y tercera, 3.

3 ———————————

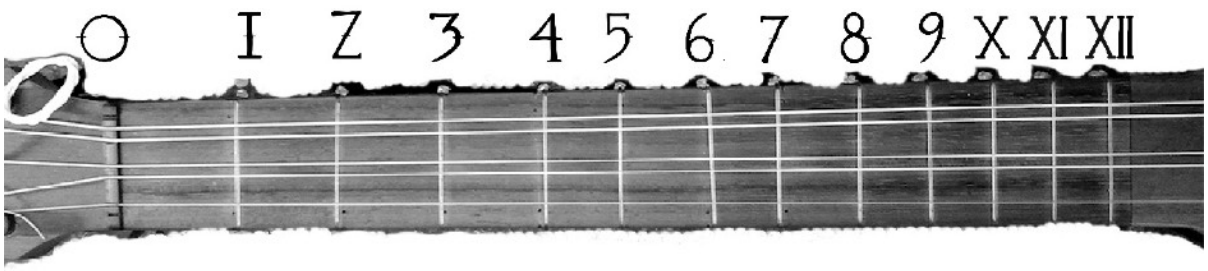
2 ———————————

1 ———————————

Se llama y se numera igual la disposición de la cifra de cada una de las bandurrias, y en cada sistema, por coherencia, va la bandurria grave encima de la bandurria aguda.

Para las posiciones de los trastes se utilizan los alguarismos, o números arábigos desde el 1 hasta el 9, reservando el 0 para la cuerda al aire –en vacío–. A partir de la décima posición utilizamos números romanos para evitar confusión con los dígitos; la tipografía que utilizamos ha sido diseñada por Marxitania Ortega respetando la estética y la funcionalidad de las tipografías de los vihuelistas españoles del siglo XVI. El cero es especialmente ancho y redondo para facilitar que el lector lo detecte con la mayor anticipación y así administre bien los descansos que las cuerdas en vacío ofrecen a la mano izquierda, asimismo las diferencias en los grosores de los trazos y al ancho de los signos ayuda a que el estudiante los identifique con mayor facilidad. Como hay algunas lecciones que utilizan hasta el doceavo traste o aún más, ampliamos la planilla de símbolos hasta el décimo cuarto. Así se corresponden los alguarismos y símbolos de las posiciones con los trastes:

Esquema de los alguarismos con su correspondencia en los trastes de la bandurria



Nuestra cifra tiene la particularidad que agrupa las dos bandurrias en un sólo sistema, para facilitar el trabajo de ensamble y también para poder tener una visión de conjunto de las voces que conforman la polifonía. Esta decisión editorial difiere de la manera que adoptan los libros antiguos de música de vihuela para escribir los dúos, pues en ellos se pone la vihuela 1 toda de corrido en la página versus y la vihuela 2 en la página rectus pero de cabeza, de manera que los dos tañedores puedan leer sentados uno frente al otro. Reconocemos que nuestro sistema adolece del riesgo que el estudiante pueda saltarse de línea y leer la bandurria equivocada. Para reducir dicho riesgo decidimos prolongar las barras de manera que abarquen las tablaturas de la dos bandurrias: la grave y la aguda. También ayudará que haya menos espacio entre las tablaturas de las dos bandurrias y que el espacio sea más amplio entre cada sistema.

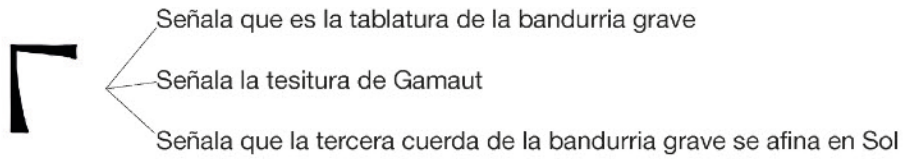
Si aún así se comenten errores al saltar de línea se sugiere señalar con un lápiz de color el inicio de cada tablatura y así distinguir con facilidad entre las tablaturas de cada bandurria.

