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 quarto Tono, vihuela. *Segundo Libro del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela.* Folio xxvii. Valladolid,1538.	**Luys de Narváez** *(fl 1526 - 1549)*	3’16”
Cuatro diferencias sobre la Pavana, vihuela. *Septimo Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas.* Folio: XCIIII v Valladolid, 1547.	**Enríquez de Valderrábano** *(fl.1547)*	4’23”
Fantasia sopre mi-fa-mi (33), vihuela. *Siena Manuscript (ca 1560-1570)* Folio: 58v-59r	**Francesco da Milano** (1497 - 1553)	2’43”
Toccata XX, archilaúd. **Aria di Saravanda in Varie Partite** **Toccata Cromatica** **Ciaccona Mariona*** **Passacaglia*** *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone. Libro Primo,* Bologna 1623. **Intavolatura di Liuto,* Bologna 1639.	**Alessandro Piccinini** (1566 - ca 1638)	2’29” 2’48” 4’03” 4’51” 4’17”
Capricio detto il gran Matias, archilaúd *Intavolatura di Liuto attiorbato. Libro Quarto.* Venezia 1616.	**Pietro Paolo Melij** (1579 - ca 1623)	3’15”
Toccata 1, archilaúd **Corrente 12** **Gagliarda 12** **Toccata 6** *Libro Primo d’intavolatura di Lauto.* Roma 1611.	**Gio. Girolamo Kapsperger** (ca 1580 - 1651)	4’19” 1’32” 1’53” 2’44”
Sonata 7a, archilaúd. Alemanda Gige Sarabande (Largo) Fuga *Sonate d’intavolatura di leuto op. 1.* 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 el 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 órdenes[2] 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 males[8] 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 hiciere 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.

Griffiths[13] 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 Jiménez[17] 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 Enrríquez de Valderráuano. Dirigido al illustrísimo 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 tenida 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 recercari & canzoni francese novamente ristampata. / LIBRO SECONDO”.* Venecia, 1546.

- “*INTABULATURA / DI LAUTO / DEL DIVINO FRANCESCO DA MILANO, / ET DELL’ECCELLENTE PIETRO PAOLO / Borrono 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 qualunche 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 sopre 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

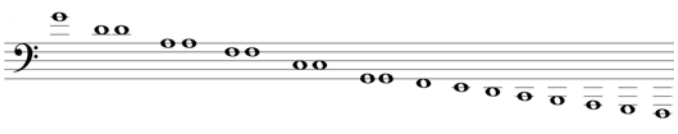
Archilaúd

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



Disposición interválica del Archilaúd de 14 órdenes

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.

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

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

[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 arpegiar 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:

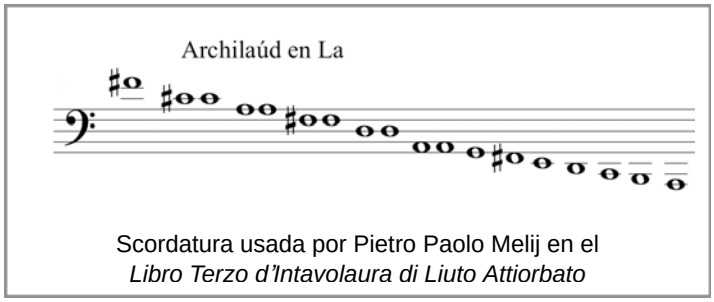
- La primera contiene música para archilaúd de 13 órdenes en la que el compositor hace uso de las capacidades técnicas del instrumento. Esta parte del libro incluye una gran cantidad de toccatas, arias variadas, ricercares, gagliardas, correntes, canzonas, una *toccata* para dos laúdes y una *canzone* 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.*

El libro, dedicado al cardenal Guido Bentivoglio contiene gagliardas, correntes, chiacconas, pasacagli y toccatas. La música de Piccinini constituye una muestra de su ingenio como laudista y compositor, en cuyas obras se refleja la transición entre la música de la época del Renacimiento y la del Barroco.

Datos biográficos: Pietro Paolo Melij (1579- *ca*.1623)

Laudista nacido en Reggio, en donde permaneció hasta el año 1612. Se trasladó a Austria y tuvo una gran actividad como músico en la corte imperial de Matthias de Austria. Melij publicó 5 libros de los cuales desafortunadamente el primero no sobrevive. El *Libro Secondo* titulado *Intavolatura di Liuto attiorbato,* publicado en Venecia en 1614, lo dedicó al emperador Matthias de Hungría y archiduque de Austria. El libro contiene diversas danzas: correntes, gagliardas, voltas, canzonas, con dedicatorias a diversos personajes de la época, entre ellas, destaca una gagliarda dedicada a Claudio Monteverdi. Además, el libro también contiene una serie de obras escritas para dos laúdes. El *Libro Terzo Inavolatura di liuto attiorbato* fue publicado en Venecia en 1616 y dedicado a la emperatriz Ana de Habsburgo-Gonzaga; contiene también una serie de danzas y otras obras con dedicatorias. Cabe resaltar la *scordatura* usada en este libro por el laudista, la cual está formada por los siguientes intervalos: 4ta, 3ra Mayor, 3ra menor, 3ra Mayor y 4ta; la afinación de los bordones es similar a la del archilaúd ordinario. El *Libro Quarto Intavolatura di Liuto Attiorbato* publicado en Venecia en 1616 fue dedicado al archiduque de Austria *Ferdinando.* En este libro al igual que el libro quinto se presenta como *Pietro Paolo Melij de Reggio, laudísta y músico de cámara de su majestad* y además, a diferencia de los libros segundo y tercero, se presenta como un “Gentil hombre de Corte” lo cual posiblemente indica que Melij poseía una posición privilegiada en la Corte del emperador Matthias. El libro cuarto esta compuesto como ya es costumbre por danzas y otras obras entre las cuales destaca una danza titulada *Balletto detto L’Ardito Gracioso* dedicada a Carlo de Lonqueval quien fue



Scordatura usada por Pietro Paolo Melij en el *Libro Terzo d’Intavolaura di Liuto Attiorbato*

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 balleto se divide en tres secciones: Intrada, balleto 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 intabulaciones[25] 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, diferencias[26] 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] qualquier obra deste libro d[e] qualquier tono que sea: se intitula fantasia: a respecto que solo procede dela fantasia 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 la 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 pavanas 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-V^{6}-iv^{76}-V y i-VII-i^{6}-iv^{6}-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 *passaIcalle* 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.

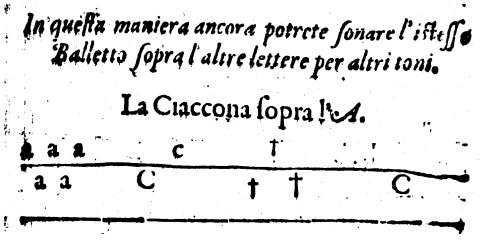
[30] Silbiger, Alexander, "Passacaglia", Grove Music Online, Oxford Music Online, *www.**oxfordmusiconline**.com*

- 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 *passaclaglia*, 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 Inventione d'Intavolatura 1606;* este libro contiene música



Ejemplo de Chacona en Alfabeto Italiano

Montesardo, Nuove Inventione d'Intavulatura ,1606.

[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 jocoso y alegre de tipo bailable.

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 Inventione 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 limites de la *cadenza*.

Recapitulando, 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 Otavianno 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 lineas 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

---------- 6to orden
---------- 5to orden
---------- 4to orden
---------- 3er orden
---------- 2do orden
---------- 1er orden

Representación gráfica de las cuerdas del laúd en la tablatura italiana

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 --ɣ--, 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 intabulación[35] 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*, preludio, *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 *toccata*, 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 retóricos[41] 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, *Phrynis 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 pude solucionar de dos formas, haciendo tu propia transcripción o tocando la obra en el instrumento para el cual fue escrita".* Aquella 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 esperase, 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 y preciado 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 seiscientas 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, leguaje de los grandes maestros como Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin de Prés, Orlando di Lasso, Giovanni da Palestrina, Gombert y Morales.

Llegando a esté 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 *piedra 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 filosopho 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 tenida en tanto por el que siempre la traya consigo. Y offresciendose desspues oportunidad vio el dicho filosopho 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 interprete 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.

¶ Los seys libros del Delphín de musica

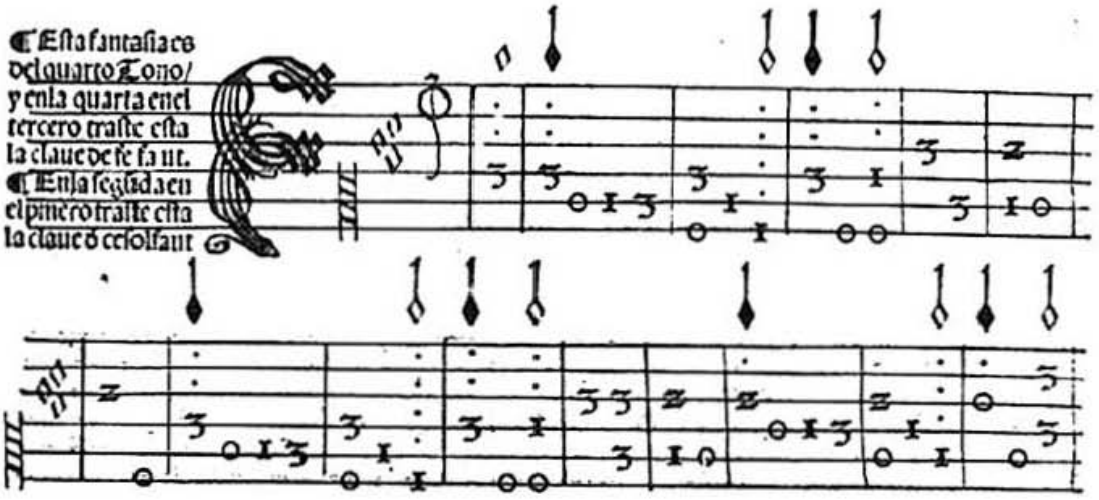
de cifras para tañer Vihuela. Hechos por **Luys de Narbaez.** Dirigidos al muy Illustre Señor el Señor don **Francisco de los Couos,** Comendador mayor de Leon, Adelantado de Cazorla, Señor de Saniote, y del Cõsejo del estado de su Magestad Cesarea, &c.

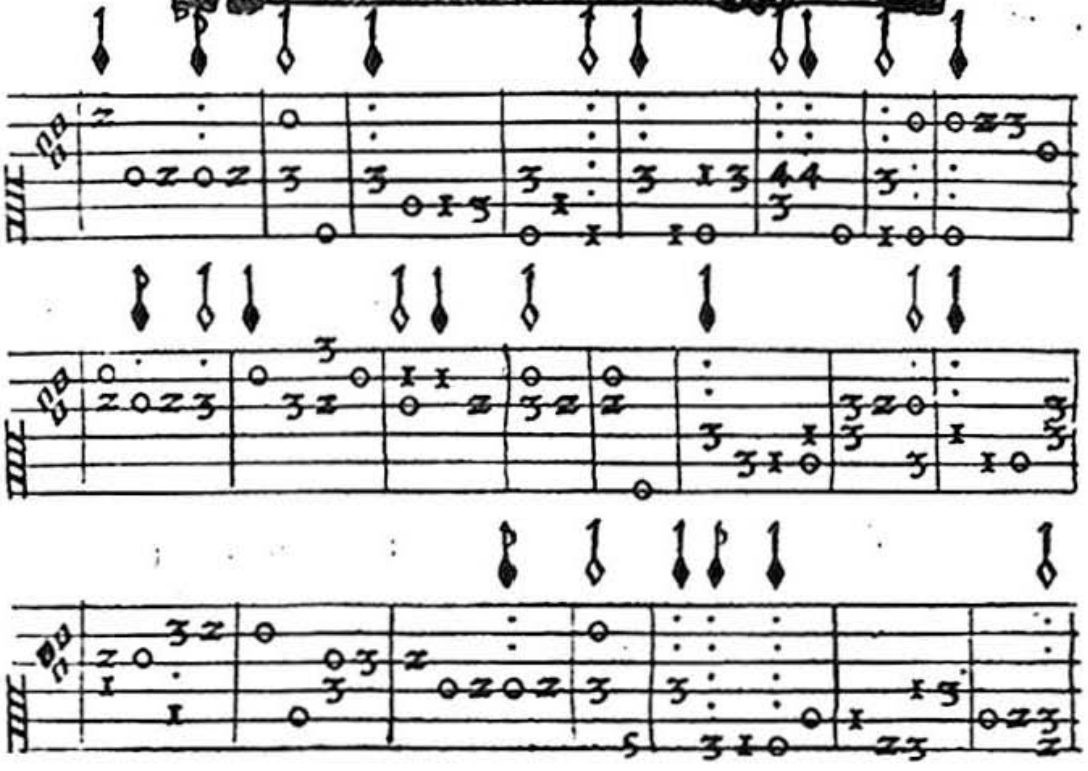
y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diuersas partes en Vihuela.

