



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Opción de titulación

NOTAS AL PROGRAMA:

La Piedra de Gran Estima

que para obtener el título de

Licenciado Instrumentista en Guitarra

Presenta:

Francisco Alejandro Acosta Reyna

Asesor:

Eloy Cruz Soto

Notas al Programa, obras de: (Kapsperger Gio. Girolamo, Melij Pietro Paolo, Milano Francesco da, Narváez Luys de, Piccinini Alessandro, Valderrabano Enríquez de, Zamboni Giovanni).

Agradecimientos

La realización de mis estudios musicales los debo principalmente al apoyo incondicional que he recibido de mis padres Ma. Lucía Reyna y Francisco Acosta a quienes quiero agradecer en primer término, por la confianza y la paciencia que en todo momento me brindaron, de la misma forma quiero agradecer a mis abuelos, hermanos, tíos y primos quienes de alguna u otra forma me apoyaron a lo largo de estos años.

Agradezco a la UNAM por brindarme una formación musical a través de cada uno de los maestros que aportaron conocimientos necesarios en mi formación musical y también agradezco a mis amigos que hicieron que cada momento fuera especial al llenar mi vida de experiencias gratas a lo largo de estos años de estudio.

Agradezco especialmente a mi maestro Eloy Cruz con quien trabajé durante 7 años y de quien aprendí la técnica y sensibilidad para una interpretación musical inteligente y quien también me introdujo en el mundo de la interpretación de la música antigua.

La Piedra de Gran Estima

(Contribuciones del laúd y la vihuela al repertorio de la guitarra)

ÍNDICE

Programa	3
INTRODUCCIÓN.....	5

CAPÍTULO I

Vihuela

Generalidades	9
Contexto social	10
Autores de la música para vihuela	11

CAPÍTULO II

Archilaúd

Generalidades	21
Contexto social	23
Autores de la música para archilaúd	24

CAPÍTULO III

Formas musicales en la vihuela y el laúd

La música de vihuela	30
La música de vihuela contenida en el programa	31
La música de archilaúd.....	33
La música de archilaúd contenida en el programa	34

CAPÍTULO IV

Contribuciones del laúd y la vihuela al repertorio de la guitarra

Tablatura	43
Aportación de repertorio a la guitarra moderna	44
La retórica en la música del Barroco	46
Bibliografía.....	51

Anexos

Notas al programa.....	57
Transcripciones	61

Programa

Fantasia del cuarto Tono , vihuela. <i>Segundo Libro del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela.</i> Folio xxvii. Valladolid, 1538.	Luys de Narváez (fl. 1526 - 1549)	3'16"
Cuatro diferencias sobre la Pavana , vihuela. <i>Septimo Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas.</i> Folio: XCIII v Valladolid, 1547.	Enríquez de Valderrábano (fl. 1547)	4'23"
Fantasia sobre mi-fa-mi (33) , vihuela. <i>Siena Manuscript (ca 1560-1570)</i> Folio: 58v-59r	Francesco da Milano (1497 - 1553)	2'43"
Toccata XX , archilaúd. Aria di Saravanda in Varie Partite Toccata Cromatica Ciaccona Mariona* Passacaglia* <i>Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone.</i> <i>Libro Primo, Bologna 1623.</i> <i>*Intavolatura di Liuto, Bologna 1639.</i>	Alessandro Piccinini (1566 - ca 1638)	2'29" 2'48" 4'03" 4'51" 4'17"
Capricio detto il gran Matias , archilaúd <i>Intavolatura di Liuto attiorbato.</i> <i>Libro Quarto.</i> Venezia 1616.	Pietro Paolo Melij (1579 - ca 1623)	3'15"
Toccata 1 , archilaúd Corrente 12 Gagliarda 12 Toccata 6 <i>Libro Primo d'intavolatura di Lauto.</i> Roma 1611.	Gio. Girolamo Kapsperger (ca 1580 - 1651)	4'19" 1'32" 1'53" 2'44"
Sonata 7a , archilaúd. Alemanda Gige Sarabande (Largo) Fuga <i>Sonate d'intavolatura di leuto op. 1.</i> Lucca 1718.	Giovanni Zamboni (fl. Siglo XVIII temprano)	14'20"

INTRODUCCIÓN

La música para instrumentos de cuerda punteada escrita durante el renacimiento y barroco posee un gran valor estético e histórico y el acercamiento a ella nos brinda a los guitarristas una gran variedad de posibilidades para ser exploradas: compositores, estilos y formas musicales poco cultivadas por los compositores en la guitarra moderna. La idea de conformar un programa basado en obras del Renacimiento y del periodo Barroco para mi examen profesional surgió debido a un interés personal en la búsqueda de repertorio poco común para la guitarra moderna, encontrando en la música antigua una gran fuente para mis propósitos. Desafortunadamente en la actualidad este repertorio es relativamente poco conocido y ejecutado por los músicos, debido quizá, entre otras razones, al desconocimiento de la existencia de esta música, al tipo de notación (tablatura) y al difícil acceso que se tiene a este tipo de fuentes, lo que las mantiene aisladas de la mayoría de los músicos modernos y aún más del público en general.

El objetivo del presente trabajo es explorar una parte del repertorio español e italiano que puede ser ejecutado en la guitarra moderna; abordar aspectos biográficos de los autores, así como el contexto social del repertorio y de los instrumentos. Debido a que en su totalidad el repertorio que se ejecutará en el recital se encuentra escrito en tablatura, propongo la transcripción y adaptación de las obras a la guitarra moderna, así como una transcripción en dos pautas que servirá para dilucidar de una mejor forma el movimiento polifónico y contrapuntístico de las voces en la tablatura. Con lo anterior pretendo mostrar la gran calidad y belleza del repertorio existente para los instrumentos de cuerda punteada del renacimiento y barroco, así como también las demandas técnicas y musicales de cada estilo.

CAPÍTULO I

Vihuela

Generalidades

La vihuela es un instrumento de cuerda de la familia de las violas de gran popularidad en España y lugares que estuvieron bajo la influencia del imperio español, tales como Hispanoamérica, Portugal e Italia en estos dos últimos fue conocido como viola. El término genérico *vihuela* era aplicado a diversos instrumentos, tocados en tres distintas formas: la vihuela de arco (frotada con un arco), la vihuela de péñola o péndola (tocada con un plectro) y la vihuela de mano (comúnmente nombrada *vihuela*, pulsada con los dedos).

La vihuela de mano tuvo un gran auge desde el último cuarto del siglo XV hasta los primeros años del siglo XVII.¹ Según la descripción que en diversas fuentes se hace de ella, se trata de un cordófono provisto de una caja de resonancia en forma de 8 poco pronunciada, un mástil y un clavijero adecuado para 6 órdenes² de cuerdas, aunque también existían vihuelas de 7 órdenes, como lo señala Juan Bermudo en el libro cuarto de su *Declaración de los instrumentos musicales*.³

La riqueza iconográfica en torno a la vihuela (presente en pintura, grabado y escultura) permite deducir que no poseía una constitución física o morfológica estándar. José L. Romanillos afirma que los violeros de España construían diversos tipos: de fondo plano, con costillas semejantes a las del laúd, con fondo abombado e, incluso, con fondo acanalado.⁴ En la actualidad sólo sobreviven 3 ejemplares de vihuela: en el museo Jacquemart-André, en París, en la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito y en Chambure, la que formaba parte de la colección de Geneviève Thibault de Chambure, que ahora se encuentra en el Museo de la Música de París.⁵ Cada una de estas vihuelas

¹ Griffiths, John, "The Vihuela, Performance, practice style, and context", *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, p. 158.

² Por *orden* se entiende un par de cuerdas, las cuales se afinaban al unísono o a la octava.

³ Bermudo Juan, *Declaración de Instrumentos musicales*, f. XCV.

⁴ Romanillos, José, *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar*, en *Prefacio*.

⁵ Corona Alcalde, Antonio, "L'organologie de la vihuela", *Aux origines de la guitare: vihuela da mano*, p. 26.

posee características diversas y peculiares que reafirman la inexistencia del estándar en su constitución física; quizá, entre otras cosas, porque los violeros españoles poseían una gran diversidad de técnicas para la construcción de instrumentos musicales.

Contexto social

El siglo XVI fue la época en la que la vihuela tuvo su mayor auge y durante este tiempo gozó de una gran estima,⁶ misma que se refleja en la gran cantidad de apreciaciones que diversos autores hacen sobre ella. Se describe como un instrumento propio de la

cultura clásica griega, como se constata en los

títulos de algunos de los libros para vihuela:

Orphenica Lyra (refiriéndose a la lira de Orfeo),

El Parnaso (hace referencia al monte Parnaso, morada de las Musas y Apolo), *Los Seys libros del Delphin* (el cual hace alusión al mito de Arion) y *Silva de Sirenas* (se refiere a los seres mitológicos distinguidos por su atractivo canto).

Algunos autores afirmaban que la vihuela había sido creada por Apolo o por Mercurio,⁷ pero cualquiera que fuese el caso, según estas apreciaciones, la vihuela había sido inventada por un dios de la Cultura Clásica. Otras afirmaciones concedían propiedades mágicas y curativas a la música que se producía con el instrumento, pues ahuyentaba los males⁸ de

los enfermos que escuchaban sus dulces armonías, quizá por la gran influencia del mito de Orfeo, ya que su lira era asociada con la vihuela.⁹



Asociación de Orfeo con la Vihuela

Ilustración tomada de *El Maestro* de Luis Milán

⁶ Covarrubias, Sebastian de. tesoro de la Lengua Castellana, o española. f.73v

⁷ Bermudo Juan, *op cit.*, f. XXIXv.

⁸ Soropan, Juan, *Medicina Española...*, p. 582 y Covarrubias, *op. cit.*, f. 74.

⁹ Ilustración de Orfeo.

La vihuela fue un instrumento muy común y de amplia difusión en toda España, debido a que los autores de los libros para vihuela pertenecían a círculos cortesanos, eclesiásticos y universitarios, se podría pensar que fue usada solamente en entornos cultos y adinerados, pero gracias a la imprenta, la cual jugó un papel muy importante en la difusión de la música de vihuela, los libros estuvieron al alcance de más personas para instruirse en el arte de tañer el instrumento. Dichos libros no eran baratos, sin embargo eran accesibles, por lo menos, para la clase profesional,¹⁰ la clase media alta. Aunque no toda la gente tenía acceso a la música culta y no en todos los estratos sociales se escuchaba el mismo tipo de música ni se tocaba la misma música en el instrumento, la vihuela era usada por todas las clases sociales:¹¹ la nobleza, la burguesía, la clase media y aún gente de la clase baja, entre los que se encontraban tanto profesionales en la ejecución de la vihuela como gente de nivel amateur; quizá por esto los autores de los libros de vihuela incluyeron instrucciones en los prólogos de sus obras, con la intención de que los lectores pudiesen tener los conocimientos necesarios para hacer uso del libro. Los autores hablan acerca de cómo interpretar la cifra, así como las formas en que se debe templar el instrumento, cuestiones de compás, tempo y técnicas como el uso del *dedillo* y de los *dos dedos*. Cabe destacar que, de los autores de libros de vihuela, Luis Milán es quizá quien muestra mayor interés en la enseñanza del uso del instrumento: en el prólogo de su obra comenta que con su libro tiene la intención de formar y hacer un músico de vihuela de mano *tal como lo hiciera un maestro*.¹²

Autores de la música para vihuela

Datos biográficos: Luis de Narváez

Luis de Narváez nació en Granada, pero no se saben con precisión sus fechas de nacimiento y muerte. Una de las primeras referencias acerca de este autor la cita

¹⁰ Griffiths, John, “La Imprenta y el poder musical...”, p. 12.

¹¹ Corona Alcalde, Antonio, Tesis Doctoral, p. 105-107.

¹² Milán, Luis, *El Maestro*, f. VII.

Griffiths¹³ en la “Anónima Historia de Granada”, ca. 1521. Dicha referencia sitúa a Narváez entre los músicos más famosos de la ciudad y en ella se le nombra como *el famosísimo maestro de la vihuela*. Cabe mencionar que el vihuelista fue considerado por el teórico Juan Bermudo como uno de los mejores tañedores de vihuela.¹⁴ El rey Carlos I de España concedió a Narváez, el 16 mayo de 1537, el permiso por diez años para publicar sus obras vocales e instrumentales en España tras una petición hecha por Narváez. En dicho privilegio el rey proporciona información sobre el vihuelista diciendo:

*Ha muchos años que estudiáis en el ejercicio y arte de la música así de componer en canto de órgano obras para cantar como de cifras para tañer en la vihuela, y continuando vuestro deseo habéis compuesto en canto mucha misas y salmos y otras obras de las que canta Nuestra Madre Santa Iglesia por estilo muy sabido y nuevo, y así [-] mismo muchos motetes y villancicos de cifras para poner en la vihuela de arte muy gençioso y claro y tan nuevo que no se ha visto en España, y también tenéis otras muchas obras de canto de órgano para cantar de muchos autores que no se han imprimido en estos reinos y otras de Francisco Milanés y Luis Guzmán para tañer vihuela, las cuales habéis colegido e compilado.*¹⁵

Al hacer un análisis del texto anterior es evidente que Luis de Narváez no solo componía música para vihuela, sino también música vocal religiosa; de igual forma se puede saber del contacto que Narváez tuvo con dos de los grandes músicos de la época: el vihuelista Luis Guzmán y el laudista y violista Francesco da Milano, aunque no se sabe si su acercamiento fue directo o solo a través de su música.

Otra fuente que brinda información sobre Narváez se encuentra en *Los seys libros del delphin (Seis libros del Delfín)*, obra impresa con el Privilegio Imperial (según datos de la portada). En el prólogo, Narváez se dirige a Don Francisco de los Cobos (comendador de León a quien Narváez dedica su obra) diciendo que su vida ha sido el ejercicio de la música y, sobre todo, el estudio de la música de vihuela. Debido a su deseo y voluntad trabajó en hacer los Seis libros del Delfín con la intención de hacer un libro provechoso y nuevo ya que, según él (y reafirmando lo que dijo el rey Carlos I): “en España no se ha hecho un libro de tan buen y delicado arte para los que quisieren tener un virtuoso pasatiempo y un honesto deleite al tañer vihuela.” Por último, Narváez

¹³ En el Vol. 4 del *Ensayo de una biblioteca española...*

¹⁴ Bermudo, Juan, *op. cit.*, f. XXIXv.

¹⁵ Ruiz Jiménez, J. M., “Insights into Luis de Narváez and Music publishing in 16th-century Spain”, pp. 1-12.

comenta la posibilidad de publicar otras “mayores obras y de mayor fundamento”, siempre y cuando obtuviese fruto de la publicación de *Los seys libros del delphin*.¹⁶

Ruiz Jiménez¹⁷ ha tratado de hacer una reconstrucción de la vida de Narváez basándose en la vida y actividad de Francisco de los Cobos. Dicha reconstrucción supone de que Luis de Narváez estuvo al servicio de Francisco de los Cobos,¹⁸ a quien pudo haber contactado durante una estancia que tuvo en la corte de Granada en 1526. En 1536 el comendador fue enviado a Roma, donde tuvo contacto con el papa Paulo III (mecenas de Francesco da Milano). Según Griffiths, en este viaje de los Cobos pudo haber llevado a Narváez y, posiblemente, el vihuelista tuvo contacto con músicos italianos entre los que se encontraba Francesco da Milano, al servicio del papa Paulo III, que además publicó el *Primo e Secondo libro de la Fortuna*, en 1536. El hecho de que Narváez haya estado en contacto con Francesco da Milano (o bien, con su obra) y otros músicos italianos, concuerda con el estilo imitativo que el vihuelista manejó en algunas de las obras publicadas en *Los seys libros del delphin*, en 1538. Este año concuerda con el regreso de Francisco de los Cobos a Valladolid. En 1547 murió el supuesto mecenas de Narváez, lo cual explica la aparición del nombre del vihuelista entre los músicos de la Capilla Real en el año 1548, cuando fue encargado del cuidado de los mozos de la Capilla. Durante ese mismo año, Narváez fue parte del grupo de músicos que acompañaron a Felipe II en un viaje por Mantua, Trento, Ulm, Heidelberg, Spira, Bruselas y Holanda, entre otros, y se sabe como última noticia que el músico pasó el invierno de 1549 en Flandes.

En su obra, Luis de Narváez da una explicación detallada de la cifra (tablatura) y cómo funciona, del compás mayor y menor, de los tiempos y las proporciones, así como de los tonos y las claves. Al final de cada libro incluye una tabla de las obras que contienen:

- ✦ Los primeros dos libros contienen fantasías; el siguiente presenta arreglos de obras polifónicas de Josquin, Gombert y Richafort; las últimas tres tratan de variaciones

¹⁶ Narváez, Luis de, *Los seys libros del delphin*.

¹⁷ Ruiz Jiménez, J. M., *op. cit.*

¹⁸ Higinio Anglés afirma que Narváez fue vihuelista del Comendador Francisco de los Cobos en su libro titulado *La música en la corte de Carlos V*, p.108.

sobre himnos, villancicos, una danza baja y temas obstinados, junto con unas canciones para canto y vihuela.

- ✦ El libro tercero contiene partes de misas y canciones polifónicas de Josquin, Gombert y Richafort.
- ✦ En el cuarto y quinto libros del *Delphin*, Narváez presenta himnos y canciones en castellano.
- ✦ En el sexto y último libro Narváez escribe variaciones sobre secuencias armónicas asociadas con temas populares como *Guárdame la vacas* y el *Passamezzo antico*.

Datos biográficos: Enríquez de Valderrábano

Autor del libro de música de vihuela *Silva de Sirenas*, impreso en Valladolid en el año 1547 por Francisco Fernández de Córdoba. El título largo de la obra es: *Libro de Música de Vihuela intitulado Silva de sirenas en el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por Enríquez de Valderráuano. Dirigido al ilustrísimo señor don Francisco de Çuñiga conde de Miranda, señor de las casas de Auellenda y Baçan & c.* El príncipe Felipe II otorgó a Valderrábano la licencia y facultad para imprimir y vender su obra por un lapso de 10 años a partir de la fecha del 7 de mayo de 1547. En ella se hace referencia a que el autor del libro fue vecino de Peñaranda de Duero (localidad situada al norte de Burgos) y a que las obras escritas por Valderrábano eran consideradas muy sutiles, provechosas y de gran ingenio. Además, se comenta que al autor le llevó un lapso de más de 12 años la elaboración de dicha obra.

En el prólogo, Valderrábano se declara amante de la música y de la vihuela. Añade que, al principio, hacía música por simple satisfacción e inclinación personal, más que por el afán de ganar nombre como músico. También declara que gracias al trabajo, al estudio, a la industria y al arte que durante muchos años obtuvo, se atrevió a hacer su obra para que, a través de ella, creciese el número de aficionados a la vihuela. Por otra parte, comenta la función de la música desde un punto de vista neoplatónico y nombra a varios filósofos de la antigüedad, así como su relación con la música y la vihuela.

Fue tan tenuta de los Lacedemonios Y Athenienses antiguos, que como dize el mesmo Platón, tenían por muy vsada costumbre y ley enseñar a los hijos de los nobles letras y música en especial de la vihuela. Esta misma costumbre tomaron después los Romanos, y avn por ella se olvidaron algún tiempo de otras artes. Conociendo pues el provecho que de ella se seguía, muchos sabios philosophos se

preciaron della, como Pythagoras, Aristoxeno, Hismenias, Aselepiades, Xenocrates, Platón Aristoteles, Theophrasto, Galeno Plutarcho y después el sancto Boetio [...]¹⁹

Silva de sirenas posee un apartado llamado *Relación de la obra*, el cual contiene instrucciones sobre cómo leer la cifra, instrucciones acerca del compás (sus proporciones existentes) y la simbología usada para expresar el tiempo y sus variantes. Por otra parte, habla sobre las dificultades de las obras, clasificándolas en primero (el más fácil), segundo y tercer grado. Por último, describe una serie de señalamientos de las obras escritas para dos vihuelas, entre los cuales destaca el uso de letras para identificar los diferentes fragmentos de la obra.

