

Las voces de la madera

Cuenta Cozio di Salabue en su *Carteggio* iniciado en 1775 que las disputas entre los violeros, tanto venecianos como cremoneses, eran ciertamente acaloradas. Esperaban en los muelles, durante largos días, el regreso de las naves procedentes de las Indias, como aquellas que orzan en los lienzos de Claudio de Lorena. Traían exóticas maderas, de las que había que conseguir la mejor partida. Esta costumbre empezó en el declinar del siglo XVI, cuando los instrumentos musicales vivieron un profundo y no menos refinado desarrollo técnico.

El descubrimiento, para entonces, de un tipo de corte efectuado en el tronco, llamado “radial” o “al cuarto”, que permitía obtener el veteado más uniforme de las piezas -y con ello alcanzar una propagación equilibrada del sonido-, y el cada vez más esmerado estudio de la respuesta acústica de las maderas, eran reveladores de un hecho primordial, acontecido con la aparición del estilo barroco: el avance, incontenible ya, de la música instrumental, hasta aquel entonces supeditada a la magnificencia del arte vocal.

El superior requerimiento de volumen sonoro para cubrir espacios no tan sólo palaciegos y aristocráticos, sino también abiertos a un público amplio, y la necesidad de satisfacer el nítido perfil de una nueva escritura en la que la melodía había adquirido un carácter predominante, incidió sobremanera en la configuración de los instrumentos, en la relación de sus proporciones

físicas y, por supuesto, en la naturaleza y distribución de los conjuntos instrumentales.

En el fondo, ya a las puertas del siglo XVII, se abrazó el antiguo anhelo que había llevado a los polifonistas del siglo XV a un tipo de lenguaje destinado a “ocupar” y cincelar el interior arquitectónico. Si había sido un sueño convertir una nave catedralicia en una elegante caja armónica, ahora lo era, metafóricamente hablando, conseguir de cada instrumento “un lugar” en el que convocar esa misma pureza sonora. ¿Qué decir del motete *Nuper Rosarum Flores* encargado a Dufay para la inauguración en 1436 de la primera fase de la cúpula de Santa Maria dei Fiore, cuya partitura está sujeta a los cánones espaciales dados por Brunelleschi al templo florentino? ¿Por qué, si no, Ockeghem, Obrecht y Desprez estudiaban tan atentamente los recintos a los que iba dedicada su música *a cappella*?

El nuevo modo de pensar y escuchar el arte musical condujo, sobra decirlo, a una distinta factura instrumental, de la que resultó la creación de ejemplares más ligeros, distinguidos por la delgadez de las paredes y por la adopción de maderas duras y a la vez flexibles, extremo que redundaba en la rápida emisión de ondas. Los antiguos tratados señalaban que los troncos debían cortarse durante el ciclo menguante de la Luna, y que el arce, el nogal, el tejo y el cerezo, y no menos el abedul –el abeto era preceptivo para la tabla armónica-, se antojaban idóneos, pero todavía significaba mejor fórmula la combinación de distintas maderas, más variadas en los talleres con el descubrimiento de América y la intensificación comercial con Oriente.

Es notable que a partir de entonces en un mismo instrumento, pongamos por caso un laúd o una tiorba, se emplearan para la confección de la espalda costillas o duelas alternas de sicómoro, arce y palisandro, cuyo dispar colorido era de admirable belleza y su sonido pulcro y nivelado. Es natural, pues, que una materia prima tan estimada como la madera despertara el recelo y la agudeza de los *luthiers* –el nombre procede del francés *luth*, “laúd”–, quienes, raudos, la retiraban de los muelles para evitar que los marineros la mojaran con toneles de agua salada, una operación que hacían habitualmente para fortalecerla e impedir la polilla, cosa que la haría inservible para el uso musical.