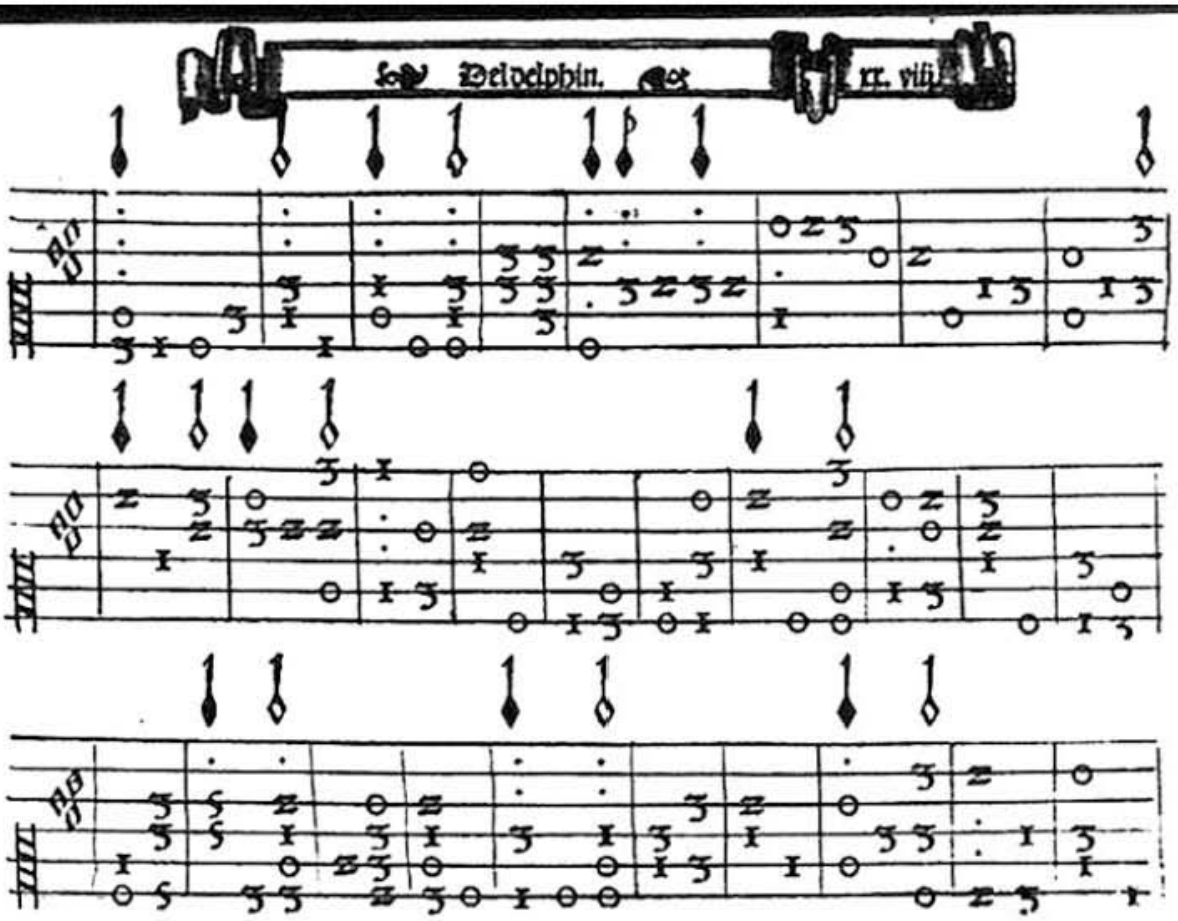
M. D. xxx. viij.

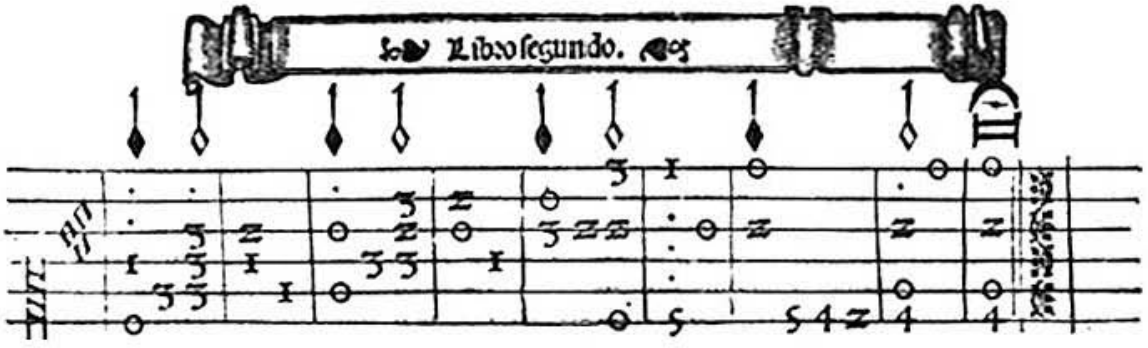
¶ Con preuilegio Imperial para Castilla y Aragon y Valẽcia y Cataluña por diez años.

¶ Esta fantasia es
del quarto Tono/
y en la quarta en el
tercero traste esta
la claue de fe fa ut.
¶ En la segunda en
el primero traste esta
la claue de cesolfaut



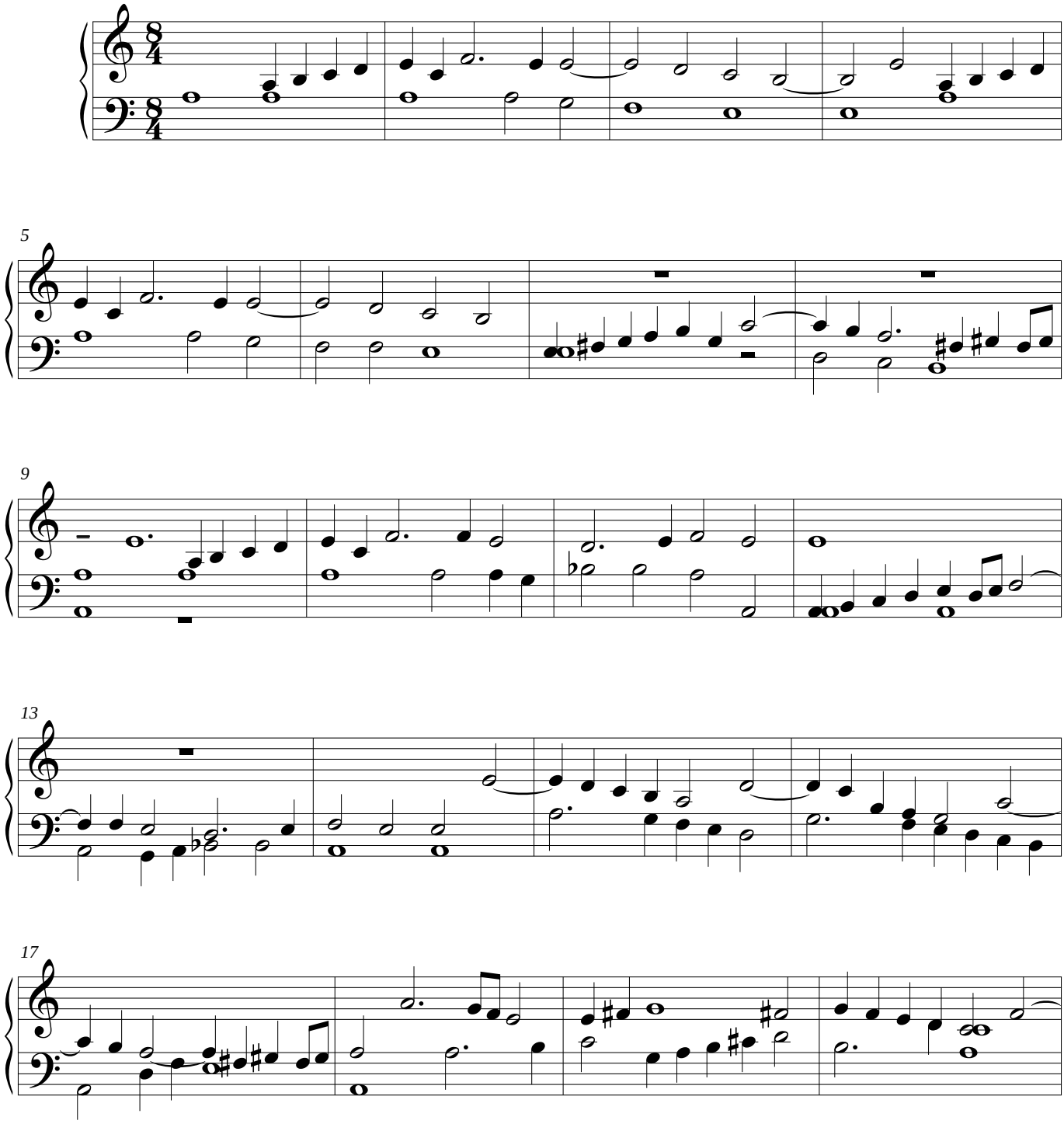



Del delphin. xx. viij.

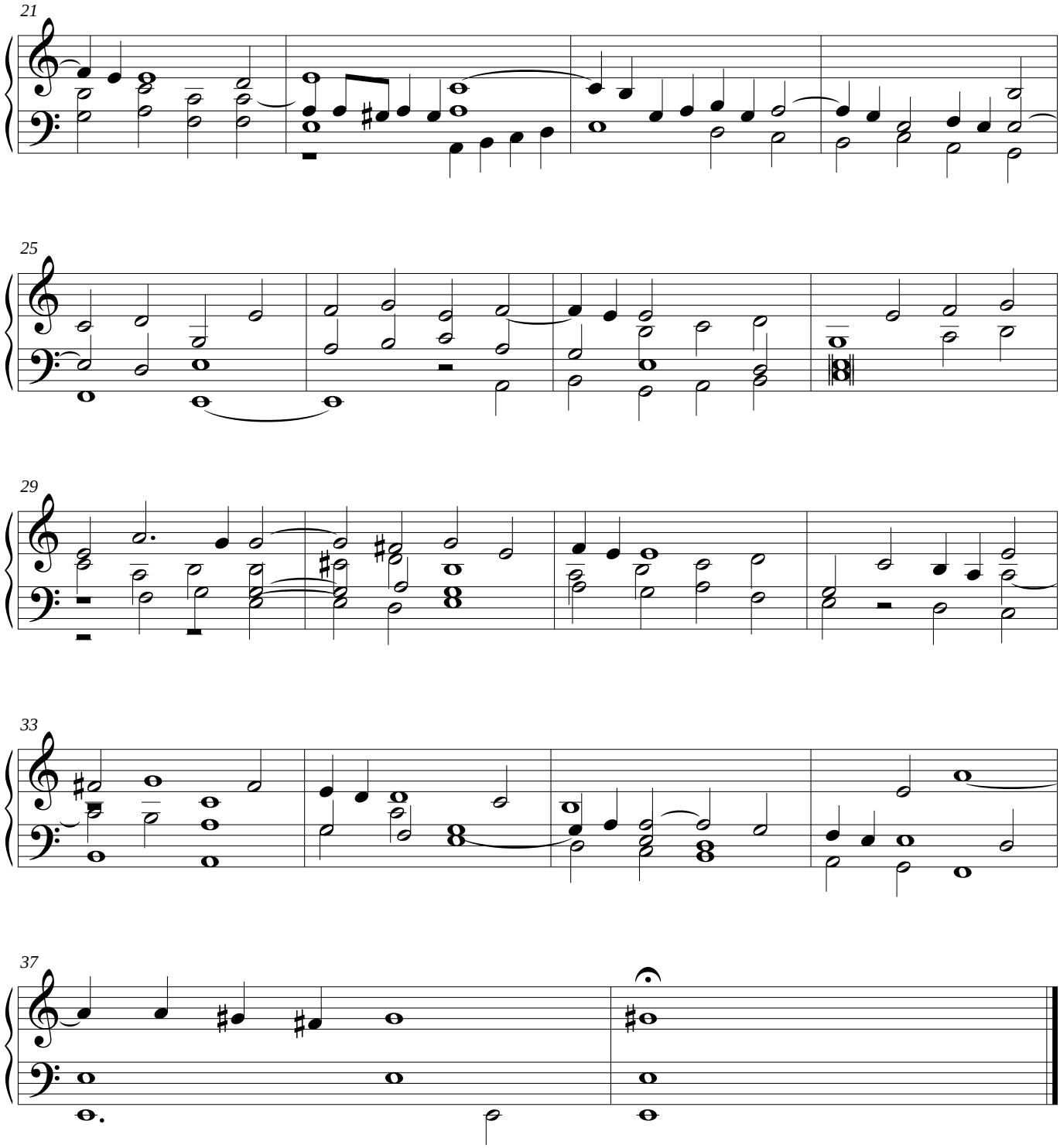

Libro segundo.