Se incluye esta tabla de contenido de los 7 libros de *Silva de sirenas* para mostrar el repertorio habitual de la vihuela en el siglo XVI:

- ♣ El libro I Fugas e intabulaciones de misas.
- ♣ El libro II Motetes, romances, villancicos y sonetos.
- ♣ El libro III Canciones y villancicos.
- ♣ El libro IV Intabulaciones para dos vihuelas de obras de diversos autores.
- ♣ El libro V Fantasías del autor.
- ♣ El libro VI Sonetos e Intabulaciones de misas.
- ♣ El libro VII Pavanas y diferencias.

Datos biográficos: Francesco da Milano (1497-1543)²⁰

Fue el laudista italiano más conocido del Renacimiento; recibió el título de *Il Divino* (El Divino) por sus contemporáneos, gracias a su gran habilidad para tocar el laúd (cabe mencionar que compartió este sobrenombre con Michelangelo Buonarroti). Francesco da Milano nació en una familia de músicos en la provincia de Monza cerca de Milán en el año de 1497. La mayor parte de su carrera permaneció asociada al clero. Existen registros del pago de sus servicios por parte de la tesorería papal desde el año 1519. Francesco da Milano estuvo al servicio de los papas Leone X, Adriano VI, Clemente VII y

¹⁹ Valderrábano, Enríquez de, *Silva de sirenas*, f. iv.

²⁰ La obra de Francesco da Milano del presente programa fue escrita para laúd de 6 órdenes, sin embargo, parece que el ejecutar la música de la vihuela en el laúd o viceversa fue una práctica de la época, una evidencia la podemos encontrar en los libros *primo e secondo della Fortuna. Nápoles, 1536. Intavolatura da Viola o vero Lauto.*

Paolo III. Entre 1531 y 1535 sirvió como laudista al cardenal Ippolito de Medici y al mismo tiempo fue maestro de laúd de Ottavio Farnesse, nieto del papa Paolo III.

En 1538, “El Divino” estuvo al servicio del Cardenal Alessandro Farnese y, en ese mismo año, acompañó al papa Paolo III en un viaje a Niza, donde se encontrarían con Carlos V y François I. En el año 1539, el nombre del laudista siguió apareciendo en los registros de pago de los libros de la tesorería papal, lo cual sugiere que, de alguna forma, Francesco da Milano siguió al servicio del papa Paolo III hasta el final de sus días, en 1553. La fama que rodeó a este músico durante su vida siguió bastante tiempo aún después de su muerte, ya que su obra se siguió publicando en Italia y diversos países de Europa.

El *Libro primo e secondo della Fortuna* de Francesco da Milano (única obra publicada en vida del autor), fue publicado en 1536 en Nápoles. Contienen arreglos de motetes, madrigales y *chansons* pero, principalmente, *ricercares* y fantasías (obras de carácter improvisatorio e imitativo). Estas obras son destacadas debido al hábil manejo que Francesco hace del contrapunto, con el cual manipula y desarrolla pequeños motivos melódicos acompañados de una o varias líneas externas poseedoras de gran flexibilidad y balance. Resulta obvio que este impreso no representa la totalidad de la obra de un laudista de la talla de Francesco da Milano, pues es más extensa que la de cualquier otro de su época. Se pueden encontrar vestigios de su obra en distintos manuscritos y publicaciones impresas entre 1529 y 1615 en países como España, Francia, Alemania, Suiza y los Países Bajos, además de Italia.

La gran cantidad de publicaciones de la obra de Francesco da Milano evidencia a la fama del autor tanto en Italia como en otros países de Europa:

- “*INTABOLATURA DI LIUTO DE DIVERSI, CON LA / BATAGLIA, ET ALTRE COSE BELLISSIME, DI M. FRANCESCO DA / MILANO, STAMPATA NUOVAMENTE PER FRANCESCO / MARCOLINI DA FORLI CON GRATIA E PRIVILEGIO*”. 1536.
- “*INTABOLATURA DE LAUTO DI FRANCESCO DA MILANO / NOVAMENTE RISTAMPATA / LIBRO PRIMO / INTABOLATURA DE LAUTO*”. Venecia, 1546.
- “*INTABOLATURA / DE LAUTO / DI FRANCESCO DA MILANO / De motetti ricercari & canzoni francese novamente ristampata. / LIBRO SECONDO*”. Venecia, 1546.
- “*INTABULATURA / DI LAUTO / DEL DIVINO FRANCESCO DA MILANO, / ET DELL’ECCELLENTE PIETRO PAOLO / Borrone da Milano, nuovamente posta in luce, et con ogni / diligentia corretta, opera nuova. & perfettissima / sopra qualche altra Intavolatura. / LIBRO SECONDO*”. Venecia, 1546.

- *"INTABOLATURA / DE LAUTO / DI M. FRANCESCO MILANESE / ET M. PERINO FIORENTINO / Suo discipulo Di ricercate Madrigali, & Canzone Francese / Nouvamente Ristampata & corretta. / LIBRO TERZO".*Venecia, 1547.
- *"INTAVOLATURA DI / LAUTO DEL DIVI/NO FRANCESCO DA MILANO, ET DELL' / ECCELLENTE PIETRO PAULO BOR/rono da Milano nuovamente posta in luce: & ogni diligentia cor/retta, opera novissima & perfettissima sopra qualunque altra In/tavolatura che da qua indreto sia stampata facendo certo a / tutto il mondo che piu non si poter a imprimire de meglio. / CON GRATIA ET PRIVILEGII CONCESSI DAL / SANTISSIMO PAPA PAULO. III DAL SE/renissimo Imperatore, Et Illustrissima Signoria di Venetia che niuno / possa Imprimire tale opera, ne Impressa vendere fino ad / anni dieci sotto pena como in esst Privilegii si contene / LIBRO SECONDO".* 1548.
- *"INTABOLATURA / DE LAUTTO LIBRO SETTIMO. / Recercari novi del Divino M. Francesco da Milano. estratti da li soi / proprii Esemplari li quali non sono mai piu stati / visti ne stampati. / AGGIONTOVI ALCUNI ALTRI RECERCA/ri di Julio da Modena intabulati & acomodati per so/nar sopra il Lautto da M. Jo. Maria da Crema so/natore Excelentissimo opera veramente di/vina como quelli che la sonarano & / udiranosara palese / Apresso do Hiernimo Sotto".* 1548.
- *"INTABOLATURA DA LEUTO / DEL DIVINO FRANCESCO / DA MILANO NOVAME/NTE STAMPATA".* 154?.
- *"INTABOLATURA / DE LAUTO / DI FRANCESCO DA MILANO / NOVAMENTE RISTAMPATA / LIBRO PRIMO."*Venecia, 1556.
- *"INTABOLATURA DI LIUTO / DI FRANCESCO DA MILANO / De Motetti Recercari & Canzoni Francese Novamente ristampata. / LIBRO SECONDO".* Venecia, 1561.
- *"LA / INTABOLATURA DE LAUTO / DI FRANCESCO DA MILANO / CON LA CANZON DELI UCCELLI / LA BATAGLIA FRANCESE. ET ALTRE COSE / COME NELLE TAVOLA NEL FIN APARE. / Novamente ristampata / LIBRO PRIMO".* Venecia, 1563.
- *"LA / INTABOLATURA DE LAUTO / DI FRANCESCO DA MILANO / DE MOTETTI RECERCARI / ET CANZONE FRANCESE / Novamente ristampata & coretta. / LIBRO SECONDO".* Venecia, 1563.
- *"LA / INTABOLATURA DE LAUTO / DI FRANCESCO DA MILANO / ET PIERINO SUO DISCEPOLO / Di Recercate Madrigali, & canzone Francese. / Novamente ristampata & corretta. / LIBRO TERZO".* Venecia, 1563.
- *"INTABOLATURA / DE LAUTO / DI M. FRANCESCO MILANESE ET M. PERINO / FIORENTINO / Recercate Madrigali, & Canzone Franzese: / LIBRO PRIMO".* Roma, 1566.

CAPÍTULO II

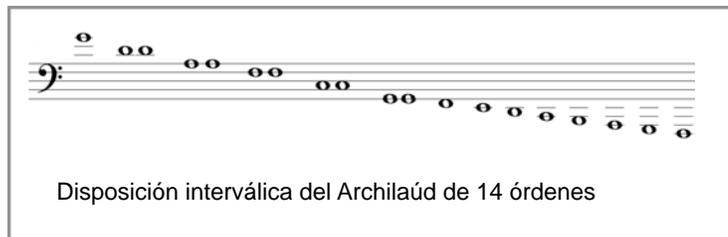
Archilaúd

Generalidades

El laúd es un instrumento de cuerda pulsada derivado del ŪD, instrumento árabe que fue introducido en Europa por los moros desde la invasión a España en el siglo VII. Evidencias pictóricas y escritas aproximadas al año 1350 muestran al laúd con las formas y dimensiones propias de lo que en la actualidad se conoce como un laúd medieval, es decir, un instrumento de 5 órdenes constituido básicamente por un mástil, una caja de resonancia en forma de media pera y una tapa armónica.

El laúd usado en la época del Renacimiento es similar al laúd medieval. A simple vista, las diferencias del instrumento del Renacimiento con respecto a su antecesor inmediato son: el incremento de las dimensiones de la caja de resonancia, la adición de un orden y cambios en el tipo de ornamentación en la marquetería. Durante el Renacimiento, los laudistas tuvieron la necesidad de extender el registro grave del instrumento; fue así que agregaron órdenes al laúd paulatinamente, de tal forma que en este periodo existían laudes de 6, 7, 8 y 10 órdenes (entre los más comunes). En el periodo Barroco se incrementaron aún mas órdenes, lo que produjo el nacimiento del archilaúd.

El archilaúd es un instrumento de cuerda pulsada de la familia del laúd que surgió en Italia antes del año 1590. Al parecer, los italianos nombraban *archilaúd* a cualquier laúd que tuviese una extensión del mástil. Los más antiguos, usados hasta antes de 1620, presentan diferencias en cuanto al número de órdenes, pues se sabe de la existencia de instrumentos de 11, 12, 13 y 14 órdenes. El estándar que se usó después de la segunda mitad del siglo XVII es el archilaúd de 13 y 14 órdenes; por lo tanto, de manera muy general, este instrumento se podría definir como el tipo de laúd que posee 6 ó 7 órdenes sobre el mástil



o diapasón, además de otros 7 u 8 órdenes graves, los cuales son únicamente pulsados con las cuerdas al aire. Estos órdenes se encuentran sujetos a un segundo clavijero situado al final de la extensión del mástil. La disposición interválica de los 6 primeros órdenes del instrumento es la misma que posee el laúd del Renacimiento, es decir 4ta, 4ta, 3ra mayor, 4ta, 4ta; los bordones están dispuestos diatónicamente.

Puesto que en el presente trabajo se realiza la transcripción de una obra original para laúd atiorbado, se considera pertinente hacer algunas observaciones con respecto a este miembro de la familia del laúd. El hecho de que el archilaúd y el laúd atiorbado posean características muy similares y sean llamados con diferentes nombres puede causar confusión cuando se designa un instrumento a un repertorio determinado. Alessandro Piccinini, en la sección dedicada a los estudiantes del laúd del *Libro Primo di Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone*, indica que prefiere usar el nombre *Arciliuto* debido a que el término de *Liuto Attiorbato* implica que el instrumento es un derivado de la tiorba; comenta, además, que éste no se derivó de la tiorba, ya que él mismo inventó el archilaúd.

Con sus declaraciones, Piccinini sugiere que el archilaúd y el laúd atiorbado son un mismo instrumento, pero conocido por la gente con distintos términos.

Por otra parte, Nigel North menciona en su libro titulado *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*²¹ que el laúd atiorbado es el laúd con octavas en los bajos, cuerdas dobles y con un máximo de 14 órdenes. Su mejor papel lo jugaba como un laúd para repertorio de solo, aunque posiblemente también fue usado como instrumento de bajo continuo (opinión compartida por Robert Spencer)²² pero, debido a que sus



Archilaúd italiano ca. 1650. Cristoforo Choc
Victoria and Albert Museum

²¹ North, Nigel, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, p. 5.

²² Spencer, Robert, "Chitarrone, Theorbo and Archlute", *Early Music*, p. 414.

dimensiones son menores con respecto al archilaúd, el poder de proyección sonora es menor. El archilaúd es un instrumento con la misma afinación que el laúd atiorbado, con la diferencia de que posee bordones sencillos y funcionaba principalmente como instrumento de bajo continuo.

Es poco relevante, sin embargo, saber si el archilaúd y el laúd atiorbado son el mismo instrumento, ya que en ambos se puede ejecutar el mismo repertorio. Cabe aclarar que, desde un punto de vista práctico, un laúd de dimensiones menores puede facilitar la ejecución del repertorio de solo, pero un laúd con mayores dimensiones tiene un mayor volumen, que es de vital importancia en la ejecución de música de cámara.

Contexto social

Después de 1599, la mayor parte de la música para laúd que se imprimió en Italia fue escrita en un estilo diferente al usado por los grandes laudistas italianos del siglo XVI. Este nuevo estilo se refleja grandemente en las obras publicadas por Girolamo Kapsberger y Alessandro Piccinini, quienes quizá fueron los laudistas más innovadores de la época. Sería prudente aclarar que la música en estilo moderno escrita por estos dos laudistas no fue el estándar de la música para laúd escrita en el siglo XVII, ya que ésta coexistió junto con el repertorio clásico del siglo XVI.²³ Según Coehlo, en Italia fueron cultivadas por los laudistas, durante el siglo XVII, tres diferentes tradiciones de ejecución:

- a) Tradición profesional moderna, en la cual eran usados principalmente instrumentos como la tiorba y el archilaúd. La música era escrita en un estilo contemporáneo en el cual se incorporaban efectos y técnicas tales como los ligados, arpegios, trémolos y una variedad de trinos. Sus principales exponentes fueron: Kapsberger, Giuseppe Baglioni, Andrea Falconieri y Piccinini.
- b) Tradición profesional cortesana; la música era escrita en un estilo conservador por laudistas de la corte, como Santino Garsi da Parma y Lorenzo Allegri y usada en eventos de la corte como banquetes, festividades de bodas o para el baile.
- c) Tradición doméstica, conformada por amateurs y estudiantes de laúd quienes, en su mayoría, tocaban instrumentos pequeños (con un menor número de

²³ Coehlo, Victor Anand, *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, p. 108.

órdenes con respecto al archilaúd y la tiorba) y ejecutaban música escrita en el estilo antiguo de laudistas como Francesco da Milano y Santino Garsi da Parma.

De lo anterior podemos deducir que la música de archilaúd fue escrita en su totalidad en el estilo moderno, y que los profesionales que la escribieron estaban directamente ligados a la nobleza o al clero. Eran músicos pertenecientes a un alto estrato social e intelectual de la época. Se sabe que Girolamo Kapsberger fue hijo de un oficial militar alemán con nexos directos en la casa imperial de Austria. Alessandro Piccinini sirvió en la corte del duque Alfonso II, al Cardenal Pietro Aldobrandini y perteneció a la *Accademia dei Filomusi* de Bolonia. Por otra parte, Pietro Paolo Melij fue laudista de la corte del emperador Matthias.

Autores de la música para archilaúd

Datos biográficos: Giovanni Girolamo Kapsberger (ca. 1580-1651)

Il tedesco della tiorba (como era conocido por sus contemporáneos) fue un virtuoso de la tiorba, el laúd, la guitarra y compositor original, prolífico de gran fama y éxito en el panorama musical romano. Nació en Venecia ca. 1580, proveniente de una familia de la nobleza alemana. En 1604 publicó en Venecia su *Libro primo d'intavolatura di chitarrone*. Cabe mencionar que éste fue el primer libro impreso con música para tiorba sola, con el cual propulsó el desarrollo del repertorio solista del instrumento. En 1605, Kapsberger se trasladó a Roma, en donde su status de noble alemán aunado a su gran talento le abrieron las puertas del círculo de las familias más poderosas. Con esto el músico logró conocer y dominar las estrategias del mecenazgo que contribuyeron al desarrollo de su carrera.

Kapsberger dominaba la composición musical y compuso en los diversos géneros sacros y profanos, tanto instrumentales como vocales, más usuales de la época. En el ámbito vocal publicó varios libros de villanelas, motetes y arias, que contienen obras a una o varias voces. También publicó cantatas de navidad, misas y diversas óperas, además de algunos libros para conjuntos instrumentales. Desafortunadamente no todas las obras se conservan. En 1622, una de sus obras llamada *Apotheosis*, basada en

temas jesuitas, fue estrenada con motivo de la canonización de los dos primeros Santos jesuitas: San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, evento que debió ser de gran importancia para la Iglesia. De 1624 a 1644, Kapsberger estuvo al servicio del Cardenal Francesco Barberini (sobrino del papa Urbano VIII) donde sirvió por un largo periodo y trabajó con músicos como Girolamo Frescobaldi, Stefano Landi, Luigi Rossi y Dominico Mazzocchi.

Los libros de laúd y tiorba que sobreviven hasta nuestros días contienen danzas, variaciones y toccatas de gran complejidad, refinamiento y calidad, llenas de la expresividad y el dramatismo propios del estilo de la *seconda prattica*,²⁴ lo cual se hace notar en el uso atrevido del cromatismo y la introducción de varias técnicas improvisatorias dentro de una textura musical declamatoria. Las seis tocatas del *Libro primo d'intavolatura di chitarrone* son de gran valor, ya que poseen elementos de la música del laúd del Renacimiento mezcladas con el estilo naciente Barroco. La obra de Giovanni Girolamo Kapsberger relacionada con el laúd es:

- ♣ “*Libro primo d'intavolatura de Chitarrone ...*”. Venezia, 1604.
- ♣ “*Libro primo di Villanella a una, due et tre voci accomodato per qual si volgia strumenti con la Intavolatura del Chitarrone*”. Roma, 1610.
- ♣ “*Libro primo d'Intavolatura di Lauto*”. Roma 1611.
- ♣ “*Libro primo di Arie Passeggiate à una voce con l'Intavolatura del Chitarrone...*”. Roma, 1612.
- ♣ “*Libro secondo d'Arie...*”. Roma, 1623.
- ♣ “*Libro terzo di Villanella à una, due et tre voci accomodata per qual si voglia stromento con l'Intavolatura del Chitarrone...*”. Roma, 1619.
- ♣ “*Libro quarto di Villanella...*”. Roma, 1623.
- ♣ “*Capricci à due strumenti, Tiorba e Tiorbino*”. Roma, 1617.

Datos biográficos: Alessandro Piccinini (1566- ca. 1638)

²⁴ Vid. Capítulo IV: Estilo Renacentista y Barroco.

