



2ij

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

La Transcripción para Guitarra Moderna de la Música de Vihuela y Guitarra Española

T E S I S

Que para obtener el título de

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA
EN EL AREA DE GUITARRA**

present a :

Eloy C. Cruz Soto



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

P R O L O G O

El objetivo principal de este trabajo es proporcionar a los interesados un estudio sobre la transcripción para guitarra. Sin embargo no es pretensión del que esto escribe producir tan sólo un manual de transcripción, sino dar un cúmulo de documentación y referencias con respecto a la música de vihuela y guitarra española, y los procesos a que ésta debe someterse para poder ser tocada adecuadamente en la guitarra moderna. También se intenta un acercamiento a la música de este periodo desde la perspectiva de la guitarra moderna; esto es, un criterio de interpretación de partituras escritas originalmente para instrumentos afines al nuestro pero anacrónicos en la actualidad.

Los puntos iniciales a tratar en esta tesis, son los siguientes:

- 1.- El origen de la guitarra moderna está en la vihuela.
- 2.- La línea de transformación (no evolución) es: Vihuela -guitarra de cuatro órdenes; guitarra de cinco órdenes; guitarra de transición (de seis órdenes, cinco y seis cuerdas); guitarra moderna.
- 3.- La música de la vihuela y la guitarra española puede ser incorporada con toda naturalidad al repertorio de la guitarra moderna; aunque aquéllos instrumentos son evidentemente -- distintos de ésta, sí son sus antecesores directos y su música comparte muchos factores.

4.- La transcripción de la música de vihuela y guitarra española es método válido y viable de enriquecer el repertorio de la guitarra moderna. En realidad, las piezas producidas a través de este procedimiento, pueden considerarse tan acabadamente instrumentales como cualquier obra escrita originalmente para guitarra moderna.

Para desarrollar estas proposiciones, el trabajo está organizado de la siguiente manera:

En el Capítulo I, se plantea la definición operativa de guitarra, se traza un cuadro histórico de la misma y se aventuran algunas conclusiones. Con esto se pretende poner en claro los puntos uno y dos de los anotados arriba.

El Capítulo II se dedica a la información previa que se considera indispensable o en todo caso útil para el adecuado ejercicio de la transcripción. Aquí se trata de dar una clara imagen de la vihuela y la guitarra española en todo lo referente a su afinación, repertorio, la técnica y el estilo de la música que le es propia.

El Capítulo III aborda directamente la transcripción. Se da una definición y se bosqueja un recuento de los tratamientos dados a la transcripción en el presente siglo. Se señala su importancia y validez en el repertorio de la guitarra moderna. Finalmente, se detallan las técnicas y criterios de transcripción que quien esto escribe, considera los más útiles para producir una pieza que respetando la estilística de la partitura original, sea natural y orgánica en el instrumento a que se destina.

Para facilitar el manejo de esta tesis, donde las referen-

cias de un capítulo a otro son frecuentes, se ha procurado una numeración cuidadosa de las partes. Las referencias aparecen de la siguiente manera: 3.4.2., donde el 3 se refiere al tercer capítulo (la transcripción), el 4 a la sección cuarta del capítulo tercero (la transcripción de música para guitarra española) y el 2 al segundo punto de la sección cuarta (la tablatura).

Para evitar un exceso de abreviaturas, las citas bibliográficas están identificadas sobre la bibliografía final sólo con el apellido de su autor. En caso de citar varias obras de un mismo autor, después del apellido se colocará un número referido al año de la publicación original del libro, no al de edición moderna (esto para los casos de libros anteriores a 1900, cuya fecha de edición original también se menciona en la bibliografía); si el libro o manuscrito es inédito o no se ha publicado en este siglo, el año señalado es el de la edición consultada o aquel en que probablemente fue escrito. Las notas al texto aparecen señaladas con números entre paréntesis. En las citas, la ortografía y puntuación se han modernizado. Adiciones o comentarios míos a las citas, van entre corchetes.

Los instrumentos tratados en este trabajo son designados bajo los siguientes términos: Vihuela, guitarra de cuatro órdenes, guitarra española (se trata de la guitarra de cinco órdenes; en la actualidad denominada erróneamente guitarra barroca), guitarra de cinco cuerdas, guitarra de seis órdenes, guitarra de seis cuerdas (se trata del instrumento de principios del siglo xix, anterior a Antonio Torres), y guitarra moderna (se trata del instrumento usual hoy día, también llamado guitarra clásica).

sica).

La elaboración de este trabajo fue posible gracias a la colaboración y apoyo de las siguientes personas, cuya ayuda agradezco vivamente:

Gerardo Carrillo, Antonio B. Corona, Luz del Carmen Cruz, María Eugenia Cruz de García, Juan José Escorza, Daniel Guzmán, Miguel Limón y Abel Manf. Especial mención merece Francisco Martínez Galnares, quien dirigió esta tesis. Las opiniones, juicios, datos y posibles errores, son responsabilidad absoluta del autor.

C A P I T U L O I

DEFINICION DE GUITARRA Y CONSIDERACIONES GENERALES

En este capítulo me propongo trazar una definición general de guitarra en la que puedan incluirse todos los instrumentos que han recibido y reciben ese nombre; trazo un cuadro histórico de los mismos, del siglo xvi a nuestros días y aventuro algunas opiniones y consideraciones que pueden resultar útiles para una más cabal comprensión del comportamiento de nuestro instrumento.

1.1.1.

Definición de Guitarra:

La guitarra es un instrumento de cuerda punteada, que consta de una caja de resonancia, y un mango o mástil provisto de diapasón y trastes, sobre los que se tienden las cuerdas; en el extremo del mástil posee un elemento llamado cabeza, en el cual se colocan los dispositivos con que se afinan las cuerdas. La caja de resonancia está formada por un elemento posterior (fondo) y uno anterior (tapa), unidos por unos arcos o costillas. Esta caja, vista de frente, afecta una figura acinturada, similar a un 8, con el gajo superior un poco más angosto que el inferior y una "cintura" central; vista de perfil, tiene fondo y tapa planos en la mayoría de los casos, o en raros ejemplares, ligeramente redondeados. Las cuerdas, de tripa, nylon o metal, se sujetan a la caja por medio del puente, al cual van atadas.

El sonido se produce por la vibración de las cuerdas, amplificado por la caja de resonancia y sale a través de la boca, situada en la tapa, aproximadamente a la altura de la cintura. Dentro de la caja existen unas barras de madera que sostienen a la tapa y juegan un importante papel en su comportamiento acústico. El número de cuerdas ha sufrido cambios durante la historia del instrumento, sin embargo, se ha mantenido constante un patrón de afinación por cuartas justas, con una tercera mayor situada entre algunas de las cuerdas centrales del instrumento ⁽¹⁾. Esta definición engloba prácticamente a cualquier instrumento que pueda ser designado como guitarra (excepto tal vez la guitarra eléctrica). Está basada (nuestra definición), en el aspecto que ofrecía el instrumento a principios del siglo xvi y que ha permanecido en términos generales, inalterado hasta nuestros días.

No se pretende que desde 1500 hasta 1986 un sólo instrumento haya sufrido una serie de cambios para convertirse en la guitarra moderna; sin embargo, sí se pretende probar que a lo largo de la historia, diversos instrumentos, poseyendo más o menos las mismas características y reconocidos en su momento y en nuestros días como muy cercanos miembros de la misma familia, han sido y son reconocidos como guitarra, y que ese fenómeno se da aún en la actualidad. Entonces, el significado del término guitarra debe ampliarse, para incluir no sólo el instrumento de Andrés Segovia, sino todos los instrumentos que son, ya de hecho (a pesar de afirmaciones apriorísticas - en contrario) y de manera cotidiana, designados como guitarra.

Propongo la designación genérica de guitarra para todos los instrumentos reconocidos como tal en su momento, que mantienen ciertas características comunes generales, y que pueden mostrar un cierto margen de variedad en su forma, la manera como se tocan y la actitud de los músicos que las usan (2).

Al observar la historia del instrumento en el siglo xx, uno puede tener la impresión de que se enfrenta a varios instrumentos distintos que comparten el mismo nombre. Tenemos la guitarra llamada de "folk" (con doce cuerdas de metal), la guitarra de flamenco, la guitarra eléctrica, las varias guitarras de la música folklórica latinoamericana y la guitarra "clásica". Todas ellas parecen aisladas y separadas entre sí por su forma, el sonido que producen y la actitud musical de quienes las tocan. Cada una tiene su propio vocabulario y términos técnicos; así, "apoyando" significa tan poco para un guitarrista de folk, como "slider" lo hace con un músico de flamenco.

Las diferencias entre estos tipos de guitarra se reflejan en el pensamiento y la actitud de los músicos de conservatorio y en quienes escriben sobre ella. La guitarra "clásica" se considera la única forma legítima del instrumento; la de folk y la eléctrica son relegadas como elementos de una cultura popular efímera. La guitarra de flamenco se toma como el exponente de una música puramente regional. Las guitarras de folclor latinoamericano se ignoran por completo. Lo mismo sucede con los instrumentos anteriores a Antonio de Torres (la vihuela, la guitarra española y las guitarras de 5 cuer-

das y 6 órdenes) a las que se asigna tan sólo una utilidad - probatoria de actividad guitarrística, de significado meramente histórico.

En años recientes, sin embargo, guitarras de todas clases han cruzado las fronteras musicales establecidas. La guitarra "clásica" ha perdido su connotación como tal a través de sus apariciones en la música popular y el jazz (Ralph Towner, - - Egberto Gismonti). La guitarra de folk aparece en los escenarios tocada por virtuosos (Steve Howe). La guitarra eléctrica ha superado prejuicios y algunos compositores de primer orden (Pierre Boulez) han escrito para ella, mientras se mantiene - como el instrumento más importante de la música de rock. A - partir de su aceptación en Europa y de la dispersión de intelectuales por problemas políticos, las guitarras latinoamericanas se escuchan en casi todo el mundo. También es la segunda mitad del siglo xx cuando se puede apreciar el resurgimiento de instrumentos "antiguos" como medios válidos de expresión musical contemporánea. Se da el fenómeno de que un solo músico toca instrumentos que a primera vista parecerían inconcilliables: Nigel North toca tiorba, laud, guitarra española y guitarra de 6 cuerdas, Julian Bream laud y guitarra moderna, Ralph Towner guitarra moderna y guitarra de folk, John McLaughlin guitarra eléctrica y acústica.

Existen también guitarristas de estudio, que en una sola sesión de grabación deben manejar con soltura varios instrumentos y estilos musicales ⁽³⁾. Jimi Hendrix es famoso como músico de guitarra eléctrica, pero también tocaba la guitarra -

de folk.

En el pasado se han dado casos similares: Santiago de Murcia tocaba una guitarra de 5 órdenes que podía tener al menos 3 afinaciones alternativas; Juan Antonio de Vargas y Guzmán, guitarras de 6 ó 7 órdenes; Fernando Sor, guitarras de 5 ó 6 órdenes y de 6 cuerdas. Nadie puede dudar honestamente que todos estos personajes son y han sido guitarristas.

Las guitarras del siglo xx son desarrollos relativamente recientes. La guitarra clásica y la flamenca nacieron de la guitarra común española (de 6 cuerdas) de la primera mitad del siglo xix; fue hasta casi 1850 que se reconoció la necesidad de construir cada una de ellas de manera diferente. La guitarra de folk hizo su aparición en Estados Unidos hacia 1900, originada a partir de las guitarras de 6 cuerdas que los inmigrantes europeos llevaron allá y de las guitarras de los residentes mexicanos que permanecieron en los territorios ocupados desde 1847, cuya tradición guitarrística se remontaba a su establecimiento en esos estados, en los siglos xvii y xviii. A su vez, la guitarra eléctrica se derivó de la guitarra de folk; en el principio de su historia, una guitarra eléctrica sólo se diferenciaba de una de folk en que aquélla poseía un fonocaptor eléctrico, usualmente removible. Las guitarras eléctricas de caja sólida que aparecieron después de la segunda guerra mundial, difieren tanto de las otras guitarras (en su forma y en la manera en que producen el sonido) que su mera designación como guitarras ha sido cuestionada. Pero aunque las guitarras eléctricas de caja sólida suenan dis

tinto, y dependen tan solo de la amplificación electrónica de la vibración de la cuerda, han permanecido muy cercanas a la guitarra de folk de la que proceden. Las guitarras de caja sólida y las electroacústicas poseen fonocaptadores, mástiles, - accesorios y cuerdas similares; se tocan de la misma forma y aparecen en el mismo contexto social, se les llama "guitarra" y su cultura es la misma. En tanto esto permanezca así, es imposible clasificarlas como instrumentos pertenecientes a distintas familias instrumentales⁽⁴⁾.

El objetivo de esta tesis -como ya dijimos- es producir un ensayo sobre transcripción para guitarra moderna de la música de vihuela y guitarra española, pero consideramos indispensable validar el procedimiento (la transcripción), demostrando que las guitarras del siglo xx poseen un origen y una historia comunes, que el heredero más natural de la vihuela y la guitarra española es la guitarra moderna y que la transcripción es ya un método común de incrementar el repertorio de la guitarra moderna.

Para esto, considero necesario trazar un cuadro de la historia del instrumento y resumir lo que se ha dicho sobre la influencia de la vihuela y la guitarra española en la vida musical de la guitarra moderna. En este cuadro, procuraremos - tratar no solo el aspecto y el funcionamiento de cada instrumento, sino también de la música escrita para él, la actitud personal de quienes lo tocaban y la actitud social ante las guitarras de que hablemos.

1.2.1.

Cuadro histórico de la guitarra.

He elegido como punto de partida para este cuadro los instrumentos del siglo xvi. No existen instrumentos originales anteriores a este periodo (el único que sobrevive -un "guittern" inglés construido tal vez a finales del siglo xiii- ha sufrido alteraciones tales que lo invalidan como instrumento histórico). No se conoce la música que se escribió especialmente para estos instrumentos; inclusive el nombre y la apariencia de los probables ancestros de la guitarra anteriores al siglo xvi deben ser inferidos de referencias y menciones indirectas. Por todo esto, considero difícil e imprudente escribir sobre la guitarra antes del siglo xvi. Para este siglo, ya es posible situar un instrumento con una forma y un nombre específicos, que posee un repertorio determinado y con un contexto social que puede ser trazado de manera razonablemente precisa⁽⁵⁾.

1.2.2.

La vihuela, origen y construcción.

Todos los autores consultados coinciden en afirmar que la guitarra se originó en España en algún momento inmediatamente anterior a 1500⁽⁶⁾. En esa época, la "guitarra genérica" era llamada "vihuela", "viola" y "guitarra". Las diferencias en nombre pueden o no tener un significado neto en cuanto a -

la forma, dimensiones y uso de cada instrumento. Se considera comúnmente "viola" y "vihuela" son sinónimos, refiriéndose al mismo instrumento en dos países distintos (vihuela en España y viola en Italia. Estos países son los únicos en que se ha documentado con certeza el uso de la vihuela). Entre vihuela y guitarra existe algún problema; se ha generalizado el concepto de que en el siglo xvi, la guitarra era más pequeña que la vihuela y tenía menos cuerdas. Las fuentes parecen confirmar esta aseveración, con un margen de reserva.

La vihuela necesariamente debía ser un instrumento sin dimensiones fijas; esto lo atestigua Juan Bermudo (1554) al describir varios tipos de afinación de diversos tipos de vihuela. La nota básica de cada afinación puede ser tan grave como un sol de primera línea en clave de fa o tan aguda como un fa a la 7ª superior (Bermudo, ff. cvi y ss.). Además propone que se trabaje con vihuelas afinadas así y también en sus octavas superiores. Esta enorme variedad de afinaciones no es posible en un instrumento de tamaño único (menos aun si se considera que sólo se usaban cuerdas de tripa, que no permiten un amplio margen de tensiones). Entonces, una vihuela podía ser tan pequeña o aún menor que una guitarra común sin perder su condición de vihuela. Para Bermudo, la guitarra no es otra cosa *"sino una vihuela quitada la sexta y la prima"* (Bermudo, f. xxviii v.), aunque reconoce que la guitarra es instrumento *"más corto"* (Bermudo, f. xcvi r.). Aquí parece evidente que la guitarra era pequeña y de 4 órdenes, pero también había una guitarra de 5 órdenes (Berm., f. 38), con di-

mensionen no declaradas. Para esta última sólo se conoce música compuesta por Miguel de Fuenllana (1554), quien la designa como "vihuela de 5 órdenes" (Fuenllana, f. + iv r.); a la guitarra de 4 órdenes la designa como "vihuela de 4 órdenes, que llaman guitarra" (id). A la guitarra de 4 órdenes se le asigna un orden octavado (Bermudo, f. xcvi r.; Mudarra, 1546, f. lxxi), mientras que la vihuela tenía todos los órdenes al unísono (ver nota 10), asimismo la guitarra tenía el primer orden simple, mientras que la vihuela tenía todos los órdenes dobles. Las categorías de vihuela y guitarra eran intercambiables, tomando sólo en cuenta el número de órdenes (Bermudo, f. xcvi r). Teniendo en la mano un solo instrumento, éste podía ser vihuela (con 5 ó 6 órdenes) o guitarra (con 4 ó 5 órdenes), según el número de cuerdas que uno quisiera ponerle.

Dada esta maraña de datos que parece evidente que vihuela y guitarra eran considerados el mismo instrumento por quienes la tocaban en el siglo xvi, siendo la guitarra tan sólo una vihuela "más corta", con un orden octavado y uno simple. (Algunos autores sostienen lo contrario: la vihuela es un género de guitarra que simplemente desaparece en el siglo xvii [Bellow, p. 55], personalmente no estoy de acuerdo con esta afirmación que contradice los acertos de las fuentes originales). Las únicas posibles diferencias entre vihuela y guitarra deben buscarse en otro lado. De las fuentes indirectas (literatura, pintura) puede inferirse un uso social distinto. Con todas las reservas del caso, esto debe ser tenido en cuenta (véase más abajo lo que a este respecto encontramos sobre

el "papel" social de la vihuela y la guitarra en el siglo -
xvi).

Volviendo al origen de la vihuela-guitarra, Johannes -
Tinctoris, en 1487, después de mencionar al laud, habla de -
otros instrumentos, como:

*Aquel, por ejemplo, inventado por los españoles, que -
tanto ellos como los italianos llaman viola, pero que los -
franceses llaman semi-laud. Esta viola difiere del laud en -
que el laud es mucho mayor y tiene forma de tortuga, mientras
que la viola es plana, en la mayoría de los casos tiene cur-
vas hacia adentro de cada lado (7).*

Más adelante dice:

*Aunque algunos tocan toda suerte de deliciosas composi-
ciones en el laud, en Italia y España se usa la viola sin ar-
co (8).*

El nombre de vihuela se usaba también para designar a -
otros instrumentos ajenos a la guitarra. Existía una "vihuela
de péñola" (de la cual no se conocen ejemplares ni música), -
una "vihuela de arco", hoy conocida como "viola da gamba", y
la "vihuela de mano" (o "viola de mano"), el instrumento que
se considera el más remoto antecesor de la guitarra (9).

La vihuela es un instrumento que se ajusta a la defini-
ción 1.1. con ciertas características propias: Tiene doce -
cuerdas "ordenadas" en pares al unísono (antes del siglo xix
eran comunes los instrumentos con cuerdas dobles o triples; -
casi no existían instrumentos con cuerdas sencillas. Por eso,
al hablar de un instrumento dado, se mencionaba su número de

"ordenamientos" o grupos de cuerdas de afinación específica; cada grupo podía tener una, dos o tres cuerdas al unísono o a la octava, hablándose así de órdenes sencillos, dobles o triples); esto es, la vihuela común era de seis órdenes al unísono (10), con una afinación simétrica: 4^a, 4^a, 3^a, 4^a y 4^a eran los intervalos entre las cuerdas al aire. Aquí debemos subrayar que esta afinación era la "común", existía gran variedad en afinaciones y número de cuerdas, según se verá más adelante (ver 2.2.1.).

Las cuerdas de tripa de la vihuela, sin entorchar, se afinaban por medio de clavijas insertadas en la cabeza del instrumento. Poseía trastes móviles de tripa, atados al mástil, para ajustar la afinación a la escala de temperamento desigual entonces en uso.

Al igual que todas las guitarras hasta el siglo pasado, la vihuela parece haber estado profusamente ornamentada, la boca usualmente se cubría con una gran roseta historiada y cualquier parte del instrumento podía recibir incrustaciones de maderas preciosas, hueso, madreperla, marfil, etc.

Se ignora la cantidad y disposición de las barras internas de la caja.

De la vihuela se conserva un ejemplar que generalmente se reconoce como auténtico, aunque ha sufrido algunas alteraciones. El instrumento, actualmente en el Museo Jacquemart André del Instituto de Francia, en París, está etiquetado "Monasterio de Guadalupe" y probablemente data de la primera mitad del siglo xvi. Sus medidas son como sigue:

Largo total: 109.4 cm.

Longitud vibrante de cuerda: incierta.

Longitud de caja: 58.4 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 29.8 cm.

Cintura: 25.7 cm.

Gajo inferior: 32.8 cm.

Profundidad de caja: 7.2 cm.

El instrumento tiene tapa de una sola pieza de pino con adornos similares a los de las vihuelas que aparecen en "El Maestro" (1536) de Luis Milán. Tiene 5 rosetas. Los aros y el fondo están hechos de una pesada marquetería a base de maderas claras y oscuras. En los aros esta marquetería recuerda las piezas de un rompecabezas y en la zona del fondo semeja unos rayos con focos en la región de la cintura. El mástil y el diapasón también están cubiertos de incrustaciones.

Aunque carece de puente, éste dejó marcas donde estuvo pegado a la tapa. Hay 2 marcas distintas, una dando una longitud vibrante de cuerda (ésto es la distancia entre los puntos en que se tensan las cuerdas: el puente y la cejilla) de 80 cm. y otra (más reciente en apariencia) de 76 cm. La cabeza tiene agujeros para 12 clavijas (6 órdenes dobles), aunque la cejilla tiene ranuras para 10 cuerdas (5 órdenes), lo que puede indicar que el instrumento fue convertido en guitarra de 5 órdenes en algún momento de su historia.

Esta vihuela, identificada por Emilio Pujol en la década de los treinta, siempre ha estado sujeta a controversia. Por un lado, su tamaño y la complejidad de su construcción, sugie

re que ésta es una "vihuela grande de piezas", mencionada en un "examen de violeros" de 1502⁽¹¹⁾. Pero sus características la hacen lo que podríamos llamar un instrumento atípico de la generalidad de vihuelas del siglo xvi, como las conocemos a través de ilustraciones originales (por ejemplo, Bermudo, f. cx r., Milán, f. lv r y f. vi v. y Grunfeld, p. 50, quien muestra una viola, a la que llama guitarra). En las ilustraciones del siglo xvi, la vihuela aparece con sólo una roseta y dimensiones pequeñas (comparadas con el cuerpo de quienes las tocan). La vihuela del Jacquemart André tiene una enorme longitud de cuerda (compárese con una guitarra moderna de gran tamaño en 1.2.10), tiene 5 rosetas, está sobrecargada de adornos y las maderas de que está hecha son muy gruesas. Estas características convierten a la vihuela que reseñamos en un instrumento muy difícil de tocar y acústicamente muerto. Se han producido réplicas exactas -en cuanto a materiales, dimensiones y mano de obra en lo posible- de esta vihuela y ha probado ser inútil para tocar el ya de por sí complejo repertorio de los vihuelistas⁽¹²⁾. Se han tratado de explicar estas características, diciendo que probablemente es un instrumento fabricado por un violero novel, que debía demostrar sus habilidades (Corona), o un instrumento para tocar el bajo en una agrupación de vihuelas (Tyler), o como un simple objeto decorativo, en el que es más importante la apariencia que la funcionalidad.

Se carece entonces de un instrumento que sea original del siglo xvi y al mismo tiempo satisfactorio para hacer músi

ca. Sin embargo, a partir de las iniciativas de Emilio Pujol en la primera mitad de este siglo, muchos músicos han expresado el deseo de tocar la música de vihuela en el instrumento original y se han combinado los esfuerzos de varios lauderos en Europa y en América para lograr un instrumento que conjugue un adecuado funcionamiento acústico y que sea lo más "auténtico" posible (ésto es, lo más cercano al espíritu de los instrumentos de cuerda punteada del siglo xvi, en el estado actual de nuestros conocimientos). A continuación se reseñan algunos de los instrumentos que han resultado de estos intentos.

En 1975, en Londres, Peter Sensier construyó una vihuela de 6 órdenes:

Longitud total: 99.7 cm.

Longitud de cuerda: 60.4 cm.

Longitud de caja: 48.9 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 28.6 cm.

Cintura: 24.7 cm.

Gajo inferior: 34.2 cm.

Profundidad de caja: 8.9 cm.

La caja de esta vihuela (de ciprés español), está diseñada teniendo en mente una vihuela (viola) ilustrada por Gerolamo dal Libri (c. 1474-1555) en una Madona, actualmente en la Galería Nacional de Londres. Es más profunda que la caja de la vihuela Jacquemart, para dar mayor ámbito a la resonancia de las cuerdas. El diapasón (de palo de rosa) está al mismo nivel que la tapa (igual que todos los instrumentos conocidos

de los siglos xvi al xviii: laudes, vihuela, guitarras, etc.). Tiene trastes de metal, fijos al diapasón. Aunque la vihuela tenfa trastes movibles, Sensier siente que su uso se justifica por existir en la actualidad una escala temperada y porque Bermudo (en 1555) reconoce que el uso de trastes duros y fijos ayudaría a mantener una afinación correcta. El alejamiento más radical de las prácticas de construcción del siglo xvi, es el uso de "abanicos". Los abanicos sí son una invención española, pero su uso más antiguo se documenta hasta la segunda mitad del siglo xviii. Sensier reconoce como anacrónico el uso de los abanicos en una vihuela (todos los instrumentos del siglo xvi tenían sólo barras transversales y en algunos casos una pequeña barra en forma de rizo); lo justifica alegando que incrementa el volumen del instrumento. Por lo demás tiene características "standard": clavijas, roseta y puente de madera sin cejilla. En mi opinión, las dimensiones de este instrumento lo hacen ideal para tocar la música de vihuela, que usualmente requiere grandes extensiones en la mano izquierda y cambios violentos de posición, sin embargo, el uso de abanicos lo descalifica como instrumento del siglo xvi, su sonoridad (no lo he escuchado) debe ser más cercana a una guitarra de 6 órdenes (el instrumento de la primera etapa de Fernando Sor, finales del siglo xviii); que una vihuela de 6 órdenes.

En 1980, en la Ciudad de México, Daniel Guzmán construyó una vihuela de 7 órdenes:

Longitud total: 86.4 cm.

Longitud de cuerda: 56 cm.

Longitud de caja: 37.5 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 22 cm.

Cintura: 20.5 cm.

Gajo inferior: 25.5 cm.

Profundidad de caja: 8.5 cm.

Tiene caja de maple, tapa de abeto, diapasón de catalox (una madera tropical), al ras de la tapa y todas las características "standard", clavijas (de algodoncillo) roseta, trastes móviles, etc.

Esta vihuela es muy pequeña (para comodidad del intérprete), sus dimensiones la acercan a las dos guitarras de 5 órdenes conocidas del siglo xvi (véase 1.2.6.). Juan Bermudo (la mayor fuente original para el estudio de la vihuela), habla de una vihuela pequeña, "como guitarra grande de 6 órdenes" (f. 93 v.), aunque se refiere a ella como buena para tocar música que no ande por muchos puntos, esto es, que tenga un ámbito tonal reducido y agudo (discante). Esto en cierto modo valida a la vihuela Guzmán pues hace constar que podía considerarse vihuela a un instrumento muy pequeño (aunque generalmente se reconoce que la guitarra del siglo xvi debe ser más pequeña que la vihuela). Por otro lado, la vihuela Guzmán se afina como vihuela común y tiene 7 órdenes (como recomienda Cabezón en 1578). Aquí se hace evidente la búsqueda de un instrumento de dimensiones adecuadas para tocar música compleja y que al mismo tiempo no salga de los parámetros de dimensiones actual

mente reconocidos para la vihuela. Por otro lado, el volumen sonoro del instrumento se ve restringido por la excesiva ligereza de construcción (pesa medio kilo escaso, con maderas muy delgadas y el mastil ahuecado, característica ésta de los instrumentos orientales y por tanto concebiblemente ajena a la vihuela) que no permite el uso de cuerdas muy tensas. La tapa tiene 3 barras transversales y un rizo, como el laud. Guzmán siente que con este dispositivo se puede reforzar el volumen de los agudos sin alejarse de las prácticas de construcción del siglo xvi. Considero a este instrumento un intento bueno, aunque perfectible, de acercamiento a la vihuela.

1.2.3.

Repertorio y papel social de la vihuela.

Que la vihuela era un instrumento culto y muy apreciado por la sociedad que lo creó, se puede determinar examinando su repertorio musical, la personalidad de sus músicos y la actitud social asumida hacia ella.

La vihuela se consideraba un instrumento "perfecto" y de muy difícil ejecución:

Esta diversidad de tonos, sones, consonancias y ritmos de debida proporción, con otros muchos primores músicos, se hallan en una vihuela todo junto y más perfectamente que en otro instrumento alguno. Que en la vihuela está la más perfecta y profunda música, la más dulce y suave consonancia, la que más place al oído y alegra el entendimiento, y otrosí la

de mayor eficacia, que más mueve y enciende los ánimos de los que oyen. Muchas cosas podría traer en loor de la música y de la vihuela, pero déjolo, porque todo lo que se puede decir y está dicho de ella no iguala al loor y gloria que merece, aun que nadie la vitupere (13).

Como se ve, la vihuela es un instrumento perfecto, digno (y poseor) de la mejor música y hasta merecedor de admiración y respeto (... aunque nadie la vitupere).

También se reconoce la dificultad de su técnica. Según Bermudo:

...para cifrar en esta vihuela [se requiere] memoria de angel y para ser consumado tañedor, habilidad más que de hombre (14).

En el siglo xvi se pensaba en la vihuela como recipiente de la herencia clásica. De hecho se consideraba a la vihuela como una creación griega, siendo sus inventores Mercurio y Orfeo (y esto se debe tomar en cuenta más como una tradición cultural propia del Renacimiento europeo que como un "hecho histórico", como lo entendemos hoy en día). Así, Bermudo asegura:

¿Quién fue el inventor primero de la vihuela? Respóndese que Mercurio [aquí cuenta la leyenda de Mercurio en Egipto, encontrando unos restos de tortuga con el caparazón y los nervios intactos y susceptibles de producir música]. Ocasionando de este hecho, el dicho Mercurio hizo la vihuela y diósel a Orfeo porque era muy estudioso en la Música (15).

Aquí Mercurio y Orfeo no aparecen como dioses, que fuera

gran herejía, sino como "sabios varones".

Todo mundo parece estar de acuerdo (en el siglo xvi) en que la vihuela (y no la lira o cualquier otro instrumento) se originó en la Grecia clásica y gozaba, por lo consiguiente, de merecida fama y calidad:

Fue tan tenida [como cosa de valor] de los lacedemonios y atenienses antiguos, que como dice el mismo Platón, tenían por muy usada costumbre y ley, enseñar a los hijos de los nobles letras y música, en especial la vihuela... Conocido, pues, el provecho que de ella se seguía, muchos sabios filósofos se preciaron de ella como Pitágoras, Aristóteno, Himerias, Asclepiades, Xenócrates, Platón, Aristóteles, Teofrasto, Galeno, Plutarco y después el santo Boecio, y aun algunos, después de viejos, la empezaron a aprender, como de Sócrates refiere Cicerón, que en la postrera edad, aprendió a tañer la vihuela⁽¹⁶⁾.

Notoria cosa es, muy Magnífico Señor, haber sido tenido en mucho entre los antiguos Griegos, todo género de música, en especial la vihuela⁽¹⁷⁾.

Y el Real Profeta [David, nos persuade que] las alabanzas que al Señor hubiésemos de dar, con la dulcedumbre de la vihuela las hubiésemos de ofrecer... Aprovechándome de las historias del gran músico Orfeo... que a los ministros de Plutón hizo cesar su justicia. A cuya imitación y memoria me pareció conveniente cosa intitular esta Obra 'Orphenica Lira', [para que] imitándole en el nombre, ayude yo a sustentar su inmortal fama [de la vihuela]⁽¹⁸⁾.

Y así podríamos seguir citando a todos los autores que - en el siglo xvi dedicaron líneas a la vihuela para encontrar-nos con una unánime y casi extravagante alabanza (ningún ins-trumento se puede gloriar de un mejor grupo de intérpretes: - dioses -Mercurio, Orfeo-, reyes -David-, grandes filósofos y científicos -Pitágoras, Platón, Aristóteles, Galeno, Sócrates, etc.).

En el siglo xx, la vihuela ha recuperado sus fueros y pa-dece similares gozos:

Ellos [los vihuelistas] fueron los compositores que die-ron a la guitarra su primer y en muchos sentidos, más fino - cuerpo de repertorio (...) 'El hombre es música y está com- puesto de música', dice Valderrábano en sus Sirenas. Tal vez nunca hubo una época más receptiva a esta proposición, un tiem-po en que el hombre y la música hayan estado tan íntimamente relacionados como lo estuvieron en la época de la vihuela⁽¹⁹⁾.

El repertorio de la vihuela es representativo de la músi-ca del siglo xvi. Los vihuelistas explotaron fuentes comunes - a toda la música culta del renacimiento. En sus libros se en-cuentran transcripciones para vihuela de canciones francesas, danzas, música sacra de los polifonistas franco-flamencos (Jos- quín, Mouton, Gombert, etc.) y de los mejores polifonistas es- pañoles (Morales, Guerrero, etc.). Asimismo, obras de composi- tores españoles que trabajaban una música peculiar de la penín- sula (villancicos, romances, canciones, etc.). Las composicio- nes originales de los vihuelistas reflejan la influencia de es- tos grandes compositores y se encuentran en el mismo alto ní--

vel de calidad. Los libros de vihuela contienen la primera música conocida para instrumentos de la familia de la guitarra, y nos muestran cómo estos instrumentos eran usados para la expresión del más sofisticado pensamiento musical de su tiempo. (Véase una discusión más detallada del repertorio de la vihuela en 3.2.3., más abajo).

Toda la música conocida para vihuela procede del siglo - xv!. Se encuentra principalmente en 7 libros finamente impresos entre 1536 y 1576:

1) "Libro de música de vihuela intitulado El Maestro", - 1536, de Luis Milán.

2) "Los seis libros del Delfín de Música de cifras para tañer vihuela", 1538, de Luis de Narváez.

3) "Tres libros de Música en cifras para vihuela", 1546, de Alonso Mudarra.

4) "Libro de Música de vihuela intitulado Siiva de Sirenas", 1547, de Enriquez de Valderrábano.

5) "Libro de Música de vihuela", 1552, de Diego Pisador.

6) "Libro de Música para vihuela intitulado Orphenica Lyra", 1554, de Miguel de Fuenllana.

7) "Libro de Música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso", 1576, de Esteban Daza.

Existe un manuscrito de 1593, el "Ramillete de Flores", - con música para vihuela de varios autores.

También hay dos libros cuya música puede ser tocada en harpa, vihuela o instrumentos de teclado:

1) "Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela", - 1557, de Luis Venegas de Henesterosa.

2) "Obras de música para tecla, arpa y vihuela", 1578, de Antonio de Cabezón.

Fuera de España, sólo se conoce un libro de música para vihuela (viola), se trata del "Intravolutura de viola overo - lauto", 1536, de Francesco da Milano, editado en Italia.

Los autores de estos libros se movían en círculos cortesanos, eclesiásticos y universitarios. Luis Milán era probablemente un noble. Alonso Mudarra era canónigo de la Catedral de Sevilla. Todos los demás vihuelistas eran músicos profesionales de alto nivel, al servicio de patrones nobles. Los dedicatarios de los libros de vihuela nos pueden dar una idea de quiénes eran esos patrones: Luis de Zapata, abuelo del autor de la "Miscelánea" (a quien dedica su obra Mudarra), Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda (Valderrábano), Juan III de Portugal (Milán), el futuro Felipe II (Pisador, Fuenllana), - etc.

Hay evidencias de que se enseñaba la vihuela en la Universidad de Salamanca a principios del siglo XVI, aunque se ignora quiénes pudieron ser los profesores⁽²⁰⁾. Ya en el siglo XVII, se nos da una visión de lo que pudo ser el ambiente cultural en el que florecía la vihuela:

Vuelto a Milán, como aquella república es tan abundante de todas las cosas, eslo también de hombres muy doctos en las buenas letras y en el ejercicio de la Música, en que era muy sabio don Antonio de Londoña, presidente de aquel magistrado

en cuya casa habla siempre junta de excelentísimos músicos, - como de voces y habilidades, donde se hacfa mención de todos - los hombres eminentes en la facultad. Tañíanse vihuelas de ar - co con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por ex - celentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cues - tiones acerca del uso de esta ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavi - jo, donde ha habido juntas de lo más granado y purificado de este divino aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el - jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la - verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar, y otros muchos sujetos muy dig - nos de hacer mención de ellos. Pero llegado a oír al mismo - maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en la arpa y a Lucas de Matos en la vihuela de 7 órdenes, imitándo - se los unos a los otros con gravísimos y no usados movimien - tos es lo mejor que yo he oído en mi vida. Pero la niña - que ahora es monja en Santo Domingo el Real-, es monstruo de natu - raleza en la tecla y el arpa⁽²¹⁾.

La imagen que nos queda de la vihuela es la de un instru - mento que gozó de casi increíble alta estima por quienes la in - ventaron y la tocaban; se le imputaba un origen mitológico, - sus músicos eran apreciados como "doctos, excelentísimos, emi - nentes", patrocinados por los miembros más poderosos de la - clase en el poder, y su música era y es reconocida como algo de lo mejor que se ha escrito para instrumentos de cuerda -

punteada en toda la historia de la música occidental.

Sin embargo, la vihuela gozó de un periodo vital desproporcionadamente corto con respecto a su calidad. La primera mención que se hace de ella en un contexto de alta cultura, es en 1503, la última, en 1618. Por razones que nunca han sido explicadas de manera satisfactoria, la vihuela dejó de usarse y perdió su identidad como instrumento en las primeras décadas del siglo xvii.

1.2.4.

La guitarra de cuatro órdenes. Construcción y generalidades.

Los italianos la llamaban "chitarra de sette corde" o "chitarrino", los franceses, "guitarre" o "guiterne", los ingleses "gittern", estos términos en apariencia derivados del español guitarra.

Como dijimos más arriba, vihuela y guitarra eran hasta cierto punto indistinguibles, pero el mero hecho de que se les mencione bajo dos nombres distintos, debe marcar pautas distintas en la construcción de cada instrumento. No han sobrevivido guitarras de cuatro órdenes construidas en el siglo xvi. Se conserva una construida por Giovanni Smit, Milán, 1646.

Longitud total: 56.5 cm.

Longitud de cuerda: 37 cm.

Longitud de caja: 26 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 12.1 cm.

Cintura: 11.3 cm.

Gajo inferior: 14.2 cm.

Profundidad de caja: 5.5 cm.

El fondo es abombado. La caja está hecha a base de tiras de madera oscuras, separadas por filetes de marfil. La tapa -ricamente ornamentada con incrustaciones de mastique de madera negra- es de pino. El diapasón -de marfil- está grabado con escenas de caza. Posee 6 trastes atados. La boca está cubierta con una roseta de pergamino y sus ocho cuerdas se afinan con clavijas (22).

Su pequeño tamaño (casi exactamente la mitad de la vihuela J. André), la hace apropiada para la afinación aguda que generalmente se le asigna (también una octava sobre la vihuela) (23).

La guitarra de cuatro órdenes tenía el primer orden - - (llamado "chanterelle"), sencillo, de ahí la designación "data sette corde", Ésto es, tres órdenes dobles y uno sencillo y el cuarto octavado. Era normal que estas guitarras tuvieran fondo plano o abombado. Por lo demás, sus características - - eran, en apariencia, muy similares a las de la vihuela. No conozco guitarras de cuatro órdenes construidas en el siglo xx, aunque me consta que existen (24).

1.2.5.

Repertorio y papel social de la guitarra de cuatro órdenes.

El cultivo de la guitarra de cuatro órdenes se atestigua en casi todos los países de Europa Occidental (y en cierto mo

do, en las colonias americanas de España, donde sobreviven - instrumentos folklóricos con idénticas dimensiones que la guitarra Smit y con afinaciones idénticas o muy similares a las dadas por Bermudo para este instrumento -véase más abajo 2.2.2). En España publicaron música para ella, Mudarra (1546) y Fuenllana (1554); en Italia G. Giuliani en 1580 (no confundir con el virtuoso del siglo xix), en adición a gran cantidad de manuscritos. En Inglaterra se hizo común su uso en el siglo - xvii; en los Países Bajos, P. Phalèse editó dos enormes antologías de música para cuatro órdenes; en Alemania, M. Praetorius la menciona como instrumento común. Sin embargo, es en Francia donde el entusiasmo por la guitarra de cuatro órdenes fue más notorio. A partir de 1550, varios músicos-editores - (Le Roy, Ballard) produjeron varias grandes colecciones de música, donde la guitarra toca a solo o acompañando a algún cantante.

La música de la guitarra de cuatro órdenes consiste - principalmente de Fantasías instrumentales libres (véase su descripción en 3.2.3.), danzas, (branles, pavanas, gallardas, etc.) y versiones para voz y guitarra de canciones profanas. Algunas de estas piezas rivalizan en calidad con el repertorio de la vihuela, pero muchas otras son demasiado sencillas y carentes de imaginación⁽²⁵⁾. Se ha sugerido que probablemente estas piezas eran tan sólo la parte del "canto" en los grupos instrumentales que por entonces eran comunes en varias partes de Europa: laud y guitarra; vihuela y guitarra; tiorba, laud y guitarra, etc.

El periodo de florecimiento (documentable) de la guitarra de cuatro órdenes, se sitúa entre los siglos xvi y xvii, siendo las fechas extremas de publicaciones conocidas 1546 y 1652. En el siglo xvii, la guitarra de cuatro órdenes, adoptó una técnica instrumental que se considera como aportación de la guitarra de 5 órdenes, que por entonces empezaba a popularizarse: el rasgueado. Se conoce al menos un libro para guitarra de cuatro órdenes con música escrita para tocarse en esta modalidad.