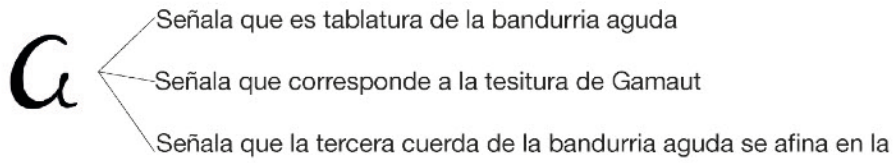
Utilizamos unos símbolos a manera de claves, al inicio de cada tablatura que tienen tres funciones: la primera, definir a qué bandurria pertenece la tablatura, si es la grave o la aguda; la segunda, precisar la nota más grave de la bandurria grave, y la más grave de la bandurria aguda; la tercera, define las bases del temple –que es por intervalos de cuarta o *diatesaron.* Establecida la nota más grave de cada bandurria y sabiendo que el temple es por cuartas, podremos afinar correctamente las demás cuerdas.

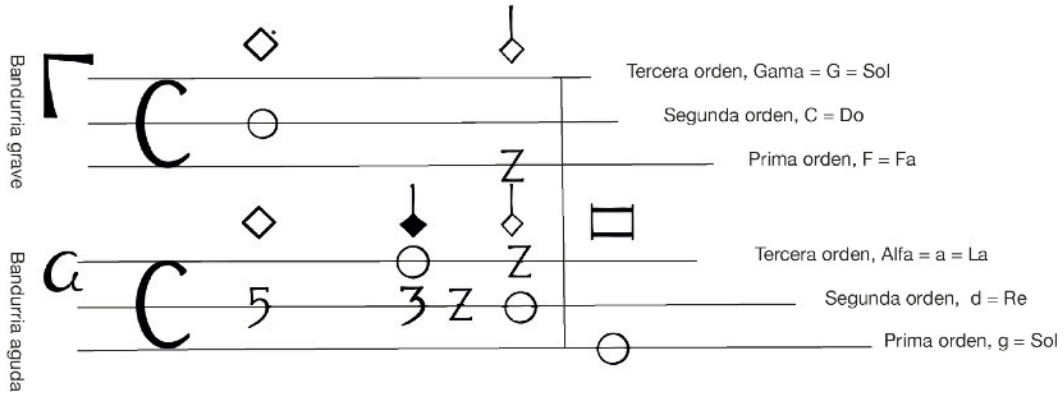
Como en todo el método se utiliza el mismo temple, la misma tesitura y la misma disposición de los sistemas bandurria grave - bandurria aguda, solamente pondremos estos símbolos como recordatorio, al inicio de cada pieza: La letra gama nos recordará que es la bandurria grave, la letra alfa nos recordará que es la bandurria aguda. Gama nos recordará que es tesitura de *Gamaut*, y que la nota más grave de la bandurria grave es un Gama = G = Sol, así como la letra a nos señala que la cuerda más grave de la bandurria aguda es un a = la.

Nota: como hemos señalado anteriormente, es totalmente factible utilizar bandurrias con otras alturas, siempre y cuando se conserve el temple por *diatesaron*, es decir cuarta justa, así como la relación de novena entre la aguda y la grave. La música sonará bien, aunque la altura absoluta de las notas sufrirá efectivamente una transposición con respecto a la fuente original.

Elementos básicos de la cifra de nuestra edición







Criterios utilizados para la transcripción a la cifra de este método

Como hemos dicho, el presente método se ha nutrido de distintas fuentes con variadas problemáticas. En lo posible hemos consultado tanto ediciones modernas como la fuente original para poder tomar la mejores decisiones editoriales. Conforme nos alejamos en el tiempo al contexto de mediados del siglo XVI, más cambios hemos tenido que hacer con respecto a la fuente original.

– Uso de bandurrias imaginarias

Para ajustar ciertas obras que rebasan o se dificultan en la tesitura de Gamaut hemos utilizado el método de imaginar una bandurria en otra tesitura para resolver la transcripción con digitaciones cómodas y uso de las cuerdas al aire o en vacío. Si se toca con la misma bandurria como está señalado el método la obra sonará en una tonalidad distinta, es decir, de forma transpositora. Un ejemplo en el que hemos aplicado bandurrias imaginarias es *Circumdederunt me* de Hernando Franco. En otros casos hemos puesto la voz del bajo en una bandurria a la octava de la bandurria grave como recurso puramente didáctico y que las voces queden más separadas, a propósito para facilitar las posiciones en la bandurria grave.

Si se quiere, en estos casos el alumno podrá usar bandurrias afinando en otra altura las notas -guardando el mismo temple- y entonces corresponderá con las notas de la fuente original, más no lo consideramos necesario para el principiante.