Laudista nacido en Bolonia y proveniente de una familia de músicos. Su padre, Leonardo Maria Piccinini, sus hermanos Girolamo y Filippo y su hijo, Leonardo Maria, fueron laudistas empleados en la Corte d'Este en Ferrara hasta 1597, año en el que murió el duque Alfonso II, por lo cual posiblemente Piccinini viajó a Roma, donde poco después de 1600 entró al servicio de Guido Bentivoglio. Piccinini de alguna forma debió estar en contacto con gente como Girolamo Frescobaldi y Girolamo Kapsberger, quienes eran figuras musicales en Roma conocidos como grandes ejecutantes e improvisadores de la tecla y de la tiorba, respectivamente. En 1611, Piccinini regresó a Bolonia y en 1623 publicó el libro *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*, dedicado a la princesa Isabella, archiduquesa de Austria. El autor presenta en su libro una serie de capítulos que tratan sobre consejos de técnicas y prácticas de ejecución para los estudiosos del laúd; habla sobre el sonido, sobre el uso de los dedos de la mano derecha, también de la forma en que se ejecutan varios ornamentos, de consejos sobre cómo se debe arpeggiar y sobre el origen de la tiorba, de la pandora y del archilaúd, del cual se proclama inventor. El estilo de Alessandro Piccinini se puede situar entre el Renacimiento y el Barroco, ya que su música muestra influencia de los dos estilos que se practicaban en la época. La obra de Piccinini contiene música escrita en tablatura italiana y está separada en dos secciones:

- ♣ La primera contiene música para archilaúd de 13 órdenes en la que el compositor hace uso de las capacidades técnicas del instrumento. Esta parte del libro incluye una gran cantidad de toccatas, arias variadas, ricercares, gagliardas, correntes, canciones, una *toccatà* para dos laúdes y una *canzone* para tres laúdes. En las obras de esta sección, Piccinini mezcla el estilo contrapuntístico del laúd del Renacimiento y el estilo armónico moderno sin perder su esencia sobria y conservadora.
- ♣ La segunda sección del *Libro Primo* está dedicada a la música de la tiorba y contiene toccatas, gagliardas, correntes y variaciones de la Romanesca y la Alemana. La música para tiorba fue escrita en un estilo armónico moderno explotando las características propias del instrumento y en un estilo que se puede diferenciar totalmente del estilo conservador que usó para escribir la música de archilaúd.

Se sabe que Alessandro Piccinini permaneció en Bolonia hasta el final de sus días en 1638. Un año después, Leonardo Maria Piccinini, hijo del laudista, publicó en Bolonia un compendio de obras de Alessandro Piccinini bajo el nombre de *Intavolatura di Liuto*.

comandante del Sacro Imperio Romano Germánico durante la Guerra de los Treinta años. La obra dedicada al militar es para diversos instrumentos: “*Chalavicembalo[sic]*, *Lauto Corista*, *Lauto piu grande un tasto*, *Lauto alla quarta Bassa*, *Citar Tiorbata*, *Alpa[sic] Doppia*, *Un basso di viola*, *Violino primo soprano e Flauto secondo soprano*”. El balletto se divide en tres secciones: Intrada, balletto y corrente. Melij formó parte del pequeño grupo de músicos que siguió en la corte al servicio de Ferdinando en 1619 cuando murió el emperador Matthias lo cual influyó directamente para que en 1620 el *Libro Quinto Intavolatura de Liuto Attiorbato e di Tiorba* fuera publicado y dedicado a *Ferdinando II*. El libro contiene danzas y obras diversas para archilaúd y para tiorba y a diferencia de los libros anteriores solo dos obras están dedicadas, las obras restantes poseen títulos descriptivos. Melij dejó la corte imperial en el año de 1623 para posiblemente regresar a Reggio.

Datos biográficos: Giovanni Zamboni

Desafortunadamente no existen muchos datos sobre Zamboni. Se sabe que fue un laudista romano nacido en la segunda mitad del siglo XVII; un virtuoso de la tiorba, el laúd, el clavecín, la guitarra, la mandora y la mandolina. Sirvió como músico en la catedral de Pisa y publicó una colección de sonatas para el archilaúd titulada: *Sonate d'intavolatura di leuto op. 1* en Lucca en 1718. Contiene 11 sonatas de camera para archilaúd de 14 órdenes que incluyen obras pequeñas en el mismo tono o modo. Los *sets* están conformados en su mayoría por danzas como la *allemanda*, la *corrente*, la *zarabanda* y la *gigue*.

CAPÍTULO III

Formas musicales en la vihuela y el laúd

La música de vihuela

De la música para vihuela solo sobreviven 7 libros, publicados en España entre 1536 y 1576. Los libros contienen en mayor porcentaje intabulaciones²⁵ de música vocal polifónica de los más grandes maestros de la época: Pedro y Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Nicolas Goembert y Josquin Desprez. También contienen intabulaciones de canciones francesas, villancicos y romances de diversos autores como Juan Vázquez, Juan del Enzina, Claudin de Sermisy y Jacob Arcadelt, por mencionar algunos, y obras de autoría propia como fantasías, diferencias²⁶ y algunas danzas. En su mayoría, la música contenida en los libros de vihuela fue de gran sofisticación y vanguardia en su época y la mayor parte de las obras son poseedoras de una gran complejidad musical y de dificultad técnica para quienes la ejecutan.

Listado de los libros para vihuela:

- ♣ Luis Milán. *El Maestro*. Valencia, 1536.
- ♣ Luis de Narváez. *Los Seys Libros del Delphin*. Valladolid, 1538.
- ♣ Alonso Mudarra. *Tres Libros de Música*. Sevilla, 1546.
- ♣ Enríquez de Valderrábano. *Silva de sirenas*. Valladolid, 1547.
- ♣ Diego Pisador. *Libro de Música de vihuela*. Salamanca, 1552.
- ♣ Miguel de Fuenllana. *Orphénica Lyra*. Sevilla, 1554.
- ♣ Esteban Daça. *El Parnaso*. Valladolid, 1576.

Además de los libros específicos para vihuela, también se publicaron otros para diversos instrumentos, los cuales se encuentran escritos en tablatura de tecla. En dichos libros,

²⁵ Proceso de transposición de notación musical común a una tablatura.

²⁶ Término usado para cierto tipo de variaciones en la música instrumental en España en el siglo XVI.

los autores nos dan una breve semblanza de cómo adaptar la cifra de tecla a los otros instrumentos. Los libros son:

♣ Luis Venegas de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares, 1557.

♣ Antonio de Cabezón. *Obras de Música para tecla arpa y vihuela*. Madrid, 1578.

Fuera de España se publicaron dos libros más: *Intavolatura da Viola o vero Lauto* y, como el título lo indica, podían ser indistintamente tocados en la viola o el laúd.

♣ Francesco da Milano. *Libro primo della Fortuna*. Nápoles, 1536.

♣ Francesco da Milano. *Libro secondo della Fortuna*. Nápoles, 1536.

También existe un manuscrito de música para vihuela de varios autores:

♣ *Ramillete de Flores*, 1593.

La música de vihuela contenida en el programa

La música que será interpretada en el presente programa contiene Fantasías y diferencias sobre la Pavana, por lo cual a continuación se dará una breve descripción de estas formas musicales.

Fantasía

En palabras de Luis Milán: "...q[ue] cualquier obra deste libro d[e] cualquier tono que sea: se intitula fantasía: a respecto que solo procede dela fantasía y industria del autor que la hizo."²⁷ La fantasía es uno de los primeros géneros de la música instrumental del renacimiento y uno de los principales en la música de vihuela y de laúd; existen fundamentalmente dos tipos:²⁸

- Fantasía de tipo improvisatorio con una estructura relativamente libre, la cual fue más común en los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Su función

²⁷ Milan, Luis de, *El maestro*, p. B.

²⁸ Smith, Douglas, *A History of the Lute from Antiquity to Renaissance*, p. 98.

principal era establecer el modo y/o mostrar el afecto de la siguiente pieza a ejecutar. Este tipo de fantasía improvisatoria es parte de una ancestral tradición en la que se tocaban piezas instrumentales o fragmentos antes o después de una canción.

- Fantasía polifónica. Se convirtió en el tipo más popular durante la tercera década del siglo XVI, dominando el género. Este tipo de fantasía tiene sus orígenes en el motete y en otras composiciones polifónicas. Utiliza como técnica composicional primaria la imitación de motivos, es decir, se expone un motivo o fragmento melódico en una de las voces y posteriormente es imitado en otra de las voces en una altura diferente.

Una tradición de los vihuelistas y de los laudistas consiste en la intabulación de motetes, *chansons* y otros tipos de música vocal polifónica. Debido a esto no es de sorprender el encuentro con fragmentos o similitudes en las técnicas composicionales de los grandes polifonistas de la época en las fantasías creadas por ellos. Las fantasías de Francesco da Milano representan claramente el género, ya que el laudista hace uso de elementos improvisatorios y muestra sus dotes en la composición con el uso del contrapunto, que denota el manejo de temas o motivos invertidos, en aumento, disminución o variaciones rítmicas.

Diferencias

Son un *set* de improvisaciones creadas sobre una estructura rítmico-armónica que se repite. Quizá nacieron de la necesidad de evitar la repetición monótona del patrón sobre el cual fueron creadas. Los músicos del Renacimiento español desarrollaron extensamente el género de las diferencias, y fue Luis de Narváez quien publicó en los *Seys libros del delphin*, por primera vez, un conjunto completo y bien estructurado de variaciones instrumentales bajo el nombre de *diferencias*.

La Romanesca, el *Passamezzo Antico*, el *Passamezzo Moderno* y las folias fueron los principales esquemas utilizados por los compositores españoles e italianos para la elaboración de diferencias.

Pavana

La pavana es una de las danzas más populares de las cortes europeas de los siglos XVI y XVII. Se encuentra normalmente en compás binario y con frecuencia se enlaza con una danza más rápida en compás ternario (generalmente la gallarda). La pavana fue utilizada como una danza procesional e introductoria y, según Griffiths, es probable que el término provenga de padoana; de esta forma, pavana y padoana serían adjetivos que significan “provenientes o pertenecientes a Padua”,²⁹ pero lo cierto es que (independientemente de lo propuesto por Griffiths) es una danza nacida en Italia que se extendió al resto de Europa.

En su mayoría las pавanas contenidas en los libros de los vihuelistas fueron hechas sobre conocidos ostinatos armónicos de la época: la Romanesca, el *Passamezzo Antico*, el *Passamezzo Moderno* y las folias. Las *Diferencias sobre la Pavana* contenidas en el *Séptimo Libro* de la obra de Enríquez de Valderrabano no son la excepción, ya que se basan en el esquema armónico de la folía.

La música de archilaúd

El archilaúd fue un instrumento ampliamente cultivado en Italia, poseedor de una gran cantidad de música de calidad tanto en el ámbito solista como en el grupal, ya que también fue usado como un instrumento de continuo en cantatas, óperas, oratorios y diversos géneros instrumentales, pero fuera de Italia el archilaúd parece haber sido poco conocido y no se sabe de la existencia de música escrita fuera de Italia.

Los autores que escribieron música para el archilaúd son: Alessandro Piccinini, Pietro Paolo Melij, Giovanni Girolamo Kapsberger, Claudio Saracini, Bernardo Gianoncelli y Giovanni Zamboni. No existe mucha información sobre ellos; lo poco que se sabe de sus vidas se encuentra en las dedicatorias o en los prólogos de sus libros. Las publicaciones para archilaúd fueron impresas durante el siglo XVII y principios del XVIII y se encuentran escritas en tablatura italiana; la mayor parte del repertorio de este instrumento está compuesto por toccatas, ricercares, preludios, obras con títulos descriptivos, caprichos, diversas danzas entre las cuales comúnmente se encuentran la

²⁹ Griffiths, John, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, en el término “Pavana”, p. 523-524.

gagliarda, corrente, allemanda, volta, minuet, giga y sarabanda. Además, variaciones como la *bergamasca, pasacalles* y la *chacona*. Este repertorio presenta al intérprete retos técnicos y musicales, por lo que se sitúa entre lo más interesante de la literatura instrumental a solo de la época.

Listado de Libros para Archilaúd

- ♣ Giovanni Girolamo Kapsberger, *Libro Primo D'intavolatura di Lauto*, Roma, 1611.
- ♣ Claudio Saracini, *Le Musiche*, Venezia, 1614.
- ♣ Pietro Paolo Melij, *Intavolatura di Liuto attiorbato Libro Secondo, Venezia 1614. Intavolatura di Liuto Attiorbato Libro Terzo, Venezia 1616, Intavolatura di Liuto Attiorbato Libro Quarto, Venezia 1616. Intavolatura di Liuto Attiorbato e di Tiorba Libro Quinto, Venezia, 1620.*
- ♣ Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*, Bologna, 1623.
- ♣ Alessandro e Leonardo Maria Piccinini, *Intavolatura di Liuto*, Bologna, 1639.
- ♣ Bernardo Gianoncelli, *Il liuto di Gianoncelli*, Venezia, 1650.
- ♣ Giovanni Zamboni, *Sonate d'Intavolatura di Leuto*, Lucca 1718.

La música de archilaúd contenida en el programa

Toccata

Palabra proveniente del italiano *Toccare*, tocar. La toccata es de estructura relativamente libre y de carácter improvisatorio; obra creada para ser tocada y no cantada, como el caso de la cantata. Se tiene la primera referencia impresa de la palabra *toccata* en el libro de *Intabulatura de leuto de diversi autori* de Giovanni A. Casteliono, publicado en 1536, que contiene tres *toccatas* de las cuales una pertenece al laudista italiano Francesco da Milano. Las primeras *toccatas* impresas para tecla se encuentran en la obra de Sperindio Bertoldo y fueron publicadas en 1591. Después hubo algunas otras con obras de Claudio Merulo, Luzzaschi, Andrea y Giovanni Gabrielli y Annibale Padovano, entre otros. Lo más relevante en el terreno de la *toccata* se dio con la

publicación de una obra de Girolamo Frescobaldi titulada *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo, Libro Primo*, en 1615. A partir de esta publicación, la *toccata* pasó de ser una composición de estilo coral, donde una mano hacía armonía y la otra pasajes melódicos virtuosos, a una composición organizada en secciones contrastantes, con pasajes rítmicos de mayor complejidad y con una alternación de secciones corales, fugadas y pasajes brillantes de gran virtuosismo. La influencia de Frescobaldi en diversos compositores estuvo vigente hasta finales del siglo XVII. La *toccata* fue llevada a otros niveles por compositores posteriores como Froberger, Johann Joseph Fux, Johann Caspar Ferdinand Fischer y posteriormente por Buxtehude, Alessandro Scarlatti, entre otros, hasta llegar al Barroco tardío con Bach.

Passacaglia

Es un set de variaciones o diferencias melódicas sobre un *ostinato*. Se originó en España a principios del siglo XVII bajo el nombre de pasacalle, lo cual significa, como su nombre indica, pasar la calle.³⁰ El pasacalle era un tipo de improvisación sobre el siguiente esquema armónico I-IV-V-I (variante en menor i-iv-V-i), el cual se ejecutaba generalmente con una guitarra al principio o final de una canción. Cuando el pasacalle se adoptó en Italia y Francia fue tratado como un *ritornello*, ejecutado entre las estrofas de una canción (similar a lo que se hacía en España). Posteriormente el género tomó caminos distintos en los diversos países donde fue adoptado:

- En Italia surgieron nuevas variantes del esquema armónico del pasacalle i-V⁶-iv⁷⁶-V y i-VII-i⁶-iv⁶-V, de las cuales tenemos referencia gracias a la obra de Girolamo Frescobaldi titulada *Partite sopra Passacagli*, publicada en 1627. Probablemente en ese tiempo en Italia la *Passacaglie* era un género musical independiente, es decir, ya no fue tratado como una obra que dependía de otra, lo cual se puede apreciar en los distintos tipos de *passacagli* contenidos en la obra de Frescobaldi.
- En Francia el *passacalle* tomó un rumbo distinto; fue usado en la música de danza, pero también fue cultivado en la música de cámara por guitarristas, laudistas y clavecinistas, en los cuales se percibe la influencia de músicos italianos.

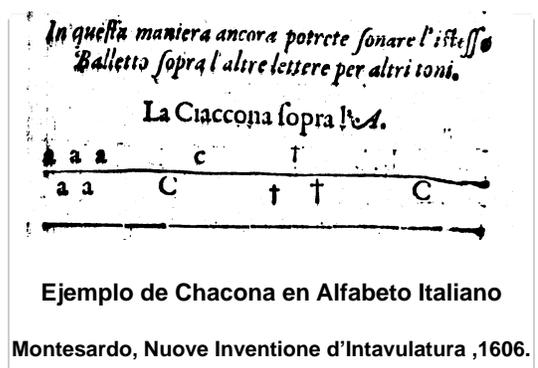
³⁰ Silbiger, Alexander, "Passacaglia", Grove Music Online, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com

- Alemania, influenciada por Italia y Francia, adoptó la *passacaglia* y la desarrolló mayormente en el ámbito de la música de órgano. Los alemanes hicieron uso de sus conocimientos en improvisación de *cantus firmus* y de *grounds*, e inclusive de fórmulas de bajos creadas por ellos mismos, con lo cual el bajo adquirió una importancia temática no presente en la forma tradicional; esto dio como resultado la creación de composiciones majestuosas.

Ciaconna

Aunque algunos autores utilizan indistintamente los términos chacona y *passacaglia*, sin embargo, a pesar de que existe una controversia sobre cuál es cuál, en un principio la chacona y el pasacalle tuvieron un origen definido. Debido a que el tipo chacona que se pretende describir en el presente trabajo pertenece a un libro italiano publicado en la primera parte del siglo XVII, se enfocará en los modelos de chacona existentes hasta ese tiempo.

La chacona es una danza basada en un *ostinato*, originado en España en los últimos años del siglo XVI. Normalmente las chaconas se tocaban con guitarras, tambores y castañuelas; también se cantaban textos de carácter burlesco que llamaban a la gente a bailar y a divertirse. La chacona era considerada por la gente de la época como una danza propia de los sirvientes, esclavos e indios americanos, quizá debido al carácter “impropio” de sus textos, así como por los movimientos sugestivos de los bailarines.³¹ A pesar de su mala reputación, la chacona tuvo una amplia aceptación en España, en donde se convirtió en la más popular de las danzas; debido a esta popularidad se propagó por diversos países europeos, entre los que se encuentra Italia, en donde también tuvo una gran aceptación. Las primeras referencias que se tienen sobre esta danza se encuentran en la obra de Girolamo



Montesardo titulada *Nuove Inventioni d'Intavolatura 1606*; este libro contiene música

³¹ Los movimientos que se hacían al bailar la chacona eran asociados comúnmente con los movimientos del baile de la zarabanda (*vid.* descripción de zarabanda).

para la guitarra española e indica el siguiente esquema armónico de la chacona: I-V-vi-V, acompañado de una rítmica escueta; desafortunadamente, el sistema de notación musical usado por el autor solo proporciona una guía básica para la ejecución de la obra que resulta insuficiente si se desconoce el compás de la música. En Italia, las primeras chaconas escritas en notación estándar muestran un tipo de chacona hecha de diferencias sobre un *ostinato*; algunas veces estas diferencias son realizadas en registro grave y algunas otras en agudo, pero todas las variantes se encuentran unidas (es decir, sin algún tipo de rompimiento entre sí) y, además, poseen un espíritu jocosos y alegre de tipoailable.

En Francia, Inglaterra y Alemania, la chacona tuvo un desarrollo distinto al que tuvo en España e Italia. Sin embargo, la forma siguió siendo caracterizada por el *ostinato*, armónico o melódico propio del género.