A diferencia de la vihuela, la guitarra siempre se ha visto sujeta a una visión social ambivalente. Los "enamorados" - de la guitarra, la consideran un instrumento casi celestial. De manera opuesta, sus detractores han gastado mucha tinta en señalar sus limitaciones, incapacidad acústica y la vulgaridad inherente a su uso. Sebastián de Covarrubias menciona a la guitarra en su "Tesoro" de 1611, sólo para lamentar que a causa de la guitarra, "se ha abandonado a la vihuela que es instrumento más noble y de mejor música" (26). Bermudo menciona a la guitarra como un instrumento "más corto" que la vihuela, - propio para música sencilla y sin contrapunto ("música golpeada" debe entenderse como "música en contrapunto a primera especie" -usando un término posterior- y no "rasgueado" como varios autores pretenden, véase Bermudo, f. xcix v.). Para Bermudo, la guitarra no admite muchas dificultades, una pieza de vihuela puede generar un buen dúo para 2 guitarras o para guitarra y bandurria (Bermudo, f. xcviii r.). Luis de Góngora de

dica a la guitarra una sangrienta cuarteta, noniéndola como un instrumento de barberos (27). Michael Praetorius dice que en Italia la tocan los charlatanes y saltimbanquis, que son como nuestros comediantes y payasos, para cantar sus villanelas y otras tontas canciones. Sin embargo, los buenos cantantes pueden hacer finas y hermosas canciones con ella (28). Vicente Espinel cuya asociación con la guitarra es histórica, opone implícitamente a la culta vihuela, una guitarra popular o hasta populachera; así, en su "Marcos de Obregón" (1618), la guitarra aparece:

[En manos de] un mocito barbero [que la tocaba] no tanto para mostrar que lo sabía, como por rascarse con el movimiento las muñecas de las manos, que tenía llenas de una sarna perruna. Tocada por marinos y el pasaje de un barco casi naufragado, en una isla mediterránea semidesierta. En manos del mismo Marcos, en una galera, rumbo al cautiverio. Acompañando al Escudero en la falsa curación de una mora, etc. (29).

Como podemos ver, la guitarra inicia su "carrera" como la "hermana menor" de la vihuela, y su aceptación y uso social caen desde un principio en apreciaciones extremas. Por un lado, se construyen guitarras finas y caras (Smit) y se publica para ella música de calidad comparable a la de la vihuela y el laud (Mudarra, Fuenllana, LeRoy, Ballard, Phaleso, etc.), mientras que, en el otro extremo de la escala social, aparece como un instrumento propio de charlatanes, barberos, pícaros, etc. Esta versatilidad de la guitarra ha sido una característica consistente durante toda la historia de nuestro instrumento

y en mi modesta opinión, uno de los elementos del encanto en que hace caer a tantas gentes.

1.2.6.

La guitarra de cinco órdenes. Construcción y Generalidades.

Se conocen evidencias de instrumentos de cinco órdenes - desde finales del siglo xv, que tanto en aquel entonces como en nuestros días, son identificadas indistintamente como "vihuela de 5 órdenes" o "guitarra de 5 órdenes"⁽³⁰⁾. Del siglo xvi nos quedan dos soberbias guitarras construidas probablemente por el mismo laudero, ellas nos muestran los distintos criterios a que se podía sujetar su construcción:

Guitarra de 5 órdenes, de Belchior Dias, 1581, Royal College of Music, Londres:

Longitud total: 76.5 cm.

Longitud de cuerda: 55.4 cm.

Longitud de caja: 36.6 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 16.5 cm.

Cintura: 14.5 cm.

Gajo inferior: 20 cm.

Profundidad de caja: varía de 4 a 6.5 cm.

Esta guitarra es la primera de las que se conoce autor y fecha de construcción. En su interior tiene una etiqueta que dice: "Belchior Dias a fez em/ Lx^a nomes de dez^{ro} 1581", que se puede traducir como "Belchior Dias me hizo./Lisboa, diciembre de 1581". Todo en esta guitarra es original del siglo xvi

(excepto, tal vez, las clavijas). Aunque carece de roseta, - hay evidencias de que debió tenerla. Sus dimensiones son notablemente menores que las de las guitarras del siglo xvii que veremos más adelante, y más cercanas a las de las guitarras - de 4 órdenes de que se dispone en ilustraciones del siglo xvi y la guitarra Smit. La caja es curva y con gajos, esculpidos en una sola pieza de madera, lo que hace a esta guitarra un instrumento muy pesado para su tamaño. Los aros se continúan dentro del tacón, que a su vez está prolongado dentro de la caja. Este sistema de unión entre caja y mástil se usa hoy en las guitarras modernas más comunes y está particularmente asociado a las guitarras producidas en la Península Ibérica.

Guitarra de 5 órdenes, Portuguesa, c. 1590. Colección de R. Spencer.

Longitud total: incierta.

Longitud de cuerda: incierta.

Longitud de caja: 45.4 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 20.5 cm.

Cintura: 17.6 cm.

Gajo inferior: 25.7 cm.

Profundidad de caja: varía de 8.4 a 9.2 cm.

En su estado actual, su longitud total es de 94.1 cm. y su longitud de cuerda 68 cm. Esta guitarra ha sufrido gran número de alteraciones y recientemente ha sido del todo restaurada, sin embargo, a pesar de tales modificaciones, mantiene su interés como instrumento histórico. En algún momento de su historia, fue convertida en "chitarra battente", con tapa an-

gulada, trastes de metal y mástil recortado⁽³¹⁾. El trabajo - de restauración incluyó la recuperación de lo que se considera su tamaño de mástil original, la reparación de los aros, - que habían sido recortados y la aplicación de una tapa nueva. Los demás elementos son (al menos eso esperamos) de origen. La sobria ornamentación del diapasón y la cabeza es virtualmente idéntica a la de la guitarra Dias, la cabeza está dispuesta en el mismo ángulo. La caja es bastante mayor que la guitarra Dias pero igualmente pesada para su tamaño y con el mismo diseño general. Se considera a esta guitarra como original y se identifica como una guitarra de Belchior Dias⁽³²⁾. Examinando estas dos guitarras, podemos decir que en el siglo xvi, la guitarra (o vihuela) de 5 órdenes, no estaba sujeta a ningún patrón específico de tamaño, lo cual parece estar en concordancia con lo asentado en las fuentes originales.

La gran época de la guitarra de 5 órdenes es la comprendida entre más o menos 1600 y 1750. De este lapso mostraremos tres instrumentos que nos muestran el alto nivel de la construcción de guitarras en lo que se ha llamado su "primera edad de oro".

Guitarra de 5 órdenes, Antonio Stradivari, 1688, Ashmolean Museum, Oxford.

Longitud total: 100 cm.

Longitud de cuerda: 74 cm.

Longitud de caja: 47 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 21.5 cm.

Cintura: 17.3 cm.

Gajo inferior: 26.5 cm.

Profundidad de caja: varía de 10 a 10.9 cm.

Las guitarras del siglo xvii estaban profusamente ornamentadas -nos encontramos en plena época barroca-. Sin embargo, la belleza y atractivo de esta Stradivari, reside más (como era de esperarse), en la perfección del diseño y en la calidad de las maderas, que en la cantidad y gusto de los ornamentos "superfluos". La tapa es de pino (spruce) y la caja y mástil, de arce. De ébano son el diapasón (al ras con la tapa) y los sobrios ornamentos de la cabeza, el fondo y el mástil. Del mismo material tiene unos trastes sobre la tapa. La roseta es de madera y rodean a la boca unos cuadretes alternados en madreperla y mastique negro de madera. La tapa se extiende sobre el mástil y en ese lugar hay unos "putti" levemente grabados al buril que sostienen una corona sobre una inscripción que el tiempo se ha ocupado en borrar. Se considera que su gran longitud de cuerda limita su uso como instrumento musical, sin embargo, yo he tocado una reproducción exacta de este instrumento (en posesión de J. Hinojosa) y la encuentro muy cómoda y "sabrosa" de tocar. En cualquier caso, el instrumento original tiene marcas en la tapa de mucho y muy pesado uso. Actualmente, por su edad y estado, esta guitarra (para nuestra desgracia), no se encuentra en estado de ser tocada.

Guitarra de 5 órdenes por Joachim Tielke, Hamburgo, 1693, Victoria and Albert Museum, Londres.

Longitud total: 102 cm.

Longitud de cuerda: 72.5 cm.

Longitud de caja: 50 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 25 cm.

Cintura: 21.2 cm.

Gajo inferior: 29.8 cm.

Profundidad de caja: 14.5 cm.

En su etiqueta se lee "Joachim Tielke in Hamburg. An. - 1693". Tielke (1641-1719) está reputado como uno de los más sobresalientes lutereros de la historia. De su capacidad es muestra este espléndido instrumento, una de las más suntuosas guitarras que se han construido. A primera vista parece tan sólo un objeto decorativo, pero ha demostrado ser un verdadero instrumento musical (aún está en condición de ser tocada). Según quienes la han probado, esta guitarra posee una vibración y delicadeza de sonido en verdad sorprendentes. El fondo es ligeramente curvo. Tanto los aros como el fondo están construidos de marquetería a base de carey y ébano. Se trata de verdadera marquetería pegada con peltre y sin fondo de madera, y los materiales, translúcidos de tan delgados, están grabados para dar mayor realce a los diseños y escenas en ellos representados. En el mástil tiene incrustaciones con motivos florales similares a los de la caja. Rodea a la boca un espléndido diseño hexagonal en carey, ébano y marfil. Igualmente notable es el trabajo de la tapa y los "mostachos" que adornan el puente. En la cabeza (hecha de un "emparedado" de 3 maderas y con el centro hueco y los bordes de plata) existe un extraor-

dinario panel esculpido en marfil, que muestra a un "putto" rodeado de follaje. En los aros, al nivel de la cintura, la marquetería muestra escenas que ilustran el poder del amor y de la música. Una lleva la leyenda "La Musique d'Orphée tire tout a soy", y la otra se intitula "L'injustice de Midée". La roseta está hecha a base de varias hojas de pergamino situadas a tres niveles distintos dentro de la caja. Esta guitarra está encordada actualmente para 6 órdenes (uno simple y los demás dobles). Se considera que originalmente tuvo 5 órdenes, pero fue alterada cuando el gusto musical cambió (a finales del siglo xviii); o simplemente, el sexto orden fue agregado como un error de restauración. En todo caso, la clavija extra (también de marfil, como las demás) está situada en una posición excéntrica.

Guitarra de 5 órdenes por Francisco Pérez, Cádiz, 1763.

Longitud total: 96.3 cm.

Longitud de cuerda: 63 cm.

Longitud de caja: 45 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 25.8 cm.

Cintura: 21.5 cm.

Gajo inferior: 30.3 cm.

Profundidad de caja: varía de 9.3 a 10 cm.

Esta guitarra ha sufrido muchas modificaciones, la cabeza y el diapasón recuerdan mucho el trabajo de Louis Panormo (quien trabajó en Londres en la década de 1830), tiene el diapasón elevado sobre la tapa y trastes fijos de metal, como la guitarra del siglo xix. La caja es de ciprés y el mástil está

unido a la caja en la forma más "española". El perfil de la -
caja es único; no se conoce ninguna otra guitarra de tal con-
figuración. La característica más sorprendente de esta guita-
rra es la presencia de "abanicos". Los abanicos son unas ba--
rras de madera pegadas al gajo inferior de la tapa y en ángu-
lo con el eje de la guitarra. Se sabe que estos abanicos esta-
bilizan el sonido de la guitarra. Sin embargo, no se tenía no
ticia de su uso antes de 1780. Quienes han examinado esta gui-
tarra exhaustivamente, consideran que los abanicos son origi-
nales y no una adición del siglo xix. Si esto es correcto, la
guitarra Pérez es el primer ejemplo original conocido de una
guitarra con abanicos, ésto es excepcional, tratándose de una
guitarra "tradicional" de 5 órdenes.

Como ya dijimos, la primera gran "época de oro" de la --
guitarra, se dió en los siglos xvii-xviii, sin embargo, la gui-
tarra sufrió ciertas modificaciones en este periodo.

En el siglo xvi, probablemente la guitarra (o vihuela) de
5 órdenes era de tamaño variable, tan pequeña como la guitarra
Días de 1580 (longitud total: 76.5 cm.) o más o menos del tama-
ño de una guitarra moderna (alrededor de 95 cm., en la guita--
rra atribuida a Días de c. 1590). Probablemente la guitarra de
5 órdenes ganó en tamaño durante el siglo xvi, o bien, se fa--
bricaban de variadas dimensiones según las necesidades (diver-
sas afinaciones, instrumentos para acompañamiento, guitarras -
"soprano", etc.). A principios del siglo xvii, parece generali-
zado un tamaño "standard". He revisado la descripción de 22 --

guitarras de 5 órdenes fabricadas entre 1602 y c. 1775. De éstas, 3 rebasan o igualan los 100 cm. Todas las demás, excepto 2, rebasan los 90 cm. Se puede establecer entonces una media razonable de 95 cm. para la longitud total de una guitarra de 5 órdenes de los siglos xvii-xviii (esta cifra es usual para una guitarra moderna de concierto, si bien todas las demás dimensiones de esta última son mayores y las maderas notablemente más gruesas).

La característica más notable de la guitarra de 5 órdenes es su afinación. Sus 2 órdenes superiores podían estar octavados o afinados al unísono una octava más arriba de lo - - acostumbrado en la actualidad, convirtiendo a la guitarra en un instrumento de rango contralto, sin bajos. (Véase 2.2.3.)

Todas las guitarras de 5 órdenes que sobreviven son instrumentos finos, de muy elaborada y a veces extraordinaria manufactura, como era de esperarse de objetos barrocos. Esto no significa -evidentemente- que una guitarra de 5 órdenes deba ser un instrumento fino y caro. Dada la amplia difusión social y geográfica del instrumento, debieron construirse guitarras de 5 órdenes baratas y aun baratísimas, carentes de afeites. Desafortunadamente, ninguno de estos instrumentos ha llegado hasta nosotros.

1.2.7.

Repertorio y papel social de la guitarra de 5 órdenes.

Del siglo xvi sólo nos quedan 2 guitarras de 5 órdenes y

tan sólo 10 piezas escritas para ella (por Miguel de Fuenllana, en 1554). En su historia temprana, la guitarra de 5 órdenes se confunde con la vihuela aún más estrechamente que su compañera de 4 órdenes.

Es en el siglo xvii, con la desaparición de la vihuela y la guitarra de 4 órdenes, que la guitarra de 5 se convierte en "la" guitarra, el instrumento dominante por casi 2 siglos.

En el siglo xviii, aun se acreditaba de manera corriente a España como la cuna de la guitarra. No es de extrañar que la guitarra de 5 órdenes haya adoptado de manera casi universal el mote de "guitarra española" (con el que la designamos en este trabajo, para evitar el vago e incorrecto "guitarra barroca"). El primer libro dedicado a la guitarra española lleva precisamente este título: "Guitarra/Española, y Vandola/ en dos maneras de Guitarra, Caste/llana, y Cathalana de cinco órdenes, /la qual enseña de templar, y tañer/rasgado, todos los puntos naturales, /y b moliados, con estilo/maravilloso".

Este libro, un pequeño y sencillísimo manual de acompañamiento escrito por el Dr. Joan Carles Amat y publicado por primera vez en 1586, gozó de inmediata fama y se mantuvo en circulación durante todo el período de la guitarra española. Se conocen 11 ediciones "autorizadas" de este libro entre 1586 y c. 1800, y varias piratas (alguna absurdamente atribuida a "Dona Policarpia, maestra de viola", en una edición portuguesa de 1752). La última mención del libro ocurre en el "Diario de México" del 20 de mayo de 1815. Es un caso único de cercanía entre un instrumento y una obra escrita para él.

Amat nos habla de esta guitarra de cinco, llamada española por ser más recibida en esta tierra que en las otras - (Amat, "Al lector").

Este libro "enseña de templar y tañer rasgado", ésto es, la técnica hoy conocida como rasgueado, la manera más sencilla de tocar acordes en la guitarra. En la actualidad, el rasgueado se ocupa en el acompañamiento de canciones populares y ocasionalmente como recurso de la música de concierto, pero, a principios del siglo xvii era según parece, el único método de tocar la guitarra. Entre 1586 y 1630 se publicaron al menos 30 libros de música para guitarra española que debe ser tocada enteramente en rasgueado. Existía un sistema especial para escribir esta música, llamado alfabeto, que simplificaba al extremo la lectura de la música rasgueada. Autores de esta música son, entre otros, G. Giuliani, Scipione Cerreto, G. Montesardo, Foriano Pico, Giovanni Colonna, Luis de Briceno y Juan Araniés. La música contenida en estos libros consta enteramente de danzas (Alemandas, sarabandas, gigas, canarios, chaconas, etc.) y canciones acompañadas.

En 1630, Giovanni Paolo Foscari publica el "Primo secondo e terzo libro" de música para guitarra española. Aquí, Foscari da un paso importante en la historia de la guitarra; las piezas no son sólo una sucesión de acordes sino que combinan el estilo rasgueado con el "nuevo" estilo punteado, escrito en tablatura de laúd a pentagrama. Adquirida esta escritura y esta técnica, la guitarra española se pone al nivel de los demás instrumentos "cultos" (el clave, la gamba, el -

violín, la flauta, etc.). Su repertorio se amplía para recibir todas las formas musicales conocidas en su tiempo. Músicos como Foscari, Corbetta, Granata, John Playford, Gaspar Sanz, Robert de Visée, Lucas Ruiz de Ribayaz y Francisco Guerau, entre muchos otros, convierten al siglo xvii en una época de gran auge guitarrístico. La calidad de su música y su asociación con los más sobresalientes compositores, hacen que la guitarra española sea aceptada en ambientes tan refinados como las cortes de Luis XIV de Francia y Carlos II de Inglaterra. Pierre Bonnet en su historia de la música de 1715, escribe: *Prueba es de la grandeza de su Majestad [Luis XIV] que igualó, después de 18 meses, al maestro de guitarra el Cardinal Mazarino hizo traer para él de Italia, para enseñarle este instrumento, muy de moda en aquel tiempo*⁽³³⁾. Este maestro italiano era ni más ni menos que Francesco Corbetta, uno de los tres guitarristas más sobresalientes de la primera mitad del siglo xvii, junto con el francés Robert de Visée y el español Gaspar Sanz, (no podía ser otro, tratándose del "Rey - Sol").

Sin embargo, algunos personajes notables de la época rechazaban al instrumento. El diarista inglés Samuel Pepys oyó tocar "muy admirablemente" al mismo Corbetta en Londres y se inquietó de que alguien se tomara tantos trabajos para tocar un instrumento tan malo⁽³⁴⁾. Constantijn Huygens escribió en una carta a mediados del siglo: *Gaultier me dijo que habiendo tocado por dos horas en el Gabinete del Rey en Madrid con su excelente laúd, los Grandes de España le dijeron que era gran*

pena que no tocara la guitarra; Gaultier se sintió tentado a romperles el laud en la cabeza⁽³⁵⁾.

Durante el siglo xviii, se inició una lenta declinación de la guitarra española; en los mil setecientos, se publicó muy poca música para guitarra, si se compara con el siglo anterior. Hacia 1780, junto con las obras para guitarra española, empezaron a editarse tratados y obras para guitarra de 6 órdenes o de 5 y 6 cuerdas simples. La época de la guitarra española tocaba a su fin.

1.2.8.

La guitarra de transición, de cinco y seis cuerdas y seis órdenes.

Entre los 70 del siglo xviii y los 50 del siglo xix, la guitarra sufrió una gran cantidad de transformaciones. Estas transformaciones se intentaron desde dos puntos de vista bien distintos. Algunos constructores pretendían introducir cambios radicales en la estructura del instrumento, hibridándolo con otros (harpa, "lyra", etc.) o alterando sensiblemente la cantidad de cuerdas y/o la disposición y forma de los trastes. Estos intentos han sido llamados colectivamente "guitarras ex céntricas".

Guitarras excéntricas han existido desde el siglo xvii - (guitarras dobles, guitarras atiorbadas, guitarras con mástil doble o triple, etc.), pero en este periodo (siglos xviii-xix) se dió una fiebre de "mejoras" a la guitarra: una "doppelgita

re" similar a la del siglo xvii, la "harpolyra", la "wappengitarre", la "guitarpa", la "guitarra enharmónica", etc. (36). Todos estos instrumentos hibridados o basados en apreciaciones musicales fantásticas, probaron su incapacidad funcional; prácticamente no existe música para ellos (notable excepción la constituyen las piezas para harpolyra de F. Sor) (37).

Otros constructores se decidieron a introducir tan sólo unos cuantos cambios al "modelo" común de guitarra española. Se incrementaron las latitudes de caja, se eliminaron los órdenes dobles en favor de las 6 cuerdas sencillas, (como es usual en nuestros días), se generalizó el uso de abanicos y se redujeron los ornamentos. La roseta dejó de usarse (hoy se llama roseta al halo que rodea la boca -único resto sobreviviente del adorno barroco- aunque la verdadera roseta cubría la boca). Se empezaron a usar trastes fijos de metal y el diapasón, antes al ras con la tapa, se construyó elevado y sobre puesto a ella en un tramo de su longitud.

Los cambios más importantes se dieron en el número de cuerdas y el barrado (abanicos). Se siguieron dos caminos distintos para deshacerse de los órdenes. Los franceses e italianos eliminaron una de las dos cuerdas de cada par, dejando a la guitarra con 5 cuerdas y simplemente agregaron una cuerda afinada a intervalo de cuarta inferior de la más grave. Los españoles, en cambio, por rasgos peculiares de su música, prefirieron incrementar el rango de la guitarra española agregándole un orden doble (38) y después, tal vez por influencia de las guitarras francesas e italianas, restaron una cuer

da a cada par y la guitarra quedó con 6 cuerdas sencillas.

El cambio más importante introducido en la guitarra de transición es el uso de abanicos. La guitarra española (y sus antecesores) tenía en la parte interior de la tapa, dos o tres barras latitudinales que le dan consistencia y le permiten resistir el tirón de las cuerdas, pero que en cierto modo, inhiben la vibración del gajo inferior de la tapa. Los abanicos son unas barras de madera pegadas a la tapa y abriéndose precisamente en forma de abanico, a partir de la boca y pasando bajo el puente. Estos abanicos evitan el uso de barras que crucen de lado a lado la tapa y permiten que tenga resistencia a la tensión de las cuerdas, al mismo tiempo que refuerzan su capacidad acústica. Los abanicos se han utilizado en casi todas las guitarras desde 1850, más o menos.

Personalmente, considero inconsistente el concepto de "guitarras de transición", pues sugiere que los instrumentos de este periodo carecen de personalidad propia y sirven de meros puentes entre la guitarra española y la moderna. No hay nada más alejado de la realidad. Para las guitarras de esta época se produjo música de gran calidad, que ha ejercido gran influencia sobre el repertorio de la guitarra moderna; son estas guitarras un reflejo de su tiempo. Pero mantengo el término por esta misma razón. Pretendo subrayar el hecho de que en esta época era muy grande la cantidad de cambios que se intentaban desde muchos puntos de vista, al grado que ninguno de los instrumentos aquí reseñados puede considerarse, individualmente, el instrumento típico de este periodo.

A continuación presentamos dos de esas guitarras de transición:

Guitarra de 6 órdenes, Josef Benedit, Cádiz, 1783, Museo Instrumental del Conservatorio de Barcelona.

Longitud total: 98.5 cm.

Longitud de cuerda: 65.6 cm.

Longitud de caja: 46 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 22.2 cm.

Cintura: 17 cm.

Gajo inferior: 28.5 cm.

Profundidad de caja: varía de 10 a 11 cm.

La caja es de palo de rosa (material de un instrumento caro). La roseta (en el nuevo concepto, alrededor de la boca) es de madreperla y mastique negro. La unión de caja y mástil es típica de la construcción española. La tapa tiene 3 abanicos. Por su sencillez, el uso de trastes fijos de metal y la unión del mástil, esta guitarra anticipa muchas de las características de la guitarra moderna.

Guitarra de 6 cuerdas, René Lacôte, Paris, 1852, Museo Instrumental del Conservatorio de Paris.

Longitud total: 98.5 cm.

Longitud de cuerda: 65.6 cm.

Longitud de caja: 44 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 22.3 cm.

Cintura: 16.5 cm.

Gajo inferior: 29.8 cm.

Profundidad de caja: varía de 8 a 8.5 cm.

Este instrumento es bueno para ejemplificar las tendencias y criterios que podían mezclarse en un solo instrumento de esta época. Para la afinación, la guitarra está provista de un dispositivo (inventado por el mismo Lacôte) en el que se mezclan características de las clavijas de la guitarra española y de la "maquinaria" de la guitarra moderna. En la tapa hay 5 barras (sin abanicos), una de ellas en un ángulo notorio con respecto a la línea del puente (las barras solían estar todas paralelas). El diseño de la caja es acinturado (como se acostumbraba en el siglo xix), pero el puente muestra unos restos de "mostachos" que recuerdan los de tantas guitarras españolas del xviii. El diapasón se sobrepone a la tapa, casi hasta la boca. La característica notable de esta guitarra es la forma y disposición de los trastes. Cada traste está dividido en 6 partes (una por cuerda). Cada parte está incrustada en un pequeño bloque de ébano que a su vez se desliza en unas ranuras en el diapasón de ébano. La localización exacta de cada sección del traste puede ser ajustada con exactitud. Así, la afinación precisa de cada cuerda se puede lograr sin alteración de las otras; con un traste único, un ajuste que afine bien el sonido particular de una cuerda, produce cambios en las otras 5. Este sistema es, por supuesto, de una complejidad excesiva y nunca prosperó⁽³⁹⁾. No se conservan guitarras de 5 órdenes (una que se guardaba en Colonia, Alemania, desapareció durante la Segunda Guerra Mundial), pero los 2 ejemplos aducidos muestran, en mi opinión, el gradual cambio que sufrió la guitarra entre 1770-1850 y la gran cantidad de modificacio-

nes que se intentaron y no "prendieron".

1.2.9.

Repertorio y papel social de la guitarra a principios del siglo xix.

Para la guitarra de 6 órdenes, se conoce música escrita desde 1776, en un reducido número de libros: "Explicación para tocar la guitarra de punteado", 1776, del veracruzano (o al menos maestro de guitarra en este puerto) Juan Antonio de Vargas y Guzmán; "Obra para guitarra de 6 órdenes", 1780, de Antonio de Ballesteros; "Principios para tocar guitarra de 6 órdenes", 1792, de Federico Moretti; "Escuela para tocar con perfección la guitarra de 5 y 6 órdenes", 1799, de Antonio Abreu, y "Arte de tocar la guitarra española por música", - - 1799, de Fernando Ferrandiere. Para guitarra de 5 cuerdas muy poco queda: "Nouvelle Méthode", 1790, de Anthoine Lemoine. - Desde 1790 (Lemoine) empezó a editarse música para guitarra de 6 cuerdas, corriente que será la dominante desde principios del siglo xix hasta nuestros días.

Desde el siglo xvi hasta mediados del xviii, toda la música para guitarra se escribió en tablatura, un sistema de representación musical que difiere grandemente de la notación musical común. La tablatura es una representación gráfica de las cuerdas y trastes de la guitarra, con indicaciones rítmicas generales, que permiten leer cualquier música, solamente en instrumentos del tipo de la guitarra (aunque en el siglo -

xvi también había tipos especiales de tablatura para otros -
instrumentos). En 1763, Michel Corrette editó en Paris su - -
"Les dons d'Apollon", donde la música se da (a pentagramas -
contiguos), en tablatura y en notación musical (con una rudi-
mentaria indicación de la duración relativa de las notas) en
clave de sol. La guitarra se convirtió así, y así permanece,
en un instrumento transpositor a la octava inferior. A partir
de este momento, cada vez más música fue escrita y editada en
notación común, y para 1800, el único libro que salía de las
prensas en tablatura, era el de Amat.

Como ya dijimos, la guitarra de 6 cuerdas fue el instru-
mento para el que más música se escribió a principios del si-
glo xix; las guitarras de 6 órdenes y 5 cuerdas se fueron aban-
donando gradualmente y para 1830 prácticamente no se usaban.
La música de estas últimas puede asimilarse a la de 6 cuerdas.
Toda la música de este periodo fue escrita por guitarristas-
compositores Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli --
(1770-1841) y Mauro Giuliani (1781-1829) son los más repre-
sentativos, aunque muchos otros nombres podrían citarse: Cos-
te, Hertz, Moretti, Meissonier, Molitor, etc.); que compara-
dos con sus maestros Haydn, Mozart, Beethoven y sucesores, -
son decididamente menores, pero que produjeron muy fina e in-
teresante música, el repertorio "clásico" de la guitarra. Sin
embargo, la guitarra permaneció un poco al margen de la gran
corriente musical clásica y romántica. Se escribieron compara-
tivamente pocas sonatas para guitarra y muchísimas piezas de
salón. Notorias en el campo de la sonata, son las obras de -

Sor, quien junto Giuliani fue el único que produjo obras de calidad apreciable. Las de Sor han sido descritas por W.S. Newman de la siguiente forma: *El valor creativo de las sonatas de Sor es alto. Las ideas, bien acondicionadas al instrumento, suenan bien fuera de éste, y son frescas y distintas. La armonía es sorprendentemente variada y está manejada con destreza...*⁽⁴⁰⁾. A pesar de sus sonatas, la música de Sor (que también se puede considerar representativa del periodo), consiste en su mayor parte de Divertimentos, variaciones, minuets, fantasías (no relacionadas con las del siglo xvi), "Petites Pièces", estudios (de algo contenido pedagógico), valeses y toda clase de música incluida bajo títulos tales como piezas de sociedad, piezas de salón, bagatelas, caprichos, etc. De este periodo tenemos gran cantidad de dúos para guitarras y canciones con acompañamiento más o menos elaborado de guitarra (sin hacer uso del rasgueado)⁽⁴¹⁾.

En el aspecto social, lo dicho para la guitarra española en los siglos anteriores es aplicable a la guitarra del xix: vilipendiada sin reservas o adornada sin límites. Luigi Boccherini (1743-1805), compositor que colaboró tanto a la forja del estilo clásico que mereció el apodo de "la esposa de Haydn", estuvo conectado con la guitarra durante su estancia en España; él opinaba que la guitarra se toca de una manera ridícula, su música es propia de inveterados bárbaros, que hacen cosas absurdas, y culminaba: ¡Este pasaje, aquel grito cromático! He oído robar tiempo, pero esto es asesinarlo... Esto es peor que

un ataque convulsivo de hipo o el último grito de un malechor ajusticiado⁽⁴²⁾. Sin embargo, escribió 6 quintetos para guitarra y cuerdas altamente apreciados hoy en día, principalmente por ese estilo español que él consideraba tan "ridículo" (por cierto, en este momento escucho el "Fandango" de uno de estos quintetos).

Esta actitud cambió con el siglo; en el carnaval de 1822, en Roma, dos mendigos ciegos tocaban la guitarra, eran Paganini y Rossini. Se sabe que compositores de la talla de Schubert y Berlioz eran guitarristas, aunque no hallan compuesto ninguna obra de interés para el instrumento. El caso de este último es notable. Como compositor, Héctor Berlioz (1803-1866) es considerado uno de los intelectos más influyentes en la historia de la música. Sus logros han sido amplia y admirablemente señalados por críticos como J.A. Alcaraz. Se sabe que (a pesar de su tratado de orquestación y su capacidad como instrumentador), los únicos instrumentos que realmente tocaba eran la flauta, la guitarra y el flageolet. Berlioz solía emprender largas y románticas caminatas por los montes de Italia - acompañado tan sólo de su guitarra, durante las cuales asombraba a los campesinos al ilustrar con su guitarra y su "miserable voz", como él mismo diría, pasajes de Virgilio y - - otros autores semejantes. *Esta combinación de remembranzas, poesía y música me llevaban al más increíble estado de excitación; y la triple intoxicación culminaba casi siempre en torrentes de lágrimas.* Aunque Berlioz casi no compuso para guitarra, se ha sugerido que buena parte de su originalidad

orquestal y armónica, procede de su uso de la guitarra, alejado de la "tiranfa pianística" por entonces común a todo compositor de mérito. En el Museo Instrumental del Conservatorio de París se conserva una guitarra de 6 cuerdas (Grobert, c. 1820), firmada por Berlioz y Paganini, para signar su amistad y su mutuo amor por la guitarra⁽⁴³⁾.

1.2.10.

La guitarra moderna, construcción y generalidades.

Aunque durante la primera mitad del siglo XIX la guitarra (que aquí hemos llamado simplemente de 6 cuerdas), ya tenía muchos de los elementos hoy comunes al instrumento, no fue sino hasta la década de 1850 que se convirtió en lo que es hoy en día. Esto debido a los experimentos y descubrimientos aplicados por un solo constructor sobresaliente, el español Antonio de Torres Jurado (1817-1892). Todas las transformaciones anteriores de la guitarra se habían dado de manera gradual y a través de las aportaciones de muchos constructores independientes en varios países. Pero Torres (considerado el "Stradivarius de la guitarra"), basándose en los mejores diseños anteriores de guitarra, desarrolló una serie de experimentos documentables, tendientes a "mejorarla", (ésto es, adecuarla a las necesidades musicales del momento). A través de tales búsquedas, Torres demostró que: 1) La tapa de la caja -sus condiciones, calidad y proporciones- son determinantes para la calidad del sonido, 2) La caja es una verdadera caja

de resonancia; debe ser rígida, con capacidad reflejante y proporciones calculadas cuidadosamente, y 3) Los abanicos determinan el funcionamiento de la tapa.

La revolución que Torres trajo al mundo de la guitarra se debe menos a la introducción de nuevas características que al desarrollo, perfeccionamiento y combinación de las ideas anteriores, cuyo potencial no había sido plenamente descubierto. Así, Torres incrementó las latitudes y profundidad de caja; estandarizó la longitud vibrante de cuerda (alrededor de 650 mm.) y el ancho del diapasón, y estableció la apariencia del instrumento común hasta nuestros días (sin ornamentos). Hizo común el uso de maquinaria, en lugar de las clavijas para afinación de las cuerdas. Demostró conclusivamente la importancia de la tapa y los abanicos. Después de muchos experimentos, descubrió un patrón de 7 abanicos y dos barras inferiores anguladas que se han mantenido como el más común hasta 1986. Con Torres, la guitarra llegó a lo que aún en la actualidad se considera el instrumento "definitivo", aunque en los últimos años se han producido instrumentos que difieren del modelo "clásico" y con innovaciones basadas en la colaboración entre científicos y lauderos.

Aunque Torres no dejó discípulos directos, varios lauderos españoles tomaron sus ideas y fundaron dinastías de constructores que se mantienen hasta el día de hoy. En la actualidad existen constructores sobresalientes en España (que sigue siendo el centro de la "guitarrería") en varios países europeos (Hauser - en Alemania, Bouchet en Francia, Raponi en Italia, Rubio en Inglaterra, etc.), en Japón (M. Kohno), E.E.UU. (Schneider); y -

de alta calidad, pero menos reconocidos, virtualmente en todos los países del mundo. Las 4 guitarras que presentamos a continuación, nos muestran uno de los experimentos de Torres, un espécimen "clásico" de guitarra Torres, una moderna guitarra de "gran concierto" y una guitarra a la que se han introducido características nuevas, aún consideradas experimentales.

Guitarra, Antonio de Torres, Sevilla, 1862, Museo Instrumental del Conservatorio de Barcelona.

Longitud total: 99.6 cm.

Longitud de cuerda: 64.5 cm.

Longitud de caja: 48 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 26 cm.

Cintura: 21.5 cm.

Gajo inferior: 34.7 cm.

Profundidad de caja: varía de 8.9 a 9.5 cm.

La tapa es de pino de alta calidad, con el patrón de 7 abanicos "clásico", la caja está hecha de varias capas de cartón, sostenidas por filetes de madera, el diapasón es de palo de rosa y posee clavijas en lugar de maquinaria.

Esta guitarra es uno de los más notables experimentos de Torres, se le llama la "guitarra de papel maché". Con su caja de cartón, demuestra el papel determinante de la tapa y el barrado en la capacidad acústica del instrumento. Asimismo, muestra que la caja debe ser un eficiente ámbito de reflexión sonora. La construcción y materiales del diapasón y cabeza (con clavijas), es debida a la necesidad de balance con la muy

liger a caja. El instrumento se encuentra en mal estado y no puede ser tocada. Quienes tuvieron oportunidad de oirla (Domingo Pratt), afirman que tenfa un excelente timbre, profundo y suave, aunque algo carente de penetración, ésto es, era una guitarra con cualidades sonoras dentro de lo normal, a pesar de su frágil caja. Torres se rehusó a vender esta guitarra, - llegó al Conservatorio de Barcelona a través de Tárrega y Llobet.

Guitarra, Antonio de Torres, Almería, 1883, Museo Instrumental del Conservatorio de París.

Longitud total: 99 cm.

Longitud de cuerda: 65 cm.

Longitud de caja: 48 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 27.2 cm.

Cintura: 23.4 cm.

Gajo inferior: 36 cm.

Profundidad de caja: varía de 8.9 a 9.3 cm.

Esta guitarra fue construida durante la época madura de Torres. La caja es de arce (en lugar del palo de rosa convencional). Los 7 abanicos siguen el patrón radial común. Se considera a esta guitarra como una "clásica" Torres: ligera, - equilibrada y de forma delicada. Perteneció al concertista - Jean Lafon y recibió un pesado uso, debiendo ser reparada primero por Manuel Ramírez y después por Robert Bouchet. A pesar de ésto mantiene un tono firme y suave, y una excelente duración en las notas que produce. Se ha dicho que las guitarras Torres son incapaces de llenar los requerimientos de una mo--

derna sala de conciertos, pero el guitarrista Pieter van der Staak usa su Torres en trabajo de concierto, y encuentra que el poder y penetración del instrumento son suficientes para dar un recital satisfactorio en salas de capacidad normal - (más o menos 700 personas).

Guitarra, Antonio Marín, Granada, 1975, Centro de Guitarra Clásica, Bristol.

Longitud total: 101 cm.

Longitud de cuerda: 66 cm.

Longitud de caja: 49 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 28.7 cm.

Cintura: 24.6 cm.

Gajo inferior: 37.7 cm.

Profundidad de caja: varía de 9.9 a 10.5 cm.

Este es un típico instrumento de gran concierto. los materiales de que está hecha (pino, palo de rosa, ébano) son los de cualquier guitarra fina, al igual que la calidad artesanal de su cuidadosa construcción. La única característica en que se muestra la personalidad del constructor es el número y disposición de las barras interiores de la tapa, inspirados en los de la familia madrileña Ramírez. Tiene una barra diagonal que va de la cintura a la parte de los agudos del gajo inferior y 7 abanicos asimétricos, los 2 del lado de los agudos pasan uno por encima y otro por debajo de la barra diagonal. El constructor siente que esta disposición de barras es la que mejor acondiciona el sonido del instrumento. El timbre de la guitarra ha sido descrito como "dulce, de calidad musical y -

muy agradable de oír".

Guitarra, Richard Schneider, Detroit, 1973, en posesión del constructor.

Longitud total: 104 cm.

Longitud de cuerda: 67 cm.

Longitud de caja: 51 cm.

Latitudes de caja: Gajo superior: 27.8 cm.

Cintura: 23.7 cm.

Gajo inferior: 36.7 cm.

Profundidad de caja: varía de 9.3 a 9.8 cm.

R. Schneider aprendió la construcción de guitarras en la Ciudad de México con Juan Pimentel. Desde 1969 ha trabajado con el Dr. Michael Kasha, del Instituto de Biofísica Molecular de la Universidad Estatal de Florida, en el desarrollo de un nuevo diseño de guitarra, basado en principios científicos. Esta guitarra, llamada "Wanda", es uno de los modelos grandes, diseñada para concierto. La gran longitud de cuerda --según-- Schneider-- incrementa notablemente el volumen para el guitarrista que pueda manejar las distancias entre trastes requeridas. "Wanda" incorpora las ideas principales del sistema de Kasha. La tapa, de secoya, tiene una barra transversal bajo el puente y más de 20 "abanicos" pequeños, de forma irregular e irregularmente situados alrededor del puente. Una barra que cruza el gajo superior está recortada de la tapa, porque (según Kasha) la flexibilidad en el gajo superior incrementa la del gajo inferior y da más volumen. El puente, de ébano, está hecho en 2 secciones, la de los bajos más ancha que la de los

agudos, para una más eficiente transmisión de las frecuencias altas. Unos pesos de metal en la cabeza, actúan como suspensiones inerciales de las cuerdas, asegurando que la vibración sea impartida directamente a la tapa sin desperdiciarse en el mástil y la cabeza. Otro peso de metal sirve para equilibrar la guitarra. El perfil de la guitarra es de peculiar diseño. La curva de la base del gajo inferior es una sección de eclipse, con focos en el puente y la boca. Las cuerdas se afinan con una maquinaria de alta precisión diseñada por el mismo -- Schneider. La roseta y otras incrustaciones son de maderas -- deshidratadas y pintadas. Algunos de quienes han oído las guitarras Schneider-Kasha, afirman que en comparación con las -- convencionales, aquéllas prueban ser de un volúmen notoriamente mayor. Su sonido está dramáticamente mejor balanceado y se sostiene más tiempo, según dicen; Schneider asegura que el -- sistema Kasha de abanicos irregulares, le permite controlar -- la respuesta tonal del instrumento en forma exacta y consistente. Sin embargo, no todos comparten el optimismo de Schneider. Hay quienes testifican que estas guitarras son simplemente unos instrumentos que suenan "feo pero fuerte". Es de -- desear que guitarras construidas bajo estas normas estén a disposición de los guitarristas, quienes finalmente deciden cuáles son las características duraderas del instrumento.

Como hemos visto a través de estas descripciones, el "modelo definitivo" de guitarra, se estableció en España hacia 1850 y ha permanecido virtualmente sin alteraciones significativas hasta nuestros días. Sin embargo, el proceso de --

transformación de la guitarra es también constante e ininterumpido y recientemente se ha iniciado un nuevo ciclo en la experimentación en este campo, con resultados no del todo vulgarizados ni digeridos (44).

1.2.11.

Repertorio y papel social de la guitarra en el siglo xx.

A pesar de la excelente producción de Torres, a mediados del siglo xix desapareció la tradición del compositor-guitarista. Los pocos nombres que sobreviven de este periodo son figuras menores del mundo de las 6 cuerdas. Virtuosos notables fueron: Julián Arcas (1832-1882), Giulio Regondi (1822-1872) y Antonio Giménez Manjón (1866-1919). Sus obras son casi desconocidas en la actualidad. No tengo información segura sobre el repertorio que se manejaba en esa época (45). La segunda mitad del siglo xix es el periodo más oscuro en la historia de la guitarra. Quienes han intentado algo en esta materia, coinciden en señalar que el siglo pasado vió el peor momento del instrumento. Andrés Segovia, responsable en buena medida del resurgimiento de la guitarra, señala repetidamente la baja opinión que a fin de siglo se tenía de ella. La guitarra es un instrumento que no sirve para nada fuera de una taberna; propia de barberos; tocar buena música en ella es dañar a las obras vistiéndolas de flamenco, y Segovia se lamenta (nos habla de una fecha cercana a 1915): *Era una gran carga para mis jóvenes hombros: abrir un nuevo camino a la guitarra*

rra, empezando por cambiar la baja opinión que mis contemporáneos tenían de ella..., a pesar de Tárrega... se creía que la guitarra era buena sólo para acompañar canciones populares... o hacer ruido en fiestas de vino, mujeres y canto⁽⁴⁶⁾.