Fantasia del quarto tono

Luis de Narváez
Trans. Alejandro Acosta



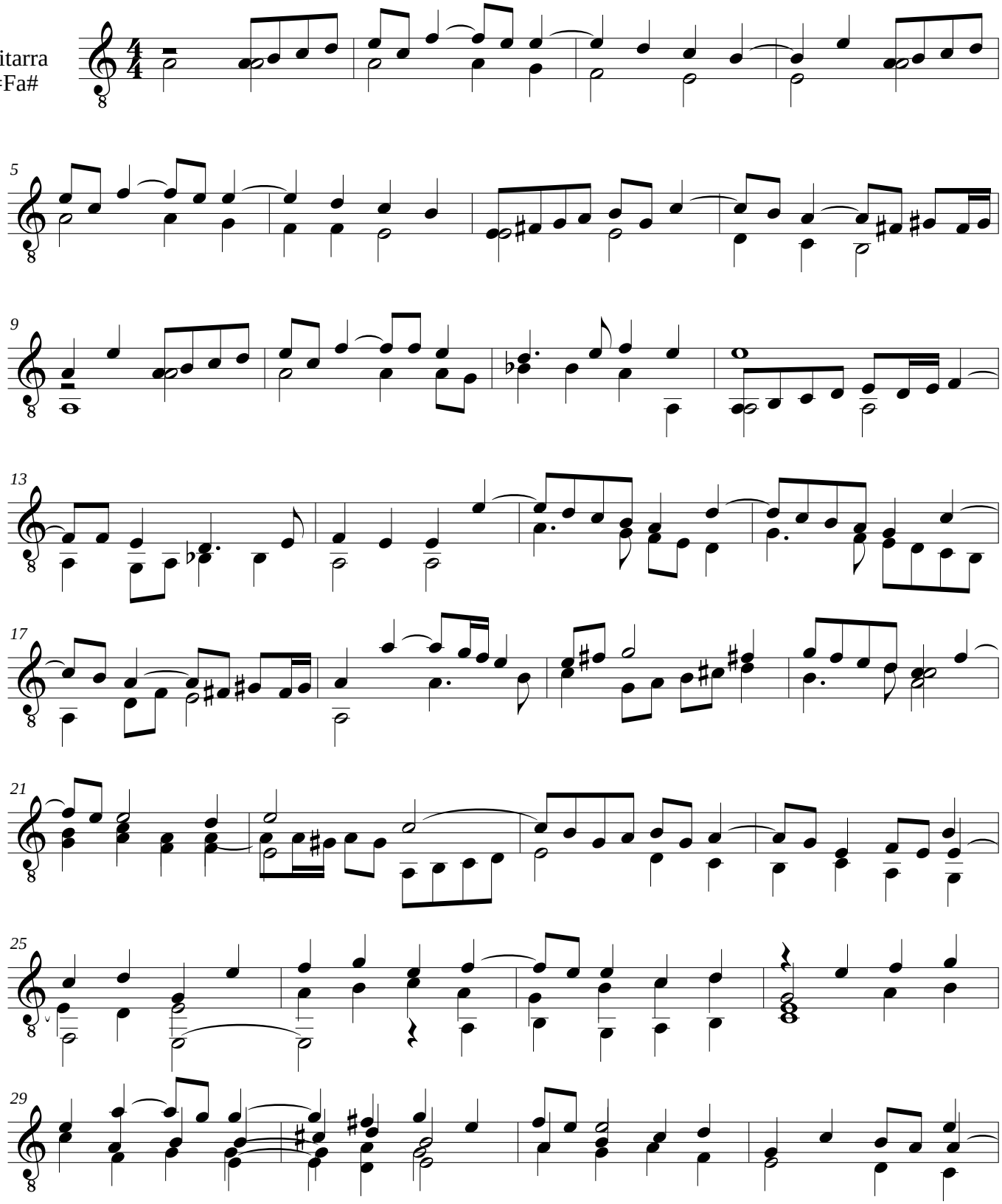
©


21
25
29
33
37

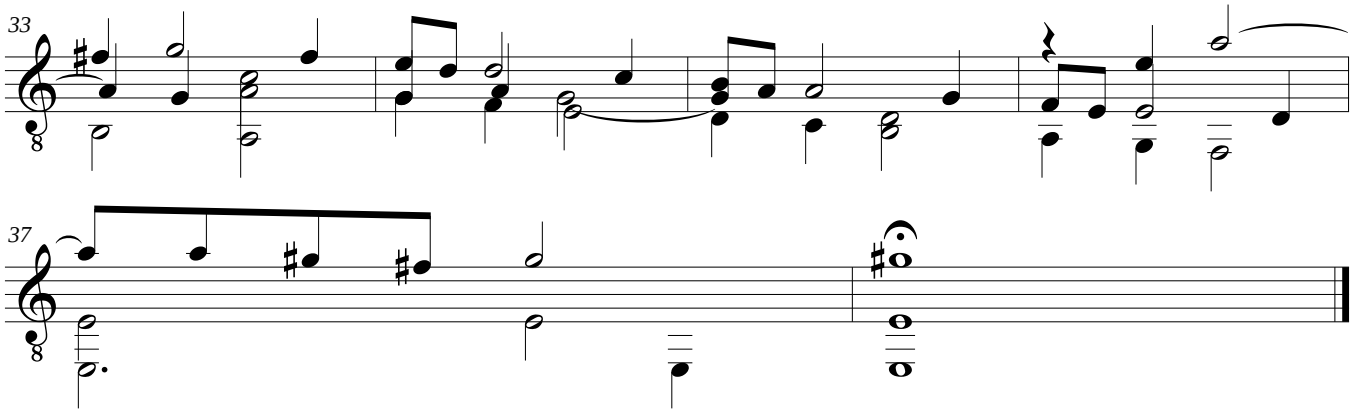
Fantasia del quarto tono

Luis de Narváez
Trans. Alejandro Acosta

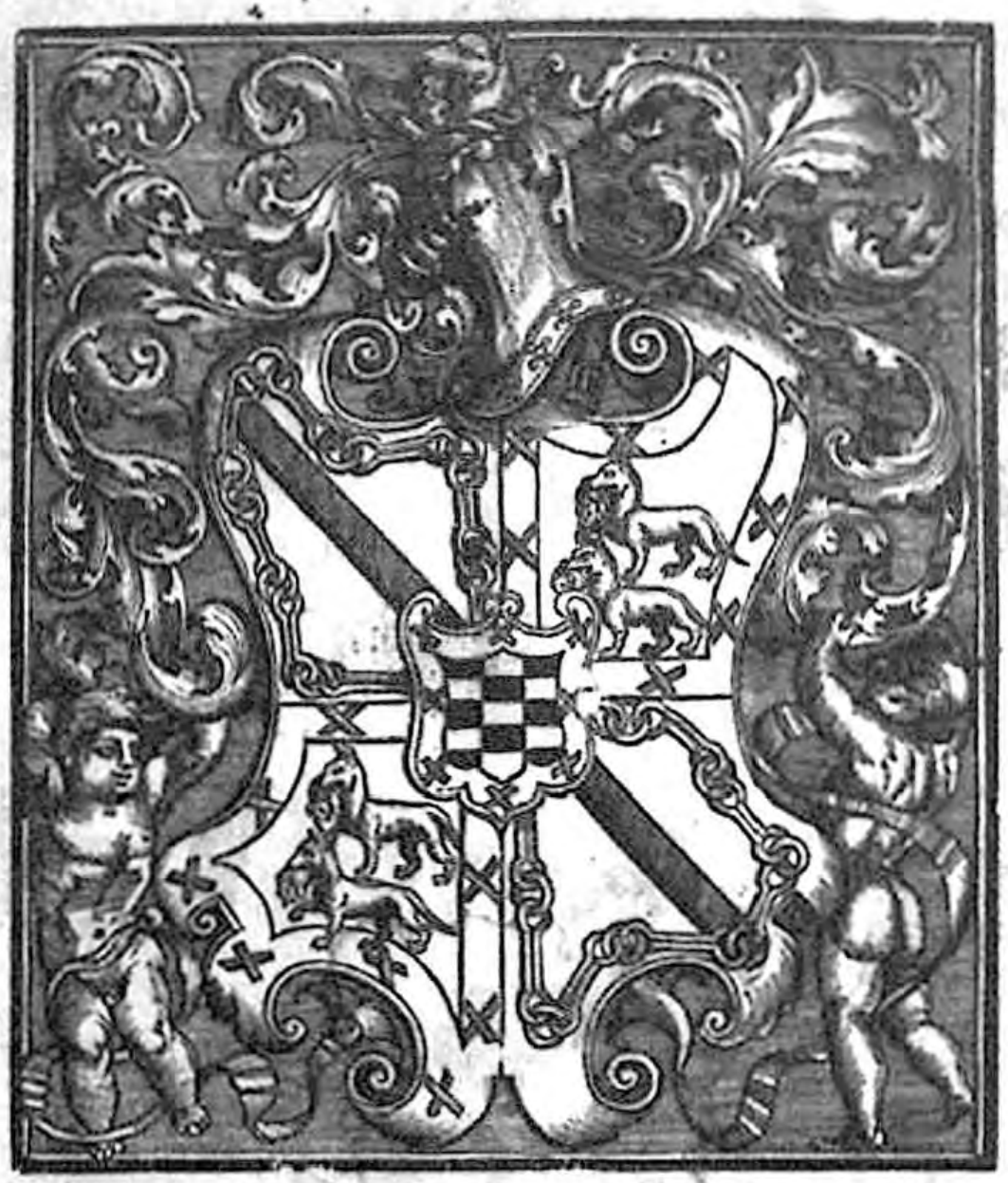
Guitarra
3=Fa#



©


33

37

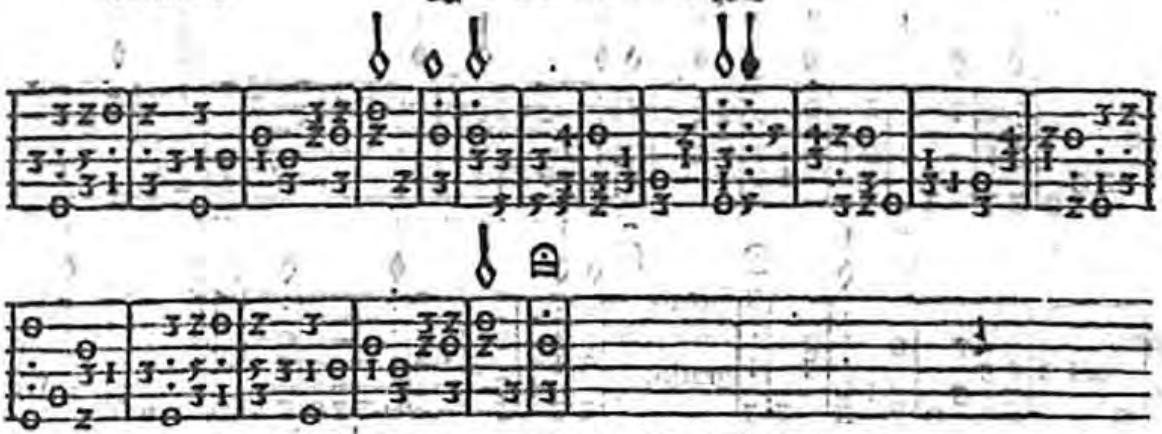


LIBRO DE MVSICA DE VIHVELA, INTITVLADO SILVADE

sirenas. En el qual se hallara toda diuersidad de musica. Compuesto por Enrriq̃ de Valderrauano. Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Çuñiga Cõde de Miranda. Señor de las casas de Auellaneda y Baçan. &c.

CON PRIVILEGIO IMPERIAL.

Estan tassados en dos ducados.