Zarabanda

La zarabanda es una danza de ritmo ternario, nacida seguramente a principios del siglo XVI. Aunque no se sabe si su origen es español o latinoamericano, fue uno de los bailes más populares en España; además, prohibido porque se consideraba obsceno. Esta danza en un principio era un *ostinato* que se acompañaba con la guitarra y las castañuelas, al tiempo que se cantaban textos. Debido a su popularidad, la zarabanda fue adoptada en Italia. Montesardo en su *Nuove Inventioni d'Intavolatura 1606* ejemplifica las primeras zarabandas en Italia mediante el siguiente esquema armónico: I-IV-I-V. El autor también proporciona una referencia rítmica de la danza, la cual podría interpretarse como una amalgama de compases de 6/8 y 3/4. Tanto en Italia como en España, el tipo de zarabanda más común era el basado en la repetición de un *ostinato* de frase simple, pero también existieron las zarabandas de frase binaria.³²

La zarabanda que se desarrolló en Alemania y en Francia durante el Barroco medio y tardío posee características distintas a las de la zarabanda española; es de carácter intenso y serio, aunque también las hay de carácter gracioso. En su mayoría poseen una estructura A-A, B-B, y cada una de sus partes esta basada en frases de 4

³² Es el caso de *Aria di Saravanda in varie partite*, de Alessandro Piccinini.

compases. Es común que en estas danzas haya una pequeña repetición (*petite reprise*) en los últimos compases de la obra.

Aunque en un principio la zarabanda se concebía como una danza aislada, posteriormente pasó a formar parte del *set* de danzas de la suite.

Capriccio

Término designado a una obra musical de carácter improvisatorio y caprichoso. La primera referencia al *capriccio* que se conoce es de Jacquet de Berchem, quien aplicó el término a un grupo de madrigales publicados en 1561. Durante el siglo XVI y XVII, el término *capriccio* fue aplicado tanto a obras vocales como instrumentales, sobre todo a obras para tecla.

El *capriccio* instrumental del siglo XVII, al igual que la fantasía, el *ricercare* y la *canzona*, es una forma contrapuntística similar a la fuga, con elementos afines tales como la imitación de motivos, exposición de sujetos en aumento, disminución e inversión. El término *capriccio* también fue usado como sinónimo de danza; por ejemplo Cazzati, en su obra titulada *Arij e diversi capricci per camera e per chiesa*, publicada en 1669, designa a las danzas con el nombre genérico de *capriccio*.

Para el siglo XVIII, algunos compositores nombraban las *cadenzas* de sus conciertos como *capriccio* para sugerir o enfatizar al intérprete el carácter libre e improvisatorio y así establecer los límites de la *cadenza*.

Resumiendo, se puede decir que el término *capriccio* era aplicado a la música en la que la imaginación tenía mayor éxito que el cumplimiento de las reglas de composición musical.³³

Gagliarda

Es una danza cortesana de métrica ternaria nacida probablemente en el norte de Italia durante el Renacimiento. Esta danza consta de tres frases que se repiten, es decir A-A, B-B, C-C. En las repeticiones era muy común que los músicos hicieran uso de sus dotes de improvisación para ornamentar con gran destreza. La gallarda era comúnmente asociada con la pavana y en algunas ocasiones el autor usaba el mismo material

³³ Schwandt Erich, "Capriccio", Grove Music on Line, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com

musical en la composición de estas dos danzas. La pavana era una danza de rítmica binaria de tres frases que se repetían (igual que la gallarda A-A, B-B, C-C) y después se bailaba la gallarda, lo cual producía un contraste entre una pieza larga de estructura binaria y motivos melódicos con duración de semibreve y una ternaria breve con duración de mínima. La gallarda fue una forma que sobrevivió hasta el siglo XVII; después de este siglo cayó en desuso.

Corrente

No se tiene certeza del origen de la *corrente*, pero se sabe que nació en el siglo XVII y que en sus comienzos fue una danza de gran popularidad tanto en Francia como en Italia. Posteriormente se empezó a hacer distinción entre la *Courante* Francesa y la *Corrente* italiana: la primera se caracterizaba por su majestuosidad y por ser una danza ternaria en 3/2 con ambigüedad rítmica a través del uso de hemiolas, también se distinguía por el uso de armonías modales y por poseer una textura contrapuntística; la segunda se distinguía por ser una danza rápida de métrica ternaria generalmente en 3/4 o 3/8 con forma binaria, de textura homofónica, con pasajes virtuosos y de gran balance, además de una clara estructura rítmica y armónica. La *corrente* era al principio una danza de cortejo en la que el bailarín parecía correr de un lado a otro combinando pasos improvisados y patrones establecidos que debían denotar un aire de alegría.

Tanto la *corrente* como la *courante* fueron formas cultivadas por los principales compositores de la época barroca, haciéndola vigente hasta el final del periodo, es decir, hasta mitad del siglo XVIII, aproximadamente.

Sonata

La sonata tuvo un gran desarrollo desde el periodo Barroco y sigue vigente hasta nuestros días; sin embargo, la presente descripción solo abarca el desarrollo de la sonata durante el periodo Barroco.

Sonata es el término que se designó a obras de carácter instrumental. El título indica que es música para ser sonada, a diferencia de la cantata que es música cantada. Generalmente la sonatas están constituidas por varias secciones que pueden ser o no de carácter contrapuntístico, cada una de las cuales consiste en diversos tempos y

métrica que producen la alteridad entre secciones lentas y rápidas que generan contraste, característico de la sonata.

Durante el barroco temprano, la sonata coexistió con otras formas instrumentales: la *canzona*, la *toccata*, el *capriccio*, el *ricercar*, la sinfonía y la fantasía. La gran similitud que existe entre la sonata y la *canzona* provocó que los compositores de la época usaran indistintamente los dos términos. Tal fue el caso de Tarquinio Merula, quien deja ver la intercambiabilidad de los vocablos en el título de su obra *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e per camera*, de 1637. Posteriormente, la *canzona* cayó en desuso y la sonata destacó en popularidad sobre las otras formas instrumentales. Este tipo de sonata fue cultivada grandemente durante el siglo XVII tanto en Italia como en otros países europeos; no obstante, en Alemania y en Austria los compositores se dedicaron más a la creación de sonatas tipo *suite*, las cuales incluyen en un solo *set* diversas piezas instrumentales (generalmente danzas) del mismo tono o modo.

Los italianos clasificaron las sonatas en dos grandes grupos: la *Sonata da camera* la cual es de tipo *suite*, conformada por danzas, y la *Sonata da chiesa*, término usado para la música de iglesia, esta sonata se constituye de varios movimientos o secciones contrastantes y que, junto con la *canzona*, desplazó a los solos de órgano que anteriormente se ejecutaban en las misas.

CAPÍTULO IV

Contribuciones del laúd y la vihuela al repertorio de la guitarra

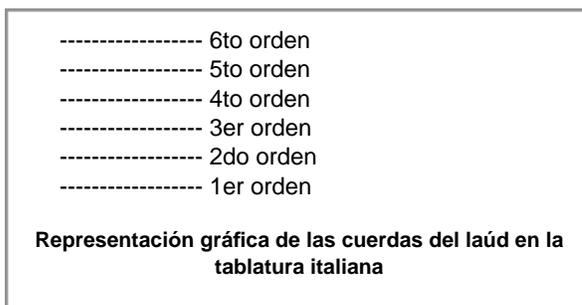
Sin duda alguna, la música de vihuela y de laúd es uno de los tesoros que la guitarra moderna ha heredado. Este repertorio contiene una gran riqueza debido a la calidad y complejidad que demandan del músico grandes habilidades en el desarrollo de técnicas de ejecución y recursos de interpretación propios de cada estilo.

Al explorar el repertorio de los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco, es posible encontrar riqueza y gran variedad de formas y estilos; sin embargo, resulta relativamente complejo (más no imposible) acceder a este repertorio debido a que casi en su totalidad fue escrito en tablatura. Esto conduce a los ejecutantes a aprender este sistema diferente de notación musical, con lo cual se evita tener un acceso restringido a esta música.

Los tres principales tipos de tablatura para los instrumentos de cuerda pulsada son: la tablatura alemana, la tablatura francesa y la tablatura italiana. Debido a que las obras del presente trabajo se encuentran escritas en tablatura italiana nos referiremos a dicho tipo.

Tablatura

El ejemplo más antiguo de tablatura italiana que sobrevive hasta nuestros días fue impreso en los talleres de Ottaviano Petrucci en Venecia, en el año 1507, y se titula *Intabulatura de Lauto Libro primo* del laudista italiano Francesco Spinacino. Esta modalidad de tablatura fue utilizada para escribir tanto la música de vihuela española como la del archilaúd italiano. En el sistema italiano de tablatura, las cuerdas del instrumento son representadas gráficamente a través de líneas horizontales de las cuales la línea inferior representa la cuerda más aguda del instrumento y la línea superior la más grave; en el caso de instrumentos de



más de 6 cuerdas, las cuerdas subsiguientes son representadas por distintos números escritos en la parte superior del hexagrama, de esta forma, en las tablaturas para un archilaúd de 14 cuerdas el séptimo orden sería representado por --0--,³⁴ el octavo por un --8--, el noveno por un --9--, el décimo por una --X--, el décimo primero por --γ--, el décimo segundo por un --12--, el décimo tercero por un --13-- y el orden catorce de la siguiente forma --14--.

Aportación de repertorio a la guitarra moderna

Tanto el repertorio de la vihuela como el del laúd brindan una amplia variedad de formas no cultivadas (o poco cultivadas) por los compositores que han escrito para la guitarra moderna, por lo cual el guitarrista moderno tiene en la música del Renacimiento y del Barroco dos grandes fuentes de repertorio distintas entre sí, las cuales ofrecen un campo extenso para explorar.

Repertorio Renacentista

La música de vihuela se constituye de villancicos, romances, diferencias, fantasías y, en un mayor porcentaje, intabulaciones de obras pertenecientes a los grandes polifonistas de la época. Con la intabulación³⁵ los vihuelistas incrementaron notablemente el repertorio de su instrumento y legaron uno de los repertorios más finos, bellos y complejos.

El estilo Renacentista se caracteriza, a grandes rasgos, por el uso de texturas polifónicas hechas en contrapunto modal, con melodías en ámbitos pequeños y con ritmos uniformes regidos por un *tactus*.³⁶ Este lenguaje fue el que los grandes maestros, como Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin de Prés, Orlando di Lasso, Giovanni da Palestrina, Gombert y Morales utilizaron en la realización de sus obras.

³⁴ Es importante recordar que en la mayoría de los laúdes de más de 7 órdenes las cuerdas graves son solamente pulsadas al aire.

³⁵ Bermudo, en el libro cuarto titulado *De tañer vihuela* de la *Declaración de instrumentos musicales*, nos brinda información sobre cómo aprender a tañer vihuela, mediante la intabulación de polifonía, proceso que parece haber sido común en los tañedores de vihuela.

³⁶ Término usado durante el siglo XV y XVI para referirse a la pulsación o unidad de tiempo.

Principales características de la música del Renacimiento:

- ⤴ Una práctica y un estilo.
- ⤴ Equilibrio de voces.
- ⤴ Melodías diatónicas en ámbitos pequeños.
- ⤴ Contrapunto modal.
- ⤴ Armonía de intervalos y tratamiento de disonancia en intervalos.
- ⤴ Los acordes se generan por el movimiento horizontal de las voces.
- ⤴ La modalidad rige las estructuras armónicas.
- ⤴ El *tactus* rige un ritmo de desarrollo uniforme.
- ⤴ No hay idiomas diferenciados, la voz y los instrumentos son intercambiables.

Sin duda alguna, la mayor parte del repertorio de vihuela (posiblemente todo) puede ser ejecutado en la guitarra moderna, debido a la similitud existente entre los dos instrumentos; la disposición interválica de la vihuela (4ta,4ta,3ra,4ta,4ta) es parecida a la de la guitarra, de manera que bastaría con bajar medio tono el sol de la tercera cuerda de la guitarra para que la disposición fuese igual y el guitarrista moderno pueda leer directamente de la tablatura la música de vihuela. Sin embargo, este repertorio demanda al intérprete conocimientos en contrapunto modal para dilucidar el correcto movimiento de las voces en la tablatura.

Repertorio Barroco:

El repertorio del laúd en el periodo Barroco ofrece formas tales como la fantasía, *toccata*, *canzona*, preludeo, *capriccio*, además de diferentes tipos de danzas como la *allemanda*, *corrente*, zarabanda, gigue y gallardas, entre las más comunes. El repertorio Barroco ofrece un panorama distinto al del Renacimiento, debido a que a los cambios que se experimentaron en la música a finales del siglo XVI, cuando un grupo de músicos conocidos como la *camerata fiorentina* liderados por los condes Corsi y Bardi, afirmaban que en la música contrapuntística la poesía era lacerada, ya que cada una de las voces entonaba palabras diferentes al mismo tiempo, lo cual restaba claridad a los textos. Estos cambios dieron paso al nacimiento de lo que en su momento se conoció como *stile moderno*,³⁷ que dejó de lado al *stile antico*.³⁸

³⁷ El *stile moderno* también fue conocido como *stylus luxurians* o *seconda prattica*.

³⁸ El *stile antico* también fue conocido como *stylus gravis* o *prima prattica*.

El estilo moderno fue promovido por los compositores del norte de Italia y se caracterizó principalmente por la nueva forma en que se trataban las disonancias (en pro de ilustrar el contenido del texto) y por el uso de tejidos musicales no polifónicos que permitieron una mayor claridad en el contenido de los textos y una mayor correspondencia entre la poesía y la música.

Principales características de la música del Barroco:

- ⤴ Dos prácticas y tres estilos.
- ⤴ Predominio de las voces exteriores.
- ⤴ Melodías diatónicas y cromáticas de gran ámbito.
- ⤴ Contrapunto cada vez más tonal.
- ⤴ Armonía de acordes y tratamiento de la disonancia en acordes.
- ⤴ Acordes con entidad independiente.
- ⤴ La tonalidad rige la estructura armónica.
- ⤴ Ritmos variados, declamación libre.
- ⤴ El idioma vocal e instrumental se diferencian notablemente.

La retórica en la música del Barroco

La retórica musical también fue empleada en la música puramente instrumental, en formas como el preludio, la *toccatà*, la *canzona*, la sonata, el *capriccio*, etc. La música para el laúd que se escribió desde finales del siglo XVI está constituida por una gran cantidad de figuras retóricas, por lo cual se considera necesario hablar sobre retórica y así mostrar otra parte de la riqueza de este repertorio que puede ser ejecutado en la guitarra moderna.

Retórica y poética

La visión humanista que la gente de la época del Renacimiento tenía sobre las disciplinas lingüísticas, tales como la oratoria y la poética,³⁹ tuvo un profundo efecto en casi todos los aspectos de la vida académica y artística en Europa. A través de la

³⁹ “El término *poética* (del griego crear) se refiere a la teorización, normativización sistematización e invención de instrucciones, conocimientos y recursos técnicos con los cuales cuenta el artista durante el proceso de creación”, López Cano, Rubén, *Música y Retórica en el Barroco*, p. 38.

oratoria y la poética resurgió la retórica;⁴⁰ la primera, como parte del principio de creación del discurso y la segunda, como parte fundamental de creación del texto poético. La poética fue una disciplina que tuvo una gran influencia no solo en el campo de la literatura, sino también en otras áreas del arte, entre las cuales se encuentra la música. Los teóricos y compositores de la época buscaban persuadir, convencer, transmitir ideas y sentimientos a través de los textos contenidos en sus obras, ellos conocían el poder cautivador, elocuente y persuasivo de la retórica y los resultados que se producían al aplicarla a la oratoria y a la poética; quizá por eso los teóricos de la música comenzaron a adaptar los recursos retóricos⁴¹ al lenguaje musical, con el objetivo de lograr un impacto similar al que los oradores tenían en la audiencia.

El término *Musica Poetica* comenzó a ser usado en tratados musicales desde el siglo XVI, subsecuentemente algunos autores incorporaron principios y conceptos retóricos en diversos tratados.⁴² Como ya se había mencionado, el interés por las expresiones musicales y su relación con el texto surgió en el Renacimiento y se desarrolló durante el periodo Barroco, esto fue común denominador en la mayoría de las tradiciones musicales europeas; sin embargo, en cada una este proceso fue distinto. En Alemania, por ejemplo, las disciplinas lingüísticas, ligadas a la elocuencia y conocidas también como el *trivium*⁴³ resultaron importantes en el campo de la composición musical; los teóricos alemanes desarrollaron un complejo sistema de retórica musical y adaptaron a su sistema musical las terminologías y conceptos que tomaron prestados de la retórica, prueba de ello es la obra de Joachim Burmeister titulada *Hypomnematum musicae Poeticae*, publicada en Rostock en el año 1599. Este es el primer tratado que contiene una lista sistemática de conceptos retórico-musicales.

⁴⁰ “Retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión”, *idem*, p. 7.

⁴¹ La retórica musical se desarrolló durante el periodo Barroco, sin embargo, diversos compositores hacían uso de ésta desde el Renacimiento. Un claro ejemplo se puede encontrar en los salmos penitenciales de Orlando di Lasso.

⁴² Según comenta Dietrich Bartel en su *Musica Poetica*, p.19-20, Nicolaus Listenius fue el primero en introducir el término *Musica Poetica* como un género de composición musical en su tratado de música, publicado en 1533 en Winttenber y posteriormente en 1563. El término fue usado como título del tratado de Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*) publicado en Magdeburg,.

⁴³ El *trivium* está conformado por la gramática, la retórica y la dialéctica (o lógica). Estas disciplinas están directamente relacionadas con la elocuencia y junto con las disciplinas del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) forman parte de las 7 artes liberales heredadas de la antigüedad clásica, las cuales tenían el propósito de ofrecer conocimientos generales y destrezas intelectuales.

Musica Poetica o composición musical es una ciencia matemática a través de la cual una correcta armonía de las notas es trasladada al papel de forma que posteriormente pueda ser cantada o ejecutada, y de este modo mover apropiadamente a los escuchas a la devoción de Dios como también para agradar y deleitar la mente y el alma [...] es también llamada así porque el compositor no solo debe entender la prosodia como lo hace un poeta en razón de no violar la métrica del texto sino porque el también escribe poesía llamada melodía, en consecuencia amerita el título de Melopoeta o Melopoeus.⁴⁴

Con la aplicación de figuras retóricas a sus técnicas de composición, los autores barrocos lograron una forma de expresión enfática y afectiva; cabe resaltar que todas estas técnicas quedaron registradas en la gran cantidad de tratados de retórica musical publicados entre 1599 y 1792. Entre las más destacadas se encuentra: *Musica autoschediastike* (Rostock, 1601), *Musica Poetica* (Rostock, 1606), ambos escritos también por Burmester, *Musices poeticae sive de compositione cantus praeceptiones* (Niesse, 1613) de Johannes Nucius, *Opusculum bipartitum* (Berlín, 1624) de Joachim Thuringus, *Musurgia Universalis* (Rome, 1650) de Athanasius Kircher, *Phrynus Mytilenaeus, oder Satyrischer Componist* (Desden/Leipzig, 1696) de Wolfgang Caspar, *Praecepta der musicalischen Composition* (1708)⁴⁵ de Johann Gottfried Walther, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739) de Johann Mattheson.

En Italia el estilo fue influenciado por la estrecha relación existente entre la música y la oratoria, es decir, los italianos imitaron al orador y no al dramaturgo. La música italiana tuvo un enfoque afectivo y estético que le permitió llegar a una expresión enfocada en un principio moderno estético de agitación de afectos y no de explicación de textos, como fue el caso de los alemanes.⁴⁶ Lo mismo ocurrió en Francia y en Inglaterra: la correspondencia entre música y retórica se dio sin el subsecuente desarrollo sistemático de conceptos de figuras retórico-musicales; los músicos observaron las formas de proceder de los actores o los oradores para así obtener una inspiración retórico-musical.

⁴⁴ Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der musicalischen Composition*, p. 75.

⁴⁵ La obra de J. G. Walther tiene fecha de 1708, sin embargo, no fue publicado hasta 1955.

⁴⁶ Bartel, Dietrich, *Musica Poetica*, p. 59.

Anexos

Notas al programa.....