El interés serio en la guitarra moderna nació en un grupo de músicos cuyo maestro e inspirador fue Francisco de Asís Tárrega Elxea (1852-1909). Su trabajo como compositor, transcriptor, técnico, recitalista y profesor de guitarra es reconocido en la actualidad como punto de partida. Discípulos suyos crearon la moderna escuela de guitarra: Miguel Llobet - - (1878-1938) inició la práctica de asociarse con grandes compositores no guitarristas (se considera comúnmente que quienes no conocen la guitarra a fondo y la tocan, no pueden componer en ella); de su trabajo con Manuel de Falla, nació la que algunos consideran la primera obra verdaderamente para guitarra, el "Hommage Pour le Tombeau de Claude Debussy" (1920). - La técnica de Tárrega fue reunida y sistematizada por Emilio Pujol, cuya "Escuela Razonada de la Guitarra" (1934), se mantiene hasta hoy como el acercamiento más completo y detallado a la técnica de la guitarra (anacronismos aparte). El gran apóstol de la guitarra también se vio grandemente influido - por Tárrega, aunque no fue su alumno directo: Andrés Segovia (1893) extendió el campo de la guitarra de muchas maneras. - Sus giras de conciertos pusieron a la guitarra en contacto con públicos cada vez más vastos (según él, ha tocado ante audiencias de 5000 personas, sin amplificación). A través de transcripciones y encargos a compositores célebres (Turina, Torroba,

Ponce, Villalobos, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Milhaud, Roussel, Rodrigo, etc.) ha incrementado el acervo musical de la guitarra. Como maestro, ha producido guitarristas de talla internacional: J. Sream, O. Gighlia, Alirio Díaz, etc.

A pesar de tan auspiciosos principios, la aceptación de la guitarra como instrumento serio fue muy lenta. Aún en 1950 no existía una cátedra de guitarra en la mayoría de los Conservatorios importantes. Pero en la segunda mitad del siglo, por el trabajo de muchos guitarristas en asociación con buenos compositores, se produjeron obras cada vez más complejas e interesantes para guitarra (en la actualidad, aunque existen guitarristas-compositores, cada una de estas funciones -- está claramente delimitada y ningún guitarrista ha escrito -- obras verdaderamente influyentes a nivel musical general, excepto tal vez el cubano Leo Brouwer). La guitarra empezó a invadir campos de los que antes había permanecido al margen (la música romántica de fin de siglo --aunque con algunas décadas de retraso--, la música dodecafónica, serial-integral, aleatoria, electroacústica, la canción culta, el concierto, etc.). Compositores de reputación muy reconocida se acercaron al instrumento y han producido obras en el que las posibilidades y peculiaridades de la guitarra son explotadas al máximo. Entre estos músicos se puede citar los nombres de A. Jolivet, Hans W. Henze, P. Boulez, B. Britten, Maurice Ohana, M. Kagel, etc.

Por otro lado, Tárrega y sus alumnos iniciaron la tradición de transcribir para guitarra obras originales para otros instrumentos. Inicialmente se decidieron por las obras para -

piano u orquesta de sus contemporáneos Albeniz, Granados, Falla, etc., y de maestros antiguos no guitarristas, como Bach, Händel, Scarlatti, etc. Después, principalmente por los esfuerzos de Emilio Pujol, se hicieron amplias exploraciones en el repertorio de la vihuela y la guitarra española, y se transcribieron muchas de sus obras.

Un rasgo recurrente en la historia de la guitarra es el hecho de que parece gozar periodos de enorme popularidad, en los que se produce mucha y muy buena música (el siglo xvi, el siglo xvii, las primeras décadas del xviii, la primera mitad del xix, etc.), y luego de manera súbita, ser olvidada, permaneciendo siempre tan sólo como un instrumento de la música popular (la segunda mitad del siglo xviii, la segunda mitad del xix, los primeros años del xx). Aunque es difícil y peligroso hacer predicciones, el futuro del instrumento se ve prometedor. Durante los últimos 40 años la guitarra se ha establecido firmemente como un instrumento "clásico" respetable. El interés por ella crece constantemente, muchos de los mejores -- compositores han ayudado a ampliar su repertorio y existen más y mejores intérpretes, aficionados y profesionales, que en cualquier periodo documentado de su historia anterior. Todos los autores consultados concuerdan en este punto (47).

1.3.1.

Conclusiones.

De este cuadro me atrevo a extraer las siguientes conclu

siones:

1.- Desde el siglo xvi hasta el año que corre, siempre han existido uno o varios instrumentos llamados "guitarra", - todos compartiendo una serie de características presentes a lo largo de su historia (aunque no sean idénticos unos a otros). Estas características -que crean una identidad instrumental general- son las delineadas en 1.1. Los instrumentos que salen de esta identidad general han probado ser transitorios e intrascendentes (por eso se les ha llamado excéntricos).

2.- La historia de la guitarra puede ser trazada con certeza del siglo xvi en adelante (en todo caso, a finales del xv). El origen se encuentra en los instrumentos conocidos como viola, vihuela, guitarra de 4 órdenes y guitarra de 5 órdenes, (en su forma del siglo xvi) cuyos nombres, por la carencia de una terminología universal en el siglo xvi, se mezclan e intercambian en las fuentes.

3.- Desde el primer momento, la guitarra se mostró como un instrumento dinámico, las etapas sucesivas de transformación pueden agruparse de la siguiente manera:

a) Vihuela, viola, guitarra de 4 órdenes y guitarra de 5 órdenes en el siglo xvi y principios del xvii.

b) Guitarra de 5 órdenes -guitarra española- en el siglo xvii y hasta finales del xviii.

c) Las llamadas guitarras de transición, de 5 cuerdas, 6 órdenes y 6 cuerdas, desde las últimas décadas del siglo xviii hasta el último tercio del xix.

d) La guitarra moderna desde mediados del siglo xix hasta el día de hoy.

Estas transformaciones fueron muy graduales; durante ciertos periodos, 2 o más de los instrumentos aquí listados, eran vigentes y ampliamente tocados, sin que uno fuera más "guitarra" que los otros. Las transformaciones fueron tan graduales y la indiferenciación entre instrumentos tan grande, que un sólo instrumento específico podía ser convertido en otro (vihuela en guitarra de 5 órdenes, guitarra de 5 en guitarra de 6 órdenes, guitarra de 6 órdenes en guitarra de 6 cuerdas, etc.). El único cambio súbito en la construcción de guitarras se dió con Antonio de Torres, a mediados del siglo xix, cuya "revolución" se debió más a la aplicación perfeccionada de conceptos previos, que a la introducción de elementos nuevos.

4.- Las transformaciones aquí descritas, no pueden situarse como parte de un proceso de evolución. No se intenta "perfeccionar" al instrumento, sino adecuarlo a necesidades musicales nuevas. El trabajo de algunos lutereros del siglo xvii nunca ha sido superado; las primeras guitarras modernas del siglo pasado se consideran en la actualidad excelentes instrumentos propios para trabajo de concierto en las condiciones exigidas de cualquier guitarra fina.

5.- La guitarra (o sus instrumentos representativos) ha pasado siempre por periodos de auge, alternados con otros de franco abandono. Durante las épocas de abandono, se ha mantenido como instrumento de música popular; en sus épocas de au-

ge, se ha producido para ella música que en algunos casos es comparable a la mejor música culta del periodo.

6.- Al igual que su historia, la guitarra moderna comparte un buen porcentaje de su repertorio con el de la vihuela y sus sucesores. Mucha de esta música (la escrita de fines del siglo xviii en adelante), se puede tocar sin alterar nada en la partitura original ni en el instrumento moderno. La música para vihuela requiere habilidades especiales del guitarrista (dominar la lectura de la tablatura), o bien traducir la tablatura original a notación musical, y un ajuste en la afinación de la guitarra moderna (tercera cuerda en fa sostenido). Otras obras, en fin, las de la guitarra de 4 órdenes y la guitarra española, requieren un trabajo de transcripción más completo, adaptando la música a un instrumento con medios y posibilidades distintos del original. Este sistema, la transcripción, es común desde principios de este siglo. Es precisamente sobre transcripción que versa el contenido principal de este trabajo.

Lo que pretendo en el siguiente capítulo es dar una exposición general de los elementos que considero sumariamente indispensables para transcribir y tocar la música de vihuela y guitarra española con un mínimo conocimiento de causa. Estos elementos se pueden dividir en dos categorías: 1) Breve noticia de la teoría musical de los siglos xvi, xvii y xviii, que nos pueda introducir en el espíritu y la técnica de los compositores de este periodo, y 2) Una exposición detallada de aquellos elementos y características de la vihuela, la guita-

rra de 4 órdenes y la guitarra española que sean pertinentes con la transcripción. Solamente el acceso a estos conceptos - nos puede llevar a un ejercicio verdaderamente conciente del hecho de transcribir una obra original para estos instrumentos a la guitarra moderna.

C A P I T U L O II

Antecedentes. Conocimientos previos necesarios para el -
ejercicio de la transcripción de música original para vihuela
y guitarra española.

2.1.1.

Notas sobre la teoría musical de los siglos xvi-xviii.

En este capítulo, se hará una exposición general de algu -
nos puntos importantes de la teoría musical en uso durante -
los siglos xvi-xviii. Se tomarán en cuenta tan sólo aquellos
aspectos de la teoría que se relacionen de manera directa con
la escritura de la música para vihuela y guitarra española o
que nos ilustren sobre prácticas y usos comunes en su tiempo.

En buena parte de sus razgos, la terminología usada no -
sufrió cambios desde 1500 hasta c. 1780; los nombres de las -
notas o intervalos y el uso de la modalidad (aunque la ambigüe -
dad entre modalidad y tonalidad siempre está presente), se -
mantuvieron casi hasta el siglo xix. La manera de anotar la -
figuración rítmica sí sufrió algunos cambios. En su momento -
se indicarán los matices necesarios.

También se intentará un acercamiento más minucioso al -
mundo de la vihuela y la guitarra española: sus afinaciones,
su repertorio y algunas de las prácticas musicales e instru -
mentales que le son propias.

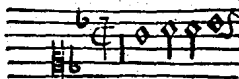
2.1.2.

La notación musical.

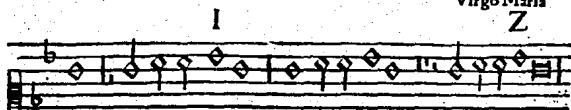
Como ya dijimos, toda la música conocida para instrumentos de la familia de la guitarra producida antes de 1758, se encuentra escrita en un sistema llamado tablatura. Este sistema, que describiremos más adelante, era privativo de instrumentos de cuerda y de tecla; no puede ser leído más que en el instrumento al que está dirigido y no tiene puntos de contacto con la notación común de aquella época, excepto en lo que toca a la anotación de las figuras y silencios, el compás y el metro. Tan sólo cuando el autor necesitaba imprimir junto a la tablatura de vihuela o guitarra una parte vocal o instrumental que no podía escribirse en tablatura, recurría a la notación mensural (ésto principalmente en el siglo xvi; en los siglos xvii y xviii se solía recurrir a métodos muy simplificados, como veremos más abajo).

Una tablatura típica de vihuela puede apreciarse de la siguiente manera: (Vea la siguiente página).

En esta voz que se punta en canto de organo no se cãta en toda ella otra letra mas que virgo Maria; porque sobre este passo esta cõ puesto el motete. Entõnse la voz la prima en vazio.



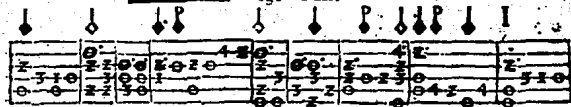
Virgo Maria
Z



Motete a
cinco de
Morales. D



Irgo Maria

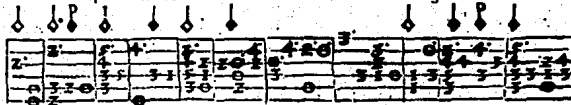


speciosissima

caelorum

regi

na



triumpha rex nobilissi

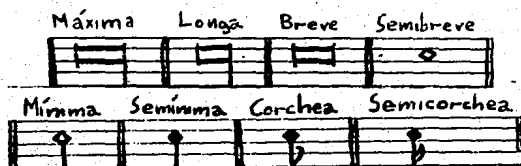


ma fons riuus ros

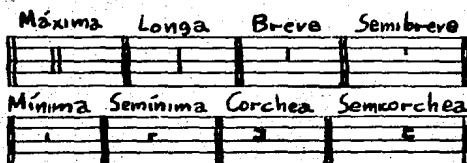
I iij

Esta pieza es para vihuela y dos voces, una doblada en la vihuela y por lo tanto incluida en la tablatura (aquí esta voz la señalamos con un punto; véase más adelante 3.2.3.) y otra que se canta sin ser doblada por la vihuela y que se escribe aparte en notación común. Algunos de los signos y características de ésta pueden resultar confusos a un guitarrista moderno.

Las duraciones se expresan por figuras cuadradas, derivadas de la escritura gregoriana:



Cada figura tiene su correspondiente silencio:



A diferencia de la práctica actual, en el siglo xvi no existían relaciones inmutables entre notas de distinto valor. Estas relaciones se establecen a partir de dos puntos de vista: a) el valor de notas distintas comparadas entre sí, y b) el valor de las notas en relación al compás que las gobierna.

a) Con respecto al valor de las notas comparadas entre sí, se empleaba un sistema de "medidas de capacidad", de una nota con respecto a la de menor valor que le sigue. Estas medidas de capacidad recibían el nombre de "modo" (mayor si se trata de la relación entre máxima y longa; menor si se refiere a la relación entre longa y breve); "tiempo": la relación entre la breve y la semibreve; "prolación": la relación entre

la semibreve y la mínima. Cada una de estas medidas de capacidad podía ser perfecta (si en cada una de las notas referidas caben 3 figuras del valor inmediato menor), o imperfecta (si caben 2). Los aquí designados "modos" (rítmicos, mayor y menor) son mencionados por todos los teóricos del siglo xvi, aunque para esa época habían caído en desuso. El tiempo y la prolación sí se usaban. El tiempo se indicaba por medio de un círculo (perfecto) o un semicírculo (imperfecto). La prolación se indicaba dentro del círculo o semicírculo; si el interior está vacío, la prolación es imperfecta, si en el interior está vacío, la prolación es imperfecta, si en el interior se encuentra un punto, la prolación es perfecta. Tiempo y prolación actúan siempre juntos y su combinación nos da 4 posibles variedades:

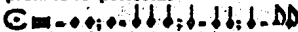
Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta:



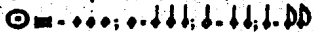
Tempus perfectum cum prolatione imperfecta:



Tempus imperfectum cum prolatione perfecta:



Tempus perfectum cum prolatione perfecta:

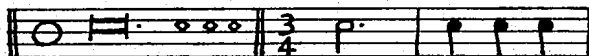


b) Se empleaban solamente el compás binario y el ternario. El binario se indica por la señal del tiempo imperfecto (C). La unidad de compás es semibreve. Se le llamaba "compasete" o "compasillo" (no confundir con el compasillo - "alla breve"- actual). Si el semicírculo era cruzado por una línea vertical (C) entraban el doble de figuras, siendo la unidad

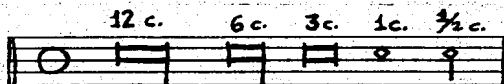
de compás la breve. Este era llamado "compás mayor" y era señalado también por un 2 o el semicírculo similar a una c invertida (C). En la notación mensural no se usaban barras de compás, en la tablatura sí. El compás ternario se indica por el signo de tiempo perfecto (O) e implica la agrupación (no subdivisión) ternaria de la breve, ésto es:



en vez de



O sea, bajo el signo (O) vale la breve 3 compases y no 3 partes de compás. Las equivalencias de las figuras son como sigue:



El círculo perfecto puede ir acompañado de un 2 o cruzado por una línea vertical (ϕ), en tal caso las figuras pierden la mitad de su valor.

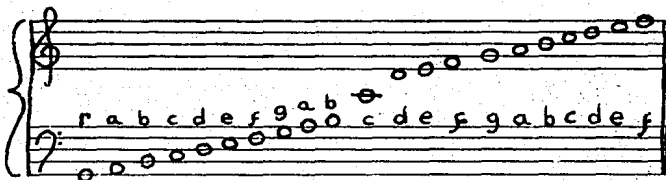
En resumen, el círculo perfecto representa también un compás binario al igual que el semicírculo imperfecto, la diferencia es que en (C) la breve vale por 2 semibreves (o -

sea, 2 compases), y en el signo (O) la breve vale por 3 semibreves (o sea, 3 compases). Lo ternario de éste (O) es - que el "tactus" o sea la pulsación con que se lleva el compás, equivale siempre a un compás completo y no a una de sus partes (unidad de medida = unidad de compás) (48).

2.1.3.

La solmisación.

Otro aspecto importante de la escritura musical era el llamado "sistema hexacordal", este sistema respondía a las necesidades de una música fundamentalmente vocal. Aunque en el siglo XVI los instrumentos empiezan a desarrollar su propio lenguaje y usos, su escritura sigue siendo en muchos campos, imitación de la vocal. Por esto se consideraba suficiente un ámbito de 21 sonidos, denominados con letras, a la manera que aún hoy se usa en algunos países anglos y germánicos.

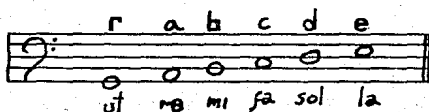


Hasta aquí, el sistema es casi idéntico al nuestro, pero se forman siempre tritonos entre los sonidos f y b, si se sigue la escala por grados conjuntos. El problema se evita si -

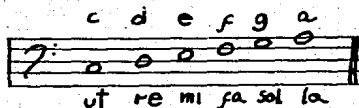
bajamos el sonido b un semitono, pero entonces el tritono se forma entre los sonidos b y e. El tritono "diábolus in musica" se consideraba mal efecto y se evitaba cuidadosamente. Era en tonces necesario designar con la letra b a 2 sonidos objetivamente distintos; b - be quadrantum o cuadrada (= becuadro) para el sonido más agudo, y b, comúnmente escrito b ya desde - el siglo xvi - bemolle (= bemol) para el sonido más grave. De cualquier forma, usando b o b, en un ámbito de octava siempre se forma un tritono, que debe ser evitado a toda costa. - Por esto, la octava se abandona como unidad interválica escalar básica y se adopta el hexacordo, la mayor unidad que lo evita. El famoso hexacordo simétrico de Guido D'Arezzo, basado en el himno a San Juan Bautista y que produce una escala de estructura interválica de tono, tono, semitono, tono y tono, donde los nombres de los sonidos: ut, re, mi, fa, sol, la, poseen un contenido interválico: ut-re, tono; re-mi, tono; mi fa, semitono, etc., fue usado para dividir la escala mencionada arriba en unidades hexacordales llamadas deducciones que evitan el tritono, ya sea de manera natural o usando el b o el b, sin echar mano de ningún otro signo, adecuándose, por supuesto, a la estructura interválica de Guido. El primer fragmento adecuado de la escala de 21 sonidos, es precisamente el que se inicia con el primer sonido, designado por la letra griega Γ (gamma); a esta letra se le agrega el nombre del primer sonido del hexacordo de Guido: ut, lo que nos da Γ ut (gammaut); siguiendo de la misma forma, obtenemos are, bmi, - cfa, dsol, ela. El sonido b se usa en la modalidad "quadratum"

para adecuarlo al hexacordo de Guido; el hexacordo resultante se denomina "becuadro" por esta razón.

Como se ve, del hexacordo de Guido tan sólo se toma la estructura interválica asociada a nombres; no se refiere a sonidos en particular. El primer sonido (gamma) es llamado "primera deducción", pues de él sacamos o "deducimos" el primer hexacordo posible. Así obtenemos sonidos dotados de organización interválica y con nombres compuestos. Todo este lfo se reduce al siguiente ejemplo:

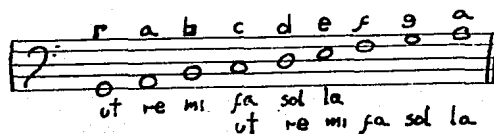


El siguiente sonido del que podemos deducir hexacordo en las condiciones señaladas arriba, es el c que ocupa el tercer puesto y que produce un hexacordo natural, pues carece de sonido b :

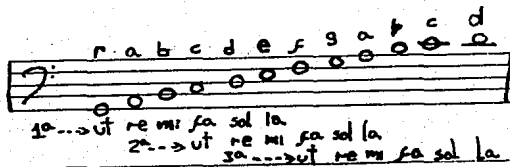


Sin embargo, los sonidos c, d y e ya tenían un sobrenombre en el hexacordo anterior y su nombre total debe incluir -

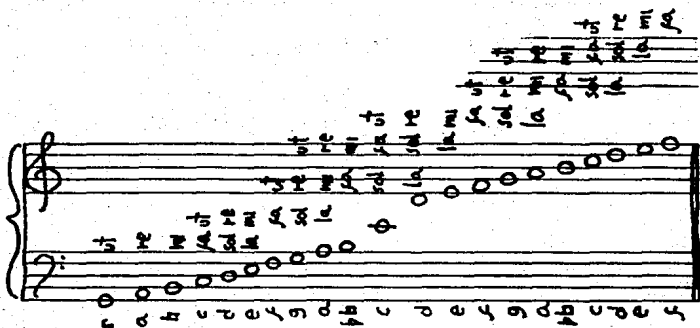
todos los sobrenombres, leyendo de arriba hacia abajo:



La nota c es la segunda deducción, o lugar de origen del segundo hexacordo. El siguiente hexacordo se produce a partir del sonido f que ocupa el séptimo puesto. En este caso el sonido b debe ser bemol para adecuarlo al esquema básico; obtenemos entonces un hexacordo bemol:



La g octava de gama, sirve de cuarta deducción si usamos la b cuadrada y respetamos los nombres compuestos como hasta ahora. Si continuamos señalando hexacordos sobre los sonidos c, g y f, obtendremos hasta 8 deducciones, que serán natural, becuadro o bemol según sea el caso. Del proceso resulta el siguiente cuadro, donde los sonidos adoptan nombres complejos - que se llaman "signos". Estos signos son de hecho los nombres de las notas y las individualizan fijando su altura y sus propiedades interválicas.



Este sistema está ilustrado abreviadamente en Bermudo -
 (f. xx v.), quien toca otros puntos que mencionaremos más adelante:

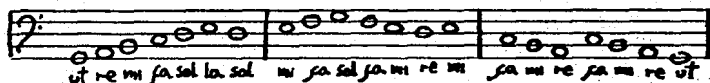
En la figura infra scripta esta abreviada el arte de canto llano, y en los doze capitulos siguientes declarado.

B A b N b b N

Tres propiedades

Cinco deduciones. Los modos.

Mediante este sistema se efectuaba la lectura de notas, llamada solmisación (equivalente a nuestro solfeo, aunque totalmente distinta de éste). Para la solmisación se usaba el sistema hexacordal, leyendo los nombres interválicos del hexacordo de Guido, según su colocación en la deducción que corresponda. Si la melodía excede el ámbito de tal deducción, se produce una "mudanza", ésto es, a las notas que salen del ámbito de una deducción, se les asigna el nombre de Guidoniano que corresponde, según la deducción a la que pertenecen:



En este trozo, el primer fragmento está por completo en los términos de la primera deducción por becuadro. El segundo excede la extensión de esta deducción y en él aparece un semi tono correspondiente a la segunda deducción, por tanto se aplican los nombres correspondientes a ésta. El tercer fragmento regresa a los términos de la primera y las notas recuperan sus nombres primeros. La lectura en este sistema es siempre con transporte y así, a pesar de su aparente complejidad, se puede cantar una pieza en cualquier modo y a cualquier altura, simplificándose la lectura interválica (49).

2.1.4.

Los modos.

Las obras del siglo xvi fueron elaboradas (más en apariencia que en realidad, pues desde siglos anteriores se daban pasos para la eliminación de la modalidad) en base a los 4 modos gregorianos que con sus correspondientes plagales, originaron los 8 modos clásicos. En España, los modos auténticos eran llamados maestros; los plagales, discípulos.

Los modos auténticos o maestros son los designados como primero, tercero, quinto y séptimo. Los plagales o discípulos son segundo, cuarto, sexto y octavo. Cada modo tenía varios nombres que mencionaremos más adelante.

Como todos sabemos, el primer modo tiene como tónica un re, el tercero un mi, el quinto un fa y el séptimo en sol. En la tabla de canto llano de Bermudo, reproducida arriba, la situación exacta de cada una de estas notas está indicada. Los plagales tienen la misma tónica que los auténticos y similar estructura interválica, pero difieren en la dominante, la situación de la tónica y la disposición y extensión de la escala.

Los modos auténticos abarcan una octava a partir de su tónica, en orden ascendente. Esta octava se divide en dos partes, la primera con extensión de quinta, pentacordo, y la segunda de cuarta, tetracordo. En los modos auténticos, el pentacordo constituye la parte inferior de la escala y el tetracordo la superior. En los plagales, por el contrario, el te-

tracordo ocupa la inferior y el pentacordo la superior. Si trasladamos el tetracordo del modo primero a su octava inferior, obtenemos la escala del modo segundo:



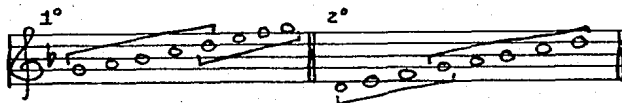
Verificando la misma operación en los restantes modos auténticos, obtenemos los correspondientes plagales. Resultando el siguiente cuadro general:

			Escala	Domnante	Tónica
1 modo	Protus	auténtico. Dórico.	Re-La-Re	La	Re
2 modo		plagal. Hipodórico.	La-Re-La	Fa	Re
3 modo		auténtico. Frigio.	Mi-Si-Mi	Do	Mi
4 modo	Deuterus	plagal. Hipofrigio.	Si-Mi-Si	La	Mi
5 modo		auténtico. Lidio.	Fa-Do-Fa	Do	Fa
6 modo	Tritus	plagal. Hipolidio.	Do-Fa-Do	La	Fa
7 modo		auténtico. Mixolidio.	Sol-Re-Sol	Re	Sol
8 modo	Tetrardus	plagal. Hipomixol.	Re-Sol-Re	Do	Sol

Esto puesto en notas modernas, nos da este resultado:



Por regla general, los modos primero y segundo no se escriben con la tónica en re sino en sol, resultando en consecuencia sus escalas en la forma siguiente con un bemol en la clave:



No debemos perder de vista que nos interesa hablar de los modos sólo en función de la transcripción de las piezas originales para vihuela. A continuación señalamos algunas reglas que pueden ayudar a determinar el modo en que se encuentra una pieza (según las enuncia Samuel Rubio, pp. 52 y ss.):

1) Si la obra está compuesta sobre melodías gregorianas, la modalidad de éstas determina la de aquélla.

2) En cualquier caso, la nota del bajo del acorde final es el medio más seguro de averiguar el modo de la pieza. Si construimos una escala tomando esa nota por base y teniendo en cuenta la armadura de la clave, llegaremos en la inmensa mayoría de los casos al conocimiento del modo de la pieza. Así, si el bajo concluye en sol y hay un bemol en la clave, se trata casi con seguridad, del modo protus transportado. Si el bajo termina en re y no se lee ningún bemol en la clave, la pieza muy probablemente pertenece al protus en su posición natural.

3) Casi nunca se escribía más de un bemol en la clave. Si una pieza lleva más de un bemol o uno o más sostenidos, la pieza ha sido transportada después de su composición. Para conocer su modalidad, aplíquese la regla segunda: Si la pieza termina en re y la armadura tiene 2 sostenidos, es el modo tritus; si termina en do, habiendo en la clave 2 bemoles, se trata del mo-

do protus; si finaliza en mi con 3 sostenidos en la clave, al tetrardus, etc.

4) Si el bajo hace un movimiento de segunda menor descendente al concluir la pieza, ésta se encuentra en deuterus.

5) El modo tercero concluye con extraordinaria frecuencia en el acorde del cuarto grado, acorde de la en lugar de acorde de mi. Por lo tanto, la tónica es en este caso la quinta y no la fundamental del acorde conclusivo. La cadencia se realiza por medio de uno de estos enlaces: I-IV (mi-la), VII-IV -- (re-la).

Nota: Muchas obras de este periodo no pueden ser cantadas en el tono original en que fueron escritas. Deben ser transportadas a una altura adecuada. Esto ocurre principalmente en los modos auténticos y es una práctica normal de esa época⁽⁵⁰⁾.

2.1.5.

La teoría musical en los siglos xvii y xviii.

Los elementos de teoría musical que hasta aquí hemos perfilado sufrieron algunos cambios en los siglos siguientes. Sin embargo los tratadistas y los músicos prácticos se empeñan -o al menos esa impresión nos queda- en mostrar que todo seguía igual que en el xvi.

Así, la música se escribía cada vez más a la manera de lo que ahora conocemos como tonalidad⁽⁵¹⁾, pero los teóricos y los prácticos insisten en describirla como modal, complicando cada vez más la teoría modal.

Santiago de Murcia en su "Resumen de Acompañar la parte con la guitarra", 1714, ilustra los 8 modos comunes y sus transposiciones a través del señalamiento de sus cadencias, en lo que constituye en realidad una manera arcaica hoy día de indicar las tonalidades.

Los 8 modos comunes son en realidad:

Modo 1	Re menor	Modo 5	Do mayor
Modo 2	Sol mayor	Modo 6	Fa mayor
Modo 3	Mi menor	Modo 7	La menor verdadero
Modo 4	La menor con cadencia frigia en mi.	Modo 8	Sol mayor

Murcia lo describe como poco usado.

Otras tonalidades se obtenían transportando estos modos a distancia de tono, señalándose "punto alto" (ascendente) o "punto bajo" (descendente):

Do menor = Modo 1 punto bajo.

Fa menor = Modo 2 punto bajo.

Mi bemol mayor = modo 6 punto bajo.

Si bemol menor = modo 7 punto alto.

La mayor = modo 8 punto alto.

Existían otras transposiciones como "8 por el final", Re mayor, con "8 por el final punto alto", que dá mi mayor; "segundillo" (descrito indistintamente como modo 5 punto bajo o bien modo 6 transportado a la 4ª descendente) = si bemol mayor, con "segundillo punto bajo" = la bemol mayor; "segundillo con tercera menor" = si bemol menor y "segundillo con tercera menor -

punto alto" = Fa sostenido menor⁽⁵²⁾.

Más adelante, en 1776, Juan Antonio Vargas y Guzmán emplea la terminología (mas no los usos) de la antigua teoría modal para señalar las formas (que considera casos aparte) de una escala mayor -que llama "género diatónico"- sin alteraciones. Para otras escalas afirma que poseen alteraciones porque "incluyen - los accidentes que corresponden a los géneros cromático y enharmónico"⁽⁵³⁾.

Según parece, no sólo la práctica sino también la teoría y la terminología de la modalidad estaban siendo abandonadas. Antonio Eximeno, el teórico jesuita, señala en 1774 ya como "antiguos", a los modos y todo su sistema. Aunque todavía asigna a los sonidos los nombres del hexacordo de Guido, da por descartado el sistema hexacordal, haciendo referencia al "sistema moderno de las cuerdas" y a los "modos modernos con sostenidos", etc. Para él "después del siglo XVI advirtieron los profesores de música que en el hexacordo no había todas las cuerdas necesarias para componer un modo... Entonces se abandonó el sistema de -- Guido y en su lugar se substituyó el de la octava. Y habiéndose observado que con la 8ª de Csolfaut se compone la más perfecta armonía, se escogió por modelo de los modos más perfectos... - La suavidad del hexacordo de 3ª y 6ª menores se consideró también digna de adoptarse. Por lo mismo se tomó por sistema secundario la escala de Alamire que tiene menores dichos intervalos y que por esta razón se llamó modo menor y la de Csolfaut modo mayor"⁽⁵⁴⁾. Esta es la primera mención que conozco de la práctica de mayor-menor. Eximeno también menciona los "modos -

modernos con sostenidos" y con bemoles.

Lo mismo sucede con la noción y la relación de duraciones entre notas de compás; aunque se sigue mencionando lo de "modo, tiempo y prolación" (aun en 1776) su práctica se había abandonado (al menos en la música de guitarra) largo tiempo atrás. Murcia (1714, pp. 42-44) da la siguiente tabla de compases, donde la palabra "compás" se refiere a unidad de compás y "tiempo" a pulsos por compás:

Nombre y descripción	Signo	Compás	Tiempo en
1) Compasillo (compás menor) llamado "de nota negra" en España y "Largo" en Italia, va muy despacio.	C	Semibreve	mínimas
2) Compás airoso. Igual que el anterior pero se toca más rápido.	C	Semibreve	mínimas
3) Compás mayor. Aunque los valores aparecen al doble que en el compasillo, el compás se lleva más rápido.	♢	Breve	semi-breves
4) Dos por cuatro. Llamado "tiempo de gavotte" en Francia e Italia, va muy rápido.	$\frac{2}{4}$	Mínima	corcheas
5) Proporción	$\frac{3}{3}$	Semibreve con punto	mínimas
6) Proporcionsilla (proporción menor). Igual que la anterior pero se lleva más rápido.	3	Semibreve con punto	mínimas
7) Proporción mayor	♢ $\frac{3}{2}$	Breve con punto	semibreves
8) Tres por cuatro. Cuando se lleva lentamente, es igual a la proporción llevada rápido.	$\frac{3}{4}$	Mínima con punto.	corcheas.
9) Tres por ocho	$\frac{3}{8}$	Corchea con punto.	semicorcheas.

10) Sexquialtera	$\frac{6}{4}$ o $\frac{6}{8}$	Mínima con punto	corcheas con punto
11) Sexquidozena	$\frac{12}{8}$	Semibreve con punto	mínima con punto
12) Sexquinovena	$\frac{9}{6}$	No ilustrada y descrita como poco usada.	

Autores anteriores se contentan con señalar el uso del com pasillo C y la proporción 3⁽⁵⁵⁾.

Con respecto a las figuras, ya desde Sanz y Guerau se deja de usar la notación cuadrada y se prefiere la redonda, aunque se le asignan los nombres antiguos. (Veáse por ejemplo Guerau, p. 4).

En el siglo xvii, se abandona la práctica polifónica en la música de guitarra.

Me parece claro, entonces, que durante los siglos xvii y xviii, se vivió una época en que las antiguas tradiciones musicales coexistieron con un ambiente prolijo en transformaciones más o menos afortunadas que produjeron la actual teoría de la música.

2.2.1.

La vihuela, afinaciones y ámbitos tonales.

Este apartado se basa en el libro "Declaración de Instrumentos musicales", 1555, de Juan Bermudo, franciscano, el famoso teórico musical, amigo de Cristóbal de Morales y otros celebrados músicos.

Para fines prácticos, las nociones de altura, tono, semito no y la localización de cada una de las notas mencionadas se --

asimilan a los usos del siglo xx. Ya señalamos más arriba hasta qué grado difieren éstos de aquéllos.

Para Bermudo hay dos tipos de vihuelas de mano: La común y todas las demás. Esta tipificación se refiere al número de órdenes y a la afinación de estos (siempre al unísono):

"La vihuela común tiene seis órdenes de cuerdas... Ésta vihuela en vacío sin hollar traste alguno, tiene desde la 6^a hasta la prima una quincena, que son dos diapasones o dos octavas... La sobredicha quincena se ordena de la manera siguiente:

"Desde la sexta hasta la quinta hay un diatesaron, que es una cuarta de dos tonos y un semitono... Esta distancia hallaréis en toda la vihuela desde una cuerda inferior a la otra más cercana superior [en tesitura], excepto desde la cuarta cuerda a la tercera, que hay un ditono que es tercera mayor..." (Bermudo, f. xxviii.).

Esta ordenación interválica podía ser iniciada a partir de casi cualquier sonido, usando para cifrar, un "arte imaginario", esto es, imaginando que la sexta empieza en el sonido deseado y deduciendo los de los restantes órdenes. Para la vihuela común Bermudo asienta (f. xxix v.):

"Comúnmente los tañedores que son diestros en el arte de cifrar y de poner en este instrumento cifras, imaginan comenzar la 6^a cuerda en vacío, en gamaut y algunas veces en Are... [pero] Aunque sea así que la 6^a de la vihuela... puedan imaginar en cualquier signo que quisieren teniendo de ello necesidad, los principiantes imaginen siempre la 6^a de la vihuela por gamaut".

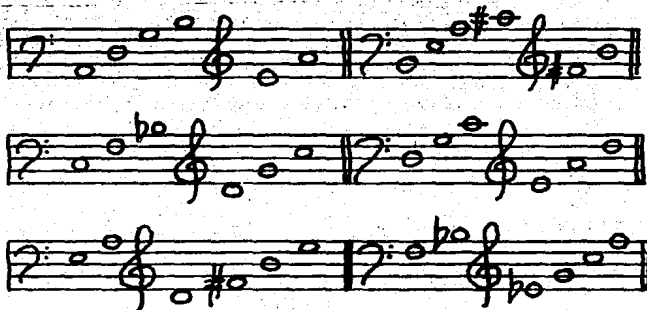
Echando mano de la tabla que elaboramos arriba (2,1.3.), -
obtenemos para la vihuela común la siguiente afinación:



En la actualidad, esta es la afinación standard de la vihuela.

Bermudo se refiere consistentemente a esta "vihuela" (o sea a esta forma de afinar una vihuela) como "vihuela común". De esta se deriva una familia de instrumentos que se afinan bajo el mismo esquema interválico, usando como nota de referencia un sonido que no es gamaut:

"No tan solamente de la vihuela que tengo pintada tienen necesidad los tañedores, sino que a la forma de ella, mudados los signos, pinten otras seis. Comenzará cada una de ellas en su letra final. Como la que pinté comenzó en gamaut, la segunda comenzará en Are, la tercera en b mi, la cuarta en Cfaul, la quinta en Dsolre, la sexta en Elami, la séptima en Ffaul o en sus octavas" (Bermudo, xcii r.). Lo que en términos actuales significa las siguientes afinaciones:



Como es evidente, para algunas de estas afinaciones (basadas todas en el patrón interválico de la vihuela común), se requieren instrumentos de distintas dimensiones, más aún para "sus octavas".

Pero luego advierte que "la profundidad, anchura y largueza de la música no está encerrada toda en los pequeños arroyos de los instrumentos" (f. xciii r.) y los "curiosos tañedores... o mudan la música para el instrumento o mudan el instrumento para la música" (f. xc v.). La primera forma de "mudar el instrumento" es el destemple, que se puede hacer de dos maneras: bajar o subir las dos cuerdas del orden al unísono o bien destemplar una de ellas.

De la primera forma da infinitos ejemplos. Dado el esquema básico de la "vihuela común": Subir el tercer orden medio tono -- (lo que nos da un esquema Interválico idéntico al de la guitarra moderna); bajar el sexto un tono; bajar el sexto un tono y subir el primero un tono; subir el sexto un tono y bajar el primero un tono, subir el quinto un tono y bajar el sexto un tono. También se puede "imaginar" la "vihuela común" a partir de "teclas negras" (fa o si al uso actual) o usar "cejuela" (capodastro).

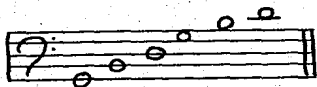
El segundo tipo de destemple consiste en mover tan sólo una de las cuerdas del orden y tocar por lo que se llama "cuerda partida", esto es, presionando tan sólo una de las cuerdas del orden. Esta modalidad parece haber sido poco usada por las evidentes dificultades que plantea (sólo existen unos cuantos ejemplos prácticos en las obras de Miguel de Fuenllana).

Bermudo va mucho más lejos. En el capítulo Lix del libro cuarto, asienta: "Tengo para mí (persuadido que no me engaño), que -- pueden los tañedores, siendo músicos, inventar géneros de más ins

trumentos y en los inventados innovar cada día". Aunque Bermudo no inventa "nuevos instrumentos" sí nos da muchas nuevas afinaciones, que se alejan radicalmente de la "vihuela común". A instrumentos afinados así, los llama "vihuelas nuevas" o también "otras vihuelas", sin que esto implique otros instrumentos distintos, sino variedades de afinación distintas de la común pero que no son raras, excéntricas, infrecuentes, etc., son simplemente "otras". Algunas de estas afinaciones son para una vihuela de 7 órdenes.

En resúmen, las sugerencias de Bermudo para "vihuelas nuevas", nos dan el siguiente cuadro:

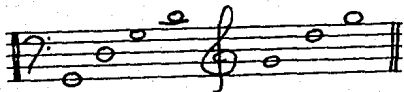
a) "Una vihuela nueva pequeña" (f. xciii r.)



Con seis vihuelas derivadas, la sexta en Are, b mi, Cfaut, Dlasolre, Elami y Ffaut. Respetando los intervallos de las cuerdas al aire.

b) "Una vihuela de siete órdenes de cuerdas" (f. xcv r.).
El esquema interválico de sus órdenes al aire es el de la "vihuela común", con el 7º orden (que en realidad es el primero) - una cuarta justa sobre el anterior primer orden.

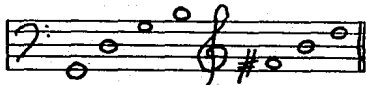
c) "Otra vihuela de 7 órdenes para obras de Gombert y otras hechas aposta para el órgano" (f. xcv r.)



Esta afinación es para "no ner en un tenor grande" -- (¿una vihuela de grandes di mensiones?).

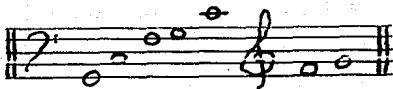
Bermudo sugiere probar vihuelas afinadas con notas de referencia para el 7º orden siguiendo el mismo uso que en la vihuela nuestro inciso a): (A re, b mi, etc.).

d) "Otra vihuela de 7 órdenes (f. xcv v.)



Sugiere el uso de otras 6 -
"pintadas" por A re, mi, etc.

e) "De una nueva y perfecta vihuela" (f. cii v.)



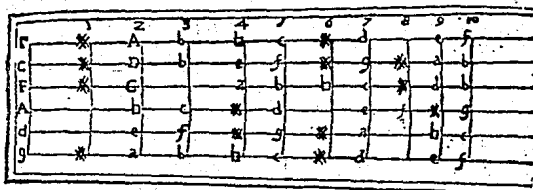
La perfección que alega Bermudo se refiere a la exactitud que, ajustando los trastes, se puede lograr en la situación de los semitonos mayores y menores de la llamada "escala de Aristógenes" (o Aristóxeno), de temperamento desigual, entonces en uso, y al hecho de que las deducciones (véase más arriba 2.1.3.) se encuentran en las cuerdas al aire.

Las alturas indicadas en todos estos cuadros de afinación se proponen en términos relativos. La nota de referencia puede ser cualquiera que se desee, según las necesidades y características del instrumento de que se disponga. Sólo se debe respetar la estructura interválica involucrada.

El "arte imaginario" que menciona Bermudo consiste en hacer un diagrama del encordado y entrastado de la vihuela en esta forma:

(Vea la siguiente página).

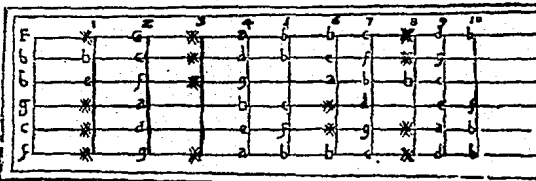
Vihuela de gamut.



De Faüt.



De Faüt.



Mirad estas tres vihuelas quánta semejança tienē en la postura de los trastes. Solamen
se difiere la de F faüt en el tercero que es mi, y en las otras dos es fa.