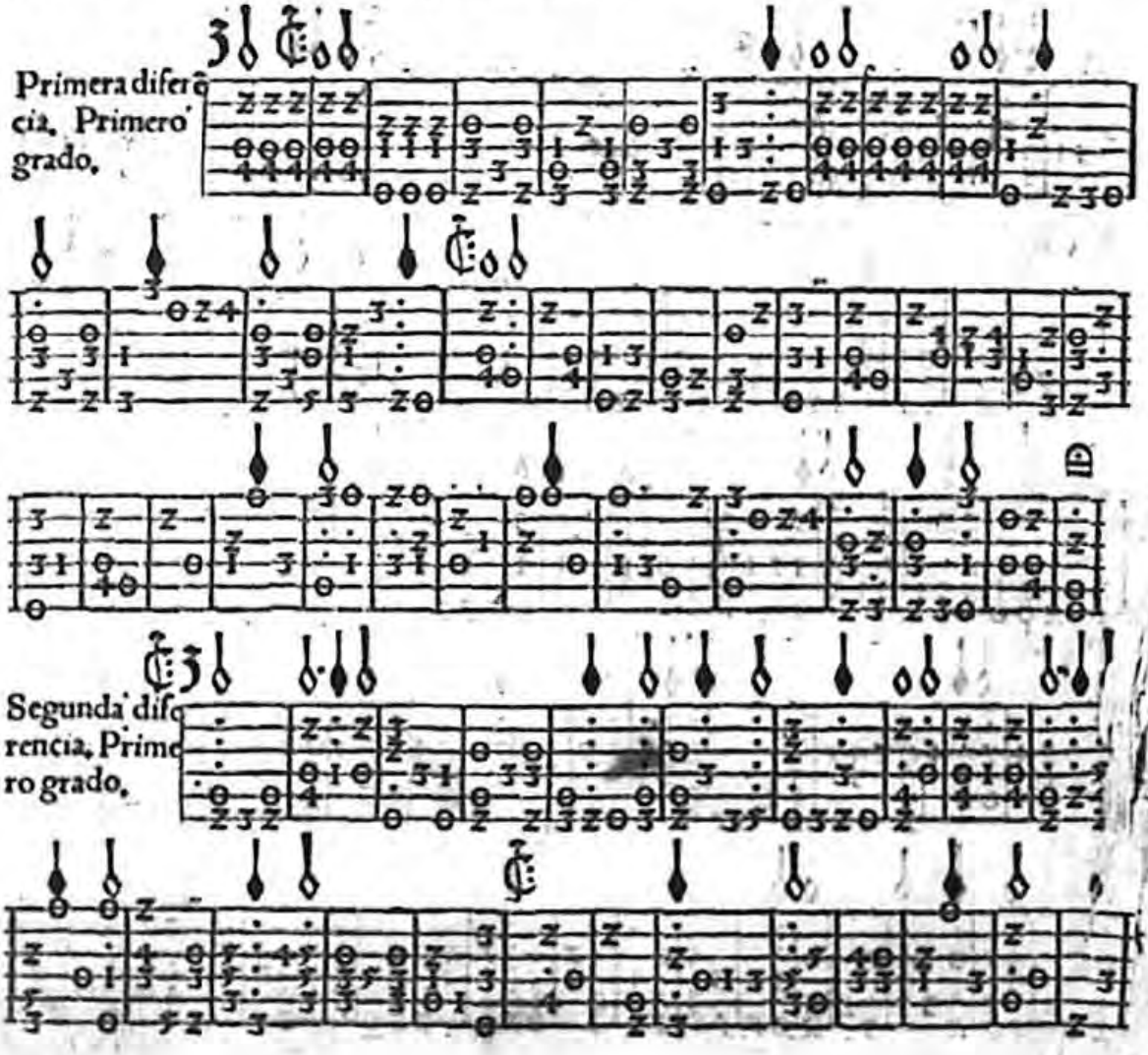


LIBRO SEPTIMO

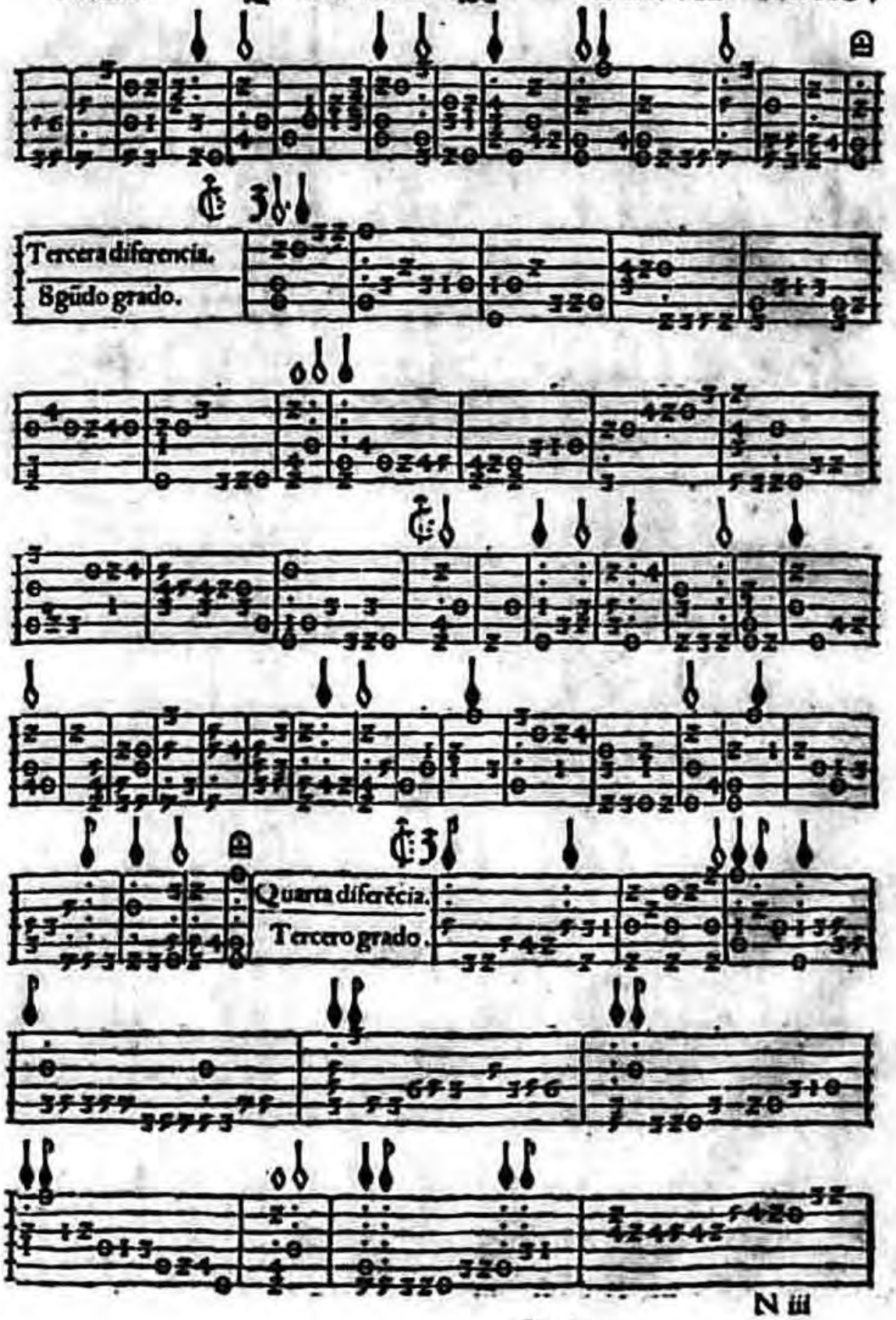
El qual tracta de pauanas, y diferencias sobre guarda me las vacas, y para discantar sobre el conde claros / por dos partes con otro discante facil.

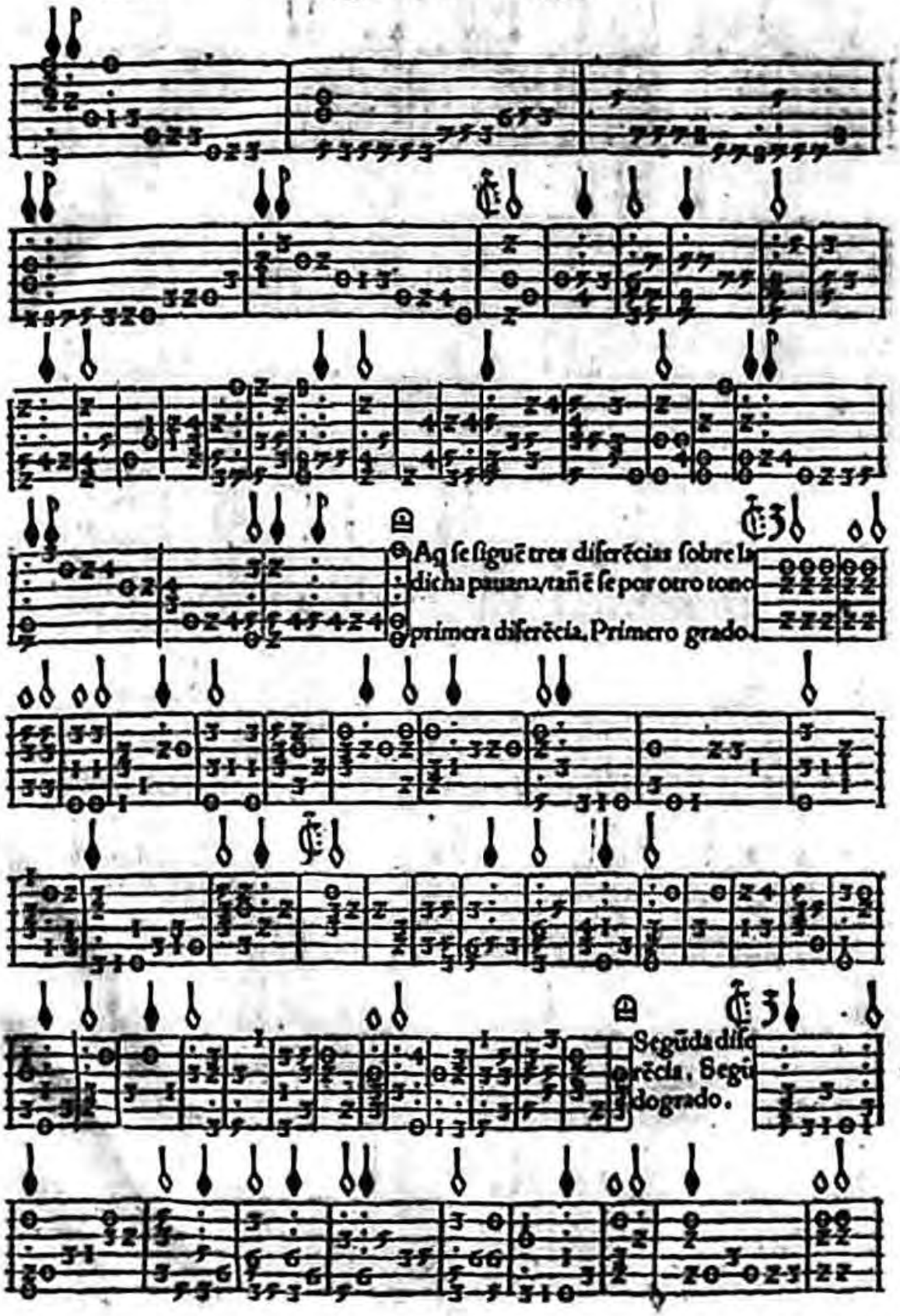
Pauana.

Primera diferencia. Primero grado.



Segunda diferencia. Primero grado.

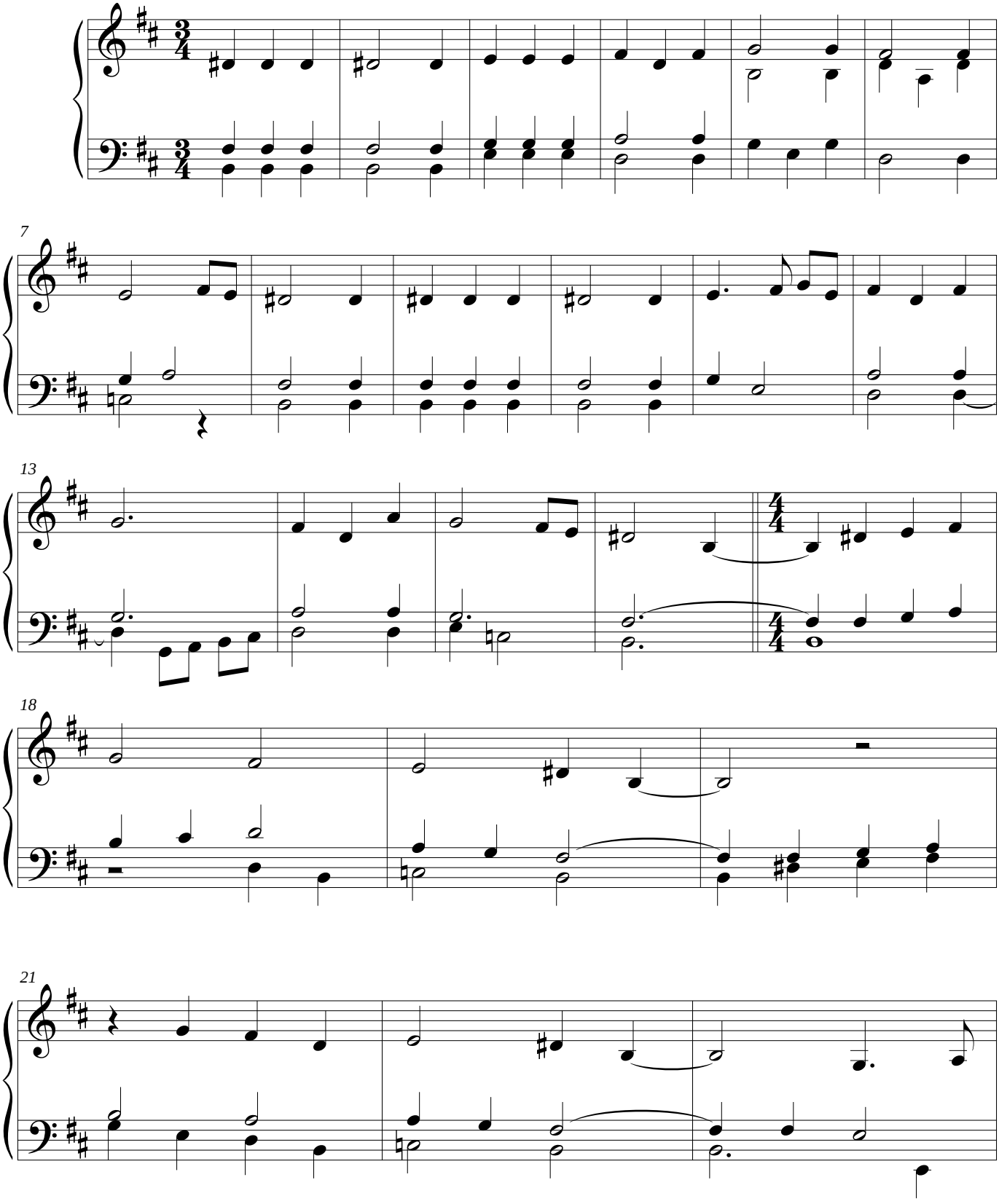

Tercera diferencia.
Sguõ grado.
Quarta diferẽcia.
Tercero grado.