La Piedra de Gran Estima

Hace algunos años, en una clase de guitarra con el maestro Eloy Cruz, recuerdo haber hecho una pregunta mientras revisábamos una transcripción para guitarra, de los años sesentas o setentas, de una sonata para laúd del compositor alemán Sylvius Leopold Weiss: “¿por qué la obra resulta tan compleja técnicamente [refiriéndome a la transcripción de la sonata] y finalmente la música no fluye con naturalidad?”. En ese momento con toda determinación afirmaba que la transcripción no era buena debido a ciertas discrepancias en la música; sin embargo, también recuerdo muy bien la respuesta que obtuve aquel día: “Eso se puede solucionar de dos formas, haciendo tu propia transcripción o tocando la obra en el instrumento para el cual fue escrita”. A q u e l l a respuesta originó un espíritu de búsqueda y exploración que finalizó en el deseo de interpretar en instrumentos *originales* de la época la llamada música antigua, es decir, toda aquella música que fue escrita del siglo XVI al XVIII. Esta actitud, como era de esperarse, desplegó una gran cantidad de posibilidades para ser exploradas: nuevas sonoridades, colores, compositores, repertorios y estilos; toda aquella música que como guitarrista moderno me resultaba hasta cierto punto desconocida y lejana.

Adentrado en el papel de ejecutar la música en instrumento réplica de original, tuve el primer acercamiento con el repertorio de la vihuela, instrumento que tuvo su mayor auge en la península Ibérica durante el siglo XVI, tiempo en el cual gozó de una gran estima, misma que se refleja en la gran cantidad de apreciaciones que diversos personalidades de la época hacen sobre ella. Se le describe como una creación de la cultura clásica griega, según se puede constatar en la famosa ilustración contenida en *El Maestro* de Luis Milán, donde se asocia a la vihuela con la lira de Orfeo; también en los títulos de algunos de los libros escritos para el instrumento, como por ejemplo: *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, título que se refiere a la lira de Orfeo, *El Parnaso* de Estevan Daça, el cual hace referencia al monte Parnaso morada de las Musas y de Apolo, *Los Seys libros del Delphin* de Luis de Narváez que hace alusión al mito de Arion y por último *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano que también hace referencia a seres

mitológicos distinguidos por su atractivo canto. En adición a lo anterior, también tenemos referencias de algunos personajes de la época, quienes afirmaban que la vihuela había sido creada por Apolo, algunos otros afirmaban que era creación de Mercurio. Cualquiera que fuese el caso y según estas apreciaciones, la vihuela había sido inventada o por lo menos ejecutada por un dios de la cultura Clásica Griega. Con tal cantidad de citas de esta índole que podemos encontrar en diversas fuentes del Renacimiento, es lógico pensar que un instrumento tan querido ypreciado por la gente de su época fuera poseedor de uno de los repertorios más finos, bellos y complejos que existen en el mundo occidental. Este repertorio se compone por, aproximadamente seiscientos noventa obras, contenidas en siete libros publicados en España entre 1536 y 1576. Entre estas obras encontramos diversas formas instrumentales como pavanas, romances, fantasías, diferencias, además de diversas danzas e intabulaciones de obras pertenecientes a los grandes maestros de la época. Esta música se encuentra escrita en un estilo polifónico, lenguaje de los grandes maestros como Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin de Prés, Orlando di Lasso, Giovanni da Palestrina, Gombert y Morales.

Llegando a este punto podemos preguntarnos ¿Qué es concretamente el estilo polifónico? Y sin duda alguna podemos definirlo como el estilo usado en el periodo del renacimiento el cual es caracterizado a grandes rasgos, por el uso de texturas a varias voces hechas en contrapunto modal, con melodías en ámbitos pequeños y con ritmos uniformes regidos por un *tactus* o pulso. Cabe aclarar que el contrapunto modal no es otra cosa sino el trato que los maestros en este arte daban a la disonancia, esa conjunción de sonidos que produce una sensación de incomodidad dureza y tensión y que servía sólo como un recurso para dar movilidad a las consonancias existentes entre las distintas voces contenidas en la obra.

El tiempo siempre hace su trabajo y nos trae siempre cambios que por supuesto están ligados directamente con lo existente y el estilo polifónico también fue afectado por el tiempo. La visión humanística que la gente del renacimiento tenía sobre las disciplinas lingüísticas tales como la oratoria y la poética tuvo profundas repercusiones en casi todos los aspectos de la vida académica y artística en toda Europa. De este modo, la palabra tomó una importancia primordial sobre otras disciplinas entre las cuales por supuesto se encuentra la música, pero... ¿Qué pasa cuando un discurso no es claro y causa confusión? Tal era la apreciación que tenía sobre la música polifónica un grupo de

músicos conocidos como la *Camerata Fiorentina* liderados por los condes Corsi y Bardi, quienes afirmaban que en la música contrapuntística, la poesía era lacerada, ya que cada una de las voces entonaba palabras diferentes al mismo tiempo, con lo cual se restaba claridad a los textos. Estos cambios dieron paso al nacimiento de lo que en su momento se conoció como *stile moderno*, y dejaron de lado al *stile antico*.

Este estilo moderno conocido actualmente como estilo barroco fue promovido mayormente por los compositores del norte de Italia y se caracterizó principalmente por la nueva forma en que se trataban las disonancias y por el uso de tejidos musicales no polifónicos que permitieron una mayor claridad en la pronunciación de los textos y una mayor correspondencia entre la poesía y la música. Este nuevo enfoque estético les permitió a los músicos italianos llegar a un gran nivel de expresión basado en un principio de agitación de afecto, que lograron imitando las formas de proceder de los actores y de los oradores. Este enfoque estético-musical fue también imitado en el plano instrumental y la música para laúd no fue la excepción.

El laúd, instrumento de cuerda pulsada conocido y apreciado en toda Europa, sufrió paulatinamente cambios en su morfología, los laudistas comenzaron a agregar cuerdas a sus laudes con el afán de ampliar sus registros, quizá estos cambios se debieron a las cualidades de la nueva música, que demandaba otras sonoridades. Estos hechos originaron el nacimiento de nuevos instrumentos como el archilaúd y el chitarrone.

Después de 1599 fecha en la que se publicó la *Intavolatura di Liuto* de Simone Molinaro, la mayor parte de la música para laúd que se imprimió en Italia fue escrita en el nuevo estilo, que difiere del usado por los grandes laudistas Italianos del siglo XVI. La nueva forma de componer música se ve reflejado grandemente en las obras publicadas por Girolamo Kapsberger y Alessandro Piccinini quienes fueron los laudistas más innovadores de la época y quienes posiblemente se conocieron, debido a que ambos vivieron en Roma, ciudad en la que se concentraba la mayor parte de la actividad musical en la Italia de la época.

El acercamiento al repertorio del Renacimiento y del Barroco nos brinda una amplia variedad de formas musicales no cultivadas (o poco cultivadas) por los compositores que han escrito para la guitarra moderna y, como parte de nuestra herencia musical, gran parte de este repertorio puede ser ejecutado en la guitarra, haciendo uso de transcripciones o aprendiendo el funcionamiento de la tablatura. Este repertorio poco

común, lo comparo al igual que Luis Milán con una *pedra de gran estima*, como nos narra en el siguiente relato en la dedicatoria de su ya mencionada obra *El Maestro*:

“...vinome a la memoria lo que un philosopho griego hizo de una muy estimada piedra preciosa que se hallo: a la qual teniendo entre sus manos dixo estas palabras. Si yo te tuviesse perderias tu valor. Y si tu me tuvieses perderia yo el mio. Y dicho esto la echo en la mar. Siguiose despues que de alli a poco tiempo fue hallada una baiena muerta ala orilla de la mar: y abriendola le hallaron la sobre dicha piedra. La qual vino en poder de un rey: y fue tenuta en tanto por el que siempre la traya consigo. Y offresciendose desspues oportunidad vio el dicho philosopho en poder de aquel rey aquella piedra de tanta estima que el avia echado en la mar: ala qual con gran admiracion dixo estas palabras: Tu eres agora de quien es tuyo: mostrando que la piedra estava en su lugar....”

Después de este relato, Luis Milán hace una comparación entre la piedra de gran estima y su obra dedicada al rey Juan de Portugal. De esta manera también yo comparo a la piedra de gran estima con el repertorio de gran riqueza y calidad del laúd y de la vihuela. Creo que esta música debe de ser difundida y ejecutada en mayor medida para que, al igual que la piedra de gran estima, no pierda su valor. Comparo a la ballena con el relativo abandono en que se encuentra este repertorio y al rey con todos los interesados en sacar del vientre de la ballena esta música de gran estima para hacerla nuestra.

Transcripciones

Transcripciones

La transcripción es uno de los medios más efectivos y más usados por los guitarristas modernos para acceder a otros repertorios para así estar en contacto con la música escrita para otros instrumentos. Como parte del presente trabajo se adjunta la transcripción de las obras que se ejecutarán en el examen, como una aportación práctica y simbólica al repertorio de la guitarra moderna.

El trabajo de transcripción consta de tres secciones:

- ♣ Tablatura original como fuente de consulta y comparación para el intérprete.
- ♣ Transcripciones a dos pautas, las cuales servirán al intérprete para dilucidar de una mejor forma el movimiento polifónico y contrapuntístico de las voces en la tablatura.
- ♣ Adaptación en una pauta para la guitarra moderna.

En las transcripciones se trató de ser fiel al original en la mayor medida. Cada cambio que se realizó se encuentra especificado al final de cada obra. En el caso de la música para archilaúd, las notas de los órdenes 7-14 han sido octavadas para hacer versiones practicables en la guitarra moderna.

Recomendaciones interpretativas generales

Música renacentista

Dos de las obras a interpretar en el presente programa son fantasías; este género polifónico alterna secciones contrapuntísticas con secciones de carácter imitativo por lo cual es de suma importancia detectar cada una de esas imitaciones y destacarla. La otra obra para vihuela es un grupo de diferencias, las cuales poseen un patrón armónico o melódico común que se debe destacar en cada diferencia.

Uno de los principales retos para el intérprete de la música del Renacimiento es el adecuado manejo de la polifonía. Cada una de las voces es totalmente independiente en el sentido vertical, sin embargo en el sentido horizontal dependen de las otras voces para la

creación de un tejido consonante que adquiere movilidad a través del uso de disonancias que deben de ser resueltas nuevamente en consonancias. Para la solucionar de este reto es recomendable realizar un estudio por separado de cada una de las voces, con ello se logra conocer cada voz y su correcta conducción. Las transcripciones contenidas en el presente trabajo contienen una versión a dos pautas en la cual se puede ver con claridad el movimiento de cada una de la voces. La conducción de estas líneas depende directamente de la digitación que el interprete realice. Las transcripciones contenidas en el presente trabajo no contienen digitaciones debido a que considero que la digitación es un proceso personal que cada interprete desarrolla según sus posibilidades físicas y técnicas, sin embargo el interprete puede obtener guías de digitación a través de la tablatura, ya que esta nos proporciona tanto la digitación de mano izquierda como la de mano derecha.

Música barroca

El presente trabajo contiene obras de principios y de finales de la era Barroca.

Las obras tempranas poseen un carácter de transición entre el estilo Renacentista y el Barroco, combinando secciones polifónicas con secciones imitativas y secciones en las que se diferencia claramente la polaridad entre las voces exteriores (tal es el caso de las toccatas); por estas razones el interprete debe hacer un análisis de las obras para ubicar estas secciones y diferenciarlas.

Considero que la toccata es un discurso retórico-musical que posee algunas de las partes de la elaboración del discurso, tales como la *Inventio* y la *Dispositio*.

La *dispositio* es la parte de la retórica en la que el compositor ordena los elementos y argumentos de la *Inventio* (el primer paso en donde se juntan las ideas y argumentos para la elaboración del discurso). La *inventio* posee varias secciones como son: *Hexordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* y *Perotatio* las cuales generalmente se encuentran en el discurso musical de la toccatas. Para lograr una mejor interpretación del discurso musical es necesario que el interprete tenga un pleno entendimiento de los conceptos retóricos utilizados en la elaboración de la obra.

Por otra parte entre las obras de música barroca contenidas en el programa se encuentran diversas danzas populares de la época, algunas de ellas basadas en un patrón

armónico o melódico, las cuales, a grandes rasgos, deben ser interpretadas con un pulso uniforme debido su carácter de danza haciendo énfasis en las disonancias usadas por el compositor así como en las cadencias que contenga la obra.

C Los feys libros del Delphin de musica

de cifras para tañer Albucla. hechos por **Luis de Harbacy**. Dirigido

dos al muy Illustre Señor el Señor don **Francisco de los**

Conos Comédador mayor de Leon Adelantado

de Laçoria Señor de Sautote y del Consejo

del estado de su Magestad Cesarea. &c.

y este primer libro tracta de los

ocho tonos para tañer por

ouertas partes en

Albucla.



in

ad.

id.

eee.

vij.

Con privilegio Imperial para Castilla y
Aragon y Sicilia y Cataluña por diez años.

Esta fantasia es
 del quarto Tono/
 y en la quarta en el
 tercero traste esta
 la clau de se fa ut.
 En la segnda en
 el primero traste esta
 la clau de celosant

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a lute tablature with six lines, containing numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5. Above the staff are several diamond-shaped rhythmic markings. A decorative flourish is positioned to the left of the staff. The lower staff is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with notes and rests.

D: liij

The second system of musical notation consists of three staves. The upper staff is a lute tablature with six lines, containing numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5. Above the staff are several diamond-shaped rhythmic markings. The middle and lower staves are standard musical staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). They contain melodic lines with notes and rests.

Delphin. K. viij.

Three systems of lute tablature for the piece 'Delphin.' Each system consists of a six-line staff with rhythmic flags above and letters (I, 3, 5, 2, 4) on the lines. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures.

Librosegundo.

A single system of lute tablature for the piece 'Librosegundo.' It consists of a six-line staff with rhythmic flags above and letters (I, 3, 5, 2, 4) on the lines. The system has 8 measures and ends with a double bar line and a Roman numeral II.

Fantasia del cuarto tono

Luis de Narváez
Trans. Alejandro Acosta

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down stepwise to G4. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic line with some grace notes. The left hand features a chromatic bass line in measures 7 and 8, moving from G3 up to D4.

9

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with a steady accompaniment.

13

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with a steady accompaniment.

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand continues with a steady accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 21 begins with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 22 has a treble staff with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5, followed by a half note G5. The bass staff has a whole note chord of E2, G2, and B2. Measure 23 has a treble staff with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, followed by a half note D6. The bass staff has a whole note chord of C3, E3, and G3. Measure 24 has a treble staff with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6, followed by a half note G6. The bass staff has a whole note chord of D3, F3, and A3.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 25 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 26 has a treble staff with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5, followed by a half note G5. The bass staff has a whole note chord of E2, G2, and B2. Measure 27 has a treble staff with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, followed by a half note D6. The bass staff has a whole note chord of C3, E3, and G3. Measure 28 has a treble staff with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6, followed by a half note G6. The bass staff has a whole note chord of D3, F3, and A3.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 29 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 30 has a treble staff with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5, followed by a half note G5. The bass staff has a whole note chord of E2, G2, and B2. Measure 31 has a treble staff with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, followed by a half note D6. The bass staff has a whole note chord of C3, E3, and G3. Measure 32 has a treble staff with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6, followed by a half note G6. The bass staff has a whole note chord of D3, F3, and A3.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 33 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 34 has a treble staff with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5, followed by a half note G5. The bass staff has a whole note chord of E2, G2, and B2. Measure 35 has a treble staff with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, followed by a half note D6. The bass staff has a whole note chord of C3, E3, and G3. Measure 36 has a treble staff with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6, followed by a half note G6. The bass staff has a whole note chord of D3, F3, and A3.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 37 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note C5. The bass staff has a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 38 has a treble staff with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5, followed by a half note G5. The bass staff has a whole note chord of E2, G2, and B2. Measure 39 has a treble staff with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, followed by a half note D6. The bass staff has a whole note chord of C3, E3, and G3. Measure 40 has a treble staff with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6, followed by a half note G6. The bass staff has a whole note chord of D3, F3, and A3.

Fantasia del cuarto tono

Luis de Narváez
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

8

5

9

13

17

21

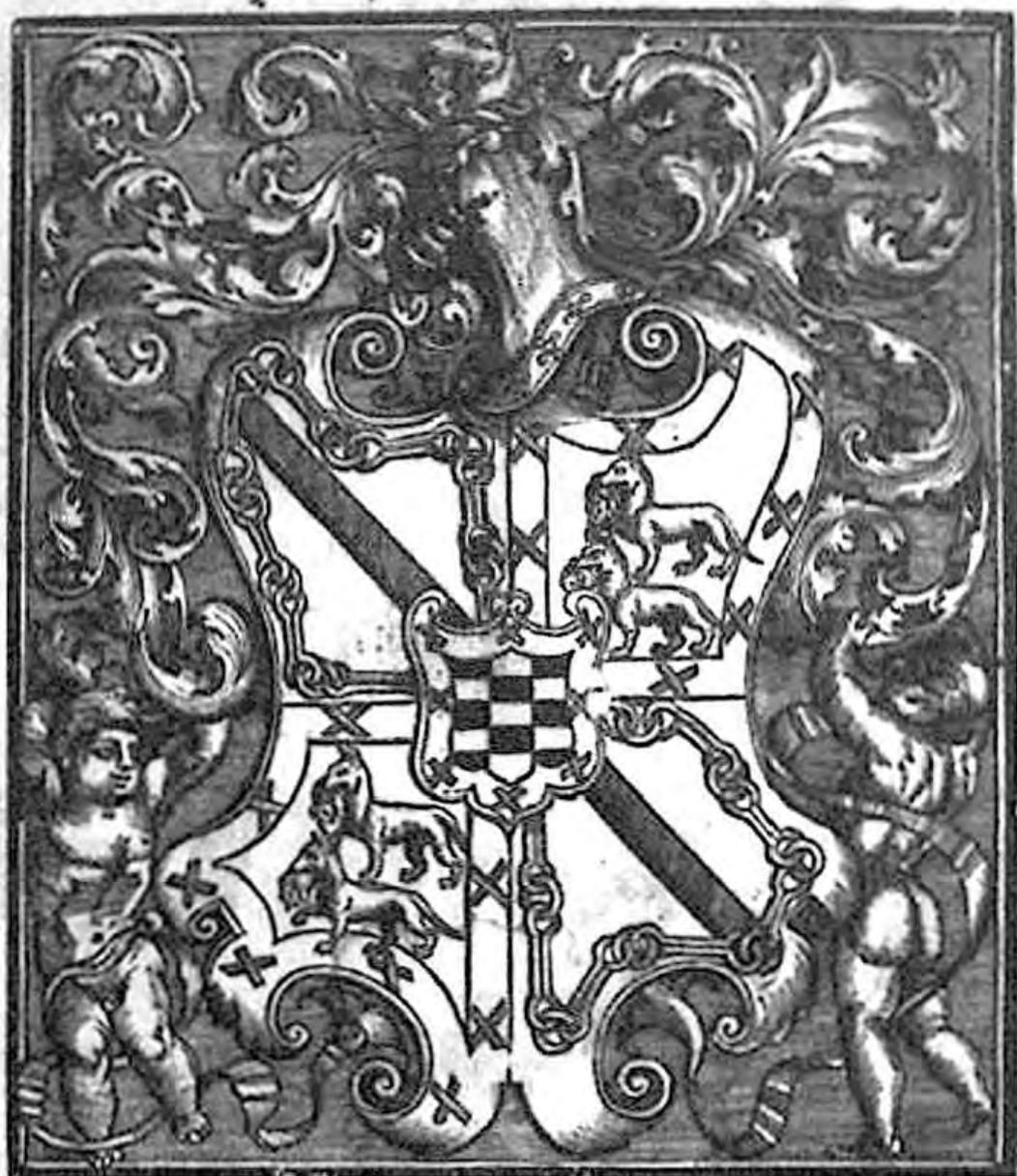
25

29

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Fantasia del quarto tono".