Dadas las circunstancias, es cabal admitir la importancia adquirida por los constructores y señalar el apoyo y consejo que éstos recibieron de los intérpretes y compositores. ¿No fueron capitales para muchos organeros las indicaciones de Johann Sebastian Bach, a los que sugería retoques en el ataque del teclado o bien en el equilibrio de los tubos? ¿No resultaron útiles las opiniones de artistas como Biagio Marini y Carlo Farina, autores, entre otros, del primer repertorio violinístico? Esta colaboración en el campo del violín hizo posible el florecimiento de ilustres familias de artesanos italianos, ya fueran los Amati, Guarneri, Stradivari y tantos más, cuyas sagas ayudaron a depurar un sonido que definió el sentir musical de una época. Sus modelos se propagaron por toda Europa, y también sus discípulos, como el alemán Jacob Stainer o el posterior Nicolas Lupot, que no por azar recibió el sobrenombre del “Stradivari françois”.

Esta correspondencia fue, desde luego, un hecho capital. Sabemos que clavecinistas eminentes como Chambonnières en Francia o Kuhnau en Alemania aunaron esfuerzos con los constructores, y que el insigne matemático Leonhard Euler experimentó sobre las relaciones de los elementos que constituyen una caja armónica y los transmitió a los violeros. Mucho tiempo después, uno de los más afamados pianistas y compositores de su generación, Muzio Clementi, fue tan gran conocedor de la mecánica de su instrumento, que al establecerse en Londres en 1778 dedicó buena parte de su labor a la fabricación de pianos. Ya para esas fechas Mozart gustaba curiosear por el taller de Andreas Stein y hacer observaciones a sus ya de por sí espléndidos pianos, de igual modo en que lo hacía Joseph Haydn a su admirado Johann Wenzel Schanz. Y volviendo a Bach, ¿no es conocido el episodio de 1747 en el que puso reparos a los forte-pianos de Federico de Prusia comprados a Gottfried Silbermann, de los que subrayó un deficiente equilibrado en el teclado, sobre todo en su registro agudo? Silbermann, que fue un organero de inigualable mérito, subsanó el problema.

Es de notar que esta relación no siempre se limitó a la estricta fabricación del instrumento. Al respecto, es llamativo el caso de Pietro Antonio Locatelli, virtuoso del violín y autor de la soberbia compilación *l'Arte del violino* (1733). Tuvo tanto cuidado e interés –acaso fuera mejor decir obsesión– por la pureza y elasticidad de las cuerdas, que las perfeccionaba una y otra vez con el mismo empeño con el que Spinoza pulía las lentes. Cansado de su continuo errar como músico, Locatelli se estableció en

Ámsterdam donde se dedicó a dar clases, vender sus obras y, por supuesto, producir cuerdas de la mayor excelencia.

Es notorio que los miembros de la familia del violín encarnen a menudo la evolución técnica de los instrumentos, pero no lo es menos constatar que ésta afectó también de manera muy directa a otros ejemplares, caso de los de tecla. El objetivo era lograr, ya lo hemos dicho, una envolvente emisión sonora y una rápida dinámica de las notas para resumir un timbre homogéneo y grato. El paso del clave al forte-piano, en el que intervino decisivamente Bartolomeo Cristofori, no es más que un ejemplo de ello.

La recogida resonancia clavecinística, la ingravidez propia de las páginas de Froberger o del más tardío François Couperin, abrió camino al que Scipione Maffei llamó en el *Giornale dei letterati d'Italia* (1711) “gravicembalo col piano e forte”, es decir, un clave provisto de un mecanismo de martillos capaz de ofrecer más volumen pero, sobre todo, gradaciones dinámicas de oposición *forte* y *piano*, un recurso expresivo reclamado con decisión por el nuevo estilo barroco, una necesidad de contraste como en su tiempo la pidieron los claroscuros trazados por Caravaggio.

El decurso del tiempo y la estructura de la forma musical hizo, efectivamente, que el arte de la violería se centrara cada vez más en la precisión mecánica. Con ello fueron desapareciendo los nobles instrumentos deafilgranadas taraceas y rosetas. El nácar de las guitarras, los esculpidos clavijeros de las violas da gamba creadas por Barak Norman, Nicolas Bertrand o Joachim Tielke, dieron paso a un nuevo tipo

instrumental que ha conformado el arte de Occidente de los dos últimos siglos, aunque, bien es cierto, no ha hecho olvidar las cimas logradas por aquellas manos silenciosas que tantos argumentos dieron a la música.

Ramón Andrés