Aq̃ se siguẽ tres diferẽcias sobre la
dicha pauana/tañẽ se por otro tono
primera diferẽcia. Primero grado.
Segũda dife
rẽcia. Segũ
do grado.

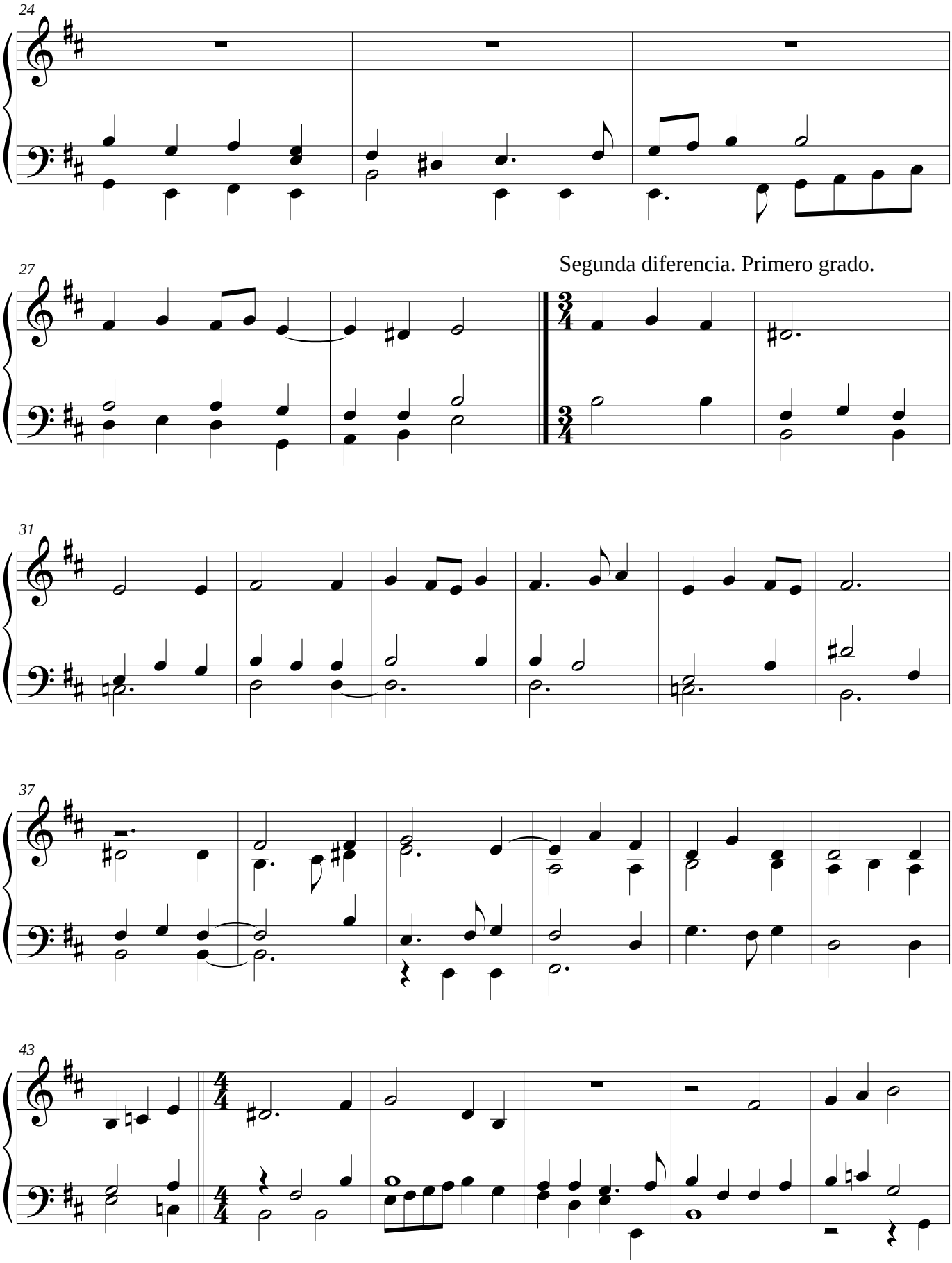
Diferencias sobre la Pavana

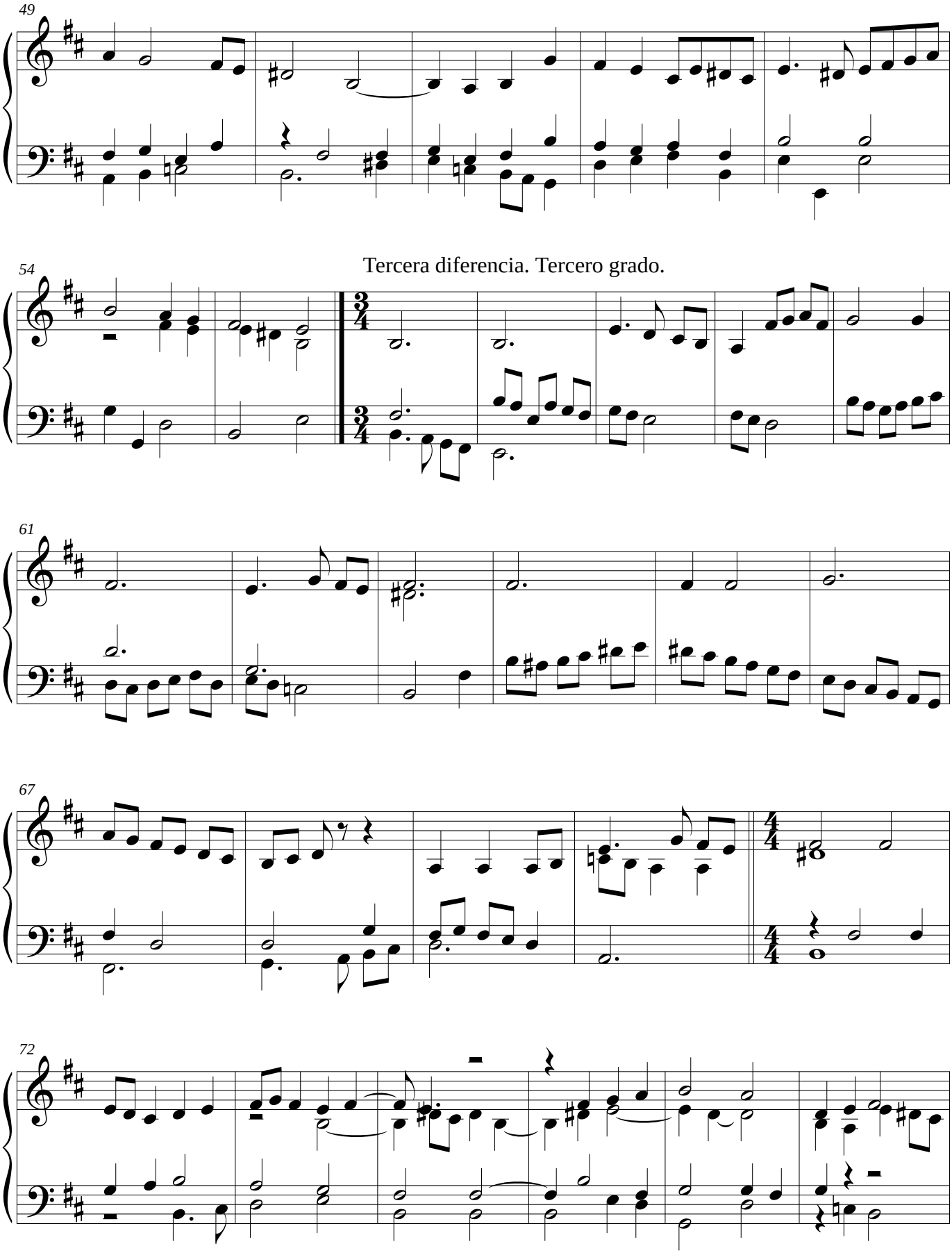
Enriquez de Valderrábano
Alejandro Acosta

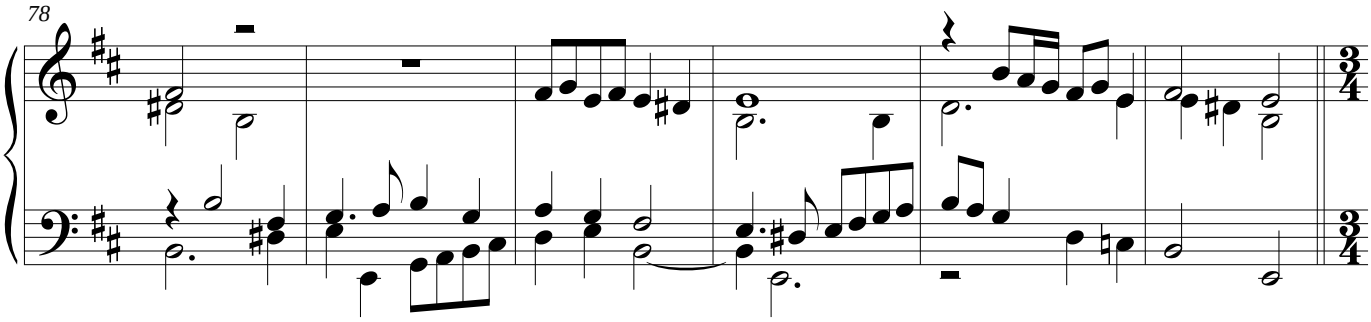
Primera diferencia. Primero grado.