The first system, starting at measure 33, consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in eighth notes, with a final measure containing a half note. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes.

The second system, starting at measure 37, continues the melody in the treble staff. It features a series of eighth notes, some with sharps, and ends with a half note. The bass staff continues with accompaniment, including a final measure with a half note and a double bar line.



**LIBRO DE MVSICA
DE VIHVELA, INTITVLADO SILVA DE**

sirenas, En el qual se hallara toda diuersidad de musica, Compuesto por Enriq^z
de Valderrauano, Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Quínga Cō
de de Miranda, Señor de las casas de Auellaneda y Baçan, &c,



CON PRIVILEGIO IMPERIAL,

Estan tassados en dos ducados.

Sonetos.

Silvas de sirenas.

Two systems of musical notation, each consisting of three staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs.

LIBRO SEPTIMO

El qual trata de pauanas, y diferencias sobreguarda me las vacas, y para discantar sobre el conde claros / por dos partes con otro discante facil.

Pauana,

Primera diferencia, Primer grado.

Two systems of musical notation, each consisting of three staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs.

Two systems of musical notation, each consisting of three staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs.

Two systems of musical notation, each consisting of three staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs.

Segunda diferencia, Primer grado.

Two systems of musical notation, each consisting of three staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs.

Two systems of musical notation, each consisting of three staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of numbers representing guitar tablature. Above the staff, there are several lute-style ornaments, which are teardrop-shaped symbols with a stem, indicating specific fretting techniques.

Tercera diferencia.
Segundo grado.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature. The text "Tercera diferencia." and "Segundo grado." is written to the left of the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature. Above the staff, there are several lute-style ornaments.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature. Above the staff, there are several lute-style ornaments.

Quarta diferencia.
Tercero grado.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature. The text "Quarta diferencia." and "Tercero grado." is written to the left of the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature. Above the staff, there are several lute-style ornaments.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of numbers representing guitar tablature. Above the staff, there are several lute-style ornaments.

Pausas.

Silus de sirenas.

The musical score consists of ten systems of staves. The first system is labeled 'Pausas.' and the second 'Silus de sirenas.' The notation includes various rhythmic values and accidentals. The fourth system contains the following text: 'Aq se figūē tres diferēcias sobre la dicha pausana/rañ ē se por otro tono'. The fifth system is annotated with 'primera diferēcia. Primero grado.' and the seventh system with 'Segūda diferēcia. Segūdo grado.' The score concludes with a final system of staves.

Diferencias sobre la Pavana

Enriquez de Valderrábano
Alejandro Acosta

Primera diferencia. Primero grado.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-6) features a steady bass line of quarter notes and a treble line of quarter notes. The second system (measures 7-12) introduces eighth notes in the treble line. The third system (measures 13-17) includes a 4/4 time signature change in the final two measures. The fourth system (measures 18-20) continues with a mix of note values and rests. The fifth system (measures 21-24) concludes the piece with a final cadence. A copyright symbol (©) is located at the bottom center of the page.

24

Musical score for measures 24-26. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble clef staff has whole rests for measures 24 and 25, and a half note G4 for measure 26. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

27

Segunda diferencia. Primero grado.

Musical score for measures 27-29. The key signature is two sharps. Measure 27 has a treble clef staff with a half note G4 and a bass clef staff with a half note G2. Measure 28 has a treble clef staff with a half note A4 and a bass clef staff with a half note G2. Measure 29 has a treble clef staff with a half note B4 and a bass clef staff with a half note G2. A double bar line is present after measure 27. The time signature changes to 3/4 for measures 28 and 29.

31

Musical score for measures 31-36. The key signature is two sharps. The treble clef staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

37

Musical score for measures 37-42. The key signature is two sharps. The treble clef staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

43

Musical score for measures 43-48. The key signature is two sharps. The time signature changes to 4/4 for measures 43 and 44. The treble clef staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

49

Musical score for measures 49-53. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features chords and eighth notes.

54

Tercera diferencia. Tercero grado.

Musical score for measures 54-60. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 54 is a whole rest. A double bar line is followed by a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and eighth notes.

61

Musical score for measures 61-66. Treble clef, key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and eighth notes.

67

Musical score for measures 67-71. Treble clef, key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and eighth notes. A 4/4 time signature is indicated at the end of the system.

72

Musical score for measures 72-76. Treble clef, key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and eighth notes.

78

Quarta diferencia. tercero grado.

84

88

92

95

98

Musical score for measures 98-102. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 98 features a complex bass line with sixteenth-note runs and a treble line with rests. Measures 99-102 show a more active treble line with eighth and sixteenth notes, while the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

103

Musical score for measures 103-107. The treble line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a consistent eighth-note accompaniment. Measure 107 ends with a double bar line.

108

Musical score for measures 108-112. The treble line has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note passages. The bass line continues with an eighth-note accompaniment. Measure 112 ends with a double bar line.

Diferencias sobre la Pavana

Enriquez de Valderrábano

Alejandro Acosta

Primera diferencia. Primero grado.

Guitarra

Musical notation for the first system of the first difference, measures 1-6. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation is for guitar, with a treble clef and a 6/8 time signature. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register.

Musical notation for the second system of the first difference, measures 7-12. The notation continues with chords and single notes, maintaining the 6/8 time signature.

Musical notation for the third system of the first difference, measures 13-17. The notation continues with chords and single notes, maintaining the 6/8 time signature.

Musical notation for the fourth system of the first difference, measures 18-21. The notation continues with chords and single notes, maintaining the 6/8 time signature.

Musical notation for the fifth system of the first difference, measures 22-25. The notation continues with chords and single notes, maintaining the 6/8 time signature.

Musical notation for the sixth system of the first difference, measures 26-28. The notation continues with chords and single notes, maintaining the 6/8 time signature.

Segunda diferencia. Primero grado.

Musical notation for the first system of the second difference, measures 29-34. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation is for guitar, with a treble clef and a 6/8 time signature. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in the lower register.

Musical notation for the second system of the second difference, measures 35-40. The notation continues with chords and single notes, maintaining the 6/8 time signature.

40

45

50

55

Tercera diferencia. Segundo grado.

60

65

70

75

80

Quarta diferencia. Tercero grado.

84

87

89

91

94

96

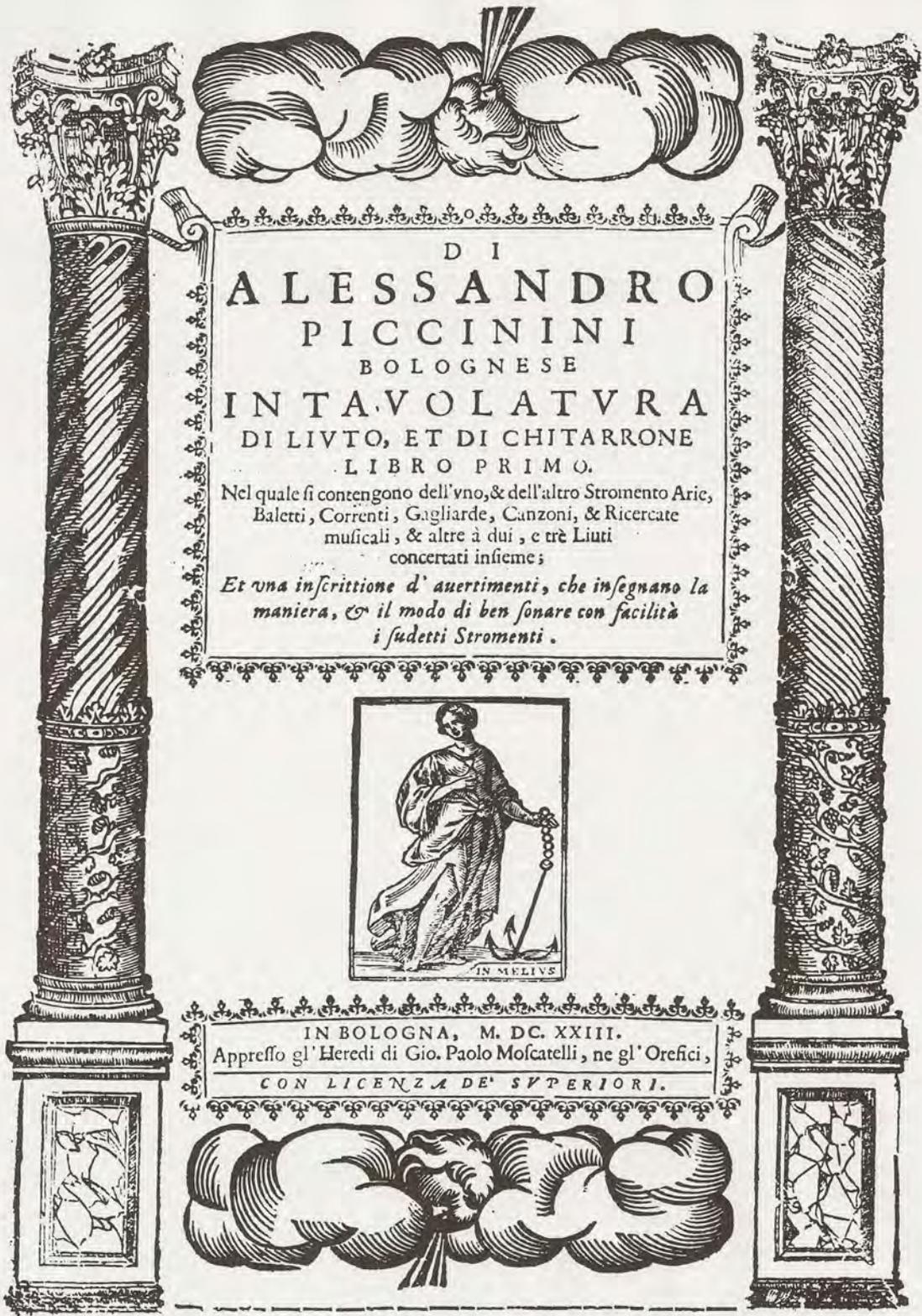
98

101

105

109

The image displays three staves of musical notation for the piece "Diferencias sobre la Pavana". Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The first staff, labeled "101", contains measures 101 through 104. The second staff, labeled "105", contains measures 105 through 108. The third staff, labeled "109", contains measures 109 through 112. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.



D I
**ALESSANDRO
PICCININI**
BOLOGNESE
INTAVOLATURA
DI LIVTO, ET DI CHITARRONE
LIBRO PRIMO.

Nel quale si contengono dell'vno, & dell'altro Stromento Aric,
Baletti, Correnti, Gagliarde, Canzoni, & Ricercate
musicali, & altre à dui, e trè Liuti
concertati insieme;

*Et vna inscrizione d' auertimenti, che insegnano la
maniera, & il modo di ben sonare con facilità
i sudetti Stromenti.*



IN BOLOGNA, M. DC. XXIII.
Appresso gl' Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, ne gl' Orefici,
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

ARIA DI
SARAVANDA
IN VARIE
PARTITE.

The musical score is presented in seven systems, each consisting of a single staff. The notation is a combination of standard musical notation (notes, rests, bar lines) and guitar-specific symbols (numbers 0-7 for frets, 'x' for natural harmonics, and '7' for barre). The piece is in a slow, steady tempo, characteristic of a saravanda. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense with rhythmic values and fret numbers, indicating a complex piece for guitar. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The page contains six systems of musical notation for guitar. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melody line with notes and rests, and a guitar tablature line with fret numbers (0-7) and 'X' marks for natural harmonics. The second system continues the melody and tablature. The third system shows a similar pattern with some changes in the melody. The fourth system includes a double bar line and a repeat sign. The fifth system is a section titled 'TOCCATA CROMATICA XII.' in a different key signature (one flat, Bb) and 2/4 time, featuring a chromatic melody. The sixth system continues this chromatic piece with a similar notation style.

Aria di Saravanda in Varie Partite

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

7

14

20

26

33

39

Musical score for measures 39-44. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

45

Musical score for measures 45-51. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand features a prominent bass line with a long, sweeping eighth-note phrase.

52

Musical score for measures 52-58. The right hand has a more active melodic line with eighth notes, and the left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

59

Musical score for measures 59-64. The right hand features a melodic line with a long, sweeping eighth-note phrase, and the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

65

Musical score for measures 65-70. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

71

Musical score for measures 71-76. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

77

Musical notation for measures 77-82. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 77 starts with a quarter rest in the treble and a half note in the bass. The piece concludes with a double bar line.

83

Musical notation for measures 83-88. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 83 starts with a quarter rest in the treble and a half note in the bass. The piece concludes with a double bar line.

89

Musical notation for measures 89-94. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 89 starts with a half note in the treble and a half note in the bass. The piece concludes with a double bar line.

95

Musical notation for measures 95-101. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 95 starts with a half note in the treble and a half note in the bass. The piece concludes with a double bar line.

102

Musical notation for measures 102-107. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 102 starts with a quarter rest in the treble and a half note in the bass. The piece concludes with a double bar line.

108

Musical notation for measures 108-114. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 108 starts with a quarter rest in the treble and a half note in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Aria di Saravanda in Varie Partite

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

81

86

91

96

101

106

111

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- Se realizó la octavación superior en los compases 71 y 72 debido a cuestiones de registro y en pro de favorecer la versión para guitarra.
- Las notas que se encuentran en el registro de la guitarra y que aún así fueron octavadas (como es el caso por ejemplo del compás 23), se debe a una consideración musical personal en favor de la línea melódica del bajo, tratando de imitar la versión para laúd.

The page contains six systems of musical notation for guitar. The first system features a treble clef and a key signature of one flat. The first two staves are standard musical notation, while the third staff is a six-line guitar tablature with numbers 1-7 and 'X' marks. The second system continues with similar notation. The third system includes a double bar line and a repeat sign. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of one flat, followed by standard notation and a guitar tablature staff. The fifth system is titled 'TOCCATA CROMATICA XII.' and features a treble clef, a key signature of one flat, and a guitar tablature staff. The sixth system continues with standard notation and a guitar tablature staff. The entire page is framed by a decorative border of repeating musical notes.

Handwritten musical score for guitar, page 47. The page contains several systems of music, including a section titled "CORRENTE QUINTA." The notation includes standard musical notation (staves with notes and rests) and guitar-specific notation (fingerings, chords, and a "Dx" marking). The score is framed by decorative borders on the left and right sides.

CORRENTE QUINTA.

The page features multiple systems of music. The first system at the top includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fingerings (e.g., 5 2 5, 7 7 7 7). The second system continues with similar notation and includes a "Dx" marking. Below this is a section of empty staves. The "CORRENTE QUINTA." section begins with a treble clef staff and a guitar staff with fingerings (e.g., 4 4 4 4). This section is followed by several more systems of music, each consisting of a treble clef staff and a guitar staff with various fingerings and notes.

Toccata Cromatica XII

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

6

11

15

19

©

24

Musical score for measures 24-28. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, a half note B2, a half note A2, a half note G2, a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand continues the melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, a half note B2, a half note A2, a half note G2, a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1.

33

Musical score for measures 33-37. The right hand continues the melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, a half note B2, a half note A2, a half note G2, a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1.

38

Musical score for measures 38-42. The right hand continues the melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, a half note B2, a half note A2, a half note G2, a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand continues the melodic line with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, a half note B2, a half note A2, a half note G2, a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, and a half note G1.

45

Musical notation for measures 45 and 46. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 45 features a half note in the treble clef and a series of eighth notes in the bass clef. Measure 46 contains a complex texture with sixteenth-note runs in both hands.

47

Musical notation for measures 47 and 48. Measure 47 has a half note in the treble and eighth notes in the bass. Measure 48 continues with eighth notes in the bass and a half note in the treble.

49

Musical notation for measures 49 and 50. Measure 49 shows eighth notes in the bass and a half note in the treble. Measure 50 features a half note in the treble and eighth notes in the bass.

51

Musical notation for measures 51 and 52. Measure 51 has a continuous eighth-note line in the treble and a half note in the bass. Measure 52 features a half note in the treble and eighth notes in the bass.

53

Musical notation for measures 53 and 54. Measure 53 contains eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 54 features eighth notes in the treble and a half note in the bass.

55

59

64

69

- La nota entre corchetes con asterisco []* aunque no existe como tal en la tablatura, es una nota que suena debido a las octavas que poseen los órdenes graves del laúd.

Toccata Cromatica XII

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

8

6

11

15

18

22

26

30

©

Musical score for Tocatta Cromatica XII, measures 34-53. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, often appearing in groups of four or six. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure 45 contains a circled 'o' in the bass line. Measure 51 contains a circled 'o' in the bass line. Measure 53 contains a circled 'o' in the bass line. The score is divided into systems of two staves each, with measure numbers 34, 38, 41, 45, 47, 49, 51, and 53 marking the beginning of each system.

55

59

63

67

71

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás 22, 47 y 66.

TOCCATA
XX.

The musical score for Toccata XX is presented on seven systems of staves. The notation includes standard musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and bar lines. It also features guitar-specific symbols: 'X' for natural harmonics, '9' for natural harmonics on the 9th fret, and '9V' for a virtual natural harmonic. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs. The page number '68' is centered at the top.

This page contains a musical score for guitar, consisting of several systems of staves and tablature. The score is enclosed in a decorative border. The first system features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a melodic line with notes and rests, and a corresponding guitar tablature below it. The second system continues the piece with similar notation. The third system is labeled 'CORRENTE VILL' and features a more rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The fourth system continues this rhythmic pattern. The fifth system shows a change in the melodic line. The sixth system continues the piece with a mix of melodic and rhythmic elements. The seventh system concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. The score is written in black ink on aged paper.

Toccata XX

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a final quarter note, while the bass staff has a whole note chord. The second system begins at measure 5, with the treble staff playing a melodic line and the bass staff providing harmonic support. The third system starts at measure 9, featuring a more active treble staff and a bass line with eighth notes. The fourth system begins at measure 13, showing a complex texture with sixteenth notes in the treble and chords in the bass.

35

Musical notation for measures 35-36. The piece is in D major (two sharps). Measure 35 features a treble clef with a series of eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole rest. Measure 36 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a series of eighth notes (D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1).

37

Musical notation for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (D2). Measure 38 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (E2). Measure 39 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (F#2).

40

Musical notation for measures 40-42. Measure 40 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (G2). Measure 41 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (A2). Measure 42 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (B2).

43

Musical notation for measures 43-45. Measure 43 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (C3). Measure 44 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (D3). Measure 45 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (E3).

46

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (F#2). Measure 47 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (G2). Measure 48 has a treble clef with eighth notes (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a whole note (A2).

Toccata XX

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

5

9

13

18

23

28

31

The image shows a musical score for a guitar piece titled "Tocata XX". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six staves of music, numbered 34 through 47. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are enclosed in brackets, and some are placed on a line above the staff, indicating octave transposition. The piece concludes with a double bar line and a final chord consisting of F#, C#, and G#.

- Las notas señaladas entre corchetes [] o una línea superior se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás 18, 22,

INTAVOLATURA
DI LIVTO

DI ALESSANDRO PICCININI

BOLOGNESE

LIBRO SECONDO

Nel quale si contengono Toccate, Ricercate Musicali, Cor-
rente, Gagliarde, Chiaccone, e Passacagli, alla vera Spa-
gnola, vn Bergamasco, con varie Partite, vna
Battaglia, & altri Capricci.