Donde las líneas horizontales representan los órdenes y las verticales numeradas, los trastes. Las letras en el extremo izquierdo señalan la afinación de las cuerdas al aire. Las letras interiores los sonidos que producen en cada traste. El **b** señala los semitonos menores; el **b** y el * señalan los semitonos mayores; esto se refuerza con la posición relativa de cada traste. - Nótese la observación al calce de Bermudo.

No se conserva ninguna obra escrita para estas "vihuelas nuevas", ni cualquier otra que se haya "inventado". Los vihuelistas escribieron sus obras para la "vihuela común" y sus 6 derivadas, como veremos más adelante.

Bermudo hace amplias explicaciones sobre diversas afinaciones de la guitarra de 4 órdenes. Por evitar prolijidad, anotamos aquí las más comunes y remitimos al interesado a la fuente original (Bermudo, libro II, capítulos xxxvii y xxxviii; libro IV, capítulos lxxv, lxxvi y lxxvii).

2.2.2.

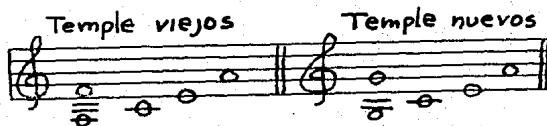
La guitarra de cuatro órdenes: afinaciones y ámbito tonal.

Bermudo describe a la guitarra de 4 órdenes (ya lo dijimos antes) como lo mismo que una vihuela, aunque a aquélla se le -- han quitado dos órdenes: "Y si la vihuela quereis hacer guitarra a los nuevos, quitadle la prima y la sexta y las 4 cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra quereis hacer vihuela, ponedle una sexta y una prima". (Bermudo f. xcvi r.).

Se conocen dos formas básicas de afinación: "A los viejos" y "a los nuevos": "A los viejos" es un temple que sirve para "música golpeada" (en contrapunto a 1ª especie). Quien desee poner "buena música" en la guitarra, debe usar guitarra de 4 órdenes afinada "a los nuevos". (Bermudo, f. xxviii v.). No entiendo esta advertencia de Bermudo pues hay muy poca diferencia entre una y otra afinación.

Todos los órdenes son dobles; aunque se ponga una sola no-

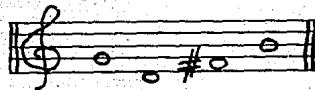
ta para cada uno; dado el caso, la octavación se señala como dos notas.



Tan sólo el 4° orden está una segunda más bajo en el temple a los viejos. El cuadro que muestro aquí es una interpretación de Tyler (p. 25) de la descripción de Bermudo (f. xcvi r.). Como ya dijimos, Bermudo se refiere más a estructuras interválicas que a alturas fijas. Me parece razonable la interpretación de Tyler, por ser considerada la guitarra un instrumento pequeño y por las repetidas menciones de Bermudo en el sentido de que la guitarra se usa una octava sobre la vihuela, pero no descartamos una afinación a la octava inferior de la que se muestra - (56). Bermudo señala claramente la octavación del 4° orden, comparándola con la usada en el "laud o vihuela de Flándes" (f. --xcvi r.).

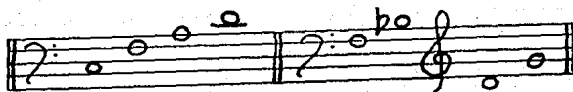
Otras afinaciones, usadas en Italia y Alemania, se muestran a continuación (tomadas de Tyler, pp. 30 y 33):

Scipione Cerreto: "Della practtica Musica", 1601.



Para esta afinación sólo conozco una obra, el "Concerto Vago", --1645, Anónimo.

Michael Praetorius: "Syntagma Musicum", 1619.



Si aceptamos este esquema como una afinación en sonidos ab solutos, debemos asumir que la primera (una 4^a abajo de la segunda) es para una guitarra más grande.

La gran mayoría de las piezas para guitarra de 4 órdenes - están pensadas para el "temple nuevos". Ocasionalmente, los autores franceses piden "corde avallé", cuerda descendida, que -- equivale al "temple a los viejos", sin embargo la consideran una mera variante de la afinación standar, no una afinación distinta.

2.2.3.

La guitarra española, afinaciones.

La única música del siglo xvi para guitarra de 5 órdenes - se encuentra en el Orphenica Lyra, 1554, de Miguel de Fuenllana. Ni Bermudo ni Fuenllana explican la afinación de esta guitarra, pero resulta claro que se afinaba según el esquema interválico de las 5 primeras cuerdas de la guitarra moderna, aunque no se - especifica la altura absoluta o relativa de las notas de cada orden. Según parece, los órdenes cuarto y quinto estaban octavados.

En el siglo xvii se establecieron rápidamente -sin excepciones que valga la pena tomar en cuenta-, las siguientes 3 variedades de afinación, donde el único "punto de variedad" se refiere a la octavación de los órdenes cuarto y quinto⁽⁵⁷⁾; (Vea la siguiente página).



Aquí expresados en alturas reales y en sonidos absolutos (no como en el caso de la vihuela). Las pequeñas cruces que he puesto a la segunda nota del primer orden son indicadores del hecho de que algunos autores subrayan el uso de un primer orden doble mientras que otros lo prefieren sencillo.

Muchos de los compositores—guitarristas señalan la afinación a usar en sus obras. Por ejemplo: Joan Carles Amat (1586), Girolamo Montesardo (1606), Benedetto Sanseverino (1622), Nicolo Doizi de Velazco (1640) y Lucas Ruiz de Ribayaz (1677) señalan el uso de la afinación A. Francesco Corbetta (1671) y Robert de Visée (1683), prefieren la B. Luis de Briseño (1626) y Gaspar Sanz (1674), mencionan la C⁽⁵⁸⁾. Durante el siglo xvii, la afinación más común parecer haber sido la B. A finales del siglo xviii se hizo común la A. Sin embargo hay también buena cantidad de autores que no señalan ninguna afinación a usar en sus obras. El análisis de las obras, las características del instrumento disponible y/o el gusto del intérprete o transcrip

tor son decisivos a este respecto en el siglo xx; como veremos en el siguiente capítulo.

Algunos autores usan varios destemples (scordatura) especiales para algunas de sus obras. Estos están claramente indicados al inicio de las piezas y parecer haber sido muy personales.

2.3.1.

La vihuela, prácticas de ornamentación.

En el siglo xvi, existía una amplia práctica de ornamentación tanto vocal como instrumental. Términos tales como "hacer garganta", "quebro", "redoble" y "glosa", se refieren a esta práctica. Parece haber sido común tomar una obra vocal o instrumental preexistente y agregarle adornos improvisados que podían transformarla en una obra totalmente nueva. Esto es una "Glosa" que en su sentido más amplio, se refiere a un comentario musical de una obra ya conocida.

Pero "echar glosas" debía dejarse a músicos altamente calificados; es notorio el ejemplo de Luis de Narvaez, que según se dice, improvisaba de tal manera que para los no entendidos, su trabajo era "milagroso" y para los entendidos "milagrosísimo". Juan Bermudo subraya en los términos más enérgicos, que los principiantes deben abstenerse de improvisar: "El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso, y es que al poner la música, no eche glosas, sino de la manera que está puntado [escrito] se ha de poner... no sé yo cómo puede escapar un tañedor -

(poniendo obras de excelentes hombres) de malcriado, ignorante y atrevido si las glosa. Viene un Cristóbal de Morales, que es Luz de España en la música y un Bernardino de Figueroa, que es único en habilidades y sobre el estudio gastan mucho en componer un motete, y uno que nos abecanto llano (porque un día supo poner las manos en el órgano) se lo quiere enmendar... Saben los que de veras son cantores, que se tiene por afrenta entre los hombres de crianza echar una voz a la obra de otro. Y si los ministros o cantores de ella tienen necesidad, piden licencia al que hizo la tal obra y usan de otros cumplimientos. Y esto no es enmendar sino suplir o cumplir ruegos de amigos..." (Bermudo, f. lxxxiv v.).

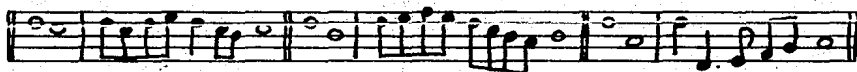
Es indudable que Bermudo reprueba el uso de la improvisación, pero su oposición nos permite vislumbrar lo extendido de este "vicio". En realidad la ornamentación era algo cotidiano en el siglo xvi. Se conocen en España dos tratados de ornamentación que nos proveen de las regias y usos prácticos. Estos son el "Tratado de glosas", 1553, de Diego Ortiz y el "Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela", 1565, de Tomás de Santa María.

Para Ortiz, la "glosa", en el sentido estrecho del término (una técnica de ornamentación), consiste en ornamentar una nota larga, de tal modo que de manera lógica llegue a la que le sigue.

En su concepto, son tres las técnicas básicas. La primera es iniciar y terminar el ornamento con la nota de base y de ahí pasar directamente a la que sigue (Ortiz, s.f. "Modo de glosar sobre el libro"):



Para él esta es la "más perfecta" manera de glosar, porque "empieza la glosa y termina en el mismo punto glosado y - la caída la hace como el mismo canto llano" (Ortiz, loc. cit.). La 2ª que "toma un poco de licencia", consiste en concluir el ornamento de la nota glosada por movimiento contrario al original (Ortiz, loc. cit.):



Dice Ortiz que "con esta licencia que se toma se hacen - cosas muy buenas y muy lindos floreos, que no se podrían hacer con la primera sola". El interior de la glosa se maneja con libertad, manteniéndose dentro del modo de la pieza; lo que importa es el final de la glosa.

La tercera forma es "salir de la composición e ir a oído - o a poco más o menos, no llevando certinidad en lo que se hace; y esto usan algunos, que como tienen un poco de habilidad, quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición". Ortiz la reprueba sin reservas.

Queda claro que "glosa" engloba dos conceptos diferentes - pero relacionados; por un lado es una técnica de ornamentación que posee reglas definidas (Ortiz da docenas de ejemplos de glosas que él considera correctas). Por otro lado, una Glosa es la pieza resultante de ornamentar con "glosas" una pieza conocida (estas Glosas eran llamadas también "Recercadas" por Ortiz). --

Don Diego proporciona un "tesoro" de información sobre la "Giga" y la manera de improvisar. Quien se interese en el tema debe considerar su libro un texto indispensable.

Otras formas de ornamentación más discretas, que se usan ocasionalmente en el transcurso de una obra musical, son los -- queiebros y los redobles. Santa María los explica con detalle. -- El siguiente cuadro puede ser deducido de sus explicaciones:

The image displays three musical staves illustrating different ornaments. The first staff is labeled "Queiebros" and shows a sequence of notes with a sharp upward inflection on the second note and a sharp downward inflection on the fourth note. The second staff is labeled "Redobles" and shows a sequence of notes with a double note on the second and fourth notes. The third staff is labeled "Repetido" and shows a sequence of notes with a repeated note on the second and fourth notes.

El tercer redoble se considera prohibido, por hacerse con un tono ascendente y uno descendente con respecto a la nota -- principal. No conozco reglas fijas para aplicar estos ornamentos, los teóricos apelan al buen gusto de los músicos.

Se consideraba ornamental la alteración rítmica, en esta forma:

The image displays three musical staves illustrating rhythmic alteration. The first two staves show a sequence of notes with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff shows a sequence of notes with a rhythmic pattern of eighth notes, followed by three groups of three notes each, each group marked with a "3" above it, indicating a triplet.

Siempre en valores aproximados y manejando las figuraciones con libertad.

Luis Venegas de Henestrosa (1557), describe un ornamento que puede ser considerado vibrato y que él encuentra adecuado para la vihuela. No se usaban signos para indicar ninguno de estos ornamentos. En este periodo no se emplean apoyaturas, mordentes, trinos, ligados, etc.; éstos pertenecen a los siglos posteriores.

2.3.2.

Ornamentación en la guitarra española.

Muy diferente es el caso de la ornamentación en la guitarra española. Los ornamentos responden a los dos estilos comunes de la guitarra: el rasgueado y el punteado.

Las fuentes italianas nos informan de la ornamentación del rasgueado, que adopta dos modalidades distintas llamadas "trillo" y "repicco".

Trillo⁽⁵⁹⁾.

Consiste en una serie de golpes rápidos hacia arriba y hacia abajo, descritos de distintas maneras:

"El trillo se hace con el índice, tocando todas las cuerdas hacia arriba y hacia abajo con rapidez". (G.B. Abbatessa, 1627).

"...Y concerniente a la manera de trinar, es notorio que con el pulgar y el medio [respectivamente] se hacen los golpes. Por ejemplo [teniendo 2 acordes, uno hacia abajo y otro hacia

arriba] , se hace en el primer acorde un golpe hacia abajo con el pulgar y luego un golpe hacia arriba [con el mismo pulgar] y de igual modo con el medio [en el segundo acorde] . Nótese - que el trillo también se hace con el índice, dividiendo la duración del acorde en 4 golpes de rasgueado, como en 4 corcheas si éste dura una mínima; los golpes primero y tercero hacia abajo, los golpes segundo y cuarto hacia arriba, con respeto de la medida". (G.P. Foscarini, c. 1630).

Foscarini afirma que se tocan dos golpes de rasgueado por cada signo de acorde de la tablatura (véase en 3.4.2. Ja descripción de esta tablatura) y deja a nuestra elección donde hacer el trillo. Una forma distinta de este trillo sería también:

"...Los 4 golpes del trillo se ligan juntos en fórmula reiterativa, como una rueda". (G.P. Ricci, 1677).

El Repicco.

El repicco es similar al trillo pero por lo común de factura más compleja, resultando de una mayor vitalidad rítmica.

"Para hacer un repicco se tocan 4 golpes, 2 hacia abajo y 2 hacia arriba. El primero descendente se toca con el dedo medio, el segundo descendente con el pulgar, el tercero ascendente con el pulgar y el cuarto ascendente con el índice, que toca tan sólo el primer orden. Un repicco dura dos golpes [impresos, o sea, \uparrow]. Véase en 3.4.2. el significado de estos signos" .-- (Foriano Pico, 1608).

Este es el patrón básico de 4 golpes, que como el del trillo, dobla el número de golpes impresos en el mismo espacio de tiempo; en el repicco el efecto del rasgueado y el manejo rít-

mico es muy distinto del trillo, por el uso del pulgar.

"El repicco se hace con 2 dedos: el índice o medio y el pulgar, que toca todas las cuerdas hacia abajo y regresa muy rápido hacia arriba" (Abbatessa, 1627).

Aunque esto no dice mucho, tal vez Abbatessa describe una variedad del patrón de 4 golpes; esto es, un patrón de 3 golpes: Pulgar hacia abajo, pulgar hacia arriba e índice (o medio) hacia arriba. Foscarini (1630), describe varias suertes de repicco. Aunque con ciertas ambigüedades, se refiere a tres tipos principales. El primero parece requerir un trasillo para cada golpe im- preso; el segundo requiere 4 notas por golpe y el tercero parece ser un rasgueo continuo, como el rasgueado circular de los guita- rristas actuales de flamenco.

Corbetta, en su libro de 1671, nos muestra dos versiones -- complejas de repicco:

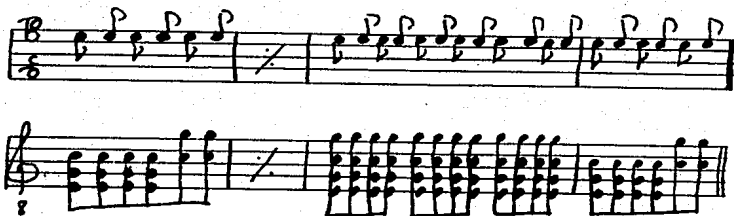
Tablatura

Transcripción en afinación

Dedos

Dirección de los golpes.

El repicco se hacía en diversos grupos de cuerdas:
(Vea la siguiente página).



Donde los 4 compases conforman juntos el patrón rítmico - completo de esta manera de repicco.

Este asunto del rasgueado ha sido sistemáticamente ignorado por los guitarristas que tocan música de guitarra del siglo xvii. Sin hacer los ornamentos adecuados (que por otra parte, - y según se concluye por las muy vagas descripciones dadas, se manejan con toda libertad), la música rasgueada de la guitarra española carece por completo de sentido.

No olvidemos que hay muchos libros, principalmente de la primera mitad del siglo, que constan enteramente de música en rasgueado; a la que no se ha hecho justicia. Se aconseja recurrir a los guitarristas folclóricos, cuyos instrumentos (y - probablemente su manera de hacer el rasgueado), derivan de la guitarra española del siglo xvii.

Para los ornamentos del estilo punteado se empleaban términos genéricos, que se refieren a cualquier ornamento que se aplica a una sola nota. "Trémolo" en italiano, "Agrément" en francés y "habilidad" o "afecto" en español, no se refieren -

necesariamente a un ornamento en particular, sino que indican - que se puede aplicar algún adorno a alguna nota, si se considera adecuado y se tiene la capacidad técnica de hacerlo. Para la aplicación de estos ornamentos se recomienda la consulta de las indicaciones dadas por cada autor al principio de sus obras. -- Aquí se expondrán estos "afectos" en términos generales. Los ornamentos a tratar son: 1) Trino, 2) Mordente, 3) Apoyatura, 4) Ligado, 5) Vibrato, 6) Arpeggio.

1) Trino, ("trillo" o "tremolo" en sentido estrecho, en italiano; "trino" o "aleado" en español; "tremblement" en francés).

A pesar del repetido uso en trinos, los guitarristas del - xvii no indican con absoluta precisión cómo hacerlos ni acuerdan la manera de anotarlos. He aquí una tabla de tales signos:

T - Granata, 1674; Sanz (trino), 1674.

T. - Corbetta (tremolo), 1643; Calvi (tremolo), 1646; Granata (tremolo), 1646; Pellegrini (tremolo), 1650.

T. - Foscarini (tremolo), c. 1630.

t - "Concerto Vago" (trillo), 1645; Corrette (tremblement), 1763.

∞ - Bartolotti (trillo), 1640; Corbetta (tremolo), 1648; - Guerau (trino o aleado), 1694.

o - Valdambrini (trillo), 1648.

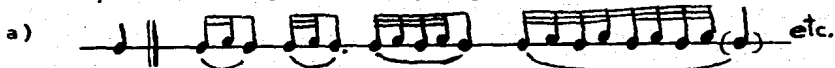
o - De Visée (tremblement), 1648.

X - Corbetta (tremolo o tremblement), 1671 y 1674; Campion (tremblement), 1705.

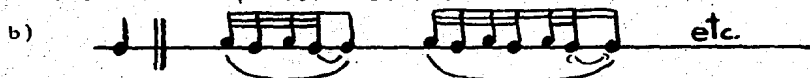
Como se notará, Granata da dos diferentes signos en sus dos

libros; Corbetta cambia tanto el nombre como el signo casi en todos los libros que publicó. En este sentido, las indicaciones introductorias de cada libro sólo se aplican al contenido musical de éste. El buen adiestramiento y mejor gusto del intérprete tienen la última palabra.

El trino es un adorno sobre una nota, a distancia de tono o semitono superior (los puntos de la T en la tabla precedente parecen referirse al caso: Un punto, semitono, dos, tono). La figuración y duración del ornamento es variable:



Aquí se hace énfasis en la nota principal, pero el procedimiento a la inversa también parece adecuado:



En general los trinos de nota principal (a) son usuales en la música de cuerdas del siglo xvi y principios del xvii. En la música española, este ornamento fue el predominante en todo el siglo xvii. El trino de nota superior se encuentra a fines del siglo xvi y en el temprano xvii. A mediados de éste, los guitarristas franceses muestran especial predilección por él; primero en las cadencias y más tarde a todo lo largo de la pieza. Para mediados del xviii, casi sólo se emplea el trino de nota auxiliar.

Tal vez no se yerre mucho diciendo que el trino de nota principal está asociado a los estilos más tempranos del siglo xvii y el de nota auxiliar con los tardíos (ss. xvii-xviii).

2) Mordente ("mordente" en italiano; "mordente" en español; "martellement" o "pincé" en francés).

Menor es la confusión para anotar el mordente, pero alguna variedad aún se encuentra:

x - Bartolotti (mordente), c. 1655; de Visée (martellement), 1682.

∩ - Sanz (mordente), 1674.

∩ - Corbetta (martellement), 1674; Guerau (mordente), -- 1694; Champion (martellement), 1705; Murcia (mordente), 1714.

v o + - Corrette (martellement, pincé), 1703.

Es evidente que dos de estos signos han sido usados por otros autores para indicar el trino. Esto refuerza nuestra indicación de consultar (si es posible) las fuentes originales.

Por lo común el mordente se realiza así:



Con nota auxiliar descendente. En ocasiones se encontrará el signo de mordente en dos notas simultáneas; esto sí indica un mordente a dos voces.

3) Apoyatura ("appoggiatura" o "per appoggiar le corde" en italiano; "apoyatura", "esmorsata", "ligadura" en español; "cheute", "petite chute" en francés).

Se usan varios signos según la apoyatura sea ascendente o descendente:

Descendente: T - Pesori, c. 1650.

dx - Corbetta ("tremolo" o "tremblement"), 1671.

∩ - Sanz (esmorsata), 1674.

Ascendente: ∩ - Bartolotti (per appoggiare le corde), c. 1655; Champion (petite chute), 1705.

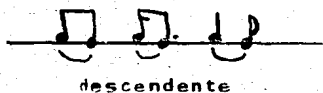
dn - Corbetta (cheute), 1671.

b - de Visée (cheute), 1682.

u - Sanz (apoyamento), 1674.

Sanz emplea el mismo signo para la apoyatura y para el mordente y el mismo signo para la apoyatura ascendente y descendente.

La apoyatura se usa mucho y se toca así:

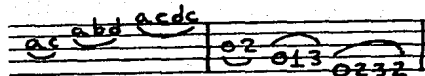


Este ornamento se encuentra ya indicado desde 1548 (F. da Milano) para el laud. Se produce a distancia de tono o semitono, según sea necesario y se respeta la tonalidad.

4) Ligados ("strascino" en italiano; "extrasino" en español; "tirade" o "cheute" en francés).

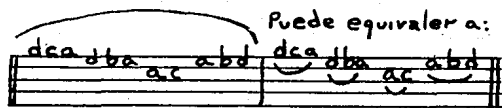
Los ligados de mano izquierda, donde se pulsa sólo la nota inicial con la mano derecha, se ejecutan en la guitarra española de la misma forma que en la guitarra moderna.

Los ligados se indican (como en la notación actual) con líneas curvas encima o debajo de las letras o números de la tablatura, de este modo:



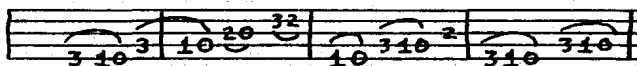
En algunos casos, una sola línea curva engloba notas en varias cuerdas. En este caso, queda a criterio del intérprete o -

transcriptor el ordenar los ligados como mejor le parezca:

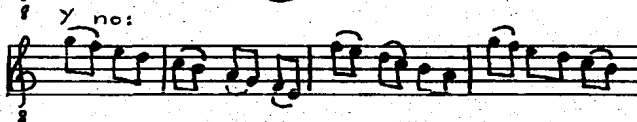
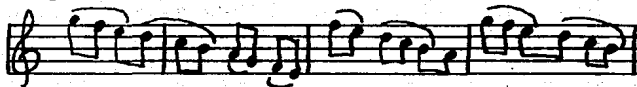


Sin embargo en algunos casos agrupaciones irregulares de ligados tienen un significado musical y deben reproducirse como están, sin "corregir" los aparentes errores en la indicación de ligados, así:

Corbella, 1648.



Debe ser transcrito como:



o cualquier otra interpretación.

En el siglo xvi, tanto en obras para vihuela, guitarra de 4 órdenes o laud, no se encuentran nunca los signos de ligado. Las primeras indicaciones en este sentido parecen proceder de un libro de G. Kapsberger, de 1604. Por tanto, pueden considerarse un recurso característico de la música de los siglos xvii, xviii y no usarse en la música del siglo xvi, aunque su uso en las obras posteriores está justificado, aunque no se indiquen.


Por la diferencia tímbrica y la variedad en la articulación que se producen con el ligado, no es de extrañar que éste

halla sido considerado un ornamento por los guitarristas-compositores de los siglos xvii-xviii.

5) Vibrato ("acento", "accento", "trillo", "trillo sforzato", "tremolo sforzato" en italiano; "temblor" -dicho sea con respeto- en español; "miolement", "plainte", "flatement" en francés).

Los signos para el vibrato son:

✱ - Foscarini, c. 1630; Bartolotti, 1640 (trillo sforzato); Corbetta, 1643 y 1648 (tremolo sforzato); Corbetta 1671 (acento, flatement); Sanz, 1674 (temblor -sin implicaciones tectónicas-); de Visée, 1682 (miolement); Guerau, 1694 (temblor); Campion, 1705 (miolement); Corrette, 1763 (plainte).

 - Pellegrini, 1650 (tremolo sforzato).

El vibrato también se consideraba un ornamento y se aplicaba principalmente a las notas altas; sólo en ocasiones se señala en las notas graves. Es usual verlo indicado para enfatizar las notas más importantes de una frase.

El vibrato se explica por primera vez como apropiado para la vihuela, por Luis Venegas de Henestrosa, en 1557. Para el laud aparece desde principios del siglo xvii. El primero en mencionarlo para guitarra es Giovanni Paolo Foscarini, en 1630.

El vibrato se describe simplemente en los términos en que se hace en la guitarra moderna ("sacudiendo" el dedo sobre la nota dada), o bien, separando el pulgar izquierdo para dar mayor fuerza al movimiento de la mano. Eventualmente se señala el vibrato sobre dos notas simultáneas y las dos deben ser vibradas al unísono.

6) Arpeggios ("arpeggio" en italiano; "harpeado" en español; "arpege" en francés).

Los signos para el arpeggio son:

∕ - "Concerto Vago", 1645; Valdambrini, 1648; Bartolotti, c. 1655; Sanz, 1674.

∕∕ - Roncalli, 1692.

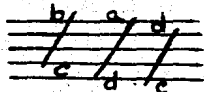
∕∕∕ - Pellegrini, 1650; Matteis, 1682.

— - Una diagonal sobre varias notas significa sostener el sonido de todas ellas. Esto implica un arpeggio y lo señalan casi todos los autores.

Los acordes arpegiados pertenecen más al estilo de la música de los siglos xvii y xviii, que al del siglo xvi, donde en general se elaboran rigurosas construcciones polifónicas.

De los prefacios en los libros de guitarra, se desprende que cualquier acorde largo puede ser arpegiado, empezando desde cualquier nota y terminando en la que se prefiera, según el gusto del intérprete.

En varios libros de laúd se señala una separación entre 2 notas, en movimiento paralelo, así:



Lo que también implica una práctica de arpeggio.

Sobre los ornamentos de los siglos xvii y xviii, se pueden consultar los libros de R. Donington⁽⁶⁰⁾. Sin embargo, es indispensable tomar en cuenta que las instrucciones dadas en el siglo xx para ornamentar la "música antigua" son muy generales y se refieren especialmente a los ornamentos deri-

vados de la música de tecla. La ornamentación de esta música -para clavicmbalo, clavicordio, virginal, órgano, etc.- por las características mismas de los instrumentos involucrados, es usualmente inadecuada para la guitarra española y su familia, elaborando adornos mucho más complejos de los que aquí reseñamos. Para la música de guitarra española es pertinente traer a colación la advertencia de Garpar Sanz (1674): " [To car la guitarra de una manera inadecuada] es tañer martinete y hacer un toclado de la guitarra, que ofende al oído y echas a perder la música". (f. xiii r.).

Entonces debemos tomar en cuenta las posibilidades reales de nuestro instrumento y la capacidad digital que poseemos o poseen aquellos a quienes destinamos nuestra transcripción.

C A P I T U L O I I I

LA TRANSCRIPCIÓN DE MÚSICA PARA VIHUELA Y GUITARRA ESPAÑOLA A LA GUITARRA MODERNA

3.1.1.

La transcripción. Definición y Generalidades.

La Enciclopedia Británica define y reseña la transcripción de la siguiente forma:

"Arreglo. Adaptación de una composición para que se ajuste a un medio distinto del original mientras mantiene su carácter. El término es usado de manera indistinta con "transcripción", aunque este último frecuentemente tiene la connotación de elaboración del material original, como en las virtuosísticas transcripciones para piano de obras de Bach, realizadas por Litz, Busoni y otros.

"Durante los siglos xiv-xvi, se mantuvo el uso de arreglar para laúd o instrumentos de teclado, música vocal (madrigales, motetes, partes de misas). El propósito de estos arreglos, llamados algunas veces 'intabulaciones', era permitir a un sólo instrumentista el acceso a obras escritas a varias partes.

"Durante el periodo barroco, declinó el interés en el arreglo, tal vez a causa de un incremento en la importancia de la escritura instrumental y la cada vez menor significación de la música vocal...

"Durante el siglo xix, con su énfasis en el piano, los arreglos recuperaron popularidad. Ligt transcribió canciones de Schubert y escenas de los dramas de Wagner...

"En el siglo xx, muchos compositores han hecho arreglos para piano de sus propias obras. Un ejemplo notable es el -- arreglo para piano de Stravinsky de su 'Petrushka'...

"Los arreglos para piano de obras sinfónicas, óperas, - conciertos y música de cámara son usados comúnmente para ensayo, más que para su interpretación en público...

"Las transcripciones para piano u orquesta de obras para órgano de Bach, tales como las producidas por Respighi, - Stokowski o Eugene Ormandi, han sido objeto en años recientes, de una fuerte controversia, como violatorias del verdadero carácter de las obras originales." (61)

Por su parte, "The Oxford Companion to Music", se refiere al tema de la siguiente forma:

"Arreglo o Transcripción. Por arreglo, en música, se entiende la adaptación a un medio musical específico, de la música escrita originalmente para otro.

"Tal proceso, realizado con seriedad, implica mucho más que transferir de un medio a otro los pasajes tal y como están, pues muchos pasajes que son efectivos en un instrumento, resultan absurdos o en todo caso mucho menos efectivos en otro. Es necesario entonces, que el arreglista considere no tanto qué - tan cercanamente puede reproducir en el nuevo medio un pasaje dado, sino más bien, cómo lo hubiera escrito el compositor si hubiera dispuesto del medio al que el transcriptor se aboca...

"La ineptitud e insensibilidad de los arreglistas no tiene fin. La Marcha Fúnebre del 'Saul' de Händel fue editada como un baile a 4 voces. El trío de la Marcha Fúnebre de Chopin, un siglo después, apareció como una canción cómica burlándose de Li - Hung Chang. A principios del siglo xix, G. Walker de Londres publicó una serie de cuadrillas sobre temas de 'Messiah' de Händel en arreglos para 2 flautas y para concertina...

"La tendencia actual es muy conservadora. No se considera 'correcto' que el transcriptor interpole sus propias ideas, como solfa hacer Liszt. Se pretende que el transcriptor haga lo mismo que el traductor de un libro, cuyo trabajo consiste en reproducir el contenido de la obra con la mayor exactitud y respeto, según las condiciones naturales del idioma a que se vierte...

"En nuestros días se da una tendencia general entre los músicos, que condenan sin restricción las transcripciones. Es por supuesto casi siempre preferible tocar en instrumentos y versiones originales cuando se dispone de ellos, pero es temerario -- condenar la utilidad de la transcripción. Los arreglos para piano de sinfonías clásicas permitieron a muchos el conocimiento y la familiaridad del mejor repertorio del siglo xix, antes del advenimiento de la grabación gramofónica... Es también arriesgado insistir en que los organistas permanezcan restringidos a su estrecho repertorio, decididamente limitado en lo que concierne a ciertos periodos. Las bandas sinfónicas se encontrarían en estado de gran pobreza si se limitaran a la buena música que para ellas se ha compuesto especialmente: Están, por supuesto, compellidas a bucear en el repertorio de la orquesta sinfónica. Otro

tipo de arreglo absolutamente necesario es el de óperas, oratorios, etc. como 'partes vocales' (para ensayo, esto es, las partes de solistas y coro más un arreglo al piano de la música orquestal); todos [sic] los compositores de ópera y oratorio han proveído o aprobado estos arreglos.

"No existen los 'Diez Mandamientos' del arreglista, pero se puede observar la 'regia de oro', de no hacer a otros lo -- que no quieres que te hagan a tí. Tenemos el derecho de pedir a los ejecutantes que se familiaricen enteramente con el repertorio 'legítimo' de su instrumento antes de acudir a la tienda de los arreglos. Es absurdo que aún hoy halla pianistas de fama mundial que nunca tocan en público ninguna de las fugas de Bach para clavicordio o clavicémbalo (todas y cada una de cuyas notas pueden tocar en su instrumento sin hacer un sólo cambio) y que más habitualmente tocan las versiones arregladas -- por Liszt y otros de las fugas de órgano del mismo Bach". (62)

Para nuestro trabajo adoptamos una noción de transcripción exactamente opuesta a la de la Enciclopedia Británica. Consideramos que transcripción es sinónimo de traducción, debe reproducir en el nuevo medio, con la mayor fidelidad posible, el -- contenido musical de la obra transcrita, de una manera idiomática con respecto al instrumento a que se transcribe y respetando la estilística de la obra en cuestión, sin adiciones, interpolaciones o comentarios del transcriptor dentro del cuerpo de la transcripción. En todo caso, estos agregados se ponen por separado y se indica claramente su procedencia; es la voz del compositor (y no la del transcriptor) la que se oye en to-

do momento.

Consideramos que el concepto de arreglo se refiere más a la "elaboración", o más bien re-elaboración, del material original, resultando una obra de contenido y significado musical probablemente distintos a los que el compositor destinaba para esa pieza en particular.

La transcripción ha estado ligada a la guitarra y sus ancestros desde el principio mismo de su historia. Si bien Luis Milán, en el primer libro conocido para vihuela (1536) no incluye transcripciones (o no las declara como tales), todos -- los demás libros importantes de vihuela constan más de transcripciones que de obras originalmente compuestas para vihuela. El "Orphénica Lyra", 1554, de Miguel de Fuenllana, considerado por muchos como uno de los libros más significativos de la vihuela⁽⁶³⁾, tiene, de un total de 188 obras, 118 transcripciones de obras vocales de los más importantes compositores de su tiempo, y 70 obras originales para vihuela. El "Cinquiesme Livre de Guiterre", 1554, de Adrian Le Roy y R. Ballard, consta enteramente de transcripciones.

En el siglo xvii la tendencia de transcribir disminuye muy notablemente, aunque son dignas de mención las transcripciones para guitarra española que hiciera R. de Visée de obras de músicos como Lully, Couperin y Marais. En el xviii se dan (S. de Murcia, 1714) curiosos casos de retranscripciones de obras ya antes transcritas por otros.

En el siglo xix, más que transcripciones, se hacen arreglos virtuosísticos, principalmente de temas de ópera. Casos -

notables son las seis "Rossiniane", opp. 119-124, de Mauro Guiliani (1781-1829) y las "Six airs choisis de l'Opera de Mozart: el Flauto Magico", op. 18, de Fernando Sor (1778-1839).

Ya con la guitarra moderna, es a fines del xix que se inicia la tradición moderna de transcripción para guitarra, que se continúa durante la primera mitad del siglo xx. Como ya mencionamos, el mismo Tárrega y sus seguidores emprendieron con diversa fortuna la ardua tarea de crear un repertorio para el instrumento. Esto lo intentaron en diferentes campos: casi todos compusieron algunas obras, aunque ninguno sea considerado un compositor de primera categoría (excepto tal vez Tárrega, en el concepto de algunos). También encargaron música para guitarra a varios compositores de prestigio; así nacieron las obras para guitarra de de Falla, Turina, Torroba, Roussel, Milhaud, etc. Por otro lado hicieron un amplio trabajo de investigación y transcripción del material para otros instrumentos. Inicialmente se concentraron en la obra de Bach y en la de los románticos e impresionistas de su tiempo. Llobet, Pujol, Segovia, etc. son autores de numerosísimas transcripciones, muchas de ellas excelentes (con respecto a las obras para piano de principios de siglo, es famosa la anécdota que pone a Albeniz diciendo que alguna de sus obras suena mejor en la transcripción para guitarra de Llobet que en la versión original para piano).

Hablando ya de transcripciones de música original para vihuela y guitarra española, el primero y el mejor es probablemente Pujol (aunque algunas obras se deben a Segovia y Llobet).

Emilio Pujol, además de su relevante actuación como pedagogo, - se destacó también como transcriptor, editor y musicólogo; fue el primer guitarrista de este siglo que procuró nuevas opciones para la interpretación de la música de instrumentos pertenecientes a periodos anteriores. El señaló y describió la única vihuela original que se conoce; mandó fabricar una réplica de ésta y tocó en ella leyendo de la tablatura. De entre sus contemporáneos fue el único que se interesó profundamente en el tema que nos ocupa ahora.

3.2.1.

La Transcripción de Música Original para Vihuela. Generalidades.

Transcribir para guitarra moderna la música de la vihuela es relativamente sencillo si uno se traza un objetivo claro y define los criterios a seguir. Sin embargo se han producido algunas transcripciones que aunque no son inadecuadas para el instrumento moderno, tampoco hacen justicia a la música original. A continuación presentamos dos transcripciones diferentes de -- las célebres "Diferencias sobre Guárdame las Vacas" de Luis de Narváez (1538) y utilizando como referencia la pulcra transcripción de la misma pieza por Emilio Pujol (que también se reproduce), señalamos algunos pasajes de aquellas, que a nuestro juicio van en contra de las prácticas y la estructura de la música del siglo xvi. (Vea la siguiente página).

Version de Emilio Pujol:

Diferencias sobre „Guárdame las vacas“

31 en Fa Lays de Narváez
1734

Tempo medio

Tres diferencias por otra parte

Version de José de Azpiazu:

DIFERENCIAS sobre "GUARDAME LAS VACAS"

Reconstrucción de la tablatura
y dirigida por J. de Azpiazu.

LAYS DE NARVÁEZ
(XVI)

Tempo

Versión alemana anónima:

Diferencias sobre „Guardame las vacas“

Luis de Narváez
Der Herrscher Ludwiger von der Rheinlande
enthaltend 1588 in Venedig ed.
Tablaturbuch Nr. 12/13 für die Laute

Las 3 versiones están realizadas para lo que sería una vihuela en mi. La de Pujol se limita a traducir a notación moderna los signos de la tablatura, buscando la coherencia polifónica del texto musical. Proporciona las indicaciones de "Tiempo medio" (original de Narváez) y "tercera en Fa sostenido", que nos ayudan a comprender mejor la obra y facilitan su adecuación al instrumento moderno. Podemos decir que esta transcripción nos da una visión razonablemente confiable de la manera como Narváez virtió sus ideas al papel, aunque no se preocupa por señalar la rica y variada rítmica sugerida en la tablatura original.

Muy distinta es la versión de Azpiazu. Narváez propone -

sus diferencias en dos grupos separados, el segundo en distinto modo que el primero. Pujol indica esto reproduciendo el encabezado de Narváez que nos advierte que las últimas tres diferencias van "por otra parte". Además -es evidente- transcribe estas diferencias (y así están en el original) "por otra parte". Azpiazu, por razones que ignoramos, transporta a la 4ª inferior las tres últimas diferencias, sin indicarlo al margen. Cualquier guitarrista no familiarizado con la obra en su estado original, es víctima de una desinformación en este sentido. Además Azpiazu interpola a su arbitrio las "3 diferencias por otra parte" entre las 4 primeras. Esta deformación y las razones que la justifican tampoco se nos dan. Azpiazu sugiere que la 1ª diferencia es el tema. Al menos eso suponemos por la palabra "Tema" - que aparece sobre el signo de compás. Sabemos que la colección de "diferencias" que contiene el libro de Narváez se cuenta entre los más antiguos ejemplos de variaciones entendidas como tales en la historia de la música europea. Y digo bien: "entendidas como tales", pero no en los términos actuales. No existe un tema melódico llamado "Guárdame las Vacas" sobre el cual se elaboraron todas las "Vacas", "Diferencias de Vacas", "Bacas" o -- "Romanescas", que produjeron entre los siglos xvi-xviii. El "tema" de las "Vacas" es más bien una célula musical en registro grave (un "tenor", como dirían en el siglo xvi) dotado de un movimiento rítmico y armónico característico, que se estableció - como un tópico común. "Las diferencias entre sí estriban principalmente en el aspecto rítmico que configura este 'tópico armónico-melódico' en cada caso". (64)

Si el "Tema" de Azpiazu no existe, tampoco existe su "Final" que indica sobre el último tiempo del compás 8 y el primero del siguiente, en la 4ª diferencia (7ª para él). Narváez no señala ningún final, ni para las 4 primeras diferencias ni para las que van "por otra parte". Si el intérprete decide tocar todas en el orden dado por Narváez, el pretendido final queda a media pieza. En algunos lugares de la obra, su lectura de la tablatura es muy discutible (véanse por ejemplo los dos últimos compases de la diferencia "I", el primero de la "IV", el cuarto compás de la "V" y el sexto de la "VI").

Ignoramos el nombre del transcriptor y la fecha de edición de la tercera versión que aducimos, pero esa colección de "música antigua" (evidentemente alemana), parece haber estado al cuidado de S. Behrend. Aquí se advierten errores aun antes de escrutar el texto musical. Una nota preliminar nos presenta a Narváez como un "Lautenmeister" que publicó "El Delphin para Vihuela", aunque Narváez sólo tocaba vihuela y su libro se llama "Los seys libros del Delphin (sic) de música de cifras para tañer vihuela...".

El texto musical guarda tan sólo una lejana semejanza con el original de Narváez. El compás elegido ($\frac{3}{2}$) contradice el sentido rítmico de la obra, que más bien responde a lo que actualmente se denomina compás compuesto, $\frac{6}{4}$ en las otras 2 versiones, o a una combinación de compases $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ en opinión de J.J. Rey. Tal vez esta contradicción obliga al transcriptor a alterar sensiblemente el contenido de la obra. Ya desde el 3^{er}. compás se advierten transformaciones (o más bien

deformaciones) que aniquilan la variedad rítmica de la obra en favor de un rígido compás moderno mal aplicado.

El transcriptor quita bajos, reconstruye a su antojo las líneas melódicas, no indica con barras dobles el final de cada diferencia (haciendo obsoletos los compases escritos en redondas con punto), y en su poco escrupulosa (por decirlo suavemente) lectura de los signos de la tablatura, comete errores como el de los compases 17-18, donde un intervalo de 4^a aumentada - "diabolus in música", como decían en la época y que estaba prohibidísimo casi en cualquier circunstancia- se da por salto, en movimiento directo, sin preparación, resolución, ni justificación posible. Se ignora por completo la existencia de las "tres diferencias por otra parte".

En mi opinión, transcripciones tan irresponsables como esta alemana y la de José de Azpiazu, son el peor camino para internarse en el mundo de la vihuela.

Hasta aquí nos hemos referido a lo que no-se-debe-hacer en las transcripciones para guitarra moderna de la música para vihuela. Existen sin embargo, otras transcripciones que a pesar de su excelente factura, de poco o nada sirven al guitarrista práctico de hoy.