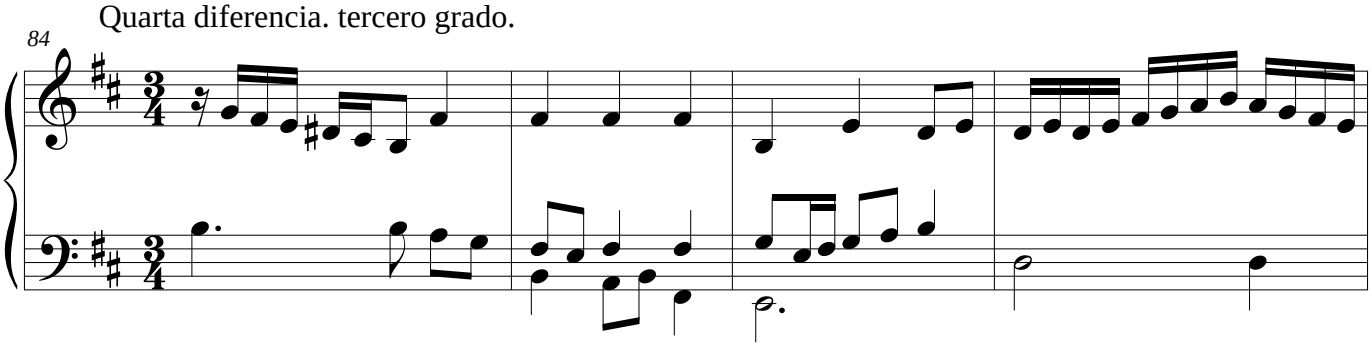
©

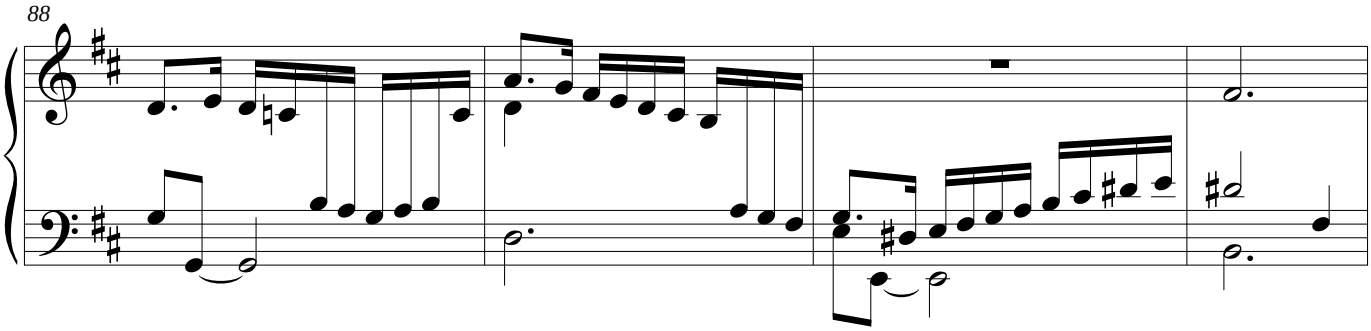

24
27
Segunda diferencia. Primero grado.
31
37
43

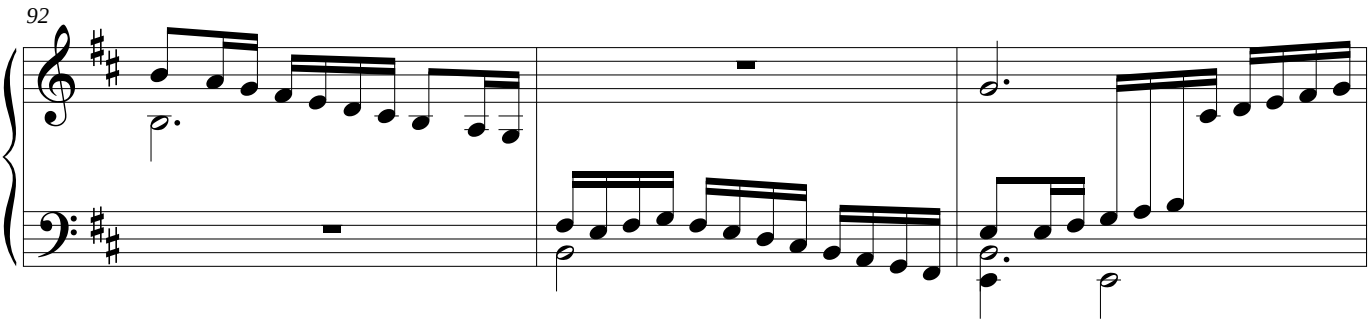

49
54
Tercera diferencia. Tercero grado.
61
67
72

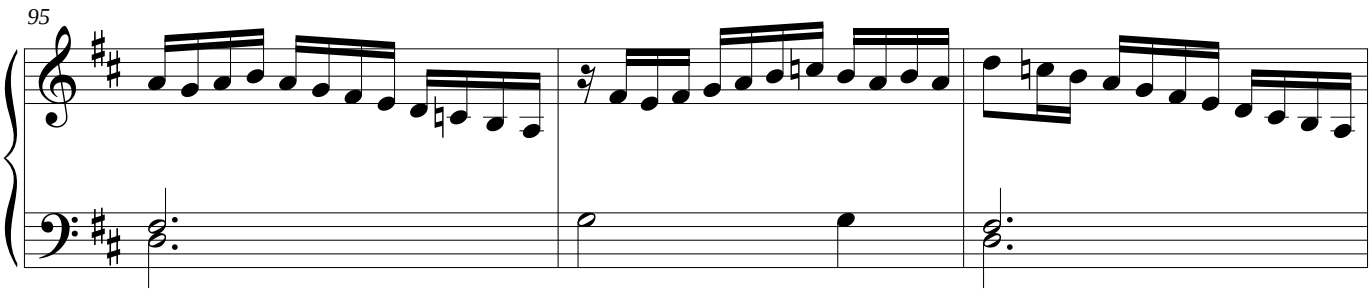


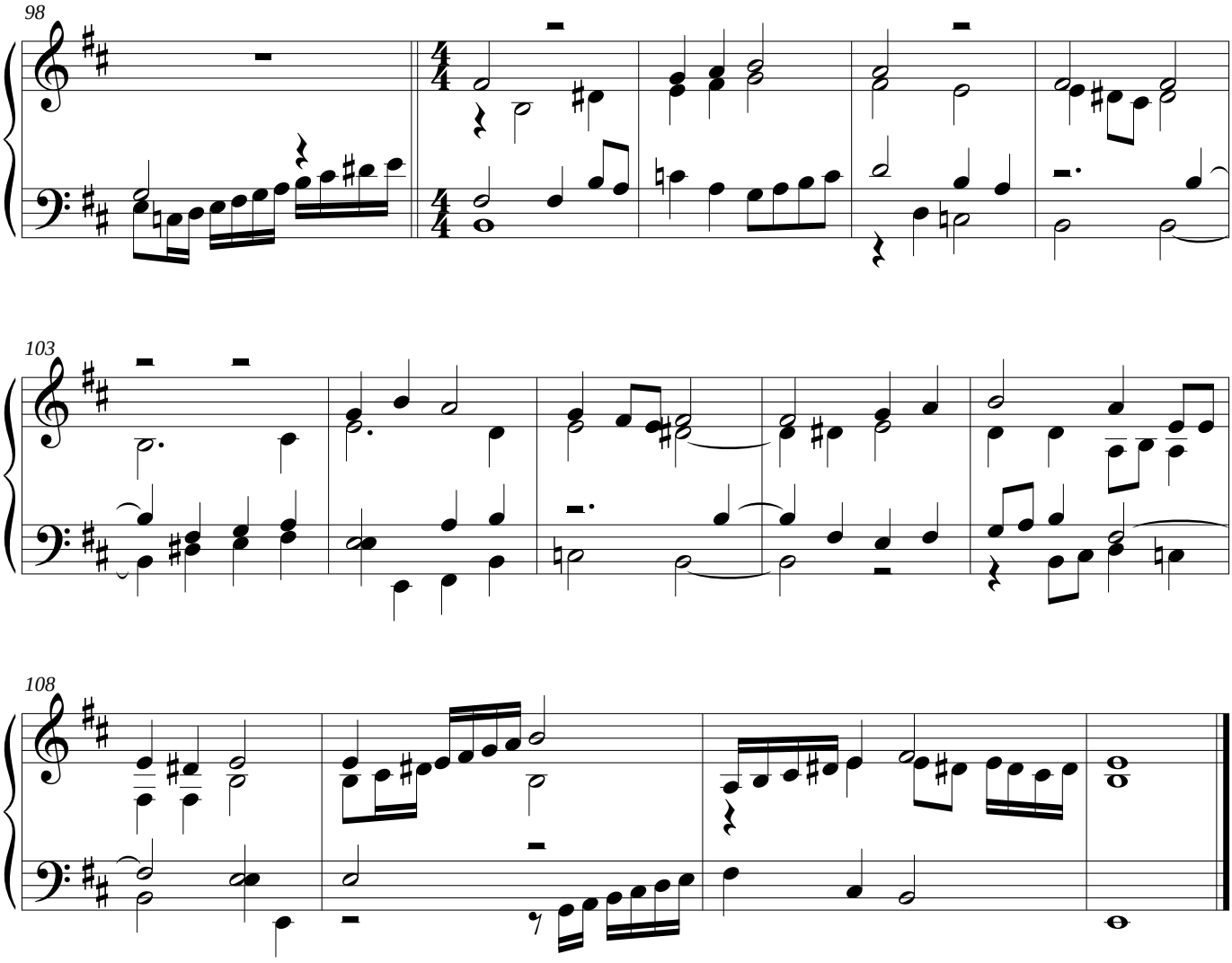
Quarta diferencia. tercero grado.