RACCOLTE

DA LEONARDO MARIA PICCININI

Suo Figliuolo

DEDICATA

ALL' EMINENTISSIMO.

E REVERENDISS. PRINCIPE

IL SIG. GUIDO

CARD. BENTIVOGLIO.



In BOLOGNA, Per Giacomo Monti, e Carlo Zenerò. 1639.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

L.

This page contains six systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with fret numbers. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the last at the bottom. The page is framed by a decorative border of small, repeating patterns.

F 2

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of a six-line staff with tablature (numbers 0-9) and rhythmic notation (vertical stems with flags). The notation is written in a style characteristic of early 20th-century guitar manuscripts. The first system is labeled 'F 2' at the top. The score is enclosed in a decorative border of small, repeating floral or geometric motifs. The overall layout is clean and professional, typical of a composer's manuscript.

LII.

This musical score, labeled LII, is presented in five systems. Each system consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The notation is a form of shorthand, likely representing guitar chords and fingerings. The first system begins with two pairs of eighth notes on the top staff. The second system starts with a single eighth note on the top staff. The third system begins with a single eighth note on the top staff. The fourth system starts with a single eighth note on the top staff and ends with four eighth notes on the top staff. The fifth system begins with a single eighth note on the top staff, followed by a measure with a '7' above it, and then a measure with an '8' above it. The bottom staff of the fifth system contains several measures of empty staves, suggesting a continuation of the piece or a specific technique.

Chiaconna Mariona alla vera Spagnola

Alessandro Piccinini

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

7

Musical notation for measures 7-13. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

14

Musical notation for measures 14-20. The right hand melody becomes more active with sixteenth notes, while the left hand accompaniment remains consistent.

21

Musical notation for measures 21-26. The right hand features a more complex melodic pattern with sixteenth notes, and the left hand accompaniment continues.

27

Musical notation for measures 27-32. The right hand melody includes a trill and sixteenth-note runs, while the left hand accompaniment concludes the piece.

34

Musical score for measures 34-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

40

Musical score for measures 40-44. The treble staff features a melody of quarter notes, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

45

Musical score for measures 45-50. The treble staff has a melody of quarter notes, and the bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

51

Musical score for measures 51-56. The treble staff contains a melody of quarter notes, and the bass staff has a more complex accompaniment with some longer note values.

57

Musical score for measures 57-62. The treble staff has a melody of quarter notes. The bass staff features a prominent accompaniment with long, sweeping lines. A small inset staff is present at the bottom of the system, showing a continuation of the bass line.

63

Musical score for measures 63-68. The treble staff contains a melody of quarter notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

70

77

84

90

96

102

108

Musical score for measures 108-112. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a bass line with sustained notes and some eighth-note accompaniment.

113

Musical score for measures 113-118. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active bass line with eighth-note accompaniment.

119

Musical score for measures 119-124. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with sustained notes and eighth-note accompaniment.

125

Musical score for measures 125-130. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with sustained notes and eighth-note accompaniment.

131

Musical score for measures 131-136. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with sustained notes and eighth-note accompaniment.

137

Musical score for measures 137-142. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with sustained notes and eighth-note accompaniment.

143

The image shows a musical score for a piece titled "Chiaconna Mariona alla vera Spagnola". The score is for a single system, starting at measure 143. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

- Los compases 60,81 y 104 fueron modificados porque al parecer hay un error de imprenta en la tablatura, ya que la estructura armónica no concuerda con los sonidos que según la fuente original debieran ser ejecutados. Las ossias muestran la versión de la tablatura.

Chiaccona Mariona alla vera Spagnola

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=F#

8

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

Chiaccona Mariona alla vera Spagnola

81

86

91

96

101

106

111

116

The image shows a musical score for a piece titled "Chiaccona Mariona alla vera Spagnola". The score is written in a single system with six staves, each containing a treble clef and a common time signature (C). The measures are numbered 121, 126, 131, 136, 141, and 146. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of notes enclosed in square brackets, indicating corrections or specific performance instructions. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- La sección señalada en los compases 89-97 la parte superior se encuentra una octava arriba, en relación con la tablatura.
- Los compases 60,81 y 104 fueron modificados porque al parecer hay un error de imprenta en la tablatura ya que la estructura armónica no concuerda con los sonidos que según la fuente original debieran ser ejecutados. Las ossias muestran la versión de la tablatura.

LIII.

PASSACA-
GLI.

The first system of musical notation for 'Passacagli'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. The piece is in 3/4 time.

The second system of musical notation, continuing the piece. It shows the continuation of the melodic and bass lines from the first system.

The third system of musical notation, continuing the piece. The notation includes various rhythmic patterns and chord progressions.

The fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a mix of eighth and sixteenth notes in the melody.

The fifth system of musical notation, continuing the piece. The notation includes a variety of rhythmic values and rests.

The sixth system of musical notation, continuing the piece. It includes a double bar line and a repeat sign.

LIV.

The first system of guitar tablature consists of six staves. The top staff contains rhythmic notation with a common time signature. The second staff contains a melodic line with notes and rests. The remaining four staves contain numerical fretting instructions (0-7) for the strings. The system is divided into measures by vertical bar lines.

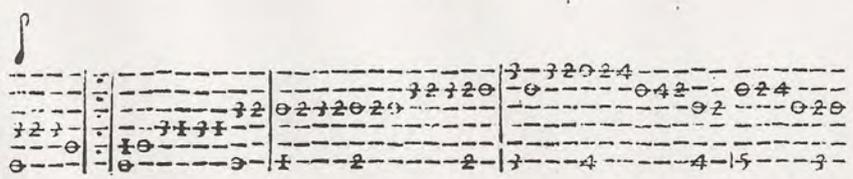
The second system of guitar tablature consists of six staves, similar in format to the first system. It includes rhythmic notation, a melodic line, and fretting instructions across six measures.

The third system of guitar tablature consists of six staves. It features rhythmic notation, a melodic line, and fretting instructions. The notation includes various note values and rests.

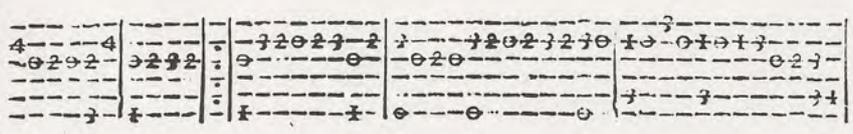
The fourth system of guitar tablature consists of six staves. It includes rhythmic notation, a melodic line, and fretting instructions across six measures.

The fifth system of guitar tablature consists of six staves. It features rhythmic notation, a melodic line, and fretting instructions across six measures.

The sixth system of guitar tablature consists of six staves. It includes rhythmic notation, a melodic line, and fretting instructions across six measures.



First system of musical notation, consisting of three staves with various notes and rests.



Second system of musical notation, consisting of three staves with various notes and rests.



Third system of musical notation, consisting of three staves with various notes and rests.



Fourth system of musical notation, consisting of three staves with various notes and rests.



Five empty musical staves.

CHIACCONA
Cappona alla vera Spagnola.



Musical notation for the piece 'CHIACCONA Cappona alla vera Spagnola', consisting of three staves with notes and rests.

Passacagli

Alessandro Piccinini

The image displays a musical score for the piece "Passacagli" by Alessandro Piccinini. The score is written for piano and is organized into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system covers measures 1 through 3. The second system, starting at measure 4, includes a first ending bracket over measures 4-5 and a second ending bracket over measures 6-7. The third system, starting at measure 9, features a first ending bracket over measures 9-10 and a second ending bracket over measures 11-12. The fourth system, starting at measure 13, includes a first ending bracket over measures 13-14 and a second ending bracket over measures 15-16. The fifth system, starting at measure 18, concludes the piece. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A copyright symbol (©) is located at the bottom center of the page.

23

Musical score for measures 23-27. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a trill in measure 23 and a dotted quarter note in measure 24. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and quarter notes.

28

Musical score for measures 28-32. The right hand continues the melodic line with a trill in measure 28 and a dotted quarter note in measure 29. The left hand accompaniment remains consistent with eighth and quarter notes.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand features a melodic line with a trill in measure 33 and a dotted quarter note in measure 34. The left hand accompaniment continues with eighth and quarter notes.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand features a melodic line with a trill in measure 37 and a dotted quarter note in measure 38. The left hand accompaniment continues with eighth and quarter notes.

40

Musical score for measures 40-43. The right hand features a melodic line with a trill in measure 40 and a dotted quarter note in measure 41. The left hand accompaniment continues with eighth and quarter notes.

43

Musical notation for measures 43 and 44. Measure 43 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 44 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted half note and a whole note. A dashed vertical line is present in measure 44.

45

Musical notation for measures 45 and 46. Measure 45 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a dotted half note. Measure 46 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted half note and a whole note.

47

Musical notation for measures 47 and 48. Measure 47 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a dotted half note. Measure 48 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted half note and a whole note. A dashed vertical line is present in measure 48.

49

Musical notation for measures 49 and 50. Measure 49 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a dotted half note. Measure 50 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted half note and a whole note.

51

Musical notation for measures 51, 52, and 53. Measure 51 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a dotted half note. Measure 52 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted half note and a whole note. Measure 53 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted half note and a whole note. A dashed vertical line is present in measure 52.

54

Musical score for measures 54-56. Measure 54: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 55: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has an ascending eighth-note scale: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 56: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G4. A bracketed asterisk [*] is placed above the G4 in the bass clef.

57

Musical score for measures 57-61. Measure 57: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a whole note G3. Measure 58: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 59: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 60: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 61: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3.

62

Musical score for measures 62-66. Measure 62: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 63: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 64: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 65: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 66: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3.

67

Musical score for measures 67-71. Measure 67: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 68: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 69: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 70: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 71: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3.

72

Musical score for measures 72-76. Measure 72: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 73: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 74: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 75: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3. Measure 76: Treble clef has a whole note G4; Bass clef has a whole note G3.

77

Musical notation for measures 77-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes, including a sharp sign. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing down. A dashed vertical line is present between measures 78 and 79.

82

Musical notation for measures 82-86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing up. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing down. A dashed vertical line is present between measures 83 and 84.

87

Musical notation for measures 87-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing up. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing down. A dashed vertical line is present between measures 88 and 89.

91

Musical notation for measures 91-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing up. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing down. A dashed vertical line is present between measures 92 and 93.

96

Musical notation for measures 96-100. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing up. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some with stems pointing down. A dashed vertical line is present between measures 97 and 98.

The image displays a musical score for a piece titled "Passacagli". The score is presented in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 99. The second system begins at measure 102. The third system begins at measure 105. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are several instances of notes marked with an asterisk (*) and enclosed in brackets, indicating octave transposition. Vertical dashed lines are used to indicate these transpositions. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

- Las notas marcadas entre corchetes con asterisco [*] son notas que se producen en el las cuerdas octava-
das del laúd.
- Las ossias indican lo que está escrito en la fuente original. Las modificaciones que en la presente trans-
cripción se realizan se deben a posibles errores de imprenta en la fuente original.

Passacagli

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

8

4

9

13

18

22

27

31

©

36

39

42

45

47

49

51

53

53

53

Passacagli

56

Musical staff 56: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 56 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a series of chords and single notes, including a measure with a bracketed asterisk and a measure with a bracketed '5'.

61

Musical staff 61: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 61 continues the sequence of chords and notes.

66

Musical staff 66: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 66 continues the sequence of chords and notes.

71

Musical staff 71: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 71 continues the sequence of chords and notes.

76

Musical staff 76: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 76 continues the sequence of chords and notes.

81

Musical staff 81: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 81 continues the sequence of chords and notes.

85

Musical staff 85: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 85 continues the sequence of chords and notes.

89

Musical staff 89: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 89 continues the sequence of chords and notes.

93

97

100

103

106

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- Las notas que se encuentran en el registro de la guitarra y que aún así fueron octavadas (como por ejemplo el compás 90) se debe a una consideración musical personal en favor de la línea melódica del bajo, tratando de imitar la versión para laúd.
- Las ossias indican lo que está escrito en la fuente original. Las modificaciones que en la presente transcripción se realizan se deben a posibles errores de imprenta en la fuente original.
- En el caso de la ossia del compás 55 la línea melódica del bajo en los últimos dos octavos del compás parece indicar su dirección hacia el La del compás 56 (el cual realmente no existe como un sonido que deba ser ejecutado dentro de la tablatura sino que se da por la octava que tienen las cuerdas graves del laúd por lo cual se encuentra marcado entre corchetes con asterisco []*). Sin embargo el manejo de la dirección de los últimos dos octavos del compás de la versión que en la presente transcripción se propone al resolver en el La del compás 56 produce octavas paralelas, sin embargo a un gusto personal se opta por el seguimiento melódico del bajo a pesar de las octavas paralelas que posteriormente se producen.



D I
PIETRO PAOLO
MELI DA REGGIO
LAVTENISTA, E MVSICO DI
CAMERA DI SVA M. CESAREA
E Gentilomo di Corte.
INTAVOLATVRA DI LIVTO
ATTIORBATO.
LIBRO QVARTO

Nel quale, si contiene due Corrente sopra alcuni
Toni senza Replica Cioe vna parte sopr'al'altra
Nel capo del libro vn Capricio Et nel fine vna
Corrente sopra vna batalia Agiuntoui vn Ballet
to concertato con noue Instruimenti.

Nuouamente composto, & dato in luce
CON PRIVILEGIO.



In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1616.

Capriccio detto il gran Matias.

This musical score is for a guitar capriccio titled "Capriccio detto il gran Matias." It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various guitar-specific symbols such as circles with numbers (fingerings), plus signs (accents), and 'x' marks (muted strings). Above the staves, there are diagrams of the guitar fretboard showing finger positions for specific notes. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a style characteristic of 19th-century guitar music, with a focus on technical virtuosity. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Capriccio detto il gran Matias

Pietro Paolo Melij
Trans. Alejandro Acosta

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The time signature is 4/4. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The score is divided into six systems, each containing five measures. Measure numbers 6, 11, 16, 21, and 26 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

31

Measures 31-35: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of eighth notes with slurs, moving from G4 to E5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

36

Measures 36-40: Treble clef, 2/4 time. The melody features sixteenth-note runs and slurs. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

41

Measures 41-45: Treble clef, 2/4 time. The melody includes chords and slurs. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

46

Measures 46-50: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of quarter notes with slurs. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

51

Measures 51-55: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of chords and slurs. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

56

Measures 56-60: Treble clef, 2/4 time. The melody consists of chords and slurs. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

61

Musical notation for measures 61-65. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 61 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G3. A slur covers measures 62-65, with a flat sign (b) appearing under the bass staff in measure 63.

66

Musical notation for measures 66-70. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 66 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 66. A slur covers measures 67-70.

71

Musical notation for measures 71-75. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 71 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 71. A slur covers measures 72-75. A star symbol (*) is placed above the treble staff in measure 75.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 76 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 76. A slur covers measures 77-80.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 81 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G3. A slur covers measures 82-85. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 85.

86

Musical notation for measures 86-90. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 86 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G3. A sharp sign (#) is placed above the treble staff in measure 86. A slur covers measures 87-90.

91

96

101

106

111

116

- La nota marcada entre corchetes y asterisco []* del compás 75 no existe como tal en la tablatura, sin embargo es una a la que se resuelve con la nota octavada de la cuerda 6 del laúd.

Capriccio detto il gran Matias

Pietro Paolo Melij
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

81

The musical score consists of seven systems of music, each starting with a measure number in the top left corner. The systems are numbered 86, 91, 96, 101, 106, 111, and 116. The notation includes various rhythmic values and articulations, with some notes enclosed in brackets to indicate octave transposition. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compas 1, 54, 106.
- La nota del compás 75 señalada entre corchetes con asterisco fue agregada como parte de la octava de la sexta cuerda del laúd.



LIBRO PRIMO

D'INTAVOLATVRADI LAVTO
Del Sig:
GIO: GIROLAMO KAPSPERGER
Nobile Alemano.

RACCOLTO.

DAL SIG: FILIPPO NICOLINI
In Roma Con Privilegio: 1611.

4

Toccata. I

a. 0 1. HK 1. B 1. B 1. B 1. B

The musical score is written on 14 staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes standard musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Additionally, it features guitar-specific notation, including fret numbers (0-6) and string numbers (1-6). The piece is marked with 'a.' and '1.'. The score is densely packed with notes and rests, indicating a complex and technically demanding piece. The handwriting is clear and legible.

Handwritten musical notation on a page with 12 staves. The notation includes rhythmic symbols (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and various musical symbols such as 'B', 'x', and 'K'. The notes are accompanied by numerical fret numbers (0-7) and some include a '3' indicating a triplet. The piece concludes with a double bar line and a final '5' on the top staff.

0

HK

3 0 5 3 | 3 3 1 0 3 1 0 3 0 1 3 | 0 2 3 1 4 3 1 3

2 0 4 0 2 0 0 2 | 0 3 1 0 3 0 1 3 0 1 3 0 0 2 4

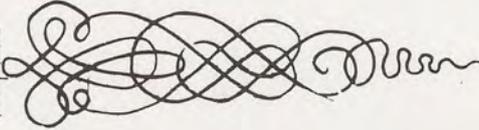
0 0 0 2 2 3 0 0 0 1 1 3 0 1 0 0 *d. B*
3 3 0 2

d. B
3 3 3 0 1 3 2 3 3 4 1 3 3 3 0 | 3 3 0 2 3

B B B B B B B

3 0 2 3 0 1 3 1 0 3 | 5 6 5 6 5 6 5 6 5 3 1 0 3 2
B B B B B B B B B B

3 0 2 3 | 3 2 0 2 3 2 3 2 3 2 0 2 0 2 0 2 3

2 3 2 3 2 0 2 | 

2^a *B*
2 3 3 2 3 0 1 0 2 3
B B B B

2 3 0 1 3 3 0 3 1 0 2 4 0 1 3 | 2 0 7 2 4 4
2 2 0 0 2 4 3 4 3

Toccata 1a

Gio. Girolamo Kapsperger

Trans. Alejandro Acosta

5

9

13

18

©

2
23

Toccata 1a

Musical notation for measures 2-23. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes, with some notes beamed together. The key signature has one sharp (F#).

28

Musical notation for measures 28-31. Measures 28-30 feature a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 31 continues with a similar rhythmic pattern. The bass clef provides a steady accompaniment.

32

Musical notation for measures 32-35. The treble clef has a more active melodic line with eighth notes, while the bass clef continues with a simple accompaniment.

36

Musical notation for measures 36-39. Both staves show more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes.

40

Musical notation for measures 40-44. The music features a mix of chords and moving lines in both staves.

45

Musical notation for measures 45-48. The final system shows a continuation of the piece's rhythmic and harmonic language.

Toccata 1a

50

53

56

59

62

65

4
70 *Toccata 1a*

74

76

79

82

85

- La nota que se encuentra escrita entre corchetes con asterisco [*] es una nota agragada que no se encuentra en la fuente original sin embargo existe como la cuerda octavada de los órdenes graves del laúd.

Toccata 1a

Gio. Girolamo Kapsperger

Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#

6

11

16

21

26

31

36

©

Toccata 1a

41

45

48

51

53

56

59

62

65

67

Toccata 1a

3

The image shows a musical score for a piece titled "Toccata 1a". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 71, 74, 76, 78, 81, and 84. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. In measure 71, there are notes enclosed in square brackets [] below the staff. In measure 81, there is a fermata over a note. In measure 84, there are three triplet markings (the number 3) above groups of notes. The score ends with a double bar line and a final chord.

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos de la presente transcripción se tuvieron que hacer reajustes en la rítmica original, ya que la suma rítmica no corresponde. Es el caso de los compases 10, 54, 56, 58, 59 y 86. (consultar tablatura).