Nos referimos a las llamadas "transcripciones musicológicas" donde el énfasis se pone más en elaborar un análisis musical de la obra que en proporcionar un medio de lectura práctico y económico al que toca la guitarra. Se proporcionan 2 ejemplos. El primero, de Hugo Riemann, fue publicado a fines del siglo pasa-

do. Lo temprano de la fecha justifica la atribución "fur Laute."

41. Miguel de Fuenllana 1550s.
Fantasia sopra un organo Lantini et de M^o Jo^h de la Cruz Laute.

Andante.



En esta transcripción el autor nos da toda la información que él considera pertinente para la cabal comprensión de la obra en términos de la teoría musical del siglo pasado. Así, ninguno de los elementos que conforman la transcripción (excepto las notas) se encuentra explícitamente en el original.

Riemann anotó su transcripción en dos pautas (probablemente la destinaba a instrumentos de tecla -supongo que piano en particular- pero no indica nada al respecto). Propone las notas inicial y final que se indican porque siente que la pieza se encuentra en el modo correspondiente, aunque otras versiones difieren (65). La división en compases es irregular (no en el original), empleado C, $\frac{3}{2}$ y C. Algunos compases se encuentran agrupados en parejas. La transcripción está sobrecargada de indica-

ciones dinámicas, de articulación y fraseo que no sólo están ausentes en el original, sino que contradicen por completo las prácticas musicales del siglo xvi. Riemann intenta desentrañar (con bastante acierto) la textura polifónica de la obra y señalar su procedimiento compositivo (el "paso forzado" interválico que se encuentra presente de principio a fin).

Esta transcripción me parece el trabajo de un músico competente que trata de reducir una obra ajena a su tradición musical inmediata a términos que le resulten comprensibles. Es lo que me atrevo a definir como Transcripción Descriptiva Indirecta, pues más que describirnos la obra original, nos ilumina sobre el concepto que el transcriptor tiene de ella.

Evidentemente esta transcripción no llena los requerimientos que señalamos más arriba para una transcripción útil en guitarra, pues ni es fiel a la música transcrita ni sirve a los guitarristas quienes son aún incapaces (o al menos dudo mucho que puedan) leerla sobre su instrumento. (Una transcripción comprensible para guitarra se ofrece más adelante bajo la responsabilidad del que esto escribe).

Otro tipo de transcripción analítica es el intentado por Arthur J. Ness para las obras de Francesco de Milano. (Vea la siguiente página).

4. Rincón (Fantasia)

The image shows a musical score for a piece titled "4. Rincón (Fantasia)". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are also some editorial markings such as brackets and bars above the staves, likely indicating structural divisions or specific performance instructions. The score is presented in a clear, legible format.

Ness nos informa con todo cuidado de las características de su edición: "Los principios... de Otto Combs... han servido como gufa para las transcripciones en estos volúmenes. - Los valores de las notas han sido reducidos en proporción 4:1 ... En todos los casos se ha utilizado la afinación del laud en sol. He restaurado la textura polifónica latente en la tablatura, he unido detalles de los motivos con plicas siempre que ha sido posible y he mostrado los puntos importantes de separación estructural con barras de compás.

"La tablatura dada en cada pieza es un facsímil diplomático de la versión más exacta o menos ornamentada de cada pieza.

"Todas las enmiendas editoriales aparecen sólo en la transcripción, entre paréntesis, cuando el cambio está apoyado por una fuente alternativa. De la misma forma, un asterisco entre la tablatura y la transcripción indica que el ritmo ha sido -

alterado del dado en la tablatura. Alteraciones entre cuadretes muestran algunas variantes cromáticas halladas en fuentes posteriores a aquélla que se transcribe. El procedimiento puede resultar inconveniente para aquellos laudistas que acostumbran leer sólo de la tablatura. Sin embargo, como algunas enmiendas pueden estar abiertas a discusión, siento que dando la tablatura en su estado original y marcando claramente mis alteraciones, evito una fastidiosa búsqueda entre muchas páginas de notas críticas y el lector puede sopesar por sí mismo y de manera inmediata lo acertado de cada cambio..."(66).

Indicaciones tan precisas no dejan lugar a dudas. La edición está dirigida a quienes saben leer tablatura. La versión de cada pieza que toca el músico es aquella que el editor considera más exacta o menos ornamentada. La función de la transcripción es dar información sobre la estructura y la textura de cada obra y también corregir errores de la tablatura (que se deja intacta) o señalar variantes.

En pocas palabras, la transcripción sirve nada más para comentar y corregir a la tablatura o para analizar la música, no para leerla (al menos en guitarra).

Las transcripciones de A.J. Ness me parecen excelentes y de una utilidad enorme si se saben usar, aunque la música no se pueda leer en guitarra directamente de ellas.

Ahora nos referiremos a lo que de manera convencional se considera una transcripción para guitarra de música para vihuela y los elementos que en opinión de quien esto escribe, deben ser manejados para emprenderla.

La Tablatura de Vihuela.

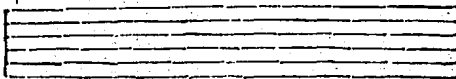
La tablatura es probablemente uno de los sistemas de escritura musical más sencillos que se han inventado. Consta simplemente de una representación gráfica de los trastes que debemos presionar y las cuerdas que debemos pulsar en cada caso. A esto se le agrega una figuración rítmica básica de la que obtenemos al menos el esqueleto de la pieza leída. Miguel de Fuenllana - (1554) es suficientemente explícito al respecto:

Declaracion de la cifra.

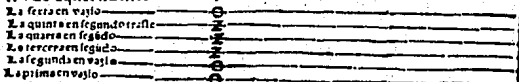
¶ Puesto que sabia y asistidamente en otros libros esta dado a entender la inteligencia de la cifra que en este instrumento de la vihuela se fue le enseñar: me forçado a mi tractar de lo mismo porq̃ los que este libro vieren tengan noticia de como la cifra se ha de entender y así.

¶ Primeramente se ha de saber que estas feys rayas que aqui estan figuradas son las feys ordenes que la vihuela tiene: contando desde la sexta hasta la prima desta manera.

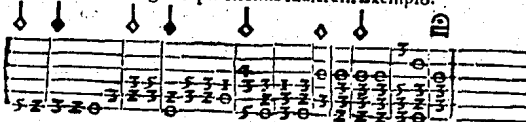
Sexta.
Quinta.
Quarta.
Tercera.
Segunda.
Prima.



¶ En estas feys cuerdas se muestran y señalan las cifras que comunmente suelen los que cuentan guarismo usar. Las quales significan los trastes, contando desde vno hasta diez: saluola postera que es vna letra desta manera \ominus que llaman zero: y esta vale en la cuerda do estuuiere por vazio. Exemplo. $\text{+ 2 3 4 5 6 7 8 9 X 0}$ De manera que estas cifras han de aprouechar para que le tengo que sea que en la cuerda do estuuiere señalada qualquiera dellas ha de valer por traste tocádola dentro de aquel numero en esta forma.



¶ Tambien se ha de tener por auiso que a do quiera que se viere vna cifra sola, ha se de tocar sola: y si dos dos: y si todas todas, estando guiadas las vnas en derecho de las otras hazia baxo: de manera que (como dicho tengo) todas las que vieren puestas vnas en derecho de otras han de ser tocadas juntas: y las que estuuiere en solas, cada vna por sí, dandoles el valor de las figuras que encima estuieren. Exemplo.



Queda claro que las líneas del hexagrama representan las cuerdas (órdenes en la vihuela) y los números indican el traste a presionar en cada cuerda. Un cero indica cuerda al aire. Las figuras rítmicas puestas encima rigen para las notas que se siguen hasta que aparece una nueva. Así, el 5 y el 2 del primer compás del ejemplo, valen cada uno una mínima, los 4 - números del segundo compás valen cada uno una semimínima, etc. Transcrito en afinación de guitarra nos da:



Aquí escrito a la octava, como es común en la notación de la guitarra moderna.

La música de vihuela puede ser leída en la guitarra moderna si se afina la tercera en fa sostenido, en vez del sol convencional, pues esa afinación corresponde en todo a la de la "vihuela común" de Bermudo en Elami (véase 2.2.1.):



3.2.3.

Consideraciones sobre la Transcripción de Música para Vihuela.

El proceso mecánico de traducir los números de la tablatura a notación moderna, supone entrenamiento de unos cuantos minutos y se simplifica en buena medida si contamos con una tabla del diapasón de la guitarra, como la que ponemos a continuación:

CIRCUNFERENCIA DE LAS SEIS CUERDAS DEL MANGO

The image shows a musical score for six strings of a guitar. The strings are labeled from top to bottom: Prima, Segunda cuerda, Tercera, Cuarta, Quinta, and Sexta. Each string has a staff with musical notation. A vertical line is drawn through the staves, indicating a specific fret position. The notation includes various note values and rests, representing a sequence of notes across the fretboard.



Aquí no hay problema.

Pero sí hay problema en otras áreas. Como vimos más arriba (2.2.1.) la vihuela se puede afinar de distintas maneras y a diversas alturas. Todas las piezas de vihuela conocidas (sin contar las de Cabezón y Venegas de Henestrosa, que son para "tecla, arpa o vihuela" y se escriben en otra clase de tablatura), están cifradas para "vihuela común", que es el esquema de afinación - apuntado aquí arriba y que en su versión en Elami corresponde a la guitarra moderna con tercera en fa sostenido. En las transcripciones de vihuela para guitarra moderna, se ha vuelto práctica general -pues como dice Bermudo "o mudan la música para el instrumento o mudan el instrumento para la música"- transportar toda la música al tono que resulte, poniéndola siempre en esta afinación.

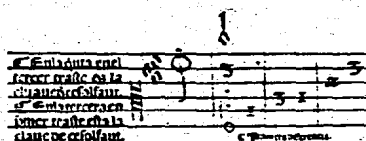
Algunos guitarristas han adoptado el uso de un capodastro aplicado a alguno de los trastes del diapasón. Esto transporta

automáticamente el tono de la pieza en un semitono ascendente por cada traste que se mueva hacia adelante el capo. Los guitarristas normalmente ponen el capo al tercer traste, dejando la guitarra en la misma afinación que la vihuela de Gamaux, la más "común" de las "vihuelas comunes".

Sin embargo los vihuelistas se tomaban muchos trabajos para indicar la altura a la que sugerían que se tocaran sus obras.

Las indicaciones son a través de instrucciones verbales y la adición de claves de fa (Ffaut= ) y do (Ccolfaut= ) al hexagrama. Narváez es quien de manera más consistente indica la altura de sus obras.

Aquí utilizamos de nueva cuenta las "Vacas" a que nos referimos en la sección anterior de este capítulo.



En la quinta en el
tercer traste es la
clave de Ffaut.
En la quinta en el
primer traste es la
clave de Ccolfaut.



En la quinta en el
tercer traste es la
clave de Ffaut.
En la quinta en el
primer traste es la
clave de Ccolfaut.

Hemos reproducido solamente el principio de cada una de las series de diferencias. Como se vé, el contenido de párrafo liminar se reproduce en el hexagrama, donde efectivamente aparecen las claves en los lugares indicados. Una errata se descubre en la primera parte del primer párrafo, pues una mención aquí de la clave ccolfaut sería conflictiva con la relación interválica de la "vihuela común" y en la tablatura aparece una clave de Ffaut en la quinta. Se debe leer: "En la quinta en el tercer traste es la clave de Ffaut". Y no: "de

tesitura implica un evidente cambio en el color de las cuatro primeras diferencias si las tocamos solas; si decidimos tocar las 7, encontraremos además una relación de balance tonal completamente distinta entre los dos grupos de diferencias.

Ahora bien, no se plantea que las primeras 4 diferencias deban ser obligatoriamente transcritas, tocadas, leídas, "imaginadas" (como diría Bermudo), en vihuela en Are (o sea, una 4ª arriba de la afinación de la guitarra moderna); cualquiera de las versiones (para vihuela en Are o en Elami) es "correcta", por aquello de "mudar la música o los instrumentos". Sin embargo es conveniente saber que la variante existe.

Probablemente sea mejor no tomarse el trabajo de transcribir la obra para vihuela en Are (muchos guitarristas tendrían toda clase de problemas de lectura y las posiciones de mano izquierda dificultarían mucho una realización aceptable); es finalmente preferible transcribir todo en vihuela de Elami (o sea, guitarra moderna con 3ª en fa sostenido) y comentar el caso al margen, sugiriendo al guitarrista que pruebe con un capo en el 5º traste (lo que eleva la afinación tonal una 4ª justa) y que pruebe el resultado con y sin capo, eligiendo el que más le convenga. El guitarrista "siendo músico" (como diría Bermudo), con seguridad hará al menos la prueba.

Esto se sugiere de manera general para cualquier transcripción de música de vihuela, si las indicaciones del autor son tan precisas. En muchos casos las indicaciones son muy generales o no existen; entonces, se puede deducir la altura buscando el modo de la obra (véase 2.1.4.), o bien decidir que el camino más -

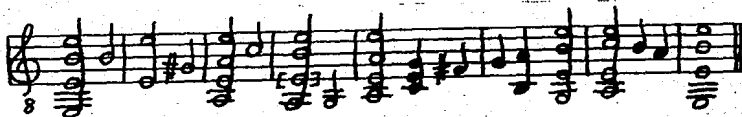
corto es el mejor y transcribir todo en afinación de vihuela en - Elami. En todo caso, es conveniente poseer la información.

El problema mayor de la transcripción de música de vihuela - es el restablecimiento de la polifonía implícita en la tablatura.



Los valores rítmicos puestos sobre el hexagrama sólo explici- tan -ya lo dijimos- el esqueleto rítmico de la pieza. Por ejemplo, el final de una fantasía de Fuenllana aparece así en la tablatura:



Si transcribimos los valores tal y como están, nos resulta - lo siguiente:



Para guitarra en mi, escrita una octava arriba del sonido real, como será en adelante, a menos que se exprese lo contrario.

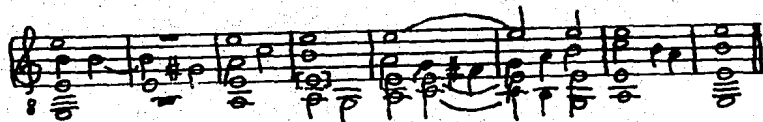
Aquí se respetó la proporción entre valores y partes de - compás. Esto es, una nota que vale un compás en la tablatura - (Breve - ) también vale uno en la transcripción (Redonda - ) . El compás tendría que ser 1/1, el pulso equivaldría a una redon- da. Aunque esto se encuentra más o menos alejado de las prácti- cas actuales, en mi concepto, el uso de valores muy largos, crea una impresión visual correspondiente y puede alentar al intérpre- te a sostener las notas el mayor tiempo posible. Sin embargo, pa

ra el análisis melódico de las piezas y la adecuada elección de compás (2, 2, 3, 3, etc.), es conveniente reducir los valores en relación 2:1 o bien 4:1. Si se decide transcribir reduciendo los valores, un sólo compás de la tablatura puede o no coincidir con los de la transcripción (véanse las transcripciones citadas en 3.2.1. Especialmente compárense los trabajos de Pujol y Azpiazu y aquellos de Riemann y Ness).

La elección de valores a usar y el o los compases involucrados queda a discreción del transcriptor, quien después de concienzudo análisis podrá adoptar la decisión que más le convenga.

Volviendo a nuestra transcripción de la Fantasia de Fuenllana, nos parece evidente que la transcripción literal presentada es demasiado escueta y no hace justicia a la obra. Esta Fantasia "va remedando" un motete de Cristóbal de Morales ("Veni Domine", a 4 voces). El motete y la fantasía están elaborados de idéntico modo⁽⁶⁷⁾ y el motivo principal de la fantasía es una variante del tema principal del motete.

El motivo principal de la Fantasia aparece dos veces en la cadencia final, en el bajo y el contralto, mientras tenor y soprano mantienen un pedal sobre la tónica:



La nota que se agrega a la tablatura se señala entre cuadros bajo responsabilidad del transcriptor. Los silencios deben indicarse siempre mientras no recarguen demasiado la escritura -

de 4 voces en una sola pauta. Sólo así se nos puede indicar cuál es la voz que en ese momento guarda silencio. La deficiente escritura de la guitarra moderna (transpositora y en una sola pauta) no facilita demasiado la lectura. La transcripción a 2 claves y en altura real, dirigida más bien al órgano o a un cuarteto de instrumentos melódicos, nos permite apreciar mejor el majestuoso final de una espléndida obra polifónica.



Las ligaduras de soprano y tenor se agregan por considerarse inadecuado (si se posee un instrumento o una agrupación instrumental que pueda producir verdaderas notas largas), escribir con notas relativamente cortas, un sonido que representa lo que actualmente se llama un "pedal firme".

La transcripción se hizo en base a la tesitura de la guitarra moderna; si se tocara en otros instrumentos, la tonalidad resultante puede no ser la mejor. En este caso, se sugiere su transporte a la altura más conveniente. La nota final del bajo parece ser el sol de primera línea en clave de fa, con un bemol en la clave, en el original.

Ocasionalmente se encuentran trozos de gran complejidad polifónica, como el que mostramos a continuación, de la misma Fantasia de Fuenllana.

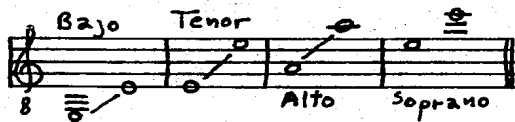


La textura a 4 partes no parece evidente en la tablatura, - aunque las 4 voces existen. Es necesario un intenso trabajo sobre el papel y sobre el instrumento para producir en la transcripción un discurso coherente. Ya transcrito se ve así:



La coherencia del discurso polifónico se refiere a cada una de las voces y al total de las 4 reunidas. Por lo tanto, cada voz debe cantar frases lógicas y posibles en su tesitura (véase aquí, por ejemplo, en los compases 39, 47 y 50 donde supongo dos unísonos y un cruce de voces respectivamente con objeto de evitar líneas melódicas imposibles para algunas de las voces involucradas). Dada la afinación de la guitarra, las voces que cantan en sus cuerdas (para la música de vihuela) deben tener una tesitura

de este tipo:



Se deben evitar, por supuesto, 4as., 5as. y 6as. paralelas, directas u ocultas. En el siglo xvi las reglas del contrapunto diferían notablemente de las actuales (por ejemplo, no existía la noción - de especies). No es este lugar para extendernos sobre el tema. Un poco de sentido común basta para desentrañar hasta el más intrincado tejido de 4, 5 o 6 voces.

Algunas obras plantean problemas especiales que es interesante resolver. La fantasía a 3 voces del folio xii del Orphénica Lyra, es una obra corta -127 compases de tablatura que pueden significar la mitad de compases en notación moderna- que no dura más - de 3 minutos. Sin embargo, este corto lapso, Fuenllana elabora un extraordinario contrapunto, con 4 "sujetos" distintos y 4 puntos de imitación (véase nota 67):



Esta transcripción está en lo que se considera el tono original de la obra (68), con los valores reducidos a la mitad y con dos compases de tablatura reunidos en uno de notación. No se destina a la lectura en guitarra sino al análisis o la lectura en teclado o un trío instrumental. Al final se ofrece la transcripción para guitarra.

Como dijimos, la obra está construida en base a 4 sujetos - (llamémoslos así, en su acepción más amplia por no encontrar un término que exprese una célula musical de dimensiones variables, dotada de un contenido interválico y rítmico) que desempeñan diversas funciones: (Vea la siguiente página).



El primer punto de imitación aparece entre los compases 1-9, con material del sujeto 1; el segundo entre el compás 10 y el 16, con material también del primer sujeto; el tercero entre los compases 18-47, con material del sujeto 3; hay una interpolación de sujetos 4 y 2 entre compases 20-23. El último entre los compases 55-64.

El sujeto 1 es el pretexto para iniciar la fantasía, aunque el material dominante en la pieza se obtiene del sujeto 3. El sujeto 4 produce la cadencia y aparece una vez entre los compases 20-23. El sujeto 2 no se asimila a ningún punto de imitación, si no que aparece en diversos lugares dando un saber cadencial. Se encuentra, sin imitaciones consistentes, en los compases 14-16, 17-18, 20-21, 22-23, 44-45 y 61-62. Nótese que en los puntos de imitación, la voz que produce el antecedente, aun no lo expone completo cuando otra voz ya ha iniciado el consecuente. La se--

cción entre los compases 46 y 55 no tiene ninguno de los sujetos, es libre y no procede de manera imitativa. Esta primitiva descripción de una fantasía "fácil" (así la llama él) de Fuenllana, nos puede dar una idea del fascinante y complejo mundo de la polifonía del s. xvi.

Como dijimos en el capítulo anterior, era práctica común en el siglo xvi ornamentar la música de vihuela. Pero si para los músicos de aquella época se imponían toda clase de prevenciones - en este terreno (véase 2.3.1.), mucho mayor cuidado debemos tener al hacer una transcripción en el siglo xx.

Me parece de plano impropio incorporar ornamentos editoriales a la transcripción. El transcriptor puede sugerir lecturas alternativas ornamentadas en los lugares donde le parezca adecuado, pero no darlas como algo definitivo. No olvidemos que en la práctica musical actual, la partitura se toca tal y como está sin quitar o poner notas. El guitarrista puede pensar que lo mismo se hace con las obras de vihuela, pero en realidad cada pieza requiere un tratamiento distinto. El intérprete puede decidir si toca la obra como se presenta, si agrega algunos ornamentos que él considere adecuados y de buen gusto o, si la música así lo requiere, añadir gran cantidad de redobles, quiebros y glosas.

Como ya decía, el transcriptor debe ser más bien una guía y no un dictador. Aparte de la opción señalada, puede simplemente mostrar los ornamentos que el caso requiera, hacer algunas indicaciones sobre su uso y dar algunos ejemplos, pero dejando intacto el cuerpo básico de la obra. La decisión final, repito, debe quedar a cargo del intérprete.

Muchas de las obras de los libros de vihuela requieren un tratamiento especial por sus características:

a) La fantasía era el más importante género tratado por los vihuelistas. Se entendía como una obra totalmente libre, dado el lenguaje musical del siglo xvi. Así, Fuenllana destaca el carácter improvisatorio de sus obras refiriéndose a ellas como "obras de fantasía", en oposición a las "composturas", obras compuestas en un proceso que podríamos llamar más decantado, cerebral, para ponerlo en términos actuales. Por eso no existe una "fantasía tipo" que englobe todas las fantasías conocidas.

Tenemos fantasías sueltas, que asumen en amplia medida los recursos constructivos de la polifonía clásica, pero pueden manejarse de manera más homofónica.

También fantasías de "consonancias y redobles", donde trozos en acordes (consonancias, el término "acorde" es del tardío siglo xviii) alternan con secciones de trazo melódico libre. Estas fantasías -de influencia probablemente italiana- eran especialmente cultivadas por Luis Milán (1536).

Algunas fantasías estaban elaboradas enteramente de acordes -"fantasías de consonancias"- sin desarrollos polifónicos imitativos complejos.

Otras, por el contrario, se estructuran en base a "redobles" y se consideraban en cierta medida, ejercicios de técnica instrumental.

Las fantasías estrictamente polifónicas obedecían también a distintos patrones. Podían ser un "remedo" de obras sacras vocales. Podían entonces tomar como punto de partida el canto llano

del original y retrabajarlo; o bien, una sección entera del original era el fundamento de la obra, o bien la melodía del soprano - se consideraba el hilo conductor de la trama polifónica. Este era un procedimiento compositivo común en los polifonistas de la -- época. Los autores componían una misa sobre el material de un motete ajeno o propio o aun una canción profana (ejemplo notable es la "Misa Mille Regretz", de Cristóbal de Morales, sobre la famosa canción de Josquin). Existe un ejemplo (Valderrábano) de fantasías que "remedan" o "contrahacen" obras instrumentales previas (de F. da Milano).

Otras, en fin, tomaban como pretexto algunas sílabas de solmisación hexacordal, de contenido interválico, que formaban un motivo característico repetido de principio a fin de la obra ("paseo forzado"), lo cual también era un proceso común de los grandes polifonistas.

b) Existen las Glosas, a las que ya nos referimos y que en general se ajustan a la definición de 2.3.1.: Un comentario musical de una obra anterior, pero producido a través de procesos enteramente distintos para cada pieza. Dos ejemplos pueden ser ilustrativos.


En el folio cxviii v. del Orphénica Lyra, Fuenllana nos da una Glosa sobre "Tant que vivray", una canción de Claudin de Sermisy falsamente atribuida a Ph. Verdelot que Fuenllana transcribe para vihuela y bajo en el recto del mismo folio. En la Glosa, Fuenllana se aproxima más a la tradición improvisatoria del laud que a la más o menos estricta práctica polifónica de los vihuelistas. En efecto, es casi imposible determinar a qué voz pertenecen los

ornamentos, éstos recorren de una sola tirada los registros que corresponden a más de una voz, empiezan en el bajo para terminar aparentemente en el contralto, etc. Sólo la estructura armónica y el perfil melódico del original se mantienen en el transcurso de la obra; véase al final la transcripción de la canción intabulada por Fuenllana y la Glosa.

En el folio xxii y siguientes del "Tres libros de Música en Cifras para Vihuela", 1546, Alonso Mudarra pone una "Glosa sobre el Cum Sancto Spiritu de la Missa de Beate Virgine de Josquin". Aquí el procedimiento es totalmente distinto. Mudarra integra en el mismo discurso, trozos de la obra original transcritos con libertad (marcados con la palabra "Josquin") y comentarios suyos (marcados con la palabra "glosa"). En las glosas, Mudarra reelabora el material de Josquin. Toma por ejemplo una de las voces de Misa y borda un contrapunto a su alrededor; produce nuevos puntos de limitación, parafrasea los "sujetos" originales, etc. Todo respetando siempre la textura a 4 voces de la obra del compositor flamenco. Es interesante revisar el original para establecer la manera como Mudarra ha intabulado (o sea puesto en tablatura, también de decifa "cifrar") la obra ternaria en un compás binario⁽⁶⁹⁾. Al final damos también una transcripción de esta obra.

c) Problema aparte son las diferencias. Como ya dijimos, son lo que se podría llamar "variaciones"⁽⁷⁰⁾, que para algunos autores, se manejan con mucha libertad. Valderrábano, en sus "Diferencias sobre el tenor del Conde Claros" indica que "cada uno tañe la diferencia que mejor le agradare", y señala que sus diferencias son para "discantar"; cada una de ellas puede combinarse con otras

para, a 2 vihuelas, producir una obra nueva, siempre distinta, - muy al gusto de quienes en el siglo xx hacen música aleatoria. - El transcriptor debe tomar esto en cuenta, pero también que lo que es válido en Valderrábano, puede no serlo en Mudarra o Narvaés (como de hecho no lo es, según vimos en 3.2.1.).

d) Las danzas no son muy cultivadas por los vihuelistas. Aunque Valderrábano incluye algunas obras que son "a manera de danza", las únicas danzas identificables en la obra de los vihuelistas son la pavana y la gallarda. La pavana, a veces identificada como "paduana", es una danza de carácter majestuoso, que según Thoinot Arbeau (autor del tratado de danza "Orchesograffa", 1589), los músicos la tocan "cuando una novia de buena familia es llevada a la Santa Iglesia para contraer nupcias o cuando ellos (los músicos) encabezan una procesión de capellanes de una noble cofradía..."⁽⁷¹⁾. Era de ritmo binario y con una figuración 

La gallarda, de ritmo ternario y aire más alegre que la pavana, se bailaba "con movimientos iguales a los del tourdión, pero con mayores saltos y más vigorosos..."⁽⁷²⁾.

e) Versiones para vihuela y voz de obras puramente vocales son muy comunes en la obra de los vihuelistas. Aquí es necesario tomar en cuenta que en la práctica musical podía ser más importante la parte de la vihuela que la de la voz. Espinel, hablando de Gaspar de Torres, dice que "en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar"⁽⁷³⁾. Fuenllana declara que pone una voz para cantar porque "la

sica, por lo que se debe tener en cuenta el uso de los valores.
so. Baste lo dicho para señalar la importancia que tiene el
el transcriptor, el análisis de la obra en su totalidad que se tiene
enfrente para producir una transcripción práctica e informativa
al guitarrista. Una fantasía de redobles probablemente deba ser
transcrita en valores reducidos para resaltar la configuración
de los redobles; una de contrapunto estricto en valores largos
para sugerir la duración de los sonidos, que deben ser sosteni
dos mientras sea necesario para crear una textura tan polifóni
ca como sea posible en la guitarra, etc.

Se sugiere, como ya lo hacía Bermudo en 1555, dar toda la
información pertinente sobre la obra transcrita, sea dentro del
cuerpo de la transcripción misma, en una introducción o en no-
tas al calce; marcar con claridad las correcciones, adiciones o
sustracciones editoriales y, de ser posible, suministrar la ta-
blatura original, sea en versión facsimilar o escrita en caracte-
res modernos.

Para cerrar lo concerniente a transcripción de música para
vihuela, proporcionamos un cuadro de signos propios de la tabla

tura de vihuela y modalidades de la tablatura de algunos autores, que los usuarios encontrarán útil:

1) Luis Milán (1536) invierte el orden en que figura los órdenes de la vihuela en la tablatura, siendo el primero el superior y el sexto el más inferior, así:

1 _____
2 _____
3 _____
4 _____
5 _____
6 _____

Milán difiere de los demás vihuelistas en asignar a cada número de la tablatura su valor rítmico, en vez de asignar el mismo valor al que lo trae marcado y a todos los subsiguientes, hasta que aparece uno distinto, como hicieron sus demás colegas.

Milán indica los compases sólo al cambio de compás. Cuando a ♩ sigue ♩ se interpreta como $\text{♩} = \text{♩}$; por lo tanto, compás = compás. Cuando a ♩ sigue $\text{♩}3$, quiere decir $\text{♩} = \text{♩}$ de compás ternario, por lo tanto, tiempo = tiempo.

Para indicar la velocidad y carácter de la obra, hace señalamientos verbales: "muy a espacio" (a espacio = desespacio), "a espacio", "algo a espacio", "ni muy a espacio ni muy apriessa", "algún tanto apriessa", "algo apriessa" (apriessa), "algo apressurado", "apriessa", "apressurado" y "compás batido". Considero -- que las velocidades de cada indicación son mayores en cada caso. Otras indicaciones son el ambiguo "algún tanto regocijado" y lo que parece ser un compás libre: "las consonancias a espacio y -- los redobles apriessa". Esto es privativo de Milán, pero lo que sigue se aplica a los demás vihuelistas.

2) En las obras para vihuela y voz, ésta se señala por tres medios distintos: Fuera de la tablatura, en notación cuadrada - (véase 2.1.2.) o dentro de la tablatura, por medio de unatilde.

junto a la cifra que ~~representa~~ el sonido a entonar o por medio del color mismo de esa cifra ("cifra colorada"). Esta cifra roja se canta y se toca también en la vihuela.⁽⁷⁴⁾ Al transcribir una obra vocal, es indispensable señalar juntas todas las voces de la tablatura y - también, en pentagrama aparte, la voz cantada doblando a la correspondiente de la tablatura⁽⁷⁴⁾, siempre y cuando esta voz esté escrita en cifra colorada; si está en pentagrama aparte, no se dobla en la vihuela.

3) Unos puntos pequeños señalan a cuál de las cifras de la tablatura corresponde una figura mensural de las indicadores de la duración total de la música en tablatura.

4) Narváez:

ϕ = "algo apríessa"

ξ = "muy a espacio".

Narváez indica cambios de compás binario a ternario así:

"Tripla" ($\frac{3}{1}$) $\diamond = \diamond \diamond \diamond$

"Dos mínimas al compás" ($\frac{3}{2}$) $\diamond \diamond = \diamond \diamond \diamond$.

"Sesquialtera" ($\frac{6}{4}$) $\diamond \diamond \diamond \diamond = \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond$.

"Tripla" ($\frac{9}{3}$) $\diamond \diamond \diamond = \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond$.

5) Mudarra:

X (diez romano) = traste diez.

XI = traste once.

ϕ = "compás apríessa".

C = "ni muy apríessa ni muy a espacio".

♩ = "espacio" (N.B. No confundir estos signos que indican la velocidad con los de compás, que no se indican en la tablatura, sino acaso, en las partes vocales en notación cuadrada, cuando las hay).

⤿ (Ligadura de prolongación junto a una figura mensural de la tablatura) = la mitad del valor de la nota involucrada pasa al siguiente compás.

Λ Sobre una cifra de la tablatura = esa nota debe dejarse sonar durante todo el compás, si aparece al principio de éste; si aparece al final, debe dejarse hasta la mitad del siguiente.

⊛ ("Estrellita") = división silábica sobre una nota cantada de la tablatura cuando se maneja más de un texto.

⋮ = repetición.

6) Valderrábano:

A, B, C, etc. (Mayúsculas sobre el hexagrama) = signos de relación de partes, en obras para 2 vihuelas.

3 = compás de proporción (ternario).

♩ = "más apríessa".

♩ = "muy mas apríessa".

⊛ = repetición.

j o ∴ = entrada de una voz.

∴ = principio de diferencia.

̇ (un punto sobre una cifra de la tablatura) = esa nota pertenece al canto llano de la composición.

7) Pisador:

$\overset{x}{1}, \overset{x}{2}$ = trastes once y doce.

8) Fuenllana:

F, D ("Fácil" o "Difícil") = grado de dificultad y densidad polifónica de una obra.

~~30~~ ("Cuerda partida") = sólo se presiona una de las cuerdas del orden.

3.3.1.

Transcripción de Música para Guitarra de 4 Ordenes.

La afinación de la guitarra de 4 órdenes es equivalente a la de los 4 órdenes interiores de la vihuela de 6. Pero también equivale a la de las 4 primeras cuerdas de la guitarra moderna, una 4^a arriba. Muchos guitarristas probablemente encontrarán incómodo y poco guitarrístico tocar esta música con un capo en el 5º traste. Queda a elección del transcriptor (y los intérpretes) decidir a qué altura se ha de tocar.

En mi opinión es práctico transcribir esta música en la afinación normal de las 4 primeras cuerdas de la guitarra moderna y poner un capo en el tercer traste de la guitarra moderna. Esto -- produce un ambiente sonoro distinto del normal en la guitarra y -- permite tocar en una zona del diapasón que tiene distancias entre trastes menores que en el primer cuádruplo, adecuadas para esta -- música, que exige muy competentes extensiones de mano izquierda.

Las obras de guitarra de 4 órdenes de Mudarra y Fuenllana es tan escritas en la tablatura común de la vihuela, excepto que tie ne 4 líneas en vez de 6.

Esta tablatura, con número atravegados en las líneas del te tagrama era la llamada por los franceses "tablature enfilée". Sin embargo, ellos no usaban esta tablatura sino la "tablature inter-

lineaire", con letras puestas entre las líneas. La inmensa mayoría de las obras para guitarra de cuatro órdenes están escritas en esta tablatura:

GAILLARDE.

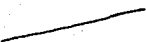
La letra a representa la cuerda al aire; la b, la cuerda -
presionada sobre el primer traste; la c, sobre el segundo; la d,
(escrita \cap), sobre el 3°, etc. En el antiguo alfabeto, las le-
tras i y j eran lo mismo, así, la secuencia es: a, b, c, \cap , e,
f, g, b, i, k, l, etc., etc.

La línea superior representa el primer orden y el más infe-
rior, el 4°, al contrario de la tablatura de vihuela.

Los símbolos métricos sobre la tablatura representan la fi-
guración rítmica y la relación entre ellos es como sigue: $\lceil = \lceil \lceil =$
 $\lceil \lceil \lceil \lceil = \lceil \lceil \lceil \lceil \lceil \lceil \lceil \lceil$, etc. . Ignoro el nombre de estos --
símbolos.

Es común dar como equivalentes: $\lceil = \text{♩}$, $\lceil \lceil = \text{♩}$, $\lceil \lceil \lceil = \text{♩}$.
Esta equivalencia, sin embargo, puede producir la sensación vi-
sual de que toda esta música se toca muy rápido (el valor más -
largo es ♩). Me parece mejor la siguiente equivalencia:
 $\lceil = \text{♩}$, $\lceil \lceil = \text{♩}$, $\lceil \lceil \lceil = \text{♩}$. No se proporcionan en el origi-
nal indicaciones de velocidad; quedan a discreción del transcrip-

tor. Otros signos de la tablatura:

 (Diagonal entre las letras) = sostener la nota o notas iniciales todo lo que sea posible.

. , (Punto o coma debajo o a un lado de un acorde) = tocar las notas del acorde hacia arriba con el índice de la mano derecha.

"Corde avalée" (o "acorde avalée") = descender el 4º orden un tono.

Como ya decía Bermudo, la guitarra de 4 órdenes es un instrumento "más corto", tanto en su ámbito como en su capacidad musical, por ello requería mayor habilidad y por supuesto, la música de guitarra a 4 órdenes es de una densidad polifónica mucho menor que la de vihuela o laúd, al grado de que varias piezas presentadas en algunos libros como fantasías, en otros aparecen como danzas. Es entonces relativamente sencillo descubrir el camino de las voces en estas obras.

Mucho del repertorio de la guitarra de 4 órdenes está constituido de danzas. Es conveniente que el transcriptor conozca las características y cualidades de estas danzas (pavana, gallarda, baja danza, tourdión, branle, etc.) para hacer una transcripción justa de cada obra. Se recomienda el libro de Arbeau (ver bibliografía). La "Orquesografía" es el más difundido de los textos sobre danza del siglo xvi).

El único problema digno de mención con respecto a la transcripción de música para guitarra de 4 órdenes es el relativo a la octavación del 4º orden. El transcriptor deberá elegir, tras madura reflexión, cuál de las octavas (si no que ambas) debe em-

plear cada vez que una letra o cifra aparece en la línea del 4° orden. Este asunto lo trataremos en la siguiente sección del trabajo.

3.4.1.

La Transcripción de Música para Guitarra Española. Generalidades.

El más complejo y rudo trabajo a que se puede enfrentar un transcriptor en el campo que nos interesa, es el transcribir la música de la guitarra española. Esta dificultad ha producido cantidades impresionantes de transcripciones que, o resultan demasiado pobres en la guitarra moderna, o bien emplean muchos de los recursos de ésta para "reforzar" a la música original; el producto final, por supuesto, no tiene nada que ver con el original. Basten dos ejemplos: *Gaspar Sanz, "Canarios", Tr. de Narciso Yepes.*

CANARIOS

16

Musical score for the first system, measures 1-100. The score is written on five staves. The top staff contains the main melody with various ornaments and dynamics. The lower staves provide harmonic support with chords and bass lines. Measure numbers 1, 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, and 100 are clearly marked along the staves.

Musical score for the second system, measures 101-200. The score continues on five staves. It features complex rhythmic patterns and dense chordal textures. Measure numbers 110, 120, 130, 140, 150, 160, 170, 180, 190, and 200 are marked.

Musical score for the third system, measures 201-300. The score continues on five staves. The notation includes many slurs and ties, indicating long phrases. Measure numbers 210, 220, 230, 240, 250, 260, 270, 280, 290, and 300 are marked.

Musical score for the fourth system, measures 301-400. The score continues on five staves. It shows a continuation of the complex textures from the previous systems. Measure numbers 310, 320, 330, 340, 350, 360, 370, 380, 390, and 400 are marked.

24

160

165

170

175

180

"Canarios" Atribuidos a F. Guerau. Versión de G. Tarragó:

25

Canarios
(Danza del Siglo XVII)

Transcribed by
Gervasio Tarragó

Francisco Guerau

Allegro

C. 1.

C. 2.

C. 3.

C. 4.

C. 5.

C. 6.

C. 7.

C. 8.

C. 9.

C. 10.

C. 11.

C. 12.

C. 13.

C. 14.

C. 15.

C. 16.

AMP. 1182

La transcripción de Narciso Yepes, aunque en términos generales respeta las notas (que no los sonidos) representados en la tablatura, incluye las siguientes características, ajenas a la guitarra española y que en su conjunto (alguna de ellas aislada probablemente no deformaría demasiado el texto original), producen no una transcripción de los Canarios de Gaspar Sanz, sino -- unos canarios nuevos, más o menos en el estilo musical (aunque -- no guitarrístico) del siglo xvii:

Uso de una extensión de 3 octavas más una 5^a, desde el re -- de la 6^a "avalée" hasta el la de la prima en traste 17. La extensión de la guitarra de Sanz es de una octava más una sexta; en -- la guitarra moderna sería del sol de la 3^a al aire, al mi de la prima en traste 12.

Adición de rasgueados no incluidos en la tablatura.

Adición de símbolos (por supuesto inexistentes en la tablatura) que implican cambios tímbricos imposibles en la guitarra -- española.

Libre manejo del orden, disposición y repetición de las diferencias (véase la tablatura original en la pág. 161).

Por todo esto, los de Yepes son unos canarios nuevos, relacionados con los de Sanz, pero no iguales. La extensión empleada refleja más la de los instrumentos de teclado que la de los grandes laudes de 13 o 14 órdenes de la 2^a mitad del siglo xvii y probablemente sirva muy bien para transcribir su repertorio, pero es una enormidad tratándose de la guitarra española.

Gaspar Sanz usa ampliamente acordes rasgueados en algunas

de sus obras (principalmente los pasajes disonantes de los Pasacalles), usa inclusive una tablatura mixta, con cifras como la de vihuela para escribir las secciones en punteado, y signos de "alfabeto italiano" para indicar los acordes en rasgueado. Pero Sanz no pone más que dos signos de rasgueado en los Canarios a que nos referimos. Durante toda la pieza, la textura es de una notable transparencia, ajena a la intensa rítmica propia del rasgueado. En contraste, la transcripción de Yepes propone pasajes enteros en rasgueado, dando una textura fuerte y contrastante.

La rica tímbrica sugerida por Yepes con ciertos símbolos ya desde la anacruza al primer compás, es imposible en la guitarra española, con órdenes dobles y sin abanicos. En el siglo xvii no era común el juego tímbrico del que abusamos hoy día, sólo el órgano y acaso el clave estaban dotados de dispositivos de registración que los capacitan para un juego de timbres muy notable.

Yepes repite varias veces las secciones de la pieza, en diversos ordenamientos. Así una obra originalmente de 60 compases se convierte en una de 180. No se guarda respeto alguno por la estructura de la obra.

Por la excelente grabación que hiciera Yepes de esta transcripción (Deutsche Grammophon - 139365) como parte de la llamada "Suite Española" (aunque Sanz nunca escribió suites), estos Canarios se han convertido en una de las piezas originales para guitarra española más tocadas en guitarra moderna. Por desgracia, la versión de Yepes da la impresión de haber sido escrita originalmente para clavicémbalo o cualquier otro instrumento, pero no guitarra española.

Sobre la transcripción de Tarragó poco hay que decir. Ignoramos las virtudes y defectos de su trabajo pues no tenemos original con cual compararla. En efecto, todas las obras de Guerau están contenidas en el "Poema Harmónico", 1694, con música para guitarra española y en los manuscritos 3880 y 3881 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contienen algunas piezas vocales. - Nada más. En el Poema Harmónico sólo existe un set de diferencias sobre el canario que empieza así:



Resulta evidente que estos Canarios de Guerau no tienen relación alguna con los que temerariamente nos espeta Tarragó. Ignoramos la procedencia de éstos. Probablemente las sanas intenciones de Don Graciano (incrementar el repertorio de la guitarra moderna) se vieron engañadas por alguien que le presentó la obra como original (lo cual delata una increíble ignorancia de la fuente y - probablemente aún de la tablatura). O bien, el transcriptor trató de jugar una broma o tiene acceso a una fuente original hasta hoy desconocida de Guerau, o bien simplemente necesitaba dinero, lo cual delata fraude.