– Saltos de notas entre bandurrias

Se dan muchos casos –advierte de ellos Juan Bermudo– en los que hay que resolver cómo ejecutar aquellas notas de una de las voces de la polifonía que quedan fuera del registro de la bandurria que está llevando dicha voz. Será necesario que la otra bandurria toque la nota o el pasaje que sale del registro de la bandurria que lleva la voz. Por ejemplo, si en tesitura de *Gamaut*, un pasaje de la voz de *alto* baja hasta el Sol que ya no alcanza a tocar la bandurria aguda, y luego vuelve a La y notas más agudas que quedan dentro del registro: en este caso la bandurria grave tendrá que tocar esa nota Sol. Particularmente en estos casos en los que solo una nota tiene que brincar a la otra bandurria hemos buscado preservar la continuidad melódica de dicha voz. La solución que hemos encontrado es que además de esa nota, se agreguen, por lo menos, la anterior y la siguiente; de esta manera se puede lograr una buena continuidad de la melodía de la voz. No importa que se generen unísonos momentáneos entre las dos bandurrias.

Otros casos los hemos resuelto cuidando siempre la continuidad en el efecto sonoro de la ejecución, y el balance entre las dos bandurrias.

– Cambios en los valores

Como hemos explicado en los apartados correspondientes, la música escrita en notación mensural blanca no usa barras de compás, por ello en la mayoría de los casos hemos utilizado como auxiliar alguna edición moderna con barras de compás, o

hemos metido en barras de compás la música para facilitar la transcripción tal como sugiere Bermudo. Hemos tratado de conservar las figuras de la fuente original, pero nos hemos visto obligados a simplificar los signos de compás para ajustarlos a los seis que se han descrito en esta introducción –en el apartado "Los compases y los valores"– escogiendo el que nos ha parecido más cercano al de la fuente. Asimismo, cuando aparecen en la fuente valores de *longa* o *máxima*, los hemos convertido en breves o semibreves para poder ajustarlo a estos seis tipos de compás. Más notorios serán estos cambios en fuentes del siglo XIV y anteriores, en los que hemos adaptado los valores de escritura mensural negra de *ars nova* a sus equivalentes en notación mensural blanca. En cuanto a la notación semi-mensural del siglo XIII hemos puesto barras de compás muy amplias y hemos evitado el signo de compás, pues en esta escritura prevalecen los modos rítmicos medievales. Con la transcripción que ofrecemos, el estudiante podrá leer dichas lecciones sin ninguna dificultad, mientras que, en cambio, enfrentarse a la escritura original representaría una dificultad considerable.

Otra diferencia importante con la notación mensural blanca –o figuras de canto de órgano– son las ligaduras, notas que señalan que con una sola sílaba se canta más de una altura distinta, cuyo trazo es de una gran eficacia en la lectura del canto. Sin embargo, a la hora de transcribirlas a la cifra no es posible conservarlas tal cual y es necesario descomponerlas en sus distintas alturas. No señalamos en nuestra cifra cuando dos o más notas provienen de una ligadura, pero en los textos para el canto que pueden consultarse en la página web sí se indica cuando se canta más de una nota con la misma vocal y así se descubrirá donde hay ligaduras en la fuente original.

Para los estudiantes avanzados, será un reto muy interesante incorporar estas características del canto a la interpretación en cuerdas pulsadas.

– Alteraciones de *música ficta*

Las alteraciones que no están escritas en la partitura de las fuentes han hecho necesario que tomemos decisiones a la hora de pasar a la cifra, decisiones que también los laudistas y vihuelistas del Renacimiento tomaron para publicar sus libros. Mientras en las fuentes escritas en partituras el intérprete decide si aplica una alteración o bien, el editor moderno hace sugerencias de alteración por encima de la nota, en las fuentes escritas en tablatura esas notas son fijas y nos dan un valioso testimonio de cómo interpretaban estas alteraciones los músicos de la época. Tratando de mantenernos cercanos a los criterios de los instrumentistas del Renacimiento, en el presente método hemos fijado todas las alteraciones de *música ficta* de acuerdo a la regla del intervalo imperfecto más cercano en el caso de las cadencias.

– Errores en las fuentes originales

En el caso de las fuentes escritas en cifra para vihuela y guitarra que hemos utilizado no encontramos ninguna de las dificultades arriba mencionadas. Sin embargo hemos encontrado algunos errores tipográficos que nos hemos permitido corregir. También

vale la pena señalar que un buen método para volvernos más astutos para detectar errores en las cifras antiguas es realizar muchos ejercicios de intabulación, ya que es muy probable que los errores que más frecuentemente cometamos en nuestros ejercicios, sean similares a los que encontremos en las fuentes antiguas.