6^{ta}

HK

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation includes a mix of standard musical symbols (notes, stems, beams) and guitar-specific tablature (numbers 0-4 on the staff lines). The score is organized into measures, with some measures containing multiple lines of notation. The piece is titled '6^{ta}' and 'HK'. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a study or a specific exercise. The handwriting is clear and legible.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes rhythmic symbols (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and various fingerings (0-5). The score is divided into sections by clefs and includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains the letters "HK". The piece ends with a double bar line and the number "13".
- Staff 2:** Continues the notation with rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 3:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a section with a treble clef and a key signature of one flat.
- Staff 4:** Continues the notation with rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 5:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a section with a treble clef and a key signature of one flat.
- Staff 6:** Continues the notation with rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 7:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a section with a treble clef and a key signature of one flat.
- Staff 8:** Continues the notation with rhythmic patterns and fingerings.
- Staff 9:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a section with a treble clef and a key signature of one flat.
- Staff 10:** Continues the notation with rhythmic patterns and fingerings.

A large, complex scribble is present on the right side of the page, overlapping the lower staves.

Toccata 6ta

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

6

11

16

20

25

Musical score for measures 25-29. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs, and the left hand continues with a steady accompaniment.

34

Musical score for measures 34-37. The right hand features a prominent sixteenth-note pattern, and the left hand has a more sparse accompaniment with some rests.

38

Musical score for measures 38-41. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand provides a harmonic base with chords and moving lines.

42

Musical score for measures 42-45. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand provides a harmonic base with chords and moving lines.

The image displays a musical score for a piece titled "Tocata 6ta", page 3. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The systems are numbered 46, 49, 53, 57, and 61. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A specific note in the bass clef of measure 57 is marked with a bracket and an asterisk, indicating it was added for resolution purposes.

- La nota entre corchetes y asterisco [*] fue agregada para la resolución de la sensible. Este sonido no está escrito en la tablatura, sin embargo existe como tal debido a las cuerdas graves octavadas del laúd.

Toccata 6ta

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

6

11

16

20

25

30

33

The image displays a musical score for a piece titled "Tocata 6ta". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. The music is divided into measures, with measure numbers 35, 37, 42, 46, 49, 53, 57, and 61 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are enclosed in square brackets, indicating they are an octave lower than written. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 62.

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, el bajo se fusiona con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás 57 y 62.

II. *a* $\text{d.} \text{d.} \text{d.} \text{HK} \text{d.} \text{d.} \text{d.}$

Handwritten musical notation for section II, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. A large, decorative flourish is present at the end of the section.

IZ. *a* $\text{d.} \text{d.} \text{d.} \text{d.} \text{d.} \text{d.}$

Handwritten musical notation for section IZ, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. A large, decorative flourish is present at the end of the section.

Gagliarda 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

The musical score is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the treble clef. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 16 and includes a repeat sign with first and second endings. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps).

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 21 starts with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 22 has a treble staff with a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 23 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 24 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3.

26

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 25 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 26 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 27 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 28 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3.

30

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 29 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 30 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 31 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. Measure 32 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a dotted half note chord of G2, B2, and D3. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Gagliarda 12a

Gio. Girolamo Kapsperger

Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

8

6

11

16

21

24

29

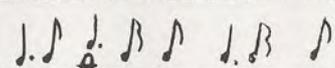
1.

2.

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás 12, 16, 30 y 32.

32 |

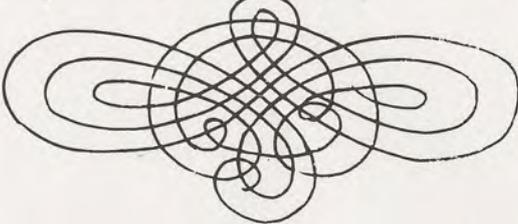
HK



Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values and fingerings (e.g., 3, 0, 1, 3, 2, 0, 3, 3, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 3, 2, 3, 0, 1, 2, 0, 3, 2, 3, 0, 1, 3, 2, 0, 3, 3, 0, 2, 3, 0, 2, 4, 5, 5, 4, 5, 5, 3, 3, 3).

12^a

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values and fingerings (e.g., 3, 1, 3, 2, 3, 3, 2, 0, 3, 2, 2, 2, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 5, 1, 0, 3, 0, 2, 4, 0, 0, 1, 3, 5, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 1, 3, 3, 1, 0, 3, 0, 3, 0, 1, 3, 0, 8, 3, 2, 3, 2, 0, 2, 3, 3, 2, 2, 2, 4, 1, 0, 1, 3, 1, 0, 3, 1, 3, 2, 3, 2, 0, 2, 3, 3, 2, 2, 2, 4, 0, 5, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 3, 3, 2, 0, 1, 3, 1, 3, 2, 0, 1, 0, 1, 3, 1, 0, 3, 1, 0, 1, 3, 0, 2, 3, 2, 0, 2, 4, 5, 3, 0, 1, 3, 1, 0, 3, 2, 3, 3, 0, x).



Corrente 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

6

11

16

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 21 starts with a treble clef half note G4 and a bass clef quarter note G2. Measure 22 has a treble clef quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 23 has a treble clef quarter note D5, quarter note E5, and quarter note F#5, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 24 has a treble clef quarter note G5, quarter note F#5, and quarter note E5, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 25 has a treble clef quarter note D5, quarter note C5, and quarter note B4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 26 has a treble clef quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 27 has a treble clef quarter note C5, quarter note B4, and quarter note A4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 28 has a treble clef quarter note G4, quarter note F#4, and quarter note E4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 29 has a treble clef quarter note D4, quarter note C4, and quarter note B3, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 30 has a treble clef quarter note A3, quarter note G3, and quarter note F#3, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 31 has a treble clef quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 32 has a treble clef quarter note C5, quarter note B4, and quarter note A4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 33 has a treble clef quarter note G4, quarter note F#4, and quarter note E4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 34 has a treble clef quarter note D4, quarter note C4, and quarter note B3, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 35 has a treble clef quarter note A3, quarter note G3, and quarter note F#3, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 36 has a treble clef quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 37 has a treble clef quarter note C5, quarter note B4, and quarter note A4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 38 has a treble clef quarter note G4, quarter note F#4, and quarter note E4, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 39 has a treble clef quarter note D4, quarter note C4, and quarter note B3, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2. Measure 40 has a treble clef quarter note A3, quarter note G3, and quarter note F#3, with a fermata over the first two notes. The bass clef has a quarter note G2.

Corrente 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

5

9

13

17

21

25

30

Musical score for Corrente 12a, measures 34-38. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. Measure 34 starts with a treble clef and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a dotted half note G3. Measure 35 continues the melody with eighth notes D5, E5, and F#5. The bass line has a dotted half note G3. Measure 36 shows the melody with eighth notes G5, A5, and B5. The bass line has a dotted half note G3. Measure 37 features the melody with eighth notes C6, B5, and A5. The bass line has a dotted half note G3. Measure 38 concludes the phrase with a quarter note G4. The bass line has a dotted half note G3. A note in the bass line of measure 38 is enclosed in square brackets, indicating it is an octave lower than written.

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.

SONATE D' INTAVOLATURA
DI
LEUTO
DI GIO: ZAMBONI ROMANO
OPERA PRIMA.



IN LUCCA, MDCCXVIII.

Per i Marefcondoli.

Con Licenza de' Superiori.

Santita Aleme

This is a handwritten musical score for a piece titled "Santita Aleme". The score is written on ten systems of five staves each. The first system includes a treble clef, a common time signature (C), and the title. The music is composed of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line and the word "Segue".

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "Segue" is written at the end of the second staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The word "Sarabanda" is written at the beginning, followed by a tempo marking "Lento".

Handwritten musical notation on two staves. The word "Fuga" is written in the middle of the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes rhythmic values and accidentals. Below the staves, there are some numbers: 8, 9, x, y, in, 13, 14.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on two staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The number "24" is written at the beginning of the first staff.

Handwritten musical score on a page with five systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the top, there are handwritten numbers: 13, 14, 15, 16, and 17. The score concludes with a double bar line and a decorative flourish. The bottom left corner is marked *App: 0* and the bottom right corner is marked *Ada: 0*.

18

Musical notation for measures 18-20. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 18 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes. The bass staff has a half note G3. Measure 19 continues with a treble staff of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff of a half note G3. Measure 20 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 21 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3. Measure 22 continues with a treble staff of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff of a half note G3. Measure 23 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 24 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3. Measure 25 continues with a treble staff of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff of a half note G3. Measure 26 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3.

27

Musical notation for measures 27-29. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 27 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3. Measure 28 continues with a treble staff of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff of a half note G3. Measure 29 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3.

30

Musical notation for measures 30-31. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 30 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes, and a bass staff of a half note G3. Measure 31 continues with a treble staff of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff of a half note G3.

Sonata 7a

Allemanda

Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra

6=Re
3=Fa#

8

4

8

8

10

12

16

19

8

The image displays a musical score for Sonata 7a, measures 22 through 30. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over a note in measure 25. A bracketed note [e] in measure 25 indicates an octave correction. Measures 28 and 29 are marked with a repeat sign and first/second endings. Measure 30 concludes with a double bar line.

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- Los sistemas con una línea superior se encuentran escritos en el original una octava inferior. En el caso de los sistemas 28 y 29 solo se octavaron las notas con plica inferior.

Sonata 7a

Gige

Giovanni Zamboni

Measures 1-5 of the piece. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. Measure 1 contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. A repeat sign is present at the beginning of measure 2. Trills (tr) are marked above the first notes of measures 2 and 3.

Measures 6-12. Measure 6 is marked with a '6'. The notation continues with eighth and sixteenth notes in the treble clef and quarter notes in the bass clef. A trill (tr) is marked above a note in measure 7.

Measures 13-19. Measure 13 is marked with a '13'. The notation continues with eighth and sixteenth notes in the treble clef and quarter notes in the bass clef. Trills (tr) are marked above notes in measures 14 and 19.

Measures 20-26. Measure 20 is marked with a '20'. The notation continues with eighth and sixteenth notes in the treble clef and quarter notes in the bass clef. Trills (tr) are marked above notes in measures 21 and 25.

Measures 27-32. Measure 27 is marked with a '27'. The notation includes first and second endings (1. and 2.) in measures 28 and 29. Trills (tr) are marked above notes in measures 30 and 31.

34

tr tr

Musical score for measures 34-40. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is written for piano in a grand staff. Measure 34 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note. The left hand has a half note. Trills are marked above the notes in measures 35 and 36.

41

Musical score for measures 41-47. The right hand continues with eighth and quarter notes. The left hand has a steady bass line of quarter notes.

48

tr

Musical score for measures 48-54. Measure 54 ends with a repeat sign. Trills are marked above notes in measures 50 and 51.

55

tr

Musical score for measures 55-61. The right hand has a more active melody with eighth notes. The left hand has a simple bass line. A trill is marked above a note in measure 60.

62

1. 2. %

Musical score for measures 62-68. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a repeat sign and a double bar line.

Sonata 7a

Gige

Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#

8

4

8

12

16

20

24

28

©

Musical score for Sonata 7a, page 2, measures 32-64. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *tr* (trill) and *mf* (mezzo-forte) are present. The score concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a repeat sign and a double bar line.

Measures 32-35: *tr*

Measures 36-39: *tr*, *tr*

Measures 40-43: *mf*

Measures 44-47: *mf*

Measures 48-51: *tr*

Measures 52-55: *tr*, *mf*

Measures 56-59: *tr*

Measures 60-63: *tr*

Measures 64-67: 1., 2.

Sonata 7a

Sarabanda

Giovanni Zamboni

Trans. Alejandro Acosta

Largo

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The first system (measures 1-6) features a melody in the treble clef with trills (tr) and a simple bass line. The second system (measures 7-12) includes a repeat sign and a fermata in the bass line. The third system (measures 13-18) concludes with a final cadence in the treble clef.

Sonata 7a

Sarabanda

Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Largo

Guitarra
6=Re
3=Fa#

8

5

9

13

- Las notas escritas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.

Sonata 7a

Fuga

Giovanni Zamboni

4

7

10

13

17

Musical score for measures 17-19. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble clef part features a series of chords in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes and a quarter note. The bass clef part has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes and a quarter note.

20

Musical score for measures 20-21. The treble clef part continues with a melodic line of eighth notes. The bass clef part has a whole note chord in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes and a quarter note.

22

Musical score for measures 22-24. The treble clef part features a continuous eighth-note pattern. The bass clef part has a whole note chord in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes and a quarter note.

25

Musical score for measures 25-27. The treble clef part features a continuous eighth-note pattern. The bass clef part has a melodic line with eighth notes and a quarter note.

28

Musical score for measures 28-30. The treble clef part features a continuous eighth-note pattern. The bass clef part has a melodic line with eighth notes and a quarter note.

31

Musical score for measures 31-34. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 31 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 32 continues the melodic line with some grace notes. Measure 33 shows a continuation of the eighth-note patterns. Measure 34 concludes with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

35

Musical score for measures 35-37. Measure 35 has a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 36 continues the quarter-note melody. Measure 37 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more complex accompaniment of eighth notes.

38

Musical score for measures 38-40. Measure 38 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 39 continues the eighth-note patterns. Measure 40 concludes with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

41

Musical score for measures 41-43. Measure 41 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 42 continues the eighth-note patterns. Measure 43 concludes with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

44

Musical score for measures 44-46. Measure 44 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 45 continues the eighth-note patterns. Measure 46 concludes with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

47

Musical notation for measures 47-49. The treble clef contains a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern. The bass clef contains a simple eighth-note accompaniment.

50

Arp°:

Musical notation for measures 50-52. Measure 50 continues the arpeggiated pattern. Measure 51 has a fermata over the final note. Measure 52 features a trill in the treble and a descending eighth-note line in the bass.

53

Musical notation for measures 53-56. The treble clef has a series of chords and eighth-note patterns. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

57

Adagio

Musical notation for measures 57-61. The tempo is marked "Adagio". The treble clef features a series of chords and a melodic line. The bass clef has a simple accompaniment.

62

tr

Musical notation for measures 62-64. Measure 62 has a trill in the treble. Measures 63-64 are block chords in both staves.

Sonata 7a

Fuga

Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#

4

7

10

13

16

19

22

Musical score for Sonata 7a, page 2, measures 25-46. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line consists of chords and single notes, some of which are marked with a bar line and a bracketed note, indicating a specific fingering or articulation. The score is divided into systems, with measure numbers 25, 28, 31, 34, 37, 40, 43, and 46 marking the beginning of each system.

Measures 25-27: Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of a series of sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 28-30: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 31-33: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 34-36: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 37-39: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 40-42: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 43-45: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Measures 46-48: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, with some notes marked with a bar line and a bracketed note.

Musical score for Sonata 7a, page 3, measures 49-58. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with a piano accompaniment. The piano part is indicated by square brackets [] around the notes. The tempo is marked Adagio. The score includes a trill (tr) and an arpeggio (Arp°) marking.

49

51

54

58

Arp°

Adagio

tr

- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran en la fuente original una octava baja.

Bibliografía

- Anglés, Higinio, *La música en la corte de Carlos V*, CSIC-Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1944.
- Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1997.
- Bermudo, Juan, *El libro llamado declaración de Instrumentos Musicales*, Ossuna, 1555, edición facsímil.
- Bukofzer, Manfred, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Col. Alianza Música, Alianza, España, 1986.
- Coehlo, Victor A. (ed.), *Performance on Lute, Guitar and Vihuela: historical practice and Modern Interpretation*, Col. Cambridge Studies in Performance Practice, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Dugot, Joël (coord.), *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Les Cahiers du Musée de la Musique, Cité de la musique, Paris, 2004.
- Corona Alcalde, Antonio, *The Players and Performance Practice of the Vihuela and its related Instruments, the Lute and the Guitar, from c. 1450 to c. 1650, as revealed by a Study of Literary, Musical, Theoretical, and Archival Sources*, PhD Dissertation, King's College, University of London, 1999.
- Casares, Emilio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-2002.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, Madrid, 1611, versión en línea de la Universidad de Sevilla.
- Cruz Soto, Eloy, *La Casa de los Once Muertos: Historia y Repertorio de la Guitarra*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- Gallardo, Bartolomé J., et. al., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Vol. 4, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889.
- Gianoncelli, Bernardo, *Il Liuto di Bernardo Gianoncelli*, Venezia, 1650, edición facsímil.
- Grout, Donald J., Claude Palisca, *Historia de la Música Occidental I*, Col. Alianza Música, Alianza, Madrid, 2005.
- Griffiths, John, "La imprenta y el poder musical en el Renacimiento español", *Revista Argentina de Musicología*, I, 1996, pp. 6-16.

Hill, John Walter, *La Música Barroca: Música en Europa occidental, 1580-1750*, Akal, Madrid, 2008.

Kapsperger, Giovanni, *Libro Primo D'Intavolatura di Lauto*, Roma, 1611, edición facsímil.

López Cano, Rubén, *Música y Retórica en el Barroco*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2000.

Mayer Brown, Howard, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965.

Melij, Pietro Paolo. *Intavolatura di Liuto Attiorbato. Libro Secondo*, Venezia, 1614, edición facsímil.

_____, *Intavolatura di Liuto Attiorbato*, Libro terzo, Venezia, 1616, edición facsímil.

_____, *Intavolatura di Liuto Attiorbato*, Libro Quarto, Venezia, 1616, edición facsímil.

_____, *Intavolatura di Liuto Attiorbato*, Libro Quinto, Venezia, 1620, edición facsímil.

Milan, Luis, *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Valencia, 1536, edición facsímil.

Narváez, Luis de, *Los Seys Libros del Delphin de música para tañer vihuela*, Valladolid, 1538, edición facsímil.

Ness, Arthur J. (ed.), *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497-1543): 2 volumes in one*, Harvard Publications in Music, Harvard University Press, Cambridge, 1970.

North, Nigel, *Continuo Playing on the Lute, Archilute and Theorbo: a Comprehensive Guide for Performers*, Indiana University Press, 1986.

Piccinini, Alessandro, *Intavolatura di liuto, et di chitarrone. Libro primo*, Bologna, 1623, edición facsímil.

_____, *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone. Libro Secondo*, Bologna, 1639, edición facsímil.

Romanillos, José L. y Marian Winspear, *The Vihuela de mano and Spanish Guitar: A dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*, Sanguino Press, Guadalajara, 2002.

Ruiz Jimenez, J. M., "Insights into Luis de Narváez and Music publishing in 16th-century Spain", *Journal of the lute Society of America*, no. 26, pp. 1-12, 1993.

Santamaría, Tomás de, *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasía*, Valladolid, 1565, edición facsímil.

Schlegel, Andreas, *Die Laute in Europa. Geschichte und Geschichten zum Geniessen*, trad. Katharina E. Schnell, The Lute Corner, Menziken, 2006.

Silbiger, Alexander (ed.), *Frescobaldi Studies*, Duke University Press, North Carolina, 1987.

Smith, Douglas Alton, *A History of the Lute from Antiquity to Renaissance*, Lute Society of America, Lexington, 2002.

Soropan de Rieros, Juan, *Medicina Española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua*, Granada, 1616, edición facsímil.

Spencer, Robert, "Chitarrone, Theorbo and Archlute", *Early Music*, Vol. 4, No. 4, Oxford University Press, 1976.

Turnbull, Harvey, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, Bold Strummer, Conecticut, 1992.

Valderrábano, Enríquez de, *Silva de sirenas*, Valladolid, 1547, edición facsímil.

Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der musicalischen Composition*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955.

Zamboni Romano, Giovanni, *Sonate D'intavolatura di Leuto*, Lucca, 1718, edición facsímil.