Sea como sea, la trampa nunca se logra.

De manera general me atrevo a afirmar que una transcripción de música original para guitarra española es imposible a la guitarra moderna (o a cualquier otro instrumento) si pretendemos -

que llene rigurosamente los requerimientos que mencionamos arriba (respetar la estilística de la música original y el idioma - del instrumento a que se vierte). Esto es así porque la guitarra española es uno de los instrumentos de escritura más cerrada que se conoce. Los cruces de voces, acordes invertidos, campanelas, líneas melódicas no resueltas y principalmente la ligereza y el aire levemente naïf con que se maneja el repertorio, son descontentantemente difíciles de imitar o reproducir en otro instrumento. Por ejemplo, el principio de los Canarios arriba mencionados de Sanz, transcrito literalmente nos da:



Canarios

G. Sanz, 1888

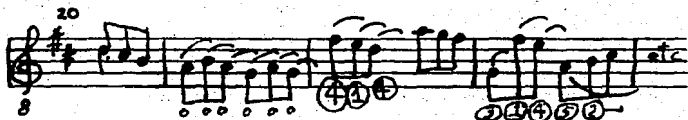
Aunque se reproduce nota por nota del original, el efecto es casi ridículo. Sanz emplea la afinación C de las que señalamos en 2.2.3., sin bajos. Si intentamos reproducir esta afinación en la guitarra moderna debemos reencordarla con cuerdas agudas, lo que produce un híbrido de guitarra española grande y gorda con cuerdas sencillas y muy tensas, o una guitarra moderna de ámbito reducido y cómico. Es absurdo, sería un instrumento enfermo.

Por otro lado, si tocamos esta música en la afinación normal de la guitarra moderna respetando lo escrito, perdemos el uso muy extendido en toda la pieza (y también muy selectivo -véase compás 4, etc.-) de las cuerdas al aire. En efecto, casi toda la responsabilidad armónica de la obra gravita sobre los órdenes 3, 4 y 5 al aire; algunos compases constan solamente de este recurso (compás 21). La campanela también tiene mucho que ver con las cuerdas al aire y es imposible de imitar en una guitarra moderna. Existe la extendida especie de que el concepto de campanela en el siglo xvii es tocar sonidos agudos y sucesivos en posiciones altas de cuerdas sucesivas, dejando algunas al aire, por ejemplo:



Y así se transcriben muchas veces de manera irresponsable -- obras del siglo xvi (donde la campanela ni existe, ni funciona en un repertorio polifónico). Sin embargo la campanela de guitarra española (y más aún con la afinación de Sanz) consiste en hacer -- lo mismo que mencionamos aquí arriba, pero principalmente con --

cuerdas al aire y sin respetar demasiado la continuidad de la línea melódica dentro de una sola octava. El ejemplo más claro se aprecia entre los compases 20-24 de esta pieza. Aquí el efecto se logra por la prolongación indefinida del sonido que producen las cuerdas al aire, así:



Y la función de los órdenes 3, 4 y 5 es no tanto proveer -- los bajos sino producir el campo ideal de la campanela.

Esta campanela es por supuesto imposible de imitar en la -- guitarra moderna. Si reproducimos esto literalmente, salimos de eso de "sin respetar demasiado la continuidad de la línea melódica dentro de una sola octava" y no la respetamos dentro del ámbito de 2 octavas, con lo que obtenemos esta ridícula lectura:



Una especie de "Sanz alla Webern".

Sin embargo existe un problema previo a la transcripción -- que consiste en definir la afinación que el autor tenía en mente al escribir su música (véase 2.2.3.; la afinación A es con 4° y 5° orden octavados; B sólo el 4° y C con los dos al unísono superior). Muchos autores -entre ellos Sanz- nos ilustran al respecto, relevándonos del problema, pero muchos lo dejan en pie al no definir para cuál afinación escriben. La decisión es nuestra y -

sólo un cuidadoso análisis de la música nos puede ayudar a la toma de una decisión justa.

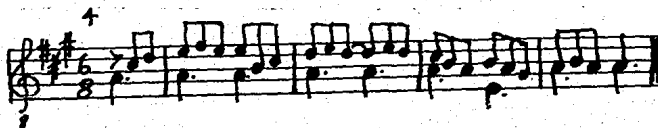
El asunto es espinoso, pues la evidencia interna obtenida por el análisis de obras contenidas en una sola colección, o -- aun por el análisis de una sola obra, no son claras y concluyentes.

Ejemplo espectacular de esto es el "Códice Saldívar", c. 1730, anónimo que puede ser atribuido a Santiago de Murcia. En esta colección, 3 obras distintas parecen obedecer a 3 afinaciones distintas y 3 pasajes distintos de una sola obra parecen obedecer a 3 diversas afinaciones:



En esta pieza, llamada "Folías Gallegas", el autor intenta (al menos eso supongo) imitar a la gaita, el instrumento nacional de Galicia; esto lo logra elaborando la pieza a base de una melodía acompañada de un pedal.

Aquí me parece claro el uso de la afinación A para dar una separación suficiente entre la melodía y el pedal que supongo grave. La octavación del quinto orden da también una mayor riqueza a este pedal; si el quinto orden se afina sin octava, el resultado es:



Donde el pedal puede interferir con la melodía y suena ciertamente pobre, comparado con la versión anterior.


Si las "Folías Gallegas" requieren un bajo firme y bien delimitado, la pieza "Cumbees", aparentemente música de negros, parece no necesitarlo en absoluto:

Two staves of musical notation in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff starts at measure 23 and the second at measure 31. Both staves feature a melodic line with various rhythmic patterns and are annotated with circled numbers (1-5) above the notes, likely indicating fingerings. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final 'etc.' marking.

La campanela, el rasgueado y las caprichosas líneas melódicas de esta obra, aparentemente se resuelven mejor con la afinación C. La pieza me parece similar a los Canarios de Sanz.

La pieza "Otros Canarios por la A" tiene una mayor coherencia y riqueza melódica si se toca con afinación B:

A multi-staff musical score for guitar, titled "Otros Canarios por la A". It consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano).

Estos canarios suenan muy poco efectivos si se transcriben con afinación A. Todo el acompañamiento, de figuración , se hace con cuerdas al aire y resulta muy pesado si se toca con el bajo de la quinta suelta.

Durante mucho tiempo pensé que esta obra era de imposible transcripción para guitarra moderna, hasta que por sugerencia - de Hopkinson Smith la probé en afinación B; el resultado es mucho mejor.

En la transcripción de aquí arriba sólo he agregado notas de la quinta cuerda en las dos últimas diferencias que, dada la imposibilidad de hacer octavación en la guitarra moderna, tendrían pasajes melódicos truncos y con demasiados saltos de séptima.

La pieza "Fandango" ofrece pasajes que bien pueden corresponder a más de una afinación:

Compas 23-4



Compas 65-7

Los dos pequeños fragmentos se transcriben en afinaciones

A, B y C. En mi opinión, el primero suena mejor con A, el segundo con C.

En esta pieza el intérprete debe tomar una decisión, pues la obra no puede ser tocada con tres guitarras distintas.

De todos modos, creo que la mayoría de las piezas del Código Saldívar suenan mejor con afinación B, que además es un justo medio entre las A y C.

La guitarra española es uno de los instrumentos más sofisticados de la cultura musical europea. Su lenguaje, con todas sus virtudes y carencias, es altamente especializado, digamos que -- muy personal. No me es posible imaginar para la guitarra española un uso similar al que se da a otros instrumentos de la época, como en ciertas sonatas del siglo xvii cuya parte melódica se indica "para oboe, violín o flauta", el bajo para "gamba o cello", y la realización del continuo para "clave u órgano" (en ediciones modernas). La guitarra española es un instrumento que no se adapta a estos juegos. Es en cierto modo, un instrumento sin parientes.

Esto no contradice, en mi opinión, lo que tanto he alegado en este trabajo. A pesar de la evidente excentricidad de la guitarra española y su música, la guitarra moderna sí es un medio -- adecuado para verirla en transcripción y lo es más que cualquier otro instrumento (excepto tal vez el arpa), aunque el trabajo de transcripción y reconstrucción de las obras se imponga en todos los casos. Algunas obras, principalmente aquellas diseñadas para la afinación A (por ejemplo Guerou y Antonio de Santa Cruz) re-

quieren de un trabajo consistente tan sólo en retocar el resultado inicial de la transcripción literal. En otros casos, el -- trabajo incluye también la reconstrucción de algunos pasajes, - para adecuarlos verdaderamente a la guitarra moderna. Pero hay piezas donde se debe emprender una revisión total de la obra, - intentando, en el mejor de los casos, brindar una transcripción que equilibre las disonantes características de los 2 instrumentos.

Por todo esto, una transcripción para guitarra moderna de música para guitarra española es más bien una versión y visión personal del transcriptor y así debe ser señalado sin lugar a dudas. El transcriptor debe asumir que todas sus decisiones son provisionales, siempre sujetas a revisión, y que en ciertos casos, la decisión provisional más juiciosa, es probablemente no transcribir.

Pero si su decisión es la de emprender una transcripción, debe entender hasta qué grado este trabajo invade otros terrenos de la actividad musical.

Hasta la obra pionera de Manuel de Falla ("Hommage pour - le Tombeau de Debussy", 1920) virtualmente toda la música para la guitarra y sus ancestros había sido escrita por vihuelistas -compositores o guitarristas-compositores. Esto es válido desde Luis Milán hasta Francisco Tárrega.

En el siglo xx por el contrario, la inmensa mayoría de -- obras importantes para guitarra se deben a compositores que no son guitarristas (Milhaud, Manén, Sauguet, Jolivet, Boulez, Ka

gel, Ohana, Henze, Britten, Rodrigo, etc.). Algunas de las obras de estos compositores se adaptan poco (algunas casi nada) al "genio", como diría Pujol, de la guitarra. Unas pocas de estas grandes obras modernas son mucho menos guitarrísticas que la menos -guitarrística transcripción de música original para guitarra española. Por ejemplo, nadie duda que el "Concierto de Aranjuez" - sea una obra para guitarra aunque, según los que lo han tocado, requiere un trabajo de adaptación tan intenso que prácticamente equivale a transcripción; pero se le considera parte del "repertorio mayor" de la guitarra.

Muchos guitarristas dividen el repertorio de la guitarra en dos grandes grupos: La música original y las transcripciones, -- considerando como originales las obras compuestas especialmente para el instrumento de principios del siglo xix en adelante. Algunos, llevando las cosas al extremo, definen lo original a partir del "Homage" de de Falla; para ellos todo lo anterior es -- parte del "repertorio de segunda mano" de nuestro instrumento, - sin tomar en cuenta que una pieza escrita por un excelente compositor (sea para piano, violín o guitarra española) y transcrita por un buen guitarrista, hace una obra para guitarra mejor y más guitarrística que una obra originalmente pensada para guitarra por un autor que no es ni guitarrista ni músico de primera talla. Es necesario aceptar que, aunque en este siglo la composición para guitarra se ha ensanchado y alargado, los productos no siempre son tan buenos como podríamos esperar.

Esta digresión viene al caso si recordamos lo dicho hasta aquí sobre la transcripción de originales para guitarra española.

En cierto modo, el que transcribe la música de guitarra española es una especie de segundo compositor, debe conocer a profundidad el instrumento original y el moderno, estar conciente de la afinación en la que la música tratada suena mejor, el estilo del autor y los detalles de su escritura tabular. Después es necesario ver cuántas de las notas del original pueden reproducirse literalmente en la transcripción. Si se usan órdenes octavados, el análisis nos ayuda a decidir cuál de las dos notas (o ambas) deben ser usadas; este es un problema más difícil de resolver de lo que parece a primera vista; las octavas rellenan armonías, completan voces, responden ocultamente a cantos iniciados en otra parte, etc. Como la octavación no puede ser reproducida en la guitarra moderna, el transcriptor debe manejar todos estos aspectos con sumo cuidado.

Si la pieza a transcribir está escrita para guitarra sin bordones, igualmente hay que decidir cuántas notas se pueden reproducir en la transcripción y, más importante, en qué cuerdas. Qué clase de campanela se debe emplear y qué ámbito de la guitarra vamos a manejar. Si la obra es de muy reducidas dimensiones, es necesario tal vez repetir y reagrupar secciones y partes de la música.

Es, en efecto, un trabajo si no de composición, muy parecido a lo que hace un compositor, principalmente cuando trabaja con material ajeno. Pero el transcriptor debe manejarse con más cuidado, pues no intenta producir una obra nueva, sino hacer que la música que suena bien en una guitarra española, lo haga igualmente bien en la guitarra moderna y que siga siendo la misma música.

3.4.2.

La Tablatura de la Guitarra Española.

La escritura de la guitarra española responde a los dos grandes estilos de su música; El punteado y el rasgueado; con dos sistemas de tablatura específicos: La cifra tradicional y el "alfabeto", respectivamente.

La tablatura común deriva directamente de la usada por la vihuela y el laud.

Es muy sencilla. Se escribe en pentagrama. El primer orden está representado por la línea inferior y el quinto por la extrema superior en las tablaturas española e italiana, con números para representar los trastes, En la francesa, que emplea letras para señalar los trastes, el orden se invierte. Todo es en esencia lo mismo que en siglo XVI, aún la notación rítmica; aunque las figuras no son cuadradas sino redondas, sus nombres siguen siendo los mismos.

menuet

The image shows a musical score for a minuet. It consists of four staves. The first staff is labeled 'menuet' and contains a mix of standard notation and tablature. The tablature is written on a five-line staff, with letters 'a', 'b', and 'c' indicating fret positions. The second staff continues the piece with more standard notation and tablature. The third and fourth staves also contain a combination of standard notation and tablature. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

con el puede uno leer la música de guitarra sin problemas, sin atiborrarse de datos sobre las infinitas posibilidades de afinación de las cuerdas y evitando cualquier esfuerzo mental. Es francamente un sistema para principiantes; lo facilita todo.

Sin embargo para la notación de los acordes se usó un sistema aún más simplificado. Como a principios del siglo xvii se publicaron muchos libros que contenían solamente música de rasgueado, se consideró a la tablatura común un asunto algo dispendioso y se implementó una forma de escritura específica cuyo primer ejemplo data de 1586 y que finalmente se transformaría en el "alfabeto italiano"⁽⁷⁵⁾.

En este año, Joan Carles Amat, en su "Guitarra Española", nos informa de cómo "apuntar" o sea anotar los "puntos" (acordes) comunes de la guitarra: "...razón es ahora, enseñar qué cosa es punto, cuántos son y cómo se llaman.

"Primeramente, el punto de guitarra es una disposición hecha en las cuerdas, con los dedos apretados encima de los trastes.

"Cada punto tiene su figura y disposición diferente y cada uno tiene 3 voces diferentes, que son bajete, alto y tiple.

"La cantidad de ellos es 24... doce naturales [mayores] y 12 bemoles [menores] ... Llámense estos puntos de muchas maneras ... pero yo aquí no los llamaré sino primero, segundo... etc. y éstos o naturales o bemolados"⁽⁷⁶⁾. En pocas palabras, el sistema consiste en elegir los acordes que uno considere necesarios, ordenarlos de una manera que se crea lógica y asignar a cada acorde un símbolo convencional. Es tan sencillo y fácil de manejar -

El acorde 1ⁿ es por supuesto el mayor, el 2^b, la menor, etc. En todos los casos se deben tocar los 5 órdenes en rasgueado libre, aunque sólo aparezcan números sobre algunas cuerdas. Aparentemente no les importaba que algunos acordes quedaran invertidos. Este es el sistema de más temprana aparición y según parece el que se usó durante más tiempo (hasta principios del siglo xix), aunque ninguno de los grandes autores del período lo haya empleado. Supongo que se usaba principalmente en música popular.

Otros sistemas también se usaron, como el de Lucas Ruiz de Ribayaz, de letras y números.

Pero el sistema que usa principalmente letras del alfabeto en lugar de los números de Amat o Ribayaz, se impuso a los demás y fue el de uso común de casi todos los guitarristas importantes hasta mediados del siglo xviii. Según G. Sanz "Un portugués, Nicolás Doici ... imprimió en Nápoles un libro sobre la guitarra ... que trae un abecedario y círculos ingeniosos, pero la cifra con que los explica los confunde más, por no estar admitida como el Alfabeto Italiano que es el mejor, más usado y conocido de los aficionados"⁽⁷⁷⁾. Este era, en efecto, un alfabeto inicialmente de 17 letras y otros 3 símbolos para indicar los acordes.

Después se agregaron más letras, hasta llegar a 23, aunque algunos acordes eran repeticiones de los básicos, anotados algunos trastes más arriba: (Vea la siguiente página).

ALFABETO

Ascendo nelle sonate à quelle lettere che hanno un numero sopra cioè 2, 3, 4, per più facilità. Se la fine la medesima lettera, portando la mano à 2, 3, 4, tasti più à basso conformi al numero che haueua sopra. Ascendo ancora, che trouando un M con una croce sopra si douera fare à più tasti come trouerà uocato à 2, 3, 4, conformi il sudeto esempio dell'Alfabeto.

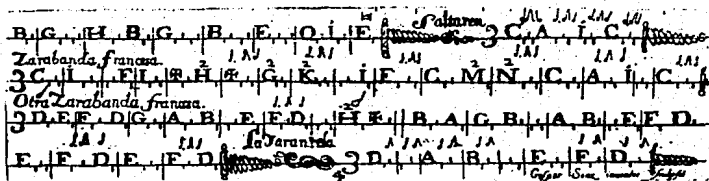
Il sudeto Alfabeto dissonante si douera conoscere quando haueua una crocetta appresso.



Se inventaron alfabetos con leues variantes que indican acordes disonantes ("falsas" los llamaban en España), como el que aparece en el último renglón del ejemplo de aquí arriba y el que a continuación se ilustra:



Los símbolos aparecen en la tablatura siempre como letras mayúsculas. Un número encima de una letra, transporta esa posición de los dedos al traste indicado. De los signos que no son letras, los únicos que aparecen de manera consistente son la cruz del acorde de mi menor y el "et" de do sostenido mayor.

Cuando la pieza se toca enteramente en rasgueado, la tablatura toma este aspecto:



Se señalan solamente los acordes y unos rasguitos verticales sobre una línea horizontal que indican la dirección en que estos se tocan: , se refiere a un acorde tocado del 5° al primer orden y  un acorde tocado del 1° al 5°, o sea "golpe descendente" o "golpe ascendente", respectivamente. La rítmica de los acordes se indica encima, como en la tablatura normal. Si no hay indicaciones, el ritmo se infiere por la posición de los rasguitos.

(Vea la siguiente página)

Визаміо

etc.

Тернано

etc.

Otra manera de indicar los golpes de rasgueado:

Aquí, junto a la letra del alfabeto se pone una figura rítmica que aunque aparezca en el pentagrama, no se refiere a ninguna nota, sino a la dirección del rasgueado:

- ┌ = del quinto orden al primero.
- ┐ = del primero al quinto orden.

Estos golpes de acorde no se tocan estrictamente como están escritos, sino que se ornamentan según vimos en 2.3.2.

El "Villano" del Códice Saldivar está escrito en lo que se llama "tablatura mixta", donde las partes punteadas se anotan en tablatura común y los acordes rasgueados indistintamente en ésta o en alfabeto.

El rasgueado se empleaba en el acompañamiento de obras vocales y música de cámara. En el "Scherzi e Canzonette", 1622, de Biagio Marini se incluyen sonatas "da camera" para uno o varios violines y bajo continuo. Para la realización del continuo, Marini propone una combinación de "tiorba e chitarriglia" como la -- que mejor se adapta a su música. La parte de la "guitarrita" viene escrita solamente en alfabeto.

Luis de Briceño en su "Metodo muy Facilissimo para Tocar la Guitarra Española", 1626, incluye varias canciones con acompañamiento de guitarra. Las melodías desafortunadamente se han perdido, pues Briceño hizo su método en la misma forma que la actual "Guitarra Fácil" y como por desgracia no sucedía con el "Cancionero Picot", que tantos ratos de sano esparcimiento diera a nuestros padres: Escribe el texto de la canción, y en los lugares -- adecuados coloca los signos de alfabeto que corresponden a la armonía de la melodía con la que se supone se debe cantar esa letra.

Como se podrá apreciar, a principios del siglo xvii (al menos) el rasgueado servía tanto para acompañar canciones y hacer el bajo continuo en la música de cámara como para tocar obras de guitarra sola, probablemente muy ornamentadas.

3.4.3.

Consideraciones sobre la Transcripción de Música para Guitarra Española.

A diferencia de la vihuela, en la guitarra española no se producen obras polifónicas hablando en sentido estricto. La textura en general es muy transparente, no es raro encontrarnos con sólo una línea melódica acompañada de un bajo, campanelas y pasajes ligados. Pero algunas obras exhiben casi como excepción, movimientos complejos a dos o tres voces, imitándose, complementándose, etc. Nunca se trabajan más de 3 voces reales. Los acordes de 4 y 5 notas no implican contrapunto a más de 3 voces, son sólo recursos de color en ciertos momentos de la obra. El siguiente pasaje es ilustrativo:



Este pasaje, aquí transcrito en afinación A, con sus caprichosas líneas melódicas de comportamiento ya ajeno a lo vocal y que funcionan más en el contexto armónico, se complica más aún si recordamos que las notas marcadas con una x suenan también - una octava arriba (Guerau parece usar la afinación A con el cuarto y quinto órdenes octavados).

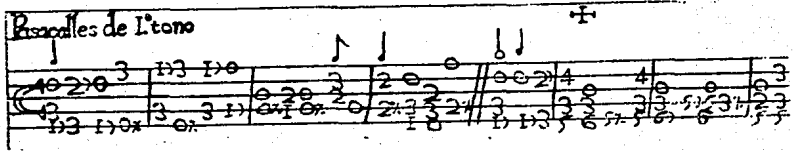
Esta octavación puede aclarar algunos momentos de la pieza que parecen muy extraños, como el primer compás, donde las dos últimas notas (fa y si bemol) podrían escribirse también una octava arriba. O bien el último mi, para evitar un movimiento de octavas demasiado evidente y al mismo tiempo dar movilidad mayor al soprano. Sin embargo es inoperante escribir ambas octavas en todos los casos. Además de producir una sonoridad demasiado densa y reiterativa, la octavación consistente hace que la pieza sea casi intocable en la guitarra moderna, pues en la guitarra española la octavación se produce de manera natural al ser tocada una sola nota; en la guitarra moderna esto resulta en posiciones distintas a la de la tablatura y siempre más difíciles que las anotadas en el original. Algunas de esas posiciones, aunque no en este fragmento, son de plano imposibles en la guitarra moderna.

Por otro lado, algunas obras son tan sencillas que resultan más bien raquíticas en la guitarra moderna, principalmente las escritas para afinación C. En estos casos -como en los Canarios de Sanz que revisamos más arriba- tal vez sea necesario completar acordes, seguir líneas truncas de los bajos, alterar las octavas que parecen fragmentar la melodía, etc.

Yo no me atrevo a señalar soluciones generales, cada obra y aún diversos pasajes de una sola pieza, requieren soluciones distintas, que deben producirse bajo la responsabilidad del transcriptor.

Otros problemas deben subrayarse. Algunos pasajes (principalmente en Guerou) aparecen saturados de ornamentos, como en -

el principio de los Pasacalles de primer tono:



La música tiene adornos en virtualmente todos y cada uno de los tiempos de cada compás. Guerau sugiere una alternativa para tocar su música: "...lo que más hermosa y causa más armonía, es la continuación de trino, mordente, extrasino y harpeado; que - aunque en la verdad, si la música es buena y la tocas a compás y el instrumento está templado, sonará bien; no obstante, usando de estos afectos, que son el alma de la música, verás la diferencia que va de uno a otro. Mas el que no pudiere tañer con la continuación del trino, mordente y harpeado, no se desconsuele ni ofusque por eso; toque los números sin los afectos dichos, que ésto no es hacer ley inviolable, sino sólo advertirle lo mejor al que desee ejecutarlo" (78).

El que transcribe puede hacer una versión donde todos los "afectos" sean presencias claras aunque, como los guitarristas actuales están acostumbrados a tocar exactamente lo que está -- escrito, pueden creer que la transcripción es "ley inviolable", pero eso no responde a la práctica musical del siglo xvii. Si - leemos con atención lo asentado por Guerau, descubriremos que - el autor no sólo sugiere tocar o no los adornos escritos, sino tocar siempre los ornamentos, aunque no estén escritos - "continuamente" - y como diría Sanz hablando del trino, "lo podrás ha-

cer siempre, aunque no lo halles señalado ... si tuvieres dedo desocupado"(79).

Como el manejo de ornamentos es muy libre, tal vez sea mejor explicar junto con la transcripción qué y cómo son los adornos de la pieza en cuestión, señalar que el intérprete puede ponerlos según su gusto y posibilidades, escribir algunos de los señalados en la tablatura a manera de ejemplo y evitarse tanto trabajo. Decisión es del transcriptor.

Ya señalamos en otro lugar que los ligados también son un ornamento y que en muchos casos una ligadura engloba notas en cuerdas distintas, que no pueden hacerse de una sola tirada. El transcriptor debe decidir si deja la ligadura como está, si la fragmenta para acomodarla a cada cuerda o si propone una solución alternativa.

Los guitarristas del siglo xvii no nos brindan indicaciones de velocidad para sus obras; Guerau afirma que "las mismas notas de música harán andar despacio a aprisa al tañedor, según ellas fueren"(80).

Pero Guerau podía decir eso porque cuando él vivía esta música era algo cotidiano. En nuestros días, los Canarios, Follas, Jácaras, etc., están largamente fuera de uso. No es inútil recordar algo de lo poco que se sabe de estas piezas(81).

La guitarra española tenía un repertorio propio y tradicional. Algunas obras de mediados del siglo xviii podrían muy bien entrar en una colección de principios del xvii sin desentonar un ápice. La misma música se repetía bajo tratamientos iguales de un siglo a otro. Algunos autores consideran que el uso cons

tante del mismo material musical es una de las causas del desplome de la actividad guitarrística culta en la segunda mitad del siglo xviii⁽⁸²⁾.

Sea como sea, muchas de las piezas de la guitarra española no aparecen ni siquiera mencionadas en los libros que tratan de la "música barroca" o "antigua". Por eso las recordamos aquí. La mayor parte de estas piezas están manejadas de manera idéntica a las diferencias del siglo xvi: Un "tenor" proporciona el material rítmico-melódico sobre el que se bordan las piezas. La armonía de cada diferencia es una variante del siguiente esquema acordal: I-IV-I-V-I. El tratamiento de esta armonía era distinto en cada caso y eso justificaba nombres distintos:

Danza de las Hachas. Juan Esquivel Navarro ("Discurso sobre el Arte del Danzado", 1642) cita esta danza entre las "antiguas ... que ahora no se practiquen". Según este autor, las hachas (antorchas) servían en las "máscaras que se hacen a su Majestad". Según Leopoldo Mastrigli (Le Danze Storiche, 1889), las hachas eran una especie de lo que en México se conoce como "calabaceado"; era la última danza de la noche y los bailarines iban pasando entre sí las antorchas que iluminaban el recinto, quedando al arbitrio de cada uno, al recibir la antorcha, apagarla y dar por terminado el convivio. La danza parece de origen francés.

Vacas o Bacas. Mudarra la identifica con la Romanesca. Es de probable origen italiano. No fue nunca -según parece- una danza. Desde la época de los vihuelistas sirvió como pretexto para infinita cantidad de diferencias para diversos instrumentos.

Batalla. Es música descriptiva, común en los siglos xvi y -

xvii. Este género parece basado en la "caccia" o "chasse" del siglo xiv.

Bailete. No es una danza, sino un momento dentro de una danza. Si un momento coreográfico adquiría notoriedad suficiente para desvincularse de su contexto, se formaba una danza derivada y ésta era un bailete. Un "Balle" se daba también en el teatro español del siglo xvii, después de la segunda jornada. Bailete tiene sentido de canción y danza.

Canario. Según Esquivel, los Canarios se bailan después del rastro (o mariona) y antes del torneo. Es una de las danzas más difundidas y practicadas del siglo xvii. Algunos autores afirman que la danza se originó en las Islas Canarias y otros que es una mascarada francesa. La forma española alterna los ritmos binario y ternario. La forma francesa no difiere casi en absoluto de la giga.

Chacona. Sitúa Esquivel esta danza después del Villano y antes del Rastro (o Mariona). El baile de la Chacona parece haberse originado en la Nueva España. Se documenta por primera vez en España, en 1599 y en ese contexto, la Chacona aparece asociada con el Puerto de Tampico. Era una danza que se bailaba con movimientos lascivos, ampliamente reprobada por los moralistas de la época⁽⁸³⁾. Ya desde el siglo xvi se tomó su esquema armónico como pretexto para diferencias y en el xviii aún era común tocarla no como música danzada, sino derivada de la danza.

Espanoleta. El ejemplo más antiguo data de 1581, aunque parece tener un origen anterior, probablemente en España. Esquivel la incluye entre las danzas pasadas de moda. Se usaba solamente -

para hacer diferencias en el siglo xvii.

Folías. Esquivel dice que es una danza de "tañido largo" -- (?). Tenía una "vuelta de folías". Se danzaba después de la gallarda y antes del Rey. Las referencias más antiguas son literarias, - portuguesas y de fines del siglo xv. Perduró como tenor de diferencias hasta fines del siglo xviii y aún después. Era usual que apareciera cantada.

Gran Duque. Es una Gallarda que se pareca con una Pavana empleando el mismo material. Fue inventado por Emilio de' Cavallieri en 1589 para las bodas del Gran Duque de Florencia y fue muy famosa durante todo el siglo xvii.

Mariona. Esquivel la sitúa después de la Chacona y antes del Canario. Recibía también los nombres de Rastro, Montoya, Jácara, - Zarabanda y Tarraga, que según Esquivel "son una misma cosa, si bien el Rastro tiene sus mudanzas fases de la danza diferentes."

Matachín. Se describe (Esquivel) como una danza rídícula, - donde se "encoge la pierna", lo que considera de muy mal gusto. - Era una danza burlesca que adoptaba la forma de un combate fingido, imitando los gestos del esgrima tradicional. Los personajes - iban vestidos como bufones o soldados. En la actualidad aún se baila en México.

Paradetas. Son una versión ternaria del Rugero, formando una pareja de danzas similar a la de Pavana-Gallarda.

Pasacalles. En los libros de guitarra española es el tenor - de diferencias más usado. Los libros de Guerau, 1694 y Murcia, 1732 constan principalmente de diferencias sobre Pasacalles; el libro - tercero de Sanz, 1697 consta totalmente de Pasacalles. Según Walker

(p. 313), la Pasacalle era inicialmente un término descriptivo de una pieza con ciertas características propias o prescriptivo de un trozo musical destinado a unir dos partes de una obra mayor, lo que sería un Ritornello, o para iniciar o terminar la obra. Después se convirtió en tenor de diferencias aunque a manera de preludio aparece todavía en el Códice Saldivar, c. 1730. No era una danza, en todo caso, su nombre sugiere que se tocaba al aire libre.

Prado. Es una danza pastoril, ternaria. Aparece asociada al teatro lírico, como en la "Eurídice" de G. Cacciani, 1600.

Retiradas. Es una mudanza de cualquier danza. Según Esquivel, su nombre deriva de un paso característico que se ejecuta a su compás (retirarse danzando hacia atrás).

Rugero. Ruggiero en italiano. Era común en Italia desde el siglo xvi. Parece originado a partir de un personaje de la Canción de Rolando, Ogier le Danois. Aparentemente, la melodía correspondiente del cantar, derivó en tenor para diferencias.

Tarantela. Esta danza deriva su nombre del de la ciudad de Taranto. Según una persistente abusión, sus sonos curaban los efectos de la picadura de la tarántula y varias enfermedades⁽⁸⁴⁾. Es esta danza el único caso que conozco de música usada específicamente con fines terapéuticos. En las fuentes puramente musicales, aparece siempre en compás ternario; en las fuentes médicas, indistintamente en binario o compuesto. En su tratado médico, el Dr. Francisco Javier Cid (1787) nos proporciona varios ejemplos de Tarantelas curativas en notación normal, para tocarse en cualquier instrumento melódico y también en tablatura para tocar es-

pecíficamente en la guitarra española. Esto es a mi juicio, prueba de la exclusividad del manejo de la guitarra española con respecto a los demás instrumentos y de la reconocida utilidad y uso universal de la tablatura.

Torneo. Es de origen italiano. El torneo musical es la música del "balletto a cavallo", un torneo coreográfico ecuestre. - Era una música muy estereotipada; algunas fuentes sólo señalan el lugar en que se debe tocar pero no dan texto musical alguno - pues se sobreentendía el tipo de música de que se trataba.

Turdión. Tourdion en francés. No se bailaba en el siglo -- xvii. En el siglo xvi, Arbeau dice que es lo mismo que una Gallarda en lo musical, pero que se bailaba más cerca del suelo y con mayor ligereza. Es de ritmo ternario y con él termina un grupo de danzas. El turdión español parece relacionado con los "tordiglione" italianos, lentos y de ritmo binario.

Villano. Según Esquivel, se bailaba después del Rey u antes de la Chacona. Es una danza popular, como lo sugiere su nombre. Era también una canción danzada.

Jácara. Como ya se dijo, esta danza se relaciona con la Zarabanda, la Tarraga y el Rastro. Sin embargo la Jácara parece situada en un contexto bien definido, pues su nombre deriva de los "jaques", gente callejera que es representada ocasionalmente en los escenarios del teatro español del xvii. Muy pronto se convirtió en tenor para diferencias.

Zarabanda. También relacionada con la Jácara, etc. Procede del siglo xvi y aparece por primera vez documentada en Panamá en 1539. La Iglesia Católica Romana la prohibió en 1583 por conside

ría obscena, pero se mantuvo muy de moda durante toda la primera mitad del xvii. Parece haber sido una danza cadenciosa y lasciva, hasta que dejó de bailarse y entró al ámbito de la música "pura" - derivada de la danza.

Zarambeques, Se le ha considerado siempre una danza de negros. Se sabe que en la España del siglo xvii había muchos negros que enseñaban danza, siendo sus escuelas notoria fuente de problemas judiciales. Su esquema armónico es extremadamente sencillo -- (i-V-I), en cuatro compases. Aparece mucho como una danza tocada en los entremeses y los del teatro español del siglo xvii. De hecho, el común denominador de estas danzas es su presencia en el teatro del llamado "Siglo de Oro". Se bailaban (o tocaban) según parece, en el siguiente orden: Alta, Pavana, Gallarda, Folías, -- Rey, Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pié de Gibado y -- Alemana.

Hasta aquí he ofrecido la información que considero útil para introducirnos en el mundo de la vihuela y de la guitarra española. Algunas de estas noticias parecerán impertinentes a algunos, pero al menos sirven como cultura general a los músicos que no -- son guitarristas (al menos eso espero). He dado también mi punto de vista y mi posición personal con respecto al significado y la práctica de la transcripción en la música de guitarra. Muy probablemente algunos lectores no acuerden conmigo en los conceptos -- vertidos, pero considero a este trabajo una "work in progress", -- sujeta a revisión y corrección. Todas las observaciones que se han -- gan en este sentido son bienvenidas. Después de todo, si no hay --

discusión, no hay vida.

A continuación ofrezco, como apéndice, un extracto de las notas con que Nikolaus Harnoncourt acompaña una de sus más celebradas grabaciones. En este opúsculo, Harnoncourt se refiere a las grandes obras maestras de J.S. Bach, pero las aseveraciones que plantea, también son apropiadas para la más humilde -- aunque no desprovista de encanto-- música de la vihuela y la guitarra española. Siguiendo el comentario de Pujol: "Todo -- aquel que arrime su pecho a la guitarra con verdadero amor, no olvide que los medios de elevación espiritual que ésta le ofrece son debidos en su mejor parte al noble esfuerzo de los grandes maestros que le precedieron"⁽⁸⁵⁾..

Harnoncourt nos ilustra en sus notas sobre su acercamiento personal a la "música antigua", y aunque yo comparto en todo sus apreciaciones, creo necesario comentar algo sobre lo -- acertado de la designación colectiva de "música antigua" para la escrita antes de 1750, el año de la muerte de Bach y que -- engloba las llamadas "Música Medieval", "Música del Renacimiento" y "Música Barroca".

No entiendo a qué se refiere lo "antiquo" de esta música, si aún resulta tan efectiva y conmovedora a los oídos del siglo xx.

No entiendo por qué no se llama antigua a la música de Mozart (también escrita durante el siglo xviii, como la Scarlatti o Murcia), de Chopin o aun de Ponce, que aunque se produjo en el siglo xx (pero hace más de 40 años, y su antigüedad se acentúa con cada día que pasa), sigue los usos musicales del xix.

No me parece adecuado hablar de música antigua tratándose

de obras que difieren tanto entre sí como puedan hacerlo un lied de Schubert, de una obra electrónica de Luciano Berio. Francamente no encuentro relación directa entre la gran música francesa de finales del siglo xiv (Grimace, Solage, Jorlet) y la música italiana para guitarra del xvii (Corbetta, Foscari, Granata); las dos son llamadas "música antigua", aunque responden a tradiciones y concepciones musicales totalmente distintas y hasta me atrevo a decir que opuestas.

Creo que esto de la "música antigua" es un asunto puesto en circulación por alguien que no se tomó el trabajo de profundizar en la música anterior a 1750, haciendo gala de la pereza mental - que por desgracia es común en nuestro medio. Creo que hay herramientas más útiles para tratar de manera comprensible la historia de la música.

Termino este trabajo con un grupo de transcripciones que considero -en el estado actual de mis conocimientos y mi desarrollo técnico- viables para su interpretación en la guitarra moderna o para el análisis de ciertas obras complejas y que sintetizan el contenido básico de esta publicación, la "tesis" que defiendo.

A P E N D I C E I

"TRADICION, INTUICION Y CONOCIMIENTO EN LA INTERPRETACION DE LA MUSICA ANTIGUA".

Extractos de las notas a la grabación de la Misa en Si Menor, BWV 232, de J.S. Bach.

Tedelec. Telefunken-Decca, Hamburgo, 1968.

Por Nikolaus Harnoncourt.

En la ejecución de la música antigua, la tradición es un factor formativo tanto como la notación de la obra misma. Cualquier pieza musical experimenta, a través de su ejecución repetida en el curso de décadas y siglos, un proceso de formación que con el tiempo, adquiere casi un carácter de finalidad. Todas las interpretaciones sucesivas se copian una a otra acumulativamente, agregando una forma "válida" que no puede ser ignorada en ejecuciones posteriores. Las posibilidades de interpretar las principales obras del repertorio musical de esta o aquella manera sin causar ofensa, están limitadas, sin embargo, en características tan elementales de interpretación como el tempo o la dinámica, y se están volviendo cada vez más limitadas. Desviaciones de la interpretación tradicional en -digamos- una Sinfonía de Beethoven o aún una Pasión de Bach, son sentidas por el auditor como un choque. Se comprende a la tradición como una purificación, una cristalización del más profundo pensamiento musical.

Es necesario distinguir el repertorio de música antigua que es común en la actualidad y que ha sido tocado en secuencia ininterrumpida desde su composición hasta el día de hoy, de aquel que desapareció por un tiempo más o menos largo de los programas, para ser retomado dentro del cuerpo del repertorio en algún momento posterior. Las composiciones de Beethoven, por ejemplo, son obras de música antigua que han sido tocadas sin interrupción desde el día de su estreno y así su tradición interpretativa retrocede directamente al mismo compositor. En casos como este, la opinión tradicional es probablemente acertada; la interpretación tradicional que ha surgido tiene con seguridad un alto grado de autenticidad.

Es un caso completamente distinto el de la música antigua cuya interpretación no muestra una tradición ininterrumpida. Las obras de Bach, por ejemplo, permanecieron olvidadas en los archivos durante un siglo y más. El reestreno de Oratorios de Bach por Mendelssohn fue por completo un nuevo principio tras décadas de silencio. El estilo del nuevo periodo, romanticismo, estaba lleno de vitalidad y fuerza y la gente no se sentía obligada a tocar las obras de Bach de acuerdo a las intenciones del compositor; muy al contrario, ellos trataban de "purificarlas" de ciertas características estilísticas barrocas que ellos consideraban "anticuadas" y reproducir la música en el moderno estilo romántico. Aun alteraron la instrumentación con objeto de lograr el sonido sinfónico acostumbrado.

Las versiones del siglo xx están basadas en estos primeros intentos de resurrección de la primera mitad del siglo xix, a los que sí están ligadas por una cadena continua de interpretaciones. Es muy obvio que esta tradición será evaluada de manera distinta que -

aquella que va directamente al compositor. Aún así, no hay duda que en más de 100 años de esfuerzos por la causa de la obra de Bach, de Mendelssohn a Furtwangler, se han encontrado criterios y verdades fundamentales, que existen al menos como experiencia del público oyente en varias generaciones.

En ningún otro momento se han hecho tantos esfuerzos en defensa del legado artístico del pasado con un verdadero sentido de responsabilidad, que hoy. No nos interesa interpretar las interpretaciones de pasadas décadas, ni viejos arreglos (Bach-Busoni, - - - -Reger, -Stokowsky, etc., etc.), pues no consideramos la doble interpretación -a través del arreglista y el artista ejecutante- necesaria. Hoy tan sólo queremos aceptar la composición misma como fuente y presentarla bajo nuestra propia responsabilidad. Hoy se debe hacer el intento, con las obras maestras de Bach en particular, de oír las y tocarlas como si nunca antes hubieran sido interpretadas, como si nunca antes hubieran sido formadas o distorsionadas. Se debe intentar una interpretación en la que toda la tradición romántica de interpretación sea ignorada. Todas las preguntas deben ser planteadas de nuevo, sin aceptar nada como definitivo sino la partitura de Bach entendida como la fijación de una obra de arte atemporal en un modo de expresión enteramente limitado por el tiempo. Esta conciente ignorancia de la tradición interpretativa no debe llevarnos, por supuesto, a una artificiosa actitud "anti", de hacerlo todo de manera diferente a lo acostumbrado; es concebible que los resultados de estos nuevos intentos prueben ser idénticos a la práctica tradicional. Sobre todo, uno debe acercarse a las grandes obras maestras tan directamente como sea posible; esto es, hacer a un la

do la lujosa tapicería de la tradición y las experiencias e interpretaciones que han crecido en el interín, y empezar otra vez por el principio.