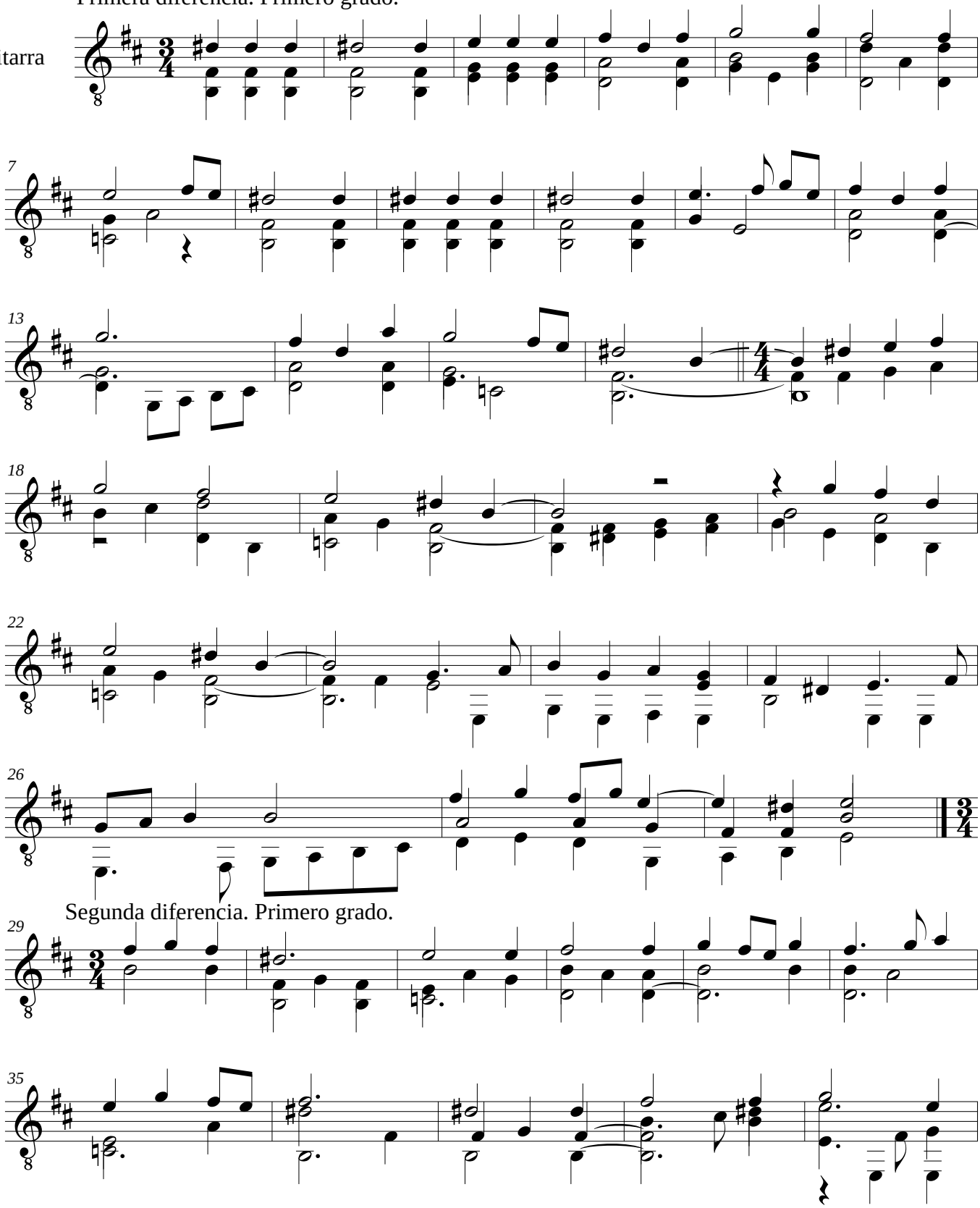

98
103
108

Diferencias sobre la Pavana

Enriquez de Valderrábano
Alejandro Acosta

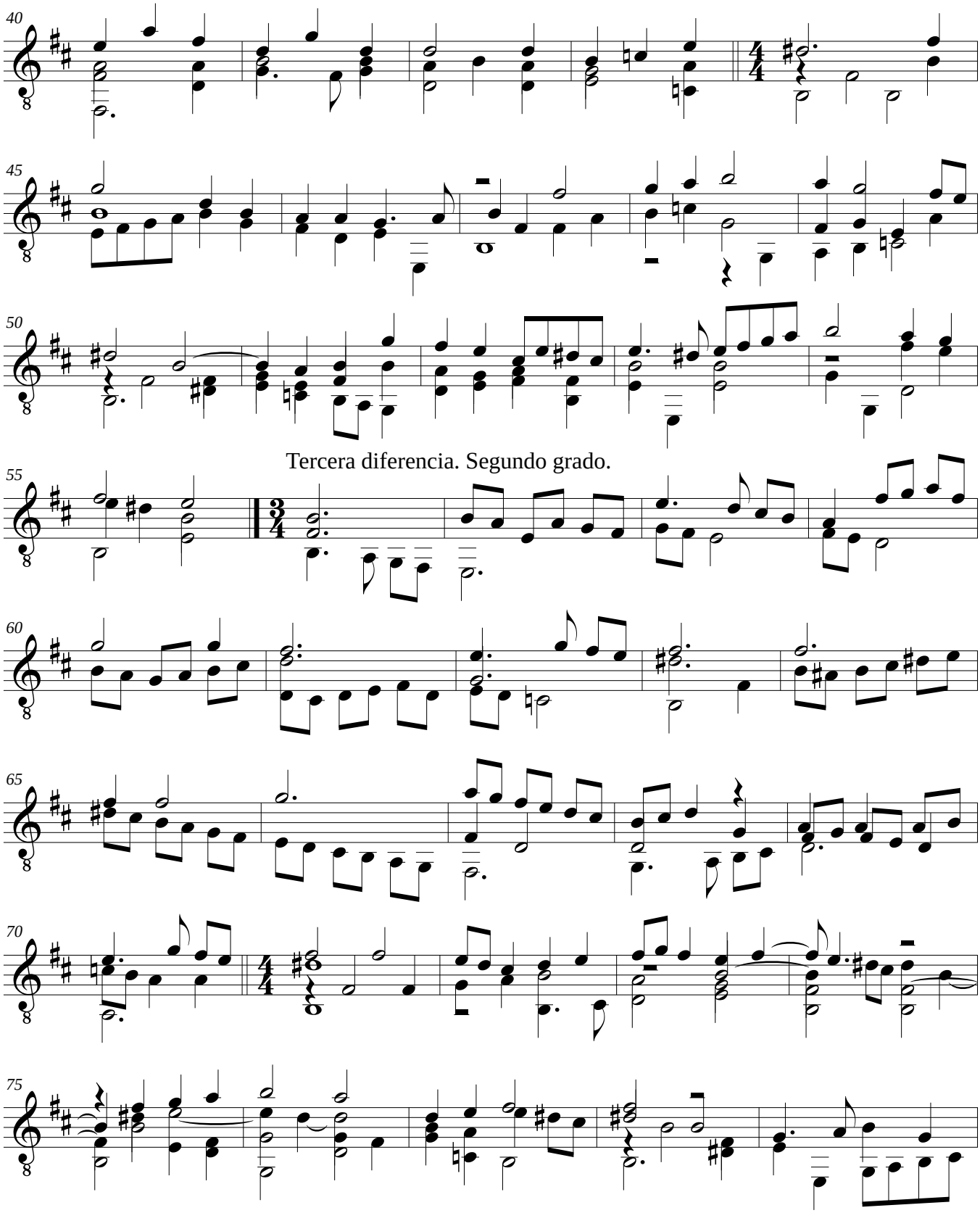
Primera diferencia. Primero grado.

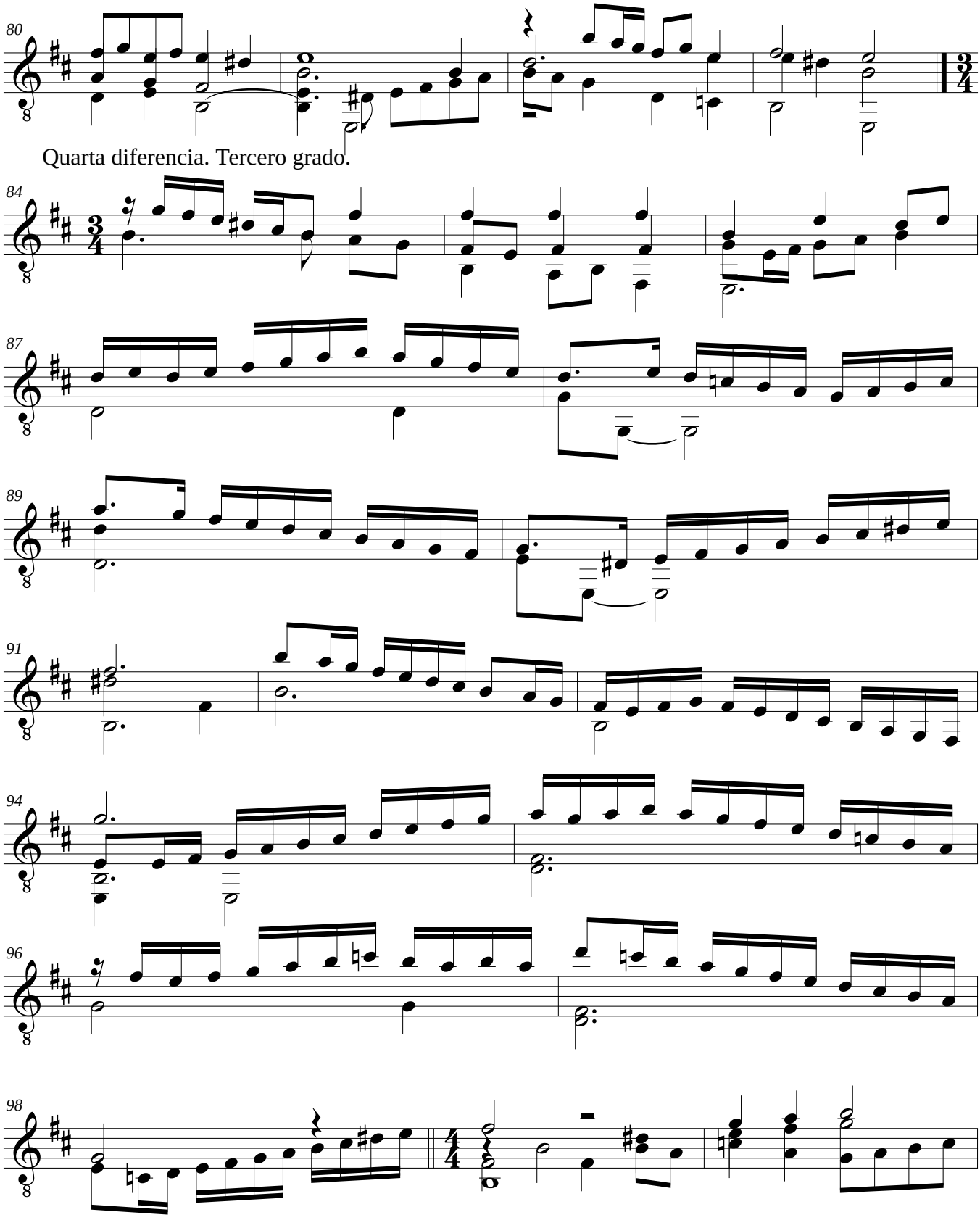
Guitarra

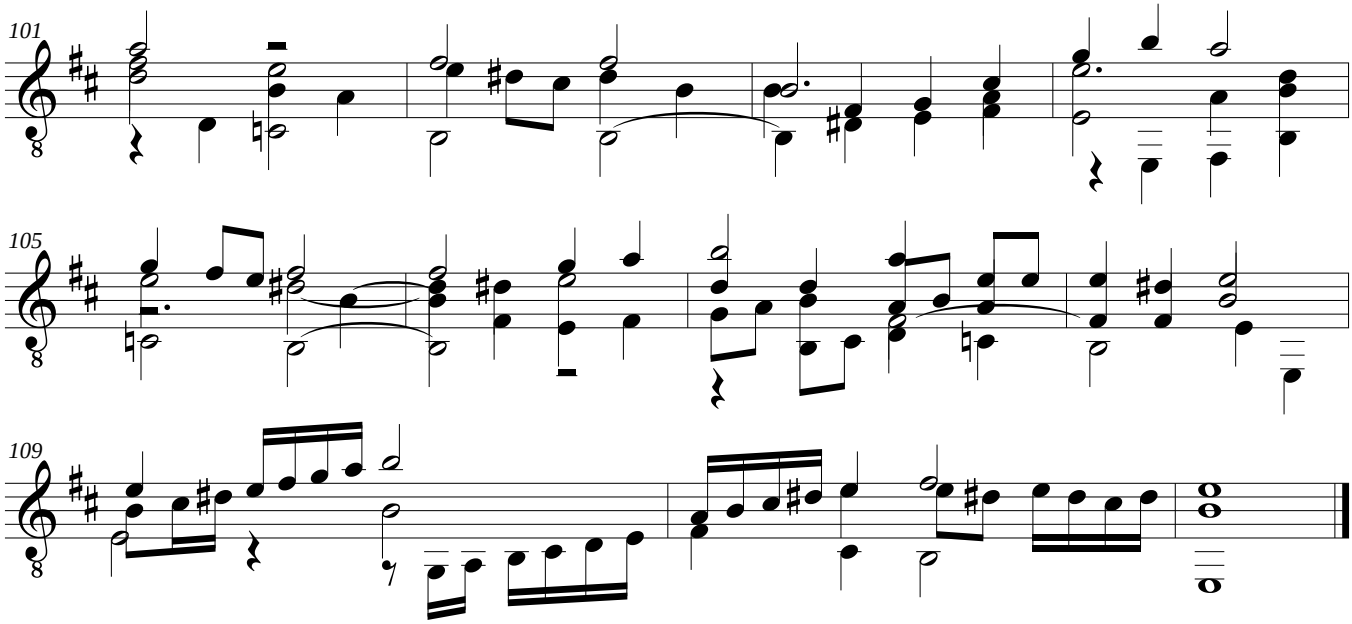


Segunda diferencia. Primero grado.

©


40
45
50
Tercera diferencia. Segundo grado.
55
60
65
70
75


80
Quarta diferencia. Tercero grado.
84
87
89
91
94
96
98


101
105
109

DI

ALESSANDRO PICCININI

BOLOGNESE

INTAVOLATVRA

DI LIVTO, ET DI CHITARRONE

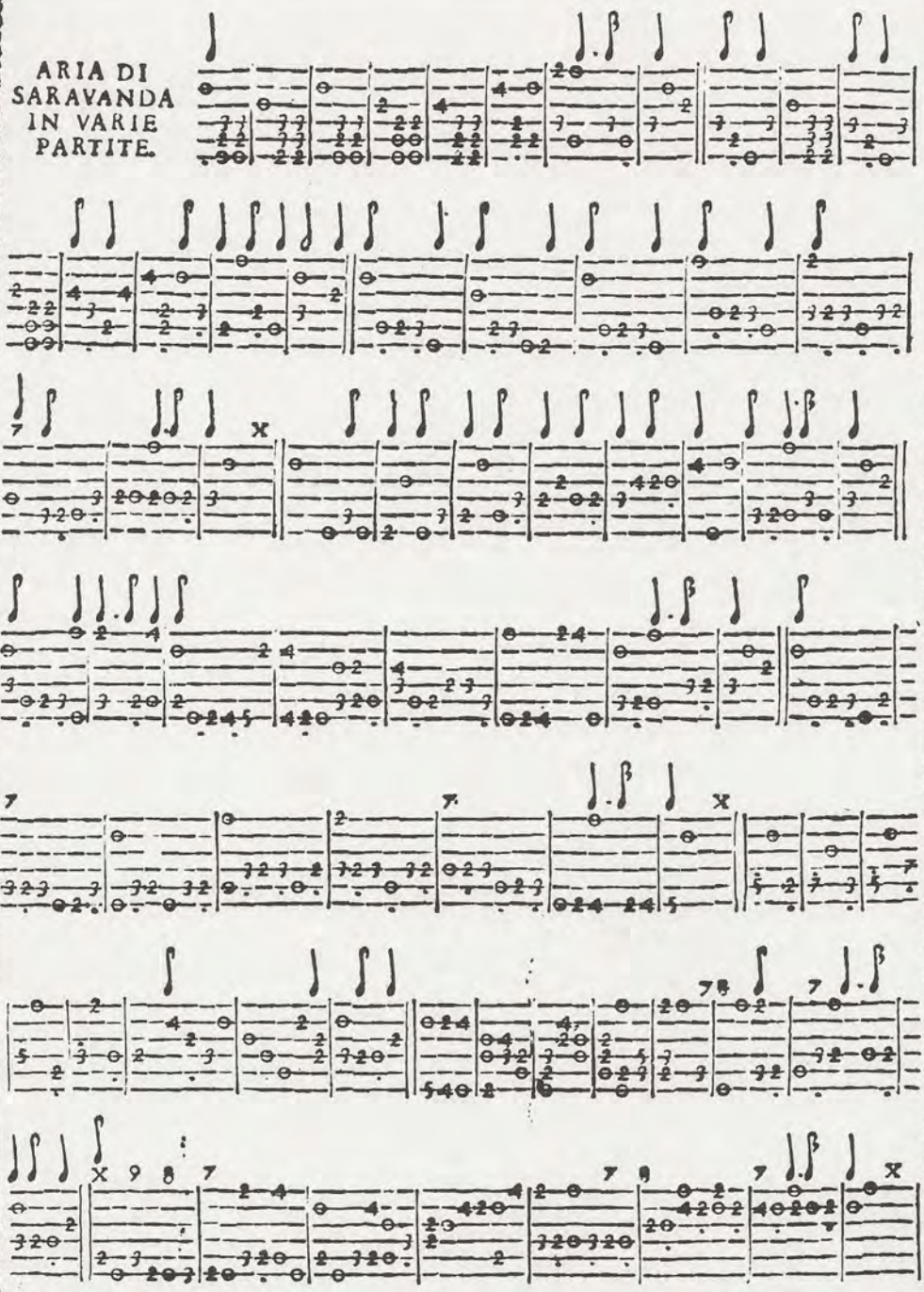
LIBRO PRIMO.