– Estructura de las piezas

En el método hemos sugerido la estructura más sencilla posible en cada pieza. En muchos casos, esta estructura en realidad está determinada por la poesía que se canta, y si queremos ser rigurosamente fieles a esta estructura, requeriremos una serie de repeticiones que tal vez resulten excesivas para la práctica instrumental. Una vez dominada la sugerencia sencilla de las piezas, invitamos al estudiante a que consulte la parte relativa a las poesías de las piezas para que de esta manera comprenda a cabalidad su estructura. Para señalar las repeticiones utilizamos las barritas con puntillos, como en los libros en cifra de la época, pero además señalamos con las literales A, B y C las partes que conforman cada pieza y ponemos debajo una estructura sugerida tomando en cuenta la parte literaria.

– Notas más largas que el compás y síncopas

Como hemos explicado, en la notación mensural blanca no se utilizan las barras de compás, por lo que el alargamiento de una nota no tiene ningún conflicto visual en la partitura. Por otra parte el significado de ligadura en esta notación se refiere a un tipo

de figura que representa en un sólo trazo varias alturas que se articulan juntas, con un sólo aliento. Siendo coherentes con estos conceptos en nuestras transcripciones, cuando la nota tiene una duración que rebasa el compás la escribimos tal cual, y simplemente, como cortesía para el lector, la barra de compás en esos casos la dibujamos intermitente.

Esta decisión editorial está sustentada en la didáctica que esta lectura puede tener para aproximar al estudiante a la notación mensural blanca. La escritura más aceptada actualmente cuando una nota de música requiere rebasar el compás, es utilizar una "ligadura" para prolongar la nota. Aunque este signo sí se utilizaba en el Renacimiento y lo explica Juan Bermudo, se le llamaba calderón. Dejamos a criterio del estudiante la posibilidad de agregar estas curvas para señalar las síncopas o prolongaciones. Lo que puede hacer es escribir el número de la cifra repetido en el compás siguiente y unirlo con un trazo curvo al anterior, señalando de esta manera que ambas cifras conforman un sonido continuado; asimismo, la figura de valor de tiempo abarcará las dos cifras. Bermudo considera apropiada esta manera de señalar las prolongaciones y síncopas.

El signo de ligadura que utilizan algunos vihuelistas puede confundirse con la "ligadura" moderna de prolongación, pero no es exactamente los mismo, pues lo que quieren señalar los vihuelitas es que hay que dejar que esa nota siga sonando aunque entren nuevas notas. Es una indicación de cortesía que enfatiza la ejecución polifónica y llama la atención al intérprete sobre la independencia de las voces, con esa señal se indica que una nota debe dejarse sonando todo el compás, o bien, si entra a la mitad del compás que debe prolongarse hasta rebasar al compás siguiente. Para no causar

confusión hemos decidido no utilizar este signo de cortesía y confiar en que el estudiante desarrollará su intuición polifónica con la asesoría del maestro y consultando las fuentes originales que nutren el presente método.