Por esto no existe, bajo ninguna circunstancia, tan sólo la posibilidad intentada en esta grabación: Realizar la composición de Bach con los mismos medio de que él disponía, tanto como sea posible. Uno puede también intentar caminos totalmente nuevos con los nuevos medios de nuestro tiempo; esto es, estrictamente hablando, lo que hizo Mendelssohn con los medios de su tiempo: Reconoció la música de Bach en su intemporal grandeza y -a través de una transposición a su propia era- la reinterpretó. Podemos esperar tales interpretaciones de un artista creativo actual. Pero lo que en realidad no deberíamos tolerar son esas versiones semihistóricas de Bach que muestran esta música a través de poderosos espectáculos de otro periodo histórico -el romanticismo-; así es, sin embargo, como se presenta la interpretación de Bach en la "vida musical a gran escala". Este historicismo dual, tocar una obra de arte del siglo xviii con el espíritu y los medios del xix en el xx, es falso en sí mismo y probablemente podemos soportarlo tan sólo porque la grandeza de la música de Bach fácilmente disimula todas estas deficiencias estilísticas e intelectuales.

Se ha puesto de moda atribuir al gran artista -director o solista- poderes intuitivos casi mágicos que, si existieran, linda-rían con lo milagroso; si no se le atribuyen, al menos se le exigen. Sus habilidades interpretativas, que hoy son más apreciadas -aun que la capacidad creativa del compositor, se consideran una mis

teriosa introspección en los diseños de éste. Estos intérpretes de "genio" están muy bien en la música del siglo xix; aquí no hay necesidad de conocimiento o sólo de muy poco. Los compositores han escrito su música tan exactamente como han podido y la práctica tradicional de ejecución no permite ninguna diferencia apreciable de "concepciones". Así, las versiones que más ampliamente difieren, se encuentran muy cerca una de otra en aspectos tan elementales - como tempo y dinámica. La intuición está confinada principalmente a la producción de ciertos matices - línea, tensiones, variaciones mínimas de tempo-, a procesos que difícilmente pueden ser medidos y que por lo común distinguen una gran ejecución de aquellas que se consideran promedio. Sin embargo, si el intérprete se acerca a la música antigua con un equipamiento similar; esto es, sin un conocimiento definido y con fe ciega en lo escrito en la partitura, sin duda se encontrará perdido entre un conjunto de elementos básicos. Como el entrenamiento musical actual está basado todavía en la música del siglo xix, es muy raro el solista o director que sabe algo sobre la práctica interpretativa de la música antigua. A pesar de toda intuición, la música será totalmente distorsionada; tocando a tempi totalmente equivocados, por ejemplo, que algunas veces hacen irreconocible la pieza. Las "diferencias de Interpretación" de obras de Bach son tan extremas, que dos directores distintos pueden tomar una misma obra con tempi tan diversos que uno puede ser al doble del otro. Tales divergencias nunca serían aceptadas en la música del siglo xix.

Como no existe una tradición continua, uno debe adquirir el conocimiento de esta música desde el principio; uno debe tratar -

de leer las notas como hubieran sido leídas por los músicos de -
aque! tiempo, y no como las leeríamos si las hubiera escrito Bra
hms. Sin el conocimiento adecuado, el director de orquesta más -
sensible no podría ni siquiera leer la notación rítmica usada, -
digamos, en época de Bach. Sin el conocimiento o sólo con el per
tinente a la música del siglo xix, uno no puede encontrar las re
laciones entre los distintos tempi de una obra, o aún leer las -
indicaciones de tempo.

Una interpretación no estorbada por este conocimiento, pro
ducida por un gran músico, con seguridad será más interesante y
también con toda probabilidad más convincente en lo musical que
una interpretación realizada a partir de la observación exacta -
de todas las instrucciones que nos han llegado, hecha por un pe
dante musical. Que los muchos errores evidentes de una interpre
tación como esta que frecuentemente falsifica el sentido de la -
música, deban ser tolerados, es cuestionable. El conocimiento ge
neralmente accesible debe ser demandado como básico para cualquier
interpretación de Bach. Lo que se concede a Beethoven, Brahms o
Richard Strauss también debe ser otorgado a Bach.

Si la intención del compositor debe ser el punto decisivo,
entonces el músico debe procurar deducirla del texto musical --
usando toda la información disponible. En este proceso, intuición
y musicalidad no pueden reemplazar al conocimiento adquirible;
naturalmente, este conocimiento tampoco puede reemplazar a la
chispa del artista, sin la cual ninguna música puede existir.

Al menos, sin embargo, uno puede demandar al público un co
nocimiento necesario y apropiado, ya que el oyente representa,

después de todo, un nexo decisivo en la vida musical. Tras muchas generaciones de auditores que han sido educados en tomar la música sólo con los "sentimientos" para gozarla pasivamente según va fluyendo a su alrededor, una audición atenta, como la que es necesaria en la música antigua, plantea demandas desatendidas. Esto es particularmente cierto porque el público no ha desarrollado con respecto a la música preclásica ese sentimiento de estilo que se produce tras la repetida audición de buenas interpretaciones. Como quiera que sea, el convencimiento y educación del público, seguirán los nuevos caminos automáticamente, si éstos demuestran ser correctos.

A P E N D I C E 2

TRANSCRIPCIONES

Para las transcripciones que siguen he atendido al consejo de Juan Bermudo, quien sugiere que cuando se cifra (intabula) - una obra ajena, se dé a manera de encabezado toda la información pertinente sobre la música, su autor y su estilo (86).

Cada una de mis transcripciones va precedida de una breve introducción donde doy algunos datos que considero importantes sobre la obra, señalo los criterios con los que he transcrito, detallo los cambios que me ha parecido necesario introducir y - me atrevo con algunas sugerencias de interpretación. En todos - los casos proporciono una copia de la tablatura original.

La intención de estas transcripciones es mostrar algunos de los problemas comunes en este ejercicio y mi manera personal de afrontarlos. No pretendo integrar aquí una antología de música de vihuela y guitarra española y por eso no elegí obras - de todos los autores representativos de cada género, escuela, etc., sino obras que por sus características son interesantes de transcribir. Tampoco me interesa dar un panorama de la "mejor música" que se produjo para estos instrumentos. Dejo la - decisión sobre la calidad de las obras en manos más calificadas.

Miguel de Fuenllana. Fantasía.

Esta obra a 3 voces es de las que su autor supone "fácil". Esta facilidad se refiere a la densidad polifónica de la música (las "difíciles" son a 4, 5 o 6 voces) tanto como a la cantidad de problemas técnicos aparejados a la obra. De esta Fantasía ya hice una somera descripción más arriba (3.2.3.); en ese lugar - también proporciono una versión a 3 pautas de la misma, que ayudará al intérprete a clarificar la compleja trama polifónica que es la sustancia misma de la obra. En esta versión se respeta la relación nota-compás como aparece en la tablatura, mientras que en la de 3 pautas los valores se redujeron a la mitad y cada 2 compases se acuñaron en uno solo. El respeto de las notas largas obedece a la intención de dar una escritura que sugiera el mantenimiento de los sonidos tanto como sea posible, para intentar un claro -en lo posible- discurso contrapuntístico.

Aunque el tono original de la obra parece estar una cuarta justa sobre el motrado aquí, considero que ésta suena bien con tónica la. Se puede usar también capo en tercer traste, Por su tono, la obra puede ser tocada (y queda más fácil) con la afinación normal de la guitarra moderna y así se digitó, aunque la tablatura pide lo que sería una tercera en fa sostenido.

En los compases 45-47 hay un cruce de voces entre la superior y la media. El silencio del 47 pertenece a la superior.

En 70-71 el cruce es también entre superior y media: Sol-fa pertenecen a la voz superior y la-si a la media.

En 92 tanto la voz media como el bajo hacen un salto, de sexta y octava respectivamente.

En el primer tiempo de 108, el unísono es entre el bajo y la voz media; no fue posible indicarlo en la transcripción.

No se hicieron cambios a la tablatura.

Se sugiere que no se agreguen ornamentos o cuando mucho - que se ponga alguno para subrayar la entrada de una voz en imitación. En tal caso, se sugiere repetir el mismo ornamento en las otras voces.

La pieza parece sonar bien a $d = 84$.

Fantasia

Miguel de Fuenllana

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Fantasia" by Miguel de Fuenllana. The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "pp" (pianissimo), scattered throughout the piece. The key signature is not explicitly stated but appears to be C major or a related key. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written on a set of ten five-line staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (F).

Miguel de Fuenllana. Fantasfa sobre Veni Domine.

En su libro segundo, Fuenllana propone varias parejas musicales formadas por una obra vocal transcrita y una Fantasfa. En algunos casos, la Fantasfa se produce como una reelaboración del material de la obra vocal. Esta Fantasfa lleva el encabezado: -- "Fantasfa del autor, va remedando a este motete", y en efecto, - la Fantasfa va precedida por el motete "Veni Domine" de Cristóbal de Morales, bajo cuyos auspicios se crea.

La obra es gran complejidad polifónica. Para la Fantasfa anterior era pertinente señalar al mfnimo detalle el comportamiento de cada voz, pero hacer lo propio en esta obra a 4 voces, resulta contraproducente: La escritura a pentagrama sencillo, produce una severa saturación en las lneas y espacios con los sonidos que canta cada voz, si se agregaran los silencios correspondientes se producirfa una congestión que complicarfa muchfsimo - la lectura; así se pierde en limpieza lo que no se gana en claridad.

Para resolver este problema, me he decidido por escribir la música a dos pentagramas paralelos en clave de sol transpositora a la octava (como es tradicional en la notación de guitarra moderna). Esta solución, a primera vista muy poco ortodoxa, es sin embargo común en la escritura de obras contemporáneas (notablemente el "Nocturnal", op. 70, de B. Britten), cuya complejidad y densidad hacen del todo inapropiado el uso de un sólo pentagrama. Con dos pentagramas el guitarrista obtiene -a cambio de un pequeño esfuerzo en la lectura- una impresión clara e inmediata del compor-

tamiento e interrelación de las voces. Experiencias con amigos guitarristas me han convencido de la utilidad de este método de escritura. Un guitarrista promedio requiere tan sólo de unos minutos para acostumbrarse a leer en dos pentagramas al mismo tiempo.

El pentagrama superior lleva el soprano y el contralto; el inferior, el tenor y el bajo.

Paradójicamente, el problema de este sistema de notación es su extraordinaria claridad. En efecto, para marcar con absoluta limpieza el camino de las voces, se debe recurrir al uso extendido de unísonos no indicados en la tablatura y que eventualmente no pueden ser producidos en la guitarra.

De los que aparecen en esta transcripción, sólo el del compás 30 está indicado en el original (5 en segunda cuerda y prima al aire) y por supuesto debe tocarse en las dos cuerdas señaladas.

Los que en la transcripción se encuentran en los compases 29 y 33 no están en la tablatura pero sí pueden ser realizados en la guitarra y sirven para subrayar ese momento polifónico. Se recomienda que se toquen como unísonos.

Los de los compases 25, 26, 39, 47, 56, 60, 73, 91 y 110, no están en la tablatura y no pueden tocarse en la guitarra. Su uso en la presente transcripción tiene como único fin señalar la entrada de voces, cruces, etc.

No he sido capaz de aclarar ciertos aspectos de la conducción de voces que resultan conflictivos con la moderna teoría contrapuntística: En los compases 62, 85, 86-87 y 118-119, se dan cuartas paralelas. En el compás 64 son octavas las paralelas.

Estos movimientos pueden resultar chocantes a un teórico - moderno, pero en el siglo xvi las reglas eran mucho más elásticas y Fuenllana parece estar muy a gusto con los paralelismos - (véase en especial la última obra de su libro, el motete "Benedicamus Patrem", donde pasejes enteros no pueden ser transcritos más que con cuartas paralelas.

En el compás 124 se agregó el mi del tenor.

Para la transcripción de esta obra también se respetó la relación nota-compás de la tablatura.

La pieza está pensada para afinación con tercera en fa sostenido y sólo así puede ser tocada.

Algunas ligaduras de valor pueden ser suprimidas para dar mayor énfasis al movimientos de algunas voces, principalmente las interiores; véanse por ejemplo los compases 40 y 41. Esta es una práctica recomendada por los tratadistas españoles de la época.

Se sugiere evitar la demasía de ornamentos; una obra tan compleja no los requiere.:

Se recomienda usar capodastro en el tercer traste, con lo que la obra queda en lo que parece su tono original.

La obra parece bien a $\text{C} = 84$.

domi ne et noli ter ri.

Fantasia de lauthor: va remedida o esse mite

208

domi ne exioli tar da

Fantasia del au-
chor: va reme-
dado a este mo-
tete

Fantasia sobre Veni Domine

Miguel de Fuenllana

Handwritten musical notation for measures 1-11. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

Handwritten musical notation for measures 12-21. Measure 12 is marked with a '12' above the treble clef. The notation continues with melodic and harmonic development in both staves.

Handwritten musical notation for measures 22-28. Measure 22 is marked with a '21' above the treble clef. The piece continues with intricate melodic patterns and chordal textures.

Handwritten musical notation for measures 29-37. Measure 29 is marked with a '29' above the treble clef. The notation shows a continuation of the musical themes established in the previous sections.

Handwritten musical notation for measures 38-48. Measure 38 is marked with a '38' above the treble clef. The final section of the page concludes with a series of chords and melodic fragments.

Handwritten musical score for piano, measures 46-69. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 46, 53, 57, 63, and 69 are clearly marked. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 69.

Handwritten musical score for piano, measures 75-96. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Measure numbers 75, 81, 86, 91, and 96 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various articulations such as slurs and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 96.

Handwritten musical score for piano, measures 102-124. The score is written on a grand staff with two treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices and dynamic markings.

Measures 102-103: The first system shows a melodic line in the upper voice and a more active line in the lower voice. Measure 102 is marked with a fermata over a half note. Measure 103 has a fermata over a half note and a dynamic marking of *p*.

Measures 104-105: The second system continues the melodic development. Measure 104 has a dynamic marking of *p*. Measure 105 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 106-107: The third system shows further melodic movement. Measure 106 has a dynamic marking of *p*. Measure 107 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 108-109: The fourth system continues. Measure 108 has a dynamic marking of *p*. Measure 109 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 110-111: The fifth system shows a change in texture. Measure 110 has a dynamic marking of *p*. Measure 111 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 112-113: The sixth system continues. Measure 112 has a dynamic marking of *p*. Measure 113 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 114-115: The seventh system shows a change in texture. Measure 114 has a dynamic marking of *p*. Measure 115 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 116-117: The eighth system continues. Measure 116 has a dynamic marking of *p*. Measure 117 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 118-119: The ninth system shows a change in texture. Measure 118 has a dynamic marking of *p*. Measure 119 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 120-121: The tenth system continues. Measure 120 has a dynamic marking of *p*. Measure 121 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 122-123: The eleventh system shows a change in texture. Measure 122 has a dynamic marking of *p*. Measure 123 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Measures 124: The final system shows a change in texture. Measure 124 has a dynamic marking of *p* and a fermata over a half note.

Miguel de Fuenllana. Fantasía sobre ut re mi fa sol la.

De esta Fantasía dimos noticia más arriba (3.2.1.). Se trata también de una obra compleja y difícil, tanto que el autor se toma el trabajo de señalarlo en la tablatura.

Aparte de mantener en movimiento 4 voces reales, la dificultad de la obra consiste en que se debe marcar el "paso forzado" - interválico que aparece de principio a fin de la pieza y que le da cuerpo. Este paso forzado es una escalita de tono, tono, semitono, tono, tono y en la transcripción se señala tan sólo la nota que la inicia con la palabra "ut", para no llenar de signos la -- partitura.

A diferencia de la fantasía anterior, aquí no se intenta detallar el movimiento de cada voz y los silencios se ponen sólo -- cuando son indispensables.

Los unsonos que aparecen indicados en la tablatura se indican en la transcripción con 2 notas y su digitación correspondiente, los que se infieren del contexto no llevan ninguna indicación.

En los compases 71 y 108 se se hicieron cambios en la digitación. Por lo demás se respetó la original.

En el compás 111 se introdujo un cambio en la tablatura; 3 - en lugar de 0 en la segunda cuerda.

La pieza sólo puede ser tocada con tercera en fa sostenido y sexta en re.

Si se emplea capo en tercer traste, se obtiene el tono original de la obra.

Se recomienda un pulso de $\delta = 80$.

Effa fita fava fo
 bre vn pallio far
 do v're mi fa
 sola. Ha se o ba
 nar la. v. vn pu.

In laudo s. Euellina Duplicatione. Liberaquero.

Ha se
 deb a
 coria
 vi vn
 pito.

Fantasia sobre of remisa solta

Quantaria

Handwritten musical score for 'Fantasia sobre of remisa solta' by Quantaria. The score consists of ten staves of music in G major and 4/4 time. It features a melodic line with various ornaments and a complex accompaniment with many chords and accidentals. Measure numbers 1, 8, 14, 21, 28, 34, 40, 46, 52, and 57 are marked at the beginning of their respective staves.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also some markings that appear to be *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain multiple notes beamed together. There are also some markings that look like "II" and "III" which might indicate repeat signs or section markers. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft or a student's composition. The page number "216" is written at the bottom center.



Miguel de Fuenllana. Tant que Vivray y Glosa sobre Tant que Vivray.

Tant que Vivray es una canción original de Claudin de Sermissy y no de Phillippe Verdelot, como se menciona en el original. - Aparte de la falsa atribución, la versión que ofrece Fuenllana de esta pieza es también curiosa. Prácticamente todas las transcripciones para vihuela y voz que ofrece nuestro autor son muy confiables: reproducen la obra original al detalle y en ellas no se -- agregan más que algunos ornamentos que acentúan su instrumentalidad. Pero la que aquí nos ocupa muestra gran cantidad de cambios que en cierto modo transforman el aspecto general de la obra, inclusive -- es difícil acomodar el texto.

Otro rasgo curioso nos ilustra sobre la relación entre la vihuela y la voz. En el original se marca para cantar la voz del bajo, cuyo contenido melódico es mínimo, ignorando la voz superior, que proporciona la melodía básica de la canción. Esto me hace suponer que el canto tiene como función mostrar el texto de la obra -- cantada y proporcionar un apoyo armónico; la conducción de la melodía se deja a la vihuela.

Aunque en el original se manejan con libertad, las 4 voces son fácilmente discernibles del contexto, sin mayores comentarios.

El texto se ofrece según la versión de Fuenllana, en un francés digamos macarrónico.

En el tercer compás se bipartió la  del bajo cantado en dos  como única opción para acomodar el texto.

En el compás 16 se agregó el texto "Son Alliance" que falta -- en el original.

En el 18 se agregó en el bajo un re de ♩ para lograr una lectura más probable del texto.

La Glosa que Fuenllana elabora sobre esta canción es un ejemplo de lo que toda buena Glosa debería ser. Aquí Fuenllana respeta más la estructura del original y agrega toda clase de ornamentos que nos dan una obra distinta de su modelo donde éste es fácilmente reconocible.

Esta Glosa es una pieza ya del todo instrumental, donde a nadie interesa la conducción de las voces y ya desde el segundo Compás un ornamento que parece empezar en el alto, termina aparentemente en el soprano y otro que se inicia según parece en el bajo, va a dar al alto o al soprano. Por esta razón no me pareció necesario tomar demasiados trabajos en señalar el movimiento de las voces.

En ambas transcripciones se redujeron los valores a la mitad y de dos compases se hizo uno.

Las dos obras deben ser tocadas con tercera en fa sostenido. Si se emplea capo en tercer traste, las obras quedan en su tono original.

La versión de la "chanson" original suena en mi concepto bien a $\text{♩} = 50$ y la Glosa a $\text{♩} = 66$, aunque se eligió un compás de ♩ para ambas.

Stramboire de Archa.
de l'Archa.

Gloia sobre la milimacion
Est mañanla foyente est mien le micicic
Je suis un homme de bien
Je suis un homme de bien
Je suis un homme de bien

Tant que vivray

Sermisy - Fuanllana

Tan que vi-vray en a-ge fo-ri-sant je
 ser-vi-rey da-mar le dieu puy-sont
 en foye en dis-en chan-sons y a cors en foye
 en dis-en chan-sons y a cors. [Son al-li-an-ce]
 sant ma fi-an-sa son cor et men se men et son se men est

Alonso Mudarra. Ciosa sobre el Cum Sancto Spiritu de la Misa de Beate Virgine de Josquin.

Sobre esta obra también comenté algo en 3.2.3.

Esta transcripción se presenta no tanto con fines de interpretación en la guitarra, sino de análisis y comparación con el original. Se respetó la duración de las notas de la tablatura, - pero en la transcripción, el barrado imita el que se usa en la partitura del original de Josquin empleada, que también se reproduce. Se usa alguna nota de valor no indicado en la tablatura -- (compás 55) para hacer a la transcripción más compatible con el original de coro.

La transcripción se hizo en el tono de éste.

Si esta obra se quiere tocar en guitarra, se deberá recurrir (no nos queda más remedio) a la lectura de la tablatura adjunta. En este caso se recomienda poner la tercera en fa sostenido y capo en el tercer traste; aunque el tono original se obtiene con capo en quinto traste, la obra es impracticable en este ámbito (segundo y tercer cuádruplos) dada su extensión acústica.

Mudarra indica el "compás apriessa" y en mi concepto la -- pieza suena bien a $d = 96$. Se puede emplear la transcripción como guía para la conducción de voces. Serfa un interesante ejercicio para los guitarristas.

OP. 15, II. 40

SEPTIMO TONO

FOL. XXIII,

Musical notation for the first system, measures 40-45. It consists of two staves with rhythmic notation and fingerings. Measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, and 45 are indicated above the staves.

Musical notation for the second system, measures 46-51. It consists of two staves with rhythmic notation and fingerings. Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, and 51 are indicated above the staves.

OP. 15, II. 42

SEPTIMO TONO

Musical notation for the third system, measures 52-57. It consists of two staves with rhythmic notation and fingerings. Measure numbers 52, 53, 54, 55, 56, and 57 are indicated above the staves.

Musical notation for the fourth system, measures 58-63. It consists of two staves with rhythmic notation and fingerings. Measure numbers 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated above the staves.

4

Cum San-cto Spi-ri-tu, Spi-ri-tu,
 Cum San-cto Spi-ri-tu,
 Cum San-cto Spi-ri-tu,
 Cum San-cto Spi-ri-tu,

48

in glo-ri-a De-i Pa-tris,
 in glo-ri-a De-i Pa-tris,
 Spi-ri-tu, Spi-ri-tu,
 ri-tu in glo-ri

49

De-i Pa-tris, De-i Pa-tris,
 Pa-tris, Pa-tris,
 in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-i Pa-tris,
 a De-i Pa-tris, Pa-tris,

50

tris, A-
 tris, A-
 De-i Pa-tris, A-
 Pa-tris, A-

51

men.
 men.
 men.
 men.

Josquin des Pres. Missa Beata Virgine,
 Gloria, Cum Sancto Spiritu.

Glosa sobre el Cum Sancto Spiritu de la
Missa de Beata Virgine de Josquin.

Alonso Aludarra
(1546)

1

10

Glosa

15

20

25

Josquin

30

35

Glosa

40 45

Handwritten musical score for measures 40-45. The system consists of four staves: Treble Clef, Bass Clef, Alto Clef, and Bass Clef. Measure 40 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 45 includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and an alto clef staff with a complex rhythmic pattern.

50 55 60

Handwritten musical score for measures 50-60. The system consists of four staves: Treble Clef, Bass Clef, Alto Clef, and Bass Clef. Measure 55 includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and an alto clef staff with a complex rhythmic pattern. A 'Jump' instruction is written in the treble clef staff between measures 55 and 60.

65 70

Handwritten musical score for measures 65-70. The system consists of four staves: Treble Clef, Bass Clef, Alto Clef, and Bass Clef. Measure 65 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 70 includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and an alto clef staff with a complex rhythmic pattern.

75

Glass

80

85

90

Jaques

95

100


105

110 115

120

Adrián Le Roy. Branle Gay "Le Ceinture que je porte".

Este es el único ejemplo de música para guitarra de 4 órdenes que se transcribe. Como esta música y la de guitarra española no es polifónica, no se intenta un estricto seguimiento de -- las voces, dándose tan sólo las indicaciones mínimas necesarias.

El compás indicado en la tablatura es solamente un 3; decidi-
dó hacer de dos compases uno e indicar la combinación de compases
6 3 con un $\frac{3}{4}$ de tablatura = .

Se transcribió la pieza según la afinación de las cuatro -
primeras cuerdas de la guitarra moderna. Si se desea imitar el
ámbito de la guitarra de 4 órdenes, se debe poner un capo en el
quinto traste; si el guitarrista encuentra esta lectura forzada
en el instrumento moderno, se puede poner el capo en el tercero.
Recomiendo esto porque siento que la guitarra moderna debe y pue-
de asumir distintos "papeles" sonoros, como lo haría un actor,
transformando ligeramente sus posibilidades normales para ade-
cuarlas a una música escrita para un instrumento "más corto" y
de otra sensibilidad.

La octavación del cuarto orden se manejó con libertad, re-
produciendo el sonido de la octava superior, el de la inferior,
o ambos, a conveniencia y criterio.

En los compases 35 y 41 se agregó el primer re del bajo, -
que no aparece en la tablatura.

El "plus diminue" del compás 22 indica que la sección que
sigue es una repetición ornamentada de la primera.

El uso constante de octavas paralelas y acordes invertidos es -

parte del estilo de esta música.

Se propone una velocidad de $\text{♩} = 66$ y una digitación muy sencilla, como la que se muestra.

BRANSLÉ GAY.

Branlé Gay. L'écriture est en point.

Molto dim.

BRANSLÉ GAY.

19

E HJ

Branda Gay Adrian Le Roy

"La Ceinture que je porte."

Handwritten musical score for the piece "La Ceinture que je porte." by Branda Gay and Adrian Le Roy. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure numbers 5, 9, 14, 19, 24, 28, 32, and 36 are clearly marked. A dynamic marking of *Plus diminuec* appears above the staff at measure 19. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Francisco Guerau. Pasacalles de Segundo Tono.

Las obras para guitarra de Guerau se caracterizan por su complejidad armónica y por las grandes demandas técnicas que hacen - al intérprete. Su "Poema Harmónico" es una de las pocas colecciones del siglo xvii donde se trabaja fundamentalmente el estilo -- punteado; sólo de manera aislada aparecen los acordes rasgueados, no emplea en absoluto el alfabeto italiano.

Todas la piezas del libro son diferencias sobre diversos tenores, especialmente el de la pasacalle.

Las pasacalles aquí presentadas son típicas del libro; para tocarlas el guitarrista requiere de un buen aparato técnico.

En la transcripción se respeta la figura de compés original y el valor de las notas. Cuando en la tablatura se indica un acorde rasgueado, éste se transcribe como un acorde de al menos 5 notas (no sonidos distintos) acompañado de una flecha que indica su dirección.

Esta obra está pensada para afinación A con bordones en los órdenes cuarto y quinto. En general he preferido transcribir el - sonido de la octava baja de cada orden, sólo en ciertos casos, -- cuando me parece necesario, transcribo también la octava superior.

En la guitarra española no es problema el que algunas líneas melódicas de los bajos queden aparentemente truncas, por la misma y multimencionada octavación. En la guitarra moderna esto no - sucede así. Una línea melódica descendente que llega a la de la - quinta, simplemente debe dar un salto de séptima hasta el sol de la tercera. Trato de evitar tal problema agregando notas de la sex

ta (que no existen en la guitarra española) solamente para completar o rematar la línea en cuestión.

En vez de escribir todos los ornamentos indicados, éstos se señalan con los símbolos convencionales de Guerau: % = trino o aleado y > = mordente. El intérprete puede tocar los que están escritos, suprimirlos o agregar otros en lugares no indicados, según su capacidad técnica y buen gusto.

En el compás 9, el primer cinco en segunda cuerda fue cambiado por un 6.

En el 38 se agregó el segundo sol; se indica esta adición con una ligadura de valor cruzada por dos diagonales.

En el 40 se hizo lo mismo con el re.

En el 41, el último 5 en segunda cuerda fue sustituido por un 6.

Los ligados dobles de los compases 112 y siguientes fueron reformados, pues en mi concepto no es posible o en todo caso es muy difícil, tocarlos como están (en grupos de 3 pares de notas en la tablatura; en la mayoría de los casos requieren de arrastre).

Los ligados de 117 y siguientes, no pueden ser realizados - como aparece en la tablatura; en la transcripción se dan varias tes posibles y se reproducen las ligaduras originales.

Hay una ligadura original entre los compases 123-4.

La digitación reproduce la indicada en la tablatura.

El tempo sugerido es ♩ = 80 y el cambio a ternario: ♩ = ♩.

3
 Musical score for guitar, featuring tablature and standard notation. The score includes a section labeled "pasajes de 2.º tono" (passages of 2nd tone). The notation is dense with notes and rests, indicating a complex piece.

4
 Musical score for guitar, featuring tablature and standard notation. The score includes a section labeled "pasajes de 2.º tono" (passages of 2nd tone). The notation is dense with notes and rests, indicating a complex piece.

A handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes a mix of standard musical notation (notes, stems, beams) and guitar-specific tablature (numbers 0-9 on the staff lines). The piece is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is dense and technical, with many beamed notes and complex rhythmic patterns. There are some markings above the staves that look like rhythmic flags or accents.

* *Pasalles de 2^a* ②

A handwritten musical score titled "Pasalles de 2^a", consisting of six staves. The notation includes a mix of standard musical notation and guitar-specific tablature. The piece is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is dense and technical, with many beamed notes and complex rhythmic patterns. There are some markings above the staves that look like rhythmic flags or accents.

Pascualles de 2º Tono.

Francisco Guerau

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (G minor), and a common time signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. Roman numerals (I, II, III) are placed above the notes to indicate fingerings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for guitar, measures 40-72. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern, primarily in 4/4 time, with frequent triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 40, 43, 46, 49, 53, 56, 59, 63, 67, and 72 are clearly marked at the beginning of their respective staves. Roman numerals (I, II, III, IV, V) are placed above the notes to indicate fingerings. Dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are used throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 72.

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various fretting techniques indicated by Roman numerals (I, II, III, IV, V) above the notes. Dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are used throughout. The score is divided into measures, with measure numbers 77, 83, 87, 92, 96, 100, 104, 108, and 114 clearly marked. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some complex rhythmic patterns. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The handwriting is clear and legible, typical of a professional or advanced student's work.

117

8

0 2 0 1 2 1 4 2

p

p

p

II

120

8

p

p

III

IV

122

8

p

p

124

8

p

p

III

127

8

p

p

III

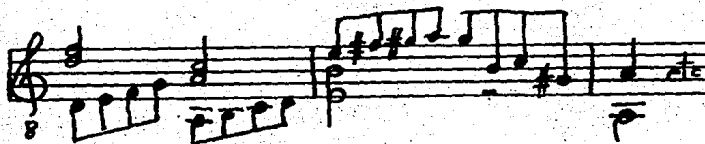
Santiago de Murcia. Pasacalles por la D.

En esta obra Murcia respeta, al igual que Guerau, el bajo de pasacalles que él mismo presenta.

La transcripción se hace según los mismos criterios que la anterior, aunque esta pieza, en afinación B, tiene un ámbito menor que la de Guerau y los problemas son mayores; por ejemplo, en los compases 22 y 23 una transcripción literal de la tablatura se leería:



Como se puede apreciar, la octavación del cuarto orden permite un juego de octavas que sonaría absurdo en la guitarra moderna; las voces van como jugando una serie de bromas pesadas de -- aparezco-desaparezco. Este simpático juego debe, por desgracia, ser simplificado en la guitarra moderna a un pasaje así de sobrio:



Este es uno de los "caprichos" de la guitarra española.

Otro capricho sería la conformación de ciertos ligados. En el compás 83 tenemos una figura de ligado así:



Esto es posible sólo porque el quinto orden no tiene bordón y por supuesto es imposible de imitar en la guitarra moderna, debiéndose poner todo en la segunda cuerda.

Otro caprichito, en fin, es la campanela. Más arriba (3.4.1.) hemos mencionado el problema y no tenemos más remedio que transformar la campanela original, con cuerdas al aire, en campanela de guitarra moderna, con notas producidas en posiciones más altas de las cuerdas graves inmediatas. De cualquier modo, todos los pasajes en campanela en el original se corresponden con pasajes de campanela en la transcripción.

En el último tiempo del compás 55 hay lo que parece un error en la tablatura; transcrito literalmente es:



En la transcripción se propone una lectura con un sí agregado, pero otra lectura podría ser:



Los ligados y la digitación están representados como en el original.

Para los ornamentos se sigue la misma práctica que en la - pieza anterior (Murcia sigue los usos de Guerau): % = trino o aleado, > = mordente, v = vibrato. Véase 2.3.2. para mayor información.

Se recomienda un tempo de ♩ = 88.

Op. 21 D. G. Compasilla

20 v.

Handwritten musical score for page 21, measures 1-10. The score consists of four systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Handwritten musical score for page 22, measures 11-18. The score consists of four systems of two staves each. A large 'Cresc.' marking is present at the beginning of the third system.

Handwritten musical score for page 22, measures 19-24. The score consists of four systems of two staves each.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some notes marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical score for the second system, starting with the instruction "For Sa C. M. Compositore." and containing three staves of music. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some notes marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat.

Pasacalles por la D.

Santiago de Murcia.

Handwritten musical score for "Pasacalles por la D." by Santiago de Murcia. The score is written on ten staves in treble clef with a common time signature. It features a complex melodic line with many accidentals and rests, and a bass line with chords and some melodic fragments. Measure numbers 5, 9, 12, 16, 19, 22, 25, 29, and 31 are marked on the left side of the staves.

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation is written in black ink on a white background. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. Some measures contain accidentals like sharps and naturals. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are grouped together with brackets. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

Handwritten musical score for guitar, measures 57-77. The score is written on ten staves, with the first nine staves containing measures 57-72 and the final two staves containing measures 73-77. The music is in treble clef and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p'. The bottom two staves (measures 73-77) include fingering numbers (I, II, III, IV, V) and Roman numerals (VII, VIII) indicating fret positions. The notation is dense and characteristic of a technical guitar exercise or a complex piece of music.

Handwritten musical score for guitar, measures 84-99. The score is written on ten staves, with two staves per system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and fingerings. Measure numbers 84, 86, 89, 91, 93, 95, 97, and 99 are indicated at the start of their respective systems. The score concludes with a double bar line and a final chord in measure 99.

Antonio de Santa Cruz. Fantasía y Pasacalles por Destemple sobre la H.

El libro de Antonio de Santa Cruz "Livro ... para Biguela Ordinaria", un manuscrito del siglo xvii cuya fecha de factura se ignora (supongo que algo se sabrá cuando alguien averigüe el periodo de vida del D. Juan de Miranda al que el libro está dedicado) - es una de las colecciones de música para guitarra española más curiosas que conozco. Desde el principio llama la atención que se designe a la guitarra española como "vihuela ordinaria", si ya desde 1586 Amat distingue a la guitarra española de 5 órdenes y las obras de Santa Cruz son sin duda para este instrumento y podrían aparecer en el Códice Saldivar (c. 1730) sin demasiada violencia.

El libro está escrito con una cuidadosa caligrafía ornamental que sin embargo es casi ilegible en su parte musical.

Ejemplo de esta dificultad son las dos piezas que aquí se ofrecen. Aparte del evidente problema que significa leer una obra escrita para una afinación que favorece las tonalidades por bemoles, quien se acerca a estas páginas se topa con toda clase de erratas, cifras que se transparentan del reverso de la hoja, manchones, borrones, la más completa anarquía en el uso de las barras de compás y unos signos de valor métrico que, la rara vez que aparecen, casi no significan nada.

Por eso, el trabajo de transcribir fue asumido aquí más como reconstrucción y versión personal que como una "versión de la pieza como supuestamente ésta sería si el autor hubiera dispuesto del instrumento que se transcribe".

Así, aunque se reproducen las notas de la tablatura (en afina

ción A) y se siguen las mismas prácticas de las dos piezas anteriores con respecto a la octavación, el manejo de los compases y las figuras rítmicas es totalmente a criterio y bajo responsabilidad del transcriptor.

Por esta razón, la Fantasía se dejó sin indicación de compás. En mi opinión, los distintos compases de la pieza deben leerse - bajo distintos signos de compás para darnos un mínimo de coherencia: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (!). Prefiero suponer entonces que la obra es algo similar a los preludios libres de la música francesa para laúd.

El problema de los Pasacalles es similar. Todos los Pasacalles para guitarra española que he visto son de dos tipos: Toda la obra consta de una sola sección en compás binario, o bien la obra tiene dos secciones, la primera siendo un grupo de diferencias en compás binario y la segunda otro grupo en compás ternario ("a proporción"). Pero estos de Santa Cruz se manejan de manera libérrima.

Puse un 2 colectivo como compás al principio, que puede interpretarse como $\frac{2}{4}$ ó $\frac{2}{2}$, según convenga, pero la verdad es que los compases 16-19 y el 21 son imposibles de resolverse de manera musical (según yo) a menos que se transcriban en $\frac{3}{4}$. No es cosa de dar cualquier lectura absurda con tal de que cada compás se conforme al tirano yugo del compás binario. En todo caso creo que la cuestión queda abierta.

Las barras de compás entre los compases 11-12, 15-16 y 25-26 debieron ser recorridas una cifra hacia la derecha, pues ninguna de las lecturas probadas me pareció lógica. El compás -

28 fue reconstruido por la misma razón.

En el último tiempo del compás 22 de la Fantasía, se suprimió un fa para hacer menos disonante un pasaje ya de por sí extraño.

El destemple de estas piezas es una afinación especial con intervalos de tercera mayor, cuarta, cuarta y cuarta justas, del quinto al primer orden, y que también es empleada por G. B. Granta en su libro de 1659, p. 93.

Es notable cómo cambia el "genio" de la guitarra - como diría Pujol - cuando se altera su afinación de modo significativo. Su timbrica y recursos son por completo otra cosa.

Aquí se ofrecen dos transcripciones distintas de cada pieza. Una reproduce los sonidos procedentes de las cuerdas destempladas; la segunda se transportó una segunda menor descendente. Esta doble transcripción es necesaria para entender obras como las aquí presentadas. Las partituras resultantes pueden ser interpretadas de varias maneras.

La primera transcripción de cada par, una representación literal de los sonidos figurados en la tablatura, puede ser tocada de dos maneras distintas: 1.- Podemos leer la pieza con la afinación normal de nuestra guitarra, aunque esto sea harto dificultoso. Como es sabido, las tonalidades por bemoles son rudas de tocar en la guitarra; además, como las piezas están pensadas para una afinación distinta de la convencional, las posiciones que resultan a mano izquierda no son las comunes en la afinación normal y pueden ser incómodas:

2.- Usted también puede destemplar su guitarra según lo que

pide Santa Cruz y leer la pieza con la nueva afinación. Para facilitar este laborioso trabajo de lectura, se adjunta una tabla de destemple, pero esto no simplifica mucho las cosas. Un destemple tan extendido trastorna el funcionamiento normal de la guitarra, digamos que la hace sufrir, la violenta, y el guitarrista debe someterse también a un trabajo extra para descifrar la pieza y acostumbrarse a las nuevas posiciones de mano izquierda.

Esta primera transcripción hace justicia al original de la obra, pero no es coherente con el idioma del instrumento a que se traslada.

La segunda transcripción de cada par se sometió a un transporte de segunda menor descendente. Esto hace que las obras que estaban por bemoles queden por sostenidos y resulten mucho más fáciles de tocar con la afinación normal de la guitarra. Sin embargo, y esto es evidente, la sonoridad no es la misma del original, pero si ponemos un capodastro en el primer traste, la sonoridad tonal es idéntica a la original y la sonoridad instrumental muy cercana a la del modelo (porque no es posible reproducir la sonoridad de las cuerdas destempladas). Esta segunda transcripción es apropiada para el instrumento moderno y se acerca mucho a lo que escribió el compositor, aunque el objeto principal de las obras -tocar por destemple- deba ser evitado.

Una tercera opción sería posible: Transcribir las obras para guitarra moderna destemplada, pero anotar en la transcripción los sonidos que se producirían si las cuerdas estuvieran en temple común. Por ejemplo, en la primera cuerda tercer traste, se escribiría sol aunque el sonido producido sería la bemol. Descarté esta opción

por considerar que un híbrido entre tablatura y partitura no resuelve en realidad el problema; la impresión visual que tiene el intérprete es caótica y no permite efectuar ninguna clase de análisis de la obra.

Los ornamentos son indicados como en las obras de Guerau y Murcia precedentes.

La segunda transcripción de cada par ofrece lecturas alternativas de la rítmica de algunos de los compases conflictivos, - principalmente de los pasacalles.

El lector -ya lo dijimos- puede optar por cualquiera de las versiones ofrecidas (si es que se interesa por alguna), según -- sean sus intereses y objetivos. Para que la elección sea verdaderamente libre (como debieran serlo todas en la vida), no se proporciona digitación alguna; quede ésta al prudente lector.

Se recomienda para la fantasía un pulso de $\text{♩} = 72$, y para los pasacalles uno de $\text{♩} = 88$.

Handwritten musical score for five voices (1-5) and figured bass. The music is in a single system with five staves. The notes are: 1. o ba ga be ge ba ga e ba ga be; 2. o ba ga ba ga e ba ga be ge ba; 3. o ba ga be ge o ba ga ba ga e; 4. o ba ga e ba ga ba ga be ge e; 5. o ba ga e ba ga be ge e ba ga ba. Roman numerals I through X are written below the first staff.

Antonio de Santa Cruz.
Destemple.

34
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38.

Fantasia sobre la H. Antonio de Santa Cruz.

A handwritten musical score for a piece titled "Fantasia sobre la H. Antonio de Santa Cruz." The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a complex, rhythmic texture with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *fp* (fortissimo), as well as accents and slurs. The piece is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 13, 16, 19, 23, 27, 31, and 35 clearly marked at the beginning of their respective staves. The final measure of the piece is marked with a double bar line and repeat dots. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's or arranger's manuscript.

Fantasia sobre La H Antonio de Santa Cruz

Capo en I

8 6

8 10

13

16

19

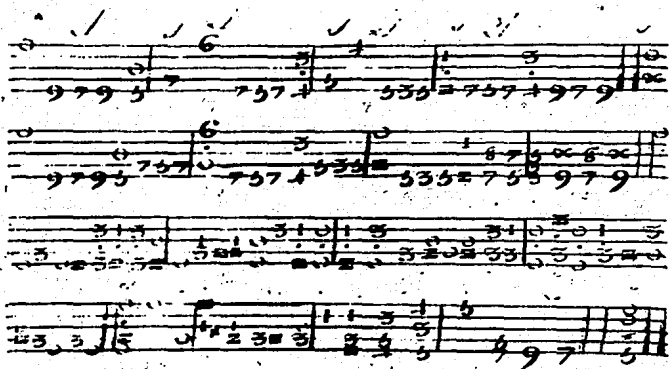
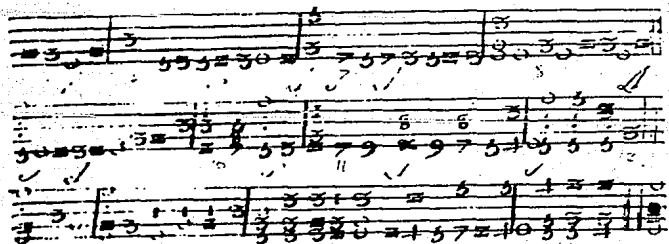
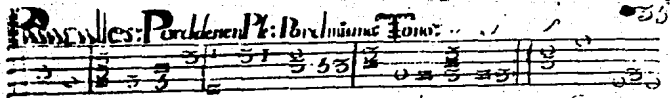
23

27

31

35

Rosales: Parthenon Pt. No. 100. 35



Pascualles por dextiempo.

Antonio de Santa Cruz.

Handwritten musical score for "Pascualles por dextiempo" by Antonio de Santa Cruz. The score is written on ten staves in a single system. It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte), and some accents. Measure numbers 5, 7, 11, 14, 17, 20, 22, 25, and 28 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Pasacalles por destemple

Antonio de Santa Cruz

Capo en I

8
5
7
8
11
8
14
8
17
20
22
25
28

M O T A S

C A P I T U L O I

- 1) Véase: Britannica, p. 340, Tyler, p. xii, Evans, p. 12, y Corona, p. 46.
- 2) Los siguientes párrafos están basados principalmente en Evans, pp. 10 y ss. y en algunos casos reproducen literalmente secciones de las pp. mencionadas.
- 3) Véase el caso de Roland Harker en Evans, p. 176.
- 4) La guitarra eléctrica ha desarrollado ejemplares que de ninguna manera se pueden considerar como miembros de la familia de la guitarra; al respecto, véase el caso de la "guitarra-piano", la "guitarra a pedales" y la "guitarra-máquina de coser", según las describe Grunfeld, pp. 274-78.
- 5) Este criterio es compartido por Tyler, p. xii y Turnbull, p. 2. Ciertos autores, sin embargo, han intentado retrotraer la historia de la guitarra hasta el segundo milenio A.C. En mi opinión sus teorías son muy controvertibles y se encuentran en un estado de mera especulación. Cito a continuación lo que en opinión de algunos de estos autores pudo ser la "historia de la guitarra" hasta finales de la Edad Media. Primero cito a Corona, p. 11, quien habla de la vihuela, que yo considero el más antiguo instrumento que se puede documentar como antepasado de la -

guitarra: "El origen de la vihuela lo podemos situar en Oriente (en las zonas de Egipto y Mesopotamia), siguiendo el camino de los instrumentos tipo laud, si bien nos encontramos con lagunas muy grandes en cuanto a instrumentos de fondo plano, ya que estos aparecen en relieves muy antiguos y no vuelven a presentarse sino hasta la Edad Media. Si se investiga esta rama es necesario entonces encontrar los eslabones que unieran estos dos puntos. Los instrumentos coptos pudieran servir de punto inicial; aunque en mi opinión, es dudoso que resultaran efectivamente eslabones, a causa, por una parte, de lo aislado de los hallazgos, sin antecedentes ni derivados, y por otra parte por sus características organológicas tan especiales, que no la relacionan con otros instrumentos.

"Podemos preferir una segunda teoría, más razonable, según la cual debemos buscar el origen de la vihuela en los instrumentos nuevos, especialmente la kitara, a la cual se conoce en el Imperio Romano como cithara o fidicula, la cual dará origen a un sinnúmero de instrumentos (con o sin mango), en la Edad Media. El problema aquí radica en encontrar el instrumento de transición, se arguye la conformación de la cítola y la guttern (y probablemente con razón) como una prueba de esta transición, pero aún así sigue siendo muy oscura.

"Cualquiera de las ramas que se elija se puede afirmar, ya con una mayor certidumbre, que los antecedentes más próximos de la vihuela, durante la Edad Media, los encontramos en las violas y gutterns de herencia latina (quedando pendiente el problema del cambio morfológico), en oposición a los ins-

trumentos tipo laud, de clara ascendencia oriental".

Bellow, p. xxi, menciona que: "Después de considerable estudio, y después de un cuidadoso proceso de eliminación, parece que el más antiguo instrumento relacionado con la guitarra es uno representado en varios relieves babilónicos del -segundo milenio antes de Cristo".

Más adelante (p. 51) dice: "Ahora es de importancia crucial enfatizar que el linaje que encuentra mayor apoyo en la historia de la guitarra es el que nos lleva de Egipto a través de Provenza al resto de Europa. Con mucho, la evidencia apunta conclusivamente a la aceptación general de la "guitarra" egipcia como el ancestro dominante de nuestro instrumento moderno. Su significación está subrayada por la probabilidad de que fuera a través de su influencia que el instrumento nativo de Europa, visto por primera vez en el manuscrito de Stuttgart del siglo ix, finalmente adoptara los lados curvos que la convierten en un verdadero miembro de la familia de la guitarra".

Como se ve, no existe ni remotamente un consenso entre los estudiosos sobre este problema. Contrariamente a lo que dice Grunfeld, las fuentes iconográficas no son confiables.

- 6) Esto afirman: Tinctoris (en Tyler, véase nota siguiente), - Evans, p. 16, Tyler, p. 15, Turnbull, p. 9, Grunfeld, pp. 58 y ss., y Bellow, p. 55 (este último con ciertas reservas).
- 7) Citado por Tyler, p. 19.

- 8) Loc. Cit.
- 9) Véase la designación "violón" o "vihuela de arco", en Ortiz, "A los lectores".
- 10) Algunos autores se empeñan en afirmar que el primer orden de la vihuela era sencillo (Grunfeld, p. 75). Esta era una característica común en el laud. Los españoles del siglo xvi usan como sinónimos las palabras orden y cuerda. Así en Bermudo, f. xxviii r., leemos: "La vihuela común tiene 6 órdenes de - cuerdas, las cuales se llaman sexta, quinta, cuarta, tercera, segunda y prima". Como se ve, en un sólo párrafo habla de órdenes para luego describirlos como cuerdas simples. Un poco más abajo escribe: "Desde la cuerda sexta hasta la quinta - hay un diatesaron...", pero más adelante, hablando de un recurso instrumental llamado "cuerda partida", dice (Bermudo, f. xxx r.): "La segunda manera de tañer destemplada la vihuela, es destemplando la una cuerda de las dos que están - juntas, quedándose la otra en el temple común". De donde se hace evidente que los órdenes son dobles. Fuenllana habla - en idénticos términos (Fuenllana, "Avisos y documentos", f. + iv v.): "También en las obras de a 5 y a 6 [voces], se - parte algunas veces la cuerda ... en esta manera: [aquí men- ciona un acorde de 4 voces], estds son 4 voces, pero pisan- do una de las 2 terceras..." Así aunque nunca señalan que el primer orden sea doble, tampoco indican que la cuerda partida es imposible en el primer orden, por ser este sencillo. La - vihuela del Jacquemart André tiene agujeros para 12 clavijas -algunas se han perdido- que servirían para 6 órdenes dobles.

Los grabados españoles del siglo xvi no son ilustrativos al respecto, pues tienen autocontradicciones evidentes.

- 11) Turnbull, p. 10, Evans, p. 21.
- 12) Véase Evans, p. 21 y Tyler, pp. 20 y 21.
- 13) Enriquez de Valderrábano (1547), en Pujol, 1965, p. 15, que reproduce íntegramente el prólogo del "Silva".
- 14) Bermudo, f. cii v.
- 15) Bermudo, f. xxix v.
- 16) Valderrábano, en Pujol, 1965, p. 14.
- 17) Alonso Mudarra, 1546 "Epístola al Muy Magnífico Señor Don Luis de Zapata".
- 18) Fuenllana, 1554, f. + iv r.
- 19) Grunfeld, pp. 78 y 86. Todos los autores modernos consultados se expresan en similares términos. Véase por ejemplo: Bellow, pp. 62 y 63. Evans, p. 130, Turnbull, p. 32, Munrow, p. 84.
- 20) En el "Portus Musice", Salamanca 1504, de Diego de Puerto, - un manual de teoría musical escrito por quien aparece como alumno de la Universidad Salmantina, se encuentra un diagrama de la vihuela, en apariencia destinado a facilitar la intabulación.
- 21) Espinel, 1618, p. 166.
- 22) Véase Evans, p. 22.
- 23) Casi toda la música y las vagas indicaciones de afinación de

la guitarra de 4 órdenes, sugieren un instrumento de rango acústico agudo. Michael Praetorius, 1619, constituye la -- excepción; él propone dos afinaciones de rango medio entre la de vihuela y la de guitarra común de 4 órdenes. Un instrumento de 4 órdenes sobreviviente apoyaría el uso de estas afinaciones, pues no se conoce música para ellas. Tal instrumento existe, pero lo tardío de su fecha, 1749, un siglo después de la más tardía música para 4 órdenes conocida, lo convierte en una anomalía histórica que nadie logra explicar.

- 24) Turnbull hace algunas afirmaciones con respecto a la guitarra de 4 órdenes, que pueden ilustrarnos sobre los problemas a que se enfrenta uno tratando de la historia de la guitarra en los siglos xv y xvi. En referencia a la caja de la guitarra de 4 órdenes, dice (pp. 11-12):

"El desarrollo viola de arco- vihuela comentado más arriba es una fuente obvia para el fondo plano. Es igualmente claro que el fondo redondeado es una herencia del laud. Esto está sustanciado por J. Tinctoris, quien también revela una mayor influencia del laud en la guitarra:

'Además está el instrumento inventado por los catalanes, que algunos llaman guitarra y otros ghiterne. Deriva obviamente de la lyre (laud) porque también tiene forma de tortuga (aun que es mucho más pequeña), el mismo encordado y método de afinación'.

"El 'encordado y método de afinación' del laud influyeron de manera importante en las varias afinaciones de la gui-

tarra en el siglo xvi (...) [aquí Turnbull describe la afinación del laud] ya hemos señalado esta afinación como característica de la viola y la vihuela. Es interesante notar que Tinctoris incluye a la viola y a la guitarra entre los instrumentos derivados del laud. Sin embargo la vihuela tenía todos los órdenes afinados al unísono, mientras que en el laud, los 3 órdenes graves están octavados".

De este fragmento se pueden deducir varias aseveraciones de Turnbull: 1) El fondo plano de la mayoría de las guitarras, es una influencia de la viola-vihuela. 2) El fondo abovedado de algunas guitarras, es una influencia del laud. 3) Para Tinctoris, a finales del siglo xv, la viola y la "guitarra" derivan del laud; las designaciones "lyre" y "guitarra" deben identificarse con "laud" y "guitarra", respectivamente. 4) La octavación en el 4º orden de la guitarra de 4 órdenes, es también una influencia del laud.

Todas estas afirmaciones son de alguna manera controvertibles.

1) Con respecto al fondo plano, a Turnbull le parece "obvio" - que éste deriva de la viola-vihuela. Sin embargo existen indicios de que la viola (al menos, y aún la vihuela) también - podía tener fondo abovedado (véase Tyler, p. 18). Por otro lado, aunque Turnbull considera que vihuela y guitarra no son sinónimos (Turnbull, p. 128), ya hemos visto que al menos en el siglo xvi, los términos probablemente lo eran y ambos instrumentos, podrían compartir algunas, muchas o hasta todas - las características de construcción (a efectos prácticos, es

to parece haber funcionado así: La vihuela Jacquemart-André fue aparentemente convertida en guitarra de 5 órdenes en algún momento de su historia: un manuscrito del siglo xvii, - con música para guitarra de 5 órdenes, escrito por Antonio de Santa Cruz, lleva por título "Libro de Música ... para - biguela hordinaria").

2) Para Turnbull, el fondo curvo de algunas guitarras es -- ("Igualmente claro") un desarrollo a partir del laud, sin embargo, hay una diferencia sustancial entre la caja del laud y de la guitarra. En un laud, la caja es periforme, desde un borde de la tapa hasta el otro, la caja produce una curva - continua. La guitarra a diferencia, siempre posee aros perpendiculares a la tapa y, a partir de estos aros, el fondo puede ser plano o ligeramente curvado. Este fondo curvo entró a la guitarra aparentemente por la vía de la "chitarra battente", que casi siempre tiene fondo curvo (véase Tucci y Ricci).

3) Turnbull identifica, en la cita que aduce de Tinctoris, a la "lyre" con el laud (es suya la inserción entre paréntesis) y a la "gulterre" con la guitarra. Esta identificación es problemática. Tinctoris escribía en latín (su libro se llama "De inventione et usu musicae", 1487) y para referirse a un pequeño laud francés, emplea el término "dimidium leutum", no "lyre"; ignoro porqué Turnbull decide que laud es "lyre". Ignoro a cual instrumento se refiere Tinctoris bajo "lyre". Por otro lado, se piensa que la descripción de un instrumento como el que menciona Tinctoris como "guitte-

rra" (en el original "ghiterra" o "ghiterna") corresponde más a un laud soprano (después llamado "mandora"), que a una verdadera guitarra. Se trata de un caso de falsa atribución, común en la Edad Media (véase Tyler, pp. 19-20). Es también difícil sostener la afirmación de Turnbull en el sentido de la "ascendencia" de la ghiterra, si ni sus nombres (lyre, ghiterra) ni sus características, pueden situarse con precisión. La octavación del cuarto orden de la guitarra podría ser, en efecto, una influencia del laud, como señala Turnbull. Es cierto que Bermudo compara la afinación de la guitarra con la del laud (o "vihuela de Flandes", Bermudo, f. xcvi), pero también el mismo Bermudo parece referirse a una vía alternativa al hablar de las antiguas afinaciones de la guitarra. Es ta vía podría asimilarse más a la historia de la vihuela o solamente a la historia de la guitarra en sí, distinguible de la vihuela (véase lo que se dice con respecto a la "requinta" en Bermudo, f. xcvi r.).

- 25) Tyler, p. 28.
- 26) Covarrubias, p. 214.
- 27) Grunfeld, p. 78.
- 28) Citado por Tyler, p. 33.
- 29) Espinel, 1618, pp. 11, 126, 129, 134, 135, 136.
- 30) Véase para el siglo xvi lo que más arriba citamos con respecto a la vihuela y la guitarra en 1.2.2. Autores modernos identifican al mismo instrumento con nombres distintos (Tyler p. 18 y Grunfeld, p. 50). Donald Gill (Early Music, octubre de -

1981) hace un paralelo entre la vihuela y el laud; sostiene que ambos instrumentos podían tener un número variable de órdenes (5-8) durante el siglo xvi, sin perder por ello su condición. Sus juicios me parecen certeros y bien fundamentados. Gill también propone interesantes conceptos respecto a la "autenticidad" de las vihuelas y guitarras de 4 y 5 órdenes del siglo xx.

- 31) Para todo lo referente a la "chitarra battente" véase: Tucci, Roberta y Antonello Ricci.
- 32) Evans, p. 27. Las sucesivas descripciones de guitarras históricas están basadas en Evans, pp. 34-73.
- 33) Grunfeld, p. 112.
- 34) Tyler, p. 45.
- 35) Gill, p. 455.
- 36) Turnbull, pp. 71-6.
- 37) Jeffery, p. 102.
- 38) O bien, dos órdenes dobles. En España y sus colonias parece común a fines del siglo xviii una tendencia a incrementar hacia lo grave el rango de la guitarra. Francisco Sanguino construyó en Sevilla, alrededor de 1780 una gran guitarra de 7 órdenes que actualmente se considera una guitarra bajo, para acompañamiento. En México, Juan Antonio de Vargas y Guzmán escribió en 1776 un tratado de guitarra donde menciona como contemporáneas a la guitarra española, la de 6 órdenes, y la de 7. La música de este libro, si se toca en dos gita-

rras, requiere una de 6 órdenes y una de 7.

- 39) No fue el único intento en este sentido. En 1829, el general T. Perronet Thompson publicó unas "Instructions", donde sostiene que la guitarra es un instrumento desafinado que se toca sólo "por conveniencia, moda, y sobre todo por el pésimo - ofdo de la gente". Para remediar esto, propone una "guitarra enharmónica", basada en un complejísimo principio de trastes en zig zag. Se conserva una de estas guitarras, construida - por Louis Panormo, Londres, 1829.
- 40) Newman, p. 664. Véase también, Jeffery, p. 38.
- 41) Grunfeld, p. 182, y ss.: "[A pesar de todas las cosas que -- puedan decirse a su favor] La música de Sor carece de cierto elemento indefinible [?] que distingue a los grandes románticos de los meramente interesantes. La revista inglesa 'Harmónicon' (de principios del s. xix) señaló sin querer el problema: 'Mr. Sor se encuentra a enorme distancia de todos los demás guitarristas. Es un excelente músico, hombre de gusto, y su manejo del instrumento, en otras manos tan limitado, es no sólo sorprendente, sino lo que importa más, siempre placentero'. Esto pone a la música de Sor en el banquillo; la habilidad de ser 'siempre placentero' puede a su vez ser considerada un defecto fatal. Más que el 'Beethoven de la guitarra' (como llamaban a Sor sus fanáticos) es en realidad el Czerny, una especie de padre fundador de una escuela de velocidad y compositor de obras maestras ocasionales...". Sin embargo, - otra revista musical inglesa de esa época, "The Giulianiad", señalaba la admiración del pianista Czerny por el guitarrista

Giuliani. Sor, en efecto, era comúnmente "el Beethoven de la guitarra". Pero Beethoven se refería a Giuliani como "El Divino Giuliani".

- 42) Del diario de William Beckford, 1778, citado por Grunfeld, p. 139.
- 43) Grunfeld, pp. 202 y ss., Evans, p. 47.
- 44) Por no ser el campo de este trabajo, no nos ocupamos aquí de las "otras" guitarras del siglo xx, que sin embargo -ya lo dijimos- sí consideramos guitarras legítimas. Quien se interese en las guitarras de folk, electroacústica, eléctrica sólida, las folklóricas, etc., puede consultar Evans, Grunfeld y Berendt.
- 45) Información sobre otros guitarristas, en Europa y Sudamérica, se obtiene en Viglietti, 1976.
- 46) Segovia pp. 11, 33, 34, 42 y 43.
- 47) Grunfeld, p. 300, Bellow, p. 196, Turnbullfight, p. 108, -- Evans, p. 167, Segovia, p. 8 y Viglietti, pp. 100 y ss.; éste último subraya la importancia de Tárrega y sus discípulos.

C A P I T U L O II

- 48) Los complejos problemas derivados de la escritura musical - del siglo xvi producen arduas cuestiones entre los entendidos; véase Rubio, Rey, 1976 y 78; Querol; y para una fuente original, Bermudo, libros III-V.

- 49) Muchas otras cosas pueden agregarse con respecto a este asunto, que dejo por evitar prolijidad. Quien se interese, puede consultar: Bermudo, libro II; De Puerto; Ramos de Pareja; Rey, 1978; Corona, Apel y Zayas.
- 50) Mayor información al respecto se encuentra en las obras citadas en las dos notas anteriores, mismas que ocupamos para escribir esta sección del capítulo.
- 51) Véase en Arriaga un caso en que un musicólogo moderno serio desiste de asignar a las piezas en un manuscrito del siglo - xviii la modalidad que le correspondería: Descubre (y así lo consigna) que "las estructuras interválicas corresponden a la música tonal". Arriaga, p. 114.
- 52) Véase Hall, 1980, pp. vi-ix.
- 53) Vargas y Guzmán, pp. 86-90.
- 54) Eximeno, pp. 100-104.
- 55) Sanz, f. xiii r., Guerau, p. 4. Ribayaz, capítulos xii-xiv, aunque pretende dar sólo una explicación básica, nos expone de manera bastante completa los antiguos usos con respecto a los compases, aunque en la parte musical, sólo emplea el C y el 3.
- 56) Todos los cuadros de afinación que señalamos y describimos, se expresan en sonido real. No olvidemos que la guitarra moderna se escribe una octava arriba de lo que suena.

- 57) Véase Tyler, pp. 36-41 y Murphy, pp. 50-57.
- 58) Aquí nos referimos tan sólo a unos cuantos de los autores más importantes. Un catálogo descriptivo de obras para guitarra en los siglos xvii-xviii se encuentra en Tyler, pp. 123-152.
- 59) Según Tyler, pp. 83-86. Esta sección del trabajo está basada principalmente en el capítulo 7 de su libro "The Early Guitar".
- 60) Véase Donington, 1974. Muchas obras más se pueden consultar, con la necesaria cautela.

C A P I T U L O III

- 61) Britannica, p. 28.
- 62) Scholes, pp. 53-55.
- 63) Al menos eso afirman Livermore, p. 111, Viglietti, p. 47, Bellow, p. 63 y Pujol, 1965, p. xi, entre otros.
- 64) Véase Rey, 1975, pp. 19-20.
- 65) Véase Jacobs, p. 530. El hace iniciar la obra con un do del cuarto espacio en clave de sol y concluir con un fa bajo la primera línea en clave de fa. Con un bemol en la clave.
- 66) Ness, pp. 10-11.

67) En general, el motete (y la Fantasía, como la entiende Fuenllana en esta obra) tenían características estructurales muy parecidas. Ambos se basan en uno o varios motivos melódicos que pueden desempeñar diversos papeles dentro del transcurso de la obra. Puede darse un motivo principal, que gobierna toda la conformación de la obra, siendo los demás motivos usados ocasionalmente, matizando las apariciones del principal. Pueden estar menos jerarquizados, y aparecer una o varias veces en la obra, sin que uno tenga preeminencia. La manera común de relacionar estos elementos es el llamado "punto de imitación" (término moderno), que consiste en elaborar una sección de la pieza a través de apariciones sucesivas (en contrapunto imitativo) del motivo involucrado, en todas las voces, al menos una vez en cada voz. Los puntos de imitación se iban eslabonando exactamente como lo haría una cadena: Antes del término de uno, ya se ha iniciado otro. Ocasionalmente otro de los motivos de la obra o uno de sus fragmentos, aparece en alguna de las voces. El motete o la Fantasía se construían principalmente (y a veces por completo) en base a puntos de imitación.

68) Según Jacobs, p. 46.

69) Compárese con des Pres, pp. 42 y 43.

70) En mi opinión, las "diferencias" no son "variaciones" en el sentido actual del término. Willi Apel dá la siguiente definición: "Variaciones.- Mejor, Tema con Variaciones.- Forma musical importante, el principio de la cual es presentar una

melodía dada, llamada tema, en un número de modificaciones, cada una de las cuales es una variación... [se dividen en 4 tipos] : Tipo A: Melodía, armonías y estructura del tema retenidos. Tipo B: Armonías y estructura retenidas. Tipo C: - Estructura retenida. Tipo D: Motivos retenidos... [se dividen también en]: a) Variación ornamental, b) Contrapuntística, c) Melódica, d) Figural, e) Canónica, f) Armónica y g) De carácter...". (Apel, p. 324).

Como ya mencionaba antes, las diferencias no se elaboran a partir de motivos melódicos que sufren transformaciones, sino en base a un tenor en notas largas, del que se aprovecha el contenido armónico, interválico y rítmico. No existe un "tema" melódico de "Guárdame las Vacas", "Conde Claros", etc. Valderrábano, para presentar un ejemplo extremo, hace diferencias en su "música para discantar", sobre "un punto o -- consonancia, que es un compás que comunmente llaman el atambor". Y en verdad, estas diferencias para dos vihuelas, se hacen sobre un "punto" que consta de un sólo compás, con una sola armonía y una figuración rítmica característica. No hay nada más alejado a la "variación" de Apel.

Más cercana al concepto de variación es la Glosa, entendida como procedimiento compositivo, pues un tema melódico -armonico si sufre transformaciones que pueden ser llamadas "melódicas, ornamentales, contrapuntísticas", etc., en cualquiera de los 4 tipos descritos por Apel. Pero a diferencia de las variaciones, la Glosa no presenta el tema varias veces, -bajo distintas luces, sino una sola y el tema debería ser ma

nejado con mucho cuidado para no echar a perder groseramente (como podría decir Bermudo) la obra original. La Glosa es - más bien un procedimiento nacido para hacer instrumental una música primariamente vocal.

- 71) Arbeau, p. 57.
- 72) Arbeau, p. 100.
- 73) Espinel, p. 166.
- 74) Que esto se debe hacer así quedó demostrado por Bal y Gay ya desde 1949.
- 75) Rodrigo de Zayas, p. 5, menciona como la más remota aparición del alfabeto, una pieza de Conrad Pauman (c. 1410-1473) contenida en un manuscrito de 1542. Según Zayas, este alfabeto de acordes fue recogido por Montesardo, 1606, quien -- aseguraba ser su inventor.
- 76) Amat, p. 4.
- 77) Sanz, f. vi v.
- 78) Guerau, f. 5 v.
- 79) Sanz f. xi v.
- 80) Guerau, f. iv r.
- 81) Esta parte del capítulo se basa principalmente en Zayas, pp. 27-37. La descripción que sigue trata solamente de las obras

que son privativas de la guitarra española o que principalmente aparecen en los libros de guitarra. En la guitarra - también se tocaban minuetos, gavotas, courantes, preludios, etc., o sea, el repertorio general de la música del periodo. No hablo de esta música en el texto. Considero que el guitarrista tiene a su disposición gran cantidad de tratados, antiguos y modernos, donde podrá encontrar mejor información de la que yo pueda brindarle.

- 82) Subirá, Tomo ii, p. 115: "La falta de renovación [del repertorio] preparaba una fatal decadencia, de lo cual será fiel testimonio la escasez de nuevas obras dedicadas al instrumento".
- 83) Véase Walker, pp. 300 y ss.
- 84) Véase el curioso volumen "Tarantismo observado en España... Historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de ésta...", 1787, del Dr. Francisco Javier Cid. También Athanasius Kircher, en su "Magnes sive de Arte Magnetica", Roma, 1641, trataba de curar con la música de la tarantela, cierto síndrome llamado igualmente "tarantismo".
- 85) Pujol, 1956, p. 19.
- 86) Bermudo, f. xcviij v.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Alcázar, Miguel: "La Guitarra Barroca, algunos de sus problemas y su solución", Tesis para obtener el título de maestro especializado en la enseñanza de la guitarra, Conservatorio Nacional de Música, México, 1972.
- Amat, Joan Carles: "Guitarra Española y Vandola", c. 1761, edición facsímil con una introducción de Mónica Hall, Editions Chanterelle, Monte Carlo, 1980.
- Apel, Willi y Ralph T. Daniel: "The Harvard Brief Dictionary of Music", Pocket Books, New York, 1961.
- Arbeau, Thoinot: "Orchésographie", 1589, Dover Publications, New York, 1967.
- Arriaga, Gerardo: "Un Manuscrito Mexicano de Música Barroca", Revista de Musicología Española, Vol. v No. 1, Madrid, 1982.
- Ballard, Robert: Véase Le Roy.
- Bal y Gay, Jesús: "Fuénilana y la Transcripción de la Música de los Vihuelistas", Nuestra Música, año iv núm. 15, México, - 1949.
- Bellow, Alexander: "The Illustrated History of the Guitar", Franco Colombo Publications, New York, 1970.
- Berendt, Joachim: "El Jazz", Fondo de Cultura Económica, México, - 1976.
- Bermudo, Juan: "Declaración de Instrumentos Musicales", 1555, Barenreiter Verlag, Kassel und Basel, 1957.
- Britannica Book of Music, Doubleday, Britannica Books, New York, - 1980.
- Carulli, Ferdinando: "Nuevo Metodo per aprender la Guitarra", s. p. i., edición española, s. xix. Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, UNAM.
-
- _____ : "Método Completo de Guitarra", 1842, Editorial Ricordi, México, 1975.
- Cid, Francisco Javier: "Tarantismo Observado en España", imprenta de Manuel González, 1787, copia fotostática.
- Cobarruvias, Sebastián de: "Tesoro de la Lengua Castellana", 1611, Ediciones Turner, México, 1985.

- Código Saldivar: c. 1730, Colección de la Sra. Elisa Osorio Bollo de Saldivar, México, D.F.
- Corbetta, Francesco: "La Guitarre Royale", 1674, Arnaldo Forni Editori, Bologna, 1971.
- Corona, Antonio B.: "La Vihuela, su Música y sus Músicos", tesis para obtener el título de Licenciado Instrumentista, con especialidad en Guitarra, Escuela Nacional de Música, UNAM, - 1979.
- Daza, Esteban: "Libro de Música en Cifras para Vihuela, intitulado El Parnasso", 1576, Minkoff Reprint, Geneve, 1979.
- Derosier, Nicolás: "Les Principes de la Guitarre", 1696, Arnaldo Forni Editori, Bologna, 1975.
- Des Pres, Josquin: "Missa Beata Virgine", Edwin F. Kalmus, New York, 1968.
- Donington, Robert: "The Interpretation of Early Music", Faber - and Faber, London, 1974.
- Espinel, Vicente: "La Vida del escudero Marcos de Obregón", 1618, Editorial Porrúa, México, 1973.
- Evans, Tom and Mary Evans: "Guitars", Facts on File, New York, - 1977.
- Eximeno, Antonio: "Del Origen y Reglas de la Música", 1774, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Fuencilana, Miguel de: "Libro de Música para Vihuela intitulado Orphenica Lyra", 1554, Biblioteca Nacional de Madrid, copia fotográfica. Véase también Jacobs.
- Gill, Donald: "Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar", Early Music, London, Octubre 1981.
- Granata, Giovanni Battista: "Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola", 1659, edición facsimil con una introducción de James Tyler, Editions Chanterelle, Montecarlo, - 1979.
- Grunfeld, Frederic V.: "The Art an Times of the Guitarr", The Macmillan Company, New York, 1972.
- Guerau, Francisco: "Poema Harmonico", 1694, edición facsimil, con una introducción de Brian Jeffery, Tecla Editions, London - 1977.
- Guitarra Fácil, Ediciones Libra, México, 1979.
- Hall, Monica: Véase Amat, 1980.

Hall, Monica: Véase Murcia, 1980.

Hinojosa, Javier: "Cuatro Fantasías de Pasos Largos para Desenvolver las Manos, de Esteban Daza", Editions Transatlantiques, París, 1972.

Le Roy, Adrian y Robert Ballard: "Livres de Guitarre", 1551-1555, edición facsimil con una introducción de James Tyler, Editions Chanterelle, Montecarlo, 1979.

Livermore, Ann: "Historia de la Música Española", Barral Editores, Barcelona, 1974.

Jacobs, Charles: "Miguel de Fuenllana, Orphénica Lyra, Seville, - 1554", editado y con una introducción de _____, Oxford University Press, Oxford, 1978.

Jahnel, Franz: "Manual of Guitar Technology", Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt am Main, 1981.

Jeffery, Brian: "Fernando Sor, Composer and Guitarist", Tecla Editions, London, 1977.

_____ : Véase Guerau, 1977.

Macmeeken, Michael: Véase Murcia, 1979.

_____ : Véase Roncalli, 1979.

Mayer Brown, Howard: "Instrumental Music Printed Before 1600, a bibliography", Harvard University Press, Cambridge, 1967.

_____ : "Music in the Renaissance", Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1976.

Milán, Luis: "Libro de Música de Vihuela de Mano intitulado El Maestro", 1536, Minkoff Reprint, Geneva, 1975.

Mudarra, Alonso: "Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela", 1546, Biblioteca Nacional de Madrid, copia fotográfica.

Munrow, David: "Instruments of the Middle Ages and Renaissance", Oxford University Press, London, 1976.

Murcia, Santiago de: "Passacalles y obras de Guitarra", 1732, edición facsimil con una introducción de Michael Macmeeken, Editions Chanterelle, Monte Carlo, 1979.

_____ : "Resumen de Acompañar la parte con la Guitarra", 1714, edición facsimilar con una introducción de Monica Hall, Editions Chanterelle, Monte Carlo, 1980.

Murphy, Sylvia: "The Tuning of the five-course Guitar", The Gal-

- pin Society Journal, xxiii, London, agosto 1970.
- Narváez, Luis de: "Los Seis Libros del Delphin de Música de Cifras para Tañer vihuela", 1538, Editorial Alpuerto, Madrid, 1981.
- Ness, Arthur J.: "The Lute music of Francesco da Milano", Harvard University Press, Cambridge, 1970.
- Newman, W.S.: "The Sonata in the Classic Era", Chapel Hill, New York, 1963.
- Ortiz, Diego: "Tratado de Glosas", 1533, Bärenreiter Ausgabe, - Kassel, 1978.
- Pisador, Diego: "Libro de Música de Vihuela", 1552, Minkoff Reprint, Geneve, 1973.
- Puerto, Diego de: "Portus Musica", 1504, edición facsimil con una introducción de Juan José Rey, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978.
- Pujol, Emilio: "Hispanae Citarae Ars Viva", B. Schott's Sohne, - Mainz, 1955.
-
- _____ : "Escuela Razonada de la Guitarra", - 1933, vol. I, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.
-
- _____ : "Enriquez de Valderrábano, Libro de Música de Vihuela intitulado Silva de Sirenas, Valladolid, 1547", Transcripción y estudio por Monumentos de la Música Española, Barcelona, 1965.
- Querol, Miguel: "Notación, Transcripción e Interpretación de la Polifonía Española de los siglos XVI y XVII", Madrid, 1976.
- Ramillete de Flores, 1593, transcripción y estudio de Juan José Rey, Editorial Alpuerto, Madrid, 1975.
- Ramos de Pareja: "Musica Practica", 1482, Editorial Alpuerto, Madrid, 1977.
- Rey, Juan José: Véase Ramillete de Flores, 1975.
-
- _____ : "Enriquez de Valderrábano: Siete Obras de Cristobal de Morales para una y dos vihuelas", Seminario de Estudios de Música Antigua, Tesoro Sagro Musical, enero-marzo, I, 1976.
-
- _____ : Véase Diego de Puerto, 1978.
- Riemann, Hugo: "Musikgeschichte in Beispielen...", Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1899.

- Roncalli, Ludovico: "Capricci Armonici sopra la Chitarra Spagnola", 1692, edición facsímil con una Introducción de Michael Macmeeken, Editions Chanterelle, Monte Carlo, 1979.
- Rubio, Samuel: "La Polifonía Clásica", Editorial Alpuerto, Madrid, 1974.
- Ruiz de Ribayaz, Lucas: "Luz y Norte Musical", 1677, edición facsímil con una introducción de Rodrigo de Zayas, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.
- Salazar, Adolfo: "La Música de España. Desde las Cuevas Prehistóricas hasta el siglo xvi", Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- Santa Cruz, Antonio de: "Libro... para vihuela ordinaria", s. - xvii, Biblioteca Nacional de Madrid, copia fotográfica.
- Sanz, Gaspar: "Instrucción de Música sobre la Guitarra Española", 1697, Minkoff Reprint, Geneve, 1976.
- Scholes, Percy A. : "The Oxford Companion to Music", Oxford University Press, Oxford, 1970.
- Segovia, Andrés: "An Autobiography of the Years 1893-1920", Macmillan Publishing Co., New York, 1976.
- Strunk, Oliver: "Source Readings in Music History. The Renaissance", W.W. Norton, New York, 1965.
- Subirá, José: "Historia de la Música", 2 tomos, Salvat Editores, Barcelona, 1947.
- Tablatura Musical, Ms. 1560, Biblioteca Nacional de México, copia fotostática.
- Tucci, Roberta y Antonello Ricci: "The Chitarra Battente in Calabria", The Galpin Society Journal, xxxviii, London, abril 1985.
- Turnbull, Harvey: "The Guitar, from the Renaissance to the Present Day", Charles Scribner's Sons, New York, 1978.
- Tyler, James: Véase Granata, 1979.
- _____ : Véase Le Roy, 1979.
- _____ : "The Early Guitar", Oxford University Press, London, 1980.
- Valderrábano, Enriquez de: Véase Pujol, 1965.
- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de: "Explicación para tocar la - Guitarra de Punteado", 1776, Archivo General de la Nación, México, copia fotostática.

Varios Autores: "Le Luth et sa Musique", ponencias al Coloquio Internacional en Nevilly sur Seine, 10-14 de septiembre, 1957, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1976.

Viglietti, Cedar: "Origen e Historia de la Guitarra", Editorial Albatros, Buenos Aires, 1976.

Walker, Thomas: "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their -- Origin and Early History", Journal of The American Musicological Society, xxi, 1968.

Zayas, Rodrigo de: Véase Ruiz de Ribayaz, 1982.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- | | |
|---|-----|
| 1.- "Virgo Maria", Motete de Cristobal de Morales, (fragmento), Miguel de Fuenllana, "Orphenica Lyra", 1554, libro tercero, folio lxxvii | 70 |
| 2.- "Tabla de Canto Llano", Juan Bermudo, "Declaración de Instrumentos Musicales", 1555, libro segundo, folio xx. | 78 |
| 3.- "Vihuelas de Gamaut, Cfaüt y Ffaüt", Juan Bermudo, op. cit., libro cuarto, folio cvi | 93 |
| 4.- "Diferencias sobre Guárdame las Vacas", de Luis de Narváez. Transcripción para guitarra por Emilio Pujol, Schott and Co., London, 1955. | 121 |
| 5.- "Diferencias sobre Guárdame las Vacas", de Luis de Narváez. Transcripción para guitarra por José de Azpiázu, Simphonía Verlag, Basel, 1960. | 121 |
| 6.- "Diferencias sobre Guárdame las Vacas", de Luis de Narváez. Transcripción para guitarra por un autor no identificado, s.p.i. | 122 |
| 7.- "Fantasía sopra un Paso Forçado", de Miguel de Fuenllana. Transcripción probablemente para piano por Hugo Riemann, Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1899. | 126 |
| 8.- "Ricercar (Fantasía)", de Francesco da Milano. Transcripción de Arthur J. Ness, Harvard University Press, Cambridge, 1970. | 128 |
| 9.- "Declaración de la Cifra", Miguel de Fuenllana, op. cit., "Avisos y Documentos", folio + vii. | 130 |
| 10.- "Circunferencia de las Seis Cuerdas del Mango", Ferdinando Carulli, "Método Completo para Guitarra", 1842, Editorial Ricordi, México, 1975. | 132 |
| 11.- "Fantasía sobre Veni Domine", (final), Miguel de Fuenllana, op. cit., libro segundo, folio lxxvii. | 136 |

- 12.- "Fantasía sobre Veni Domine",
(compases 34-55), Miguel de Fuen-
llana, loc. cit. 139
- 13.- "Fantasía a tres voces" de Miguel de
Fuenllana. Transcripción a tres pautas
por Eloy Cruz. 140
- 14.- "Gaillarde la Rocquo el Fuzo",
Adrián Le Roy, "Premier Livre de
Tabulature de Guiterre", 1551, folio 15. 153
- 15.- "Canarios" de Gaspar Sanz. Transcripción
para guitarra por Narciso Yepes, Unión
Musical Española, Madrid, 1977. 155
- 16.- "Canarios" atribuidos a Francisco Guerau.
Transcripción para guitarra por Graclano
Tarragó, Unión Musical Española,
Madrid, 1962. 157
- 17.- "Canarios", Gaspar Sanz. "Instrucción
de Música sobre la Guitarra Española",
1697, folio 23. 161
- 18.- "Otros Canarios por la A", Anónimo del
"Códice Saldivar", c. 1730. Transcripción
para guitarra por Eloy Cruz. 165
- 19.- "Menuet" (fragmento), Robert de Visée,
"Livre de Guitarre", 1682, página 13. 171
- 20.- "Pasacalles de 1º Tono" (fragmento),
Francisco Guerau, "Poema Harmonico",
1694, folio 2. 172
- 21.- "Alemanda", Giovanni Battista Granata,
"Soavi Concerti di Sonate Musicali per
la Chitarra Spagnuola", 1659, página 93. 172
- 22.- "Punts Naturalz e Bemoliz", Joan Carles
Amat, "Guitarra Española y Vandola", c.
1761, página 41. 174
- 23.- "Alfabeto", Giovanni Paolo Foscari, ni,
"Il Quatro libri della Chitarra Spagnola",
c. 1632, página 1. 176
- 24.- "Piezas en Alfabeto", Gaspar Sanz, "Ins-
trucción de Música sobre la Guitarra Espa-
ñola", 1697, folio 19 177
- 25.- "Villanos" (fragmento), Anónimo del
"Códice Saldivar", c. 1730, folio 7 178

26.- "Pasacalles de 1° Tono", Francisco
Guerau, "Poema Harmonico", 1694,
folio 1.

182

Addenda:

10 bis.- "Diferencias sobre Guárdame las
Vacas", referencias de afinación.
Luis de Narváez, "Los seis Libros
del Del'fín", 1538, ff. 82 y 88

133

INDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| Prefacio | 1 |
| CAPITULO PRIMERO | |
| 1.1.1. Definición de guitarra y consideraciones generales. | 5 |
| 1.2.1. Cuadro histórico de la guitarra, introducción. | 11 |
| 1.2.2. La Vihuela, origen y construcción. | 11 |
| 1.2.3. Repertorio y papel social de la vihuela. | 21 |
| 1.2.4. La guitarra de cuatro órdenes, construcción y generalidades. | 28 |
| 1.2.5. Repertorio y papel social de la guitarra de cuatro órdenes. | 29 |
| 1.2.6. La guitarra de cinco órdenes, construcción y generalidades. | 33 |
| 1.2.7. Papel social de la guitarra de cinco órdenes. | 40 |
| 1.2.8. Las guitarras de transición, de seis órdenes, cinco y seis cuerdas. | 44 |
| 1.2.9. Repertorio y papel social de la guitarra en el siglo xix. | 49 |
| 1.2.10. La guitarra moderna, construcción y generalidades. | 53 |

| | | |
|--------|--|----|
| 1.2.11 | Repertorio y papel social de la guitarra en el siglo xx. | 60 |
| 1.3.1. | Conclusiones. | 63 |

CAPITULO SEGUNDO

| | | |
|--------|---|-----|
| 2.1.1. | Notas sobre la teoría musical en los siglos xvi - xviii. | 68 |
| 2.1.2. | La notación musical. | 69 |
| 2.1.3. | La solmización. | 74 |
| 2.1.4. | Los modos. | 80 |
| 2.1.5. | La teoría musical en los siglos xvii y xviii. | 83 |
| 2.2.1. | La vihuela, afinaciones y ámbitos tonales. | 87 |
| 2.2.2. | La guitarra de cuatro órdenes, afinaciones y ámbitos tonales. | 94 |
| 2.2.3. | La guitarra española, afinaciones. | 96 |
| 2.3.1. | La vihuela, prácticas de ornamentación. | 98 |
| 2.3.2. | Ornamentación en la guitarra española. | 102 |

CAPITULO TERCERO

| | | |
|--------|---|-----|
| 3.1.1. | La transcripción, definición y generalidades. | 114 |
| 3.2.1. | La transcripción de música para vihuela, generalidades. | 120 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 3.2.2. | La tablatura de vihuela. | 130 |
| 3.2.3. | Consideraciones sobre la transcripción de música para vihuela. | 131 |
| 3.3.1. | Transcripción de música para guitarra de cuatro órdenes. | 152 |
| 3.4.1. | La transcripción de música para guitarra española, generalidades. | 155 |
| 3.4.2. | La tablatura de la guitarra española. | 171 |
| 3.4.3. | Consideraciones sobre la transcripción de música para guitarra española. | 180 |
| | Apéndice 1: "Tradicción, intuición y conocimiento en la interpretación de la música antigua." | 192 |
| | Apéndice 2: Transcripciones. | 199 |
| | Notas. | 264 |
| | Referencias Bibliográficas. | 282 |
| | Índice de Ilustraciones. | 288 |