– Silencios

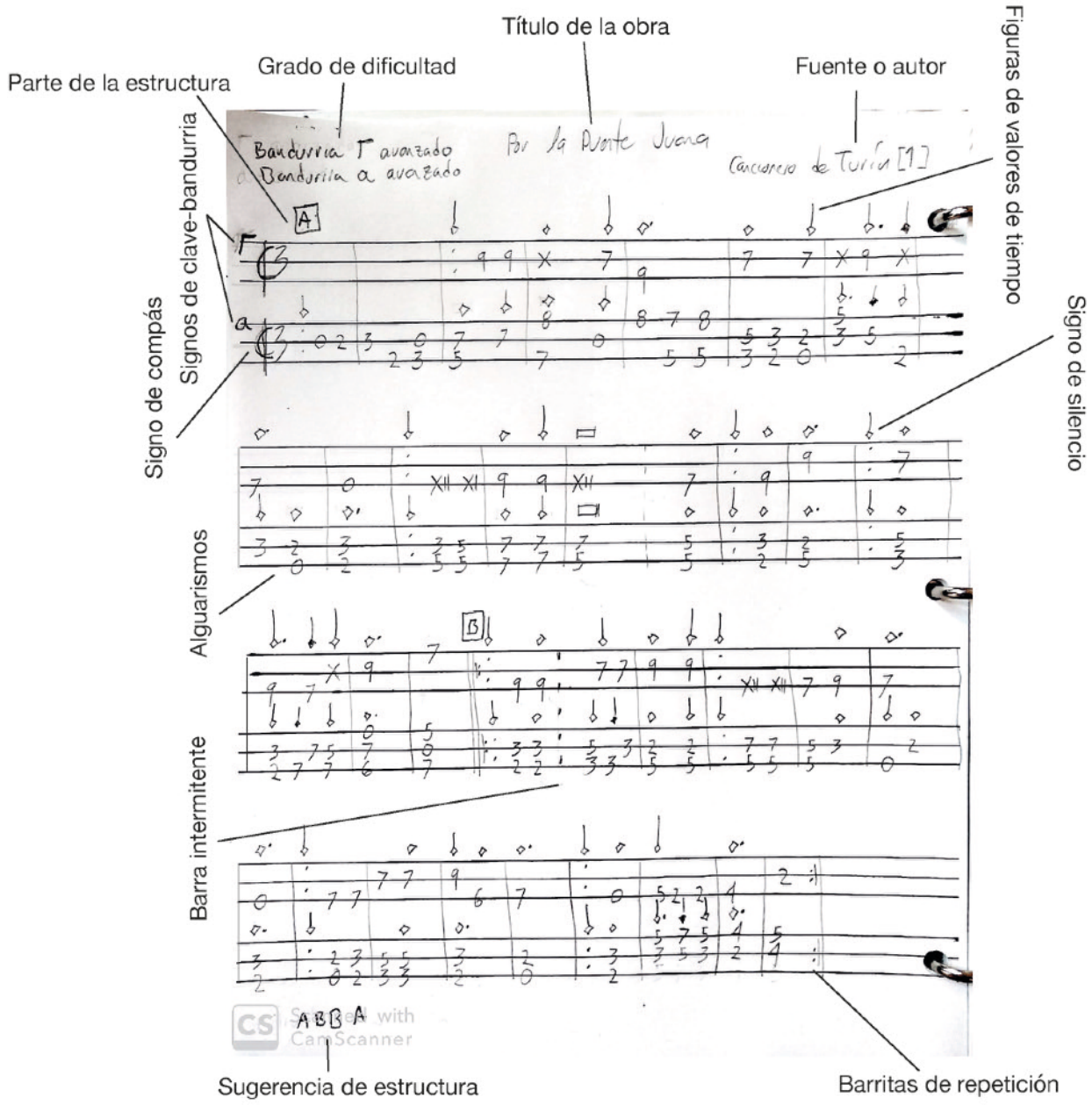
Para marcar los silencios decidimos utilizar unos puntillos en disposición vertical debajo de la figura de valor, que recuerdan vagamente las figuras de silencio de la notación mensural blanca, aunque no corresponden en específico a ninguna de estas figuras, pues la duración de dichos silencios estará determinada por la figura que venga encima. Para señalar con más claridad el silencio, siempre se pondrá la figura correspondiente encima, aunque sea la misma que las notas anteriores. En el caso de los silencios hacemos una excepción del acuerdo de que si no hay cambio en la figura de valor, no se escribe la figura. Por ejemplo, si a dos notas mínimas, sigue un silencio de mínima, se pondrá la figura de mínima encima de la primera cifra y se volverá a poner encima del silencio.

Queremos advertir, para evitar futuras confusiones, que en los libros de los vihuelistas españoles encontraremos unos puntillos en disposición vertical entre las figuras y los alguarismos, o entre los alguarismos cuando estos están separados varias líneas. Pero estos puntillos tienen otra función muy distinta en las ediciones de los vihuelistas, que es servir como guía visual de cortesía para ubicar con precisión el valor con las cifras, o bien entre los alguarismos de las cifras que se tocan simultáneamente. En este método no se utilizan este tipo de puntillos.

– Orden progresivo

En el orden de las lecciones hemos tratado combinar la variedad de las distintas fuentes con el grado de dificultad. Como hay distintos grados de dificultad en cada una de las bandurrias, lo señalamos en cada una de ellas es decir, por ejemplo: bandurria grave, fácil; bandurria aguda, intermedio. Si el alumno cuenta con las dos bandurrias puede ir explorando un mayor número de piezas que del nivel fácil con cualquiera de las bandurrias, si sólo tiene una, tendrá que buscarse las que tengan el nivel fácil para dicha bandurria.

Guía rápida sobre la edición de las lecciones



Ciudad de México
Enero de 2020
Manuel Mejía Armijo