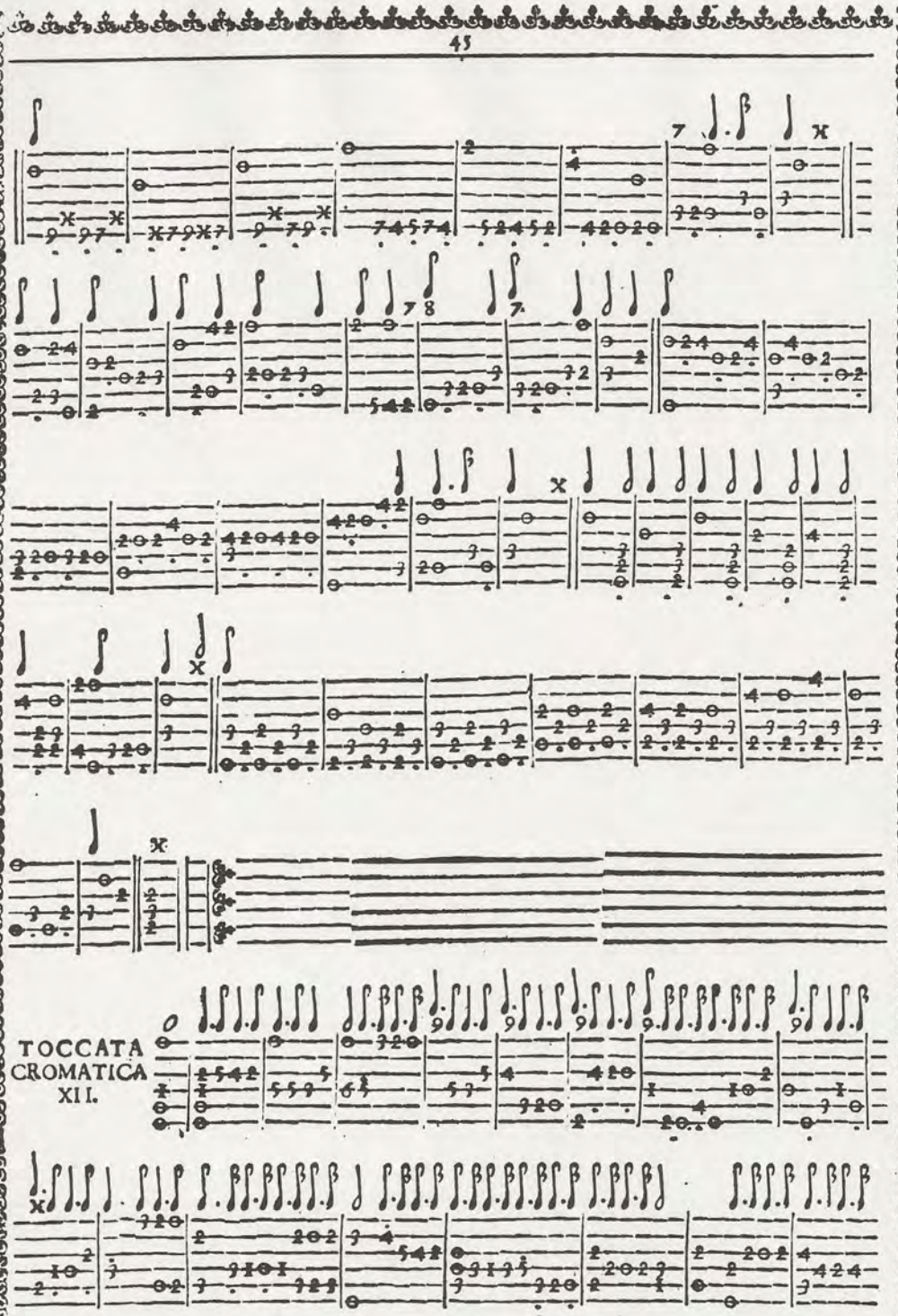
Nel quale si contengono dell'vno, & dell'altro Stromento Arie, Baletti, Correnti, Gagliarde, Canzoni, & Ricercate musicali, & altre à dui, e trè Liuti concertati insieme;

Et vna inscrittione 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' SVPERIORI.

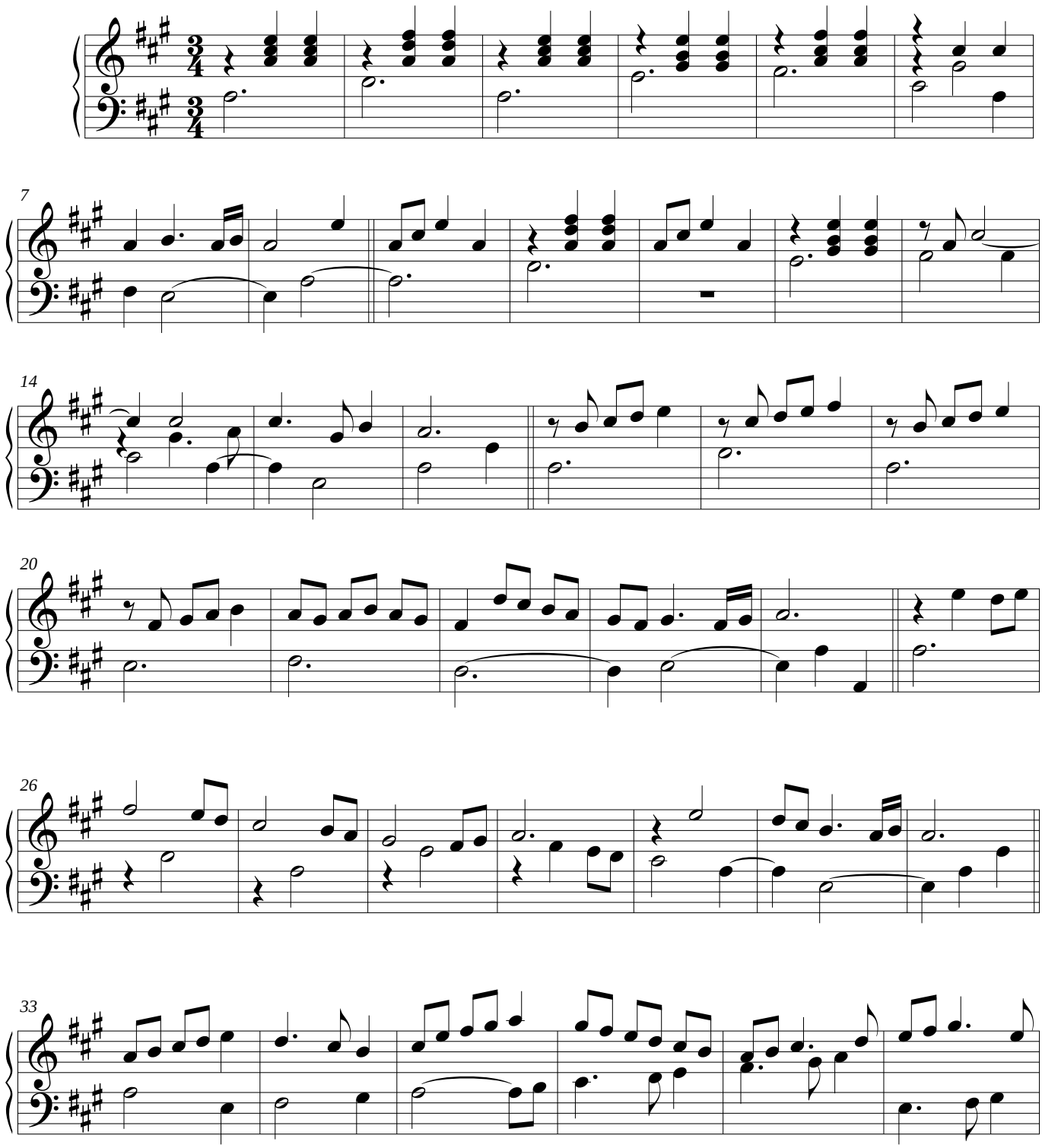
ARIA DI SARAVANDA IN VARIE PARTITE.



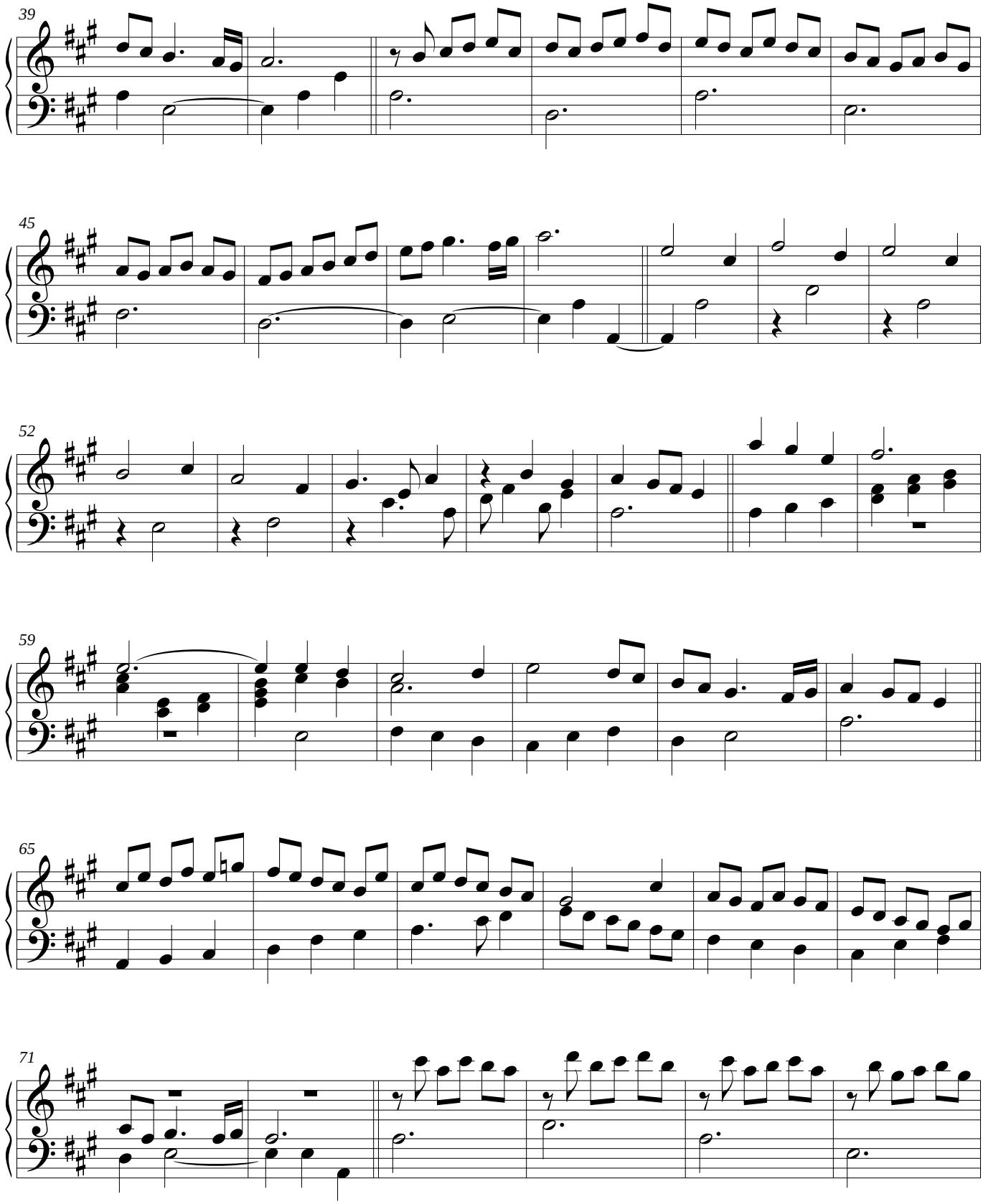

TOCCATA
CROMATICA
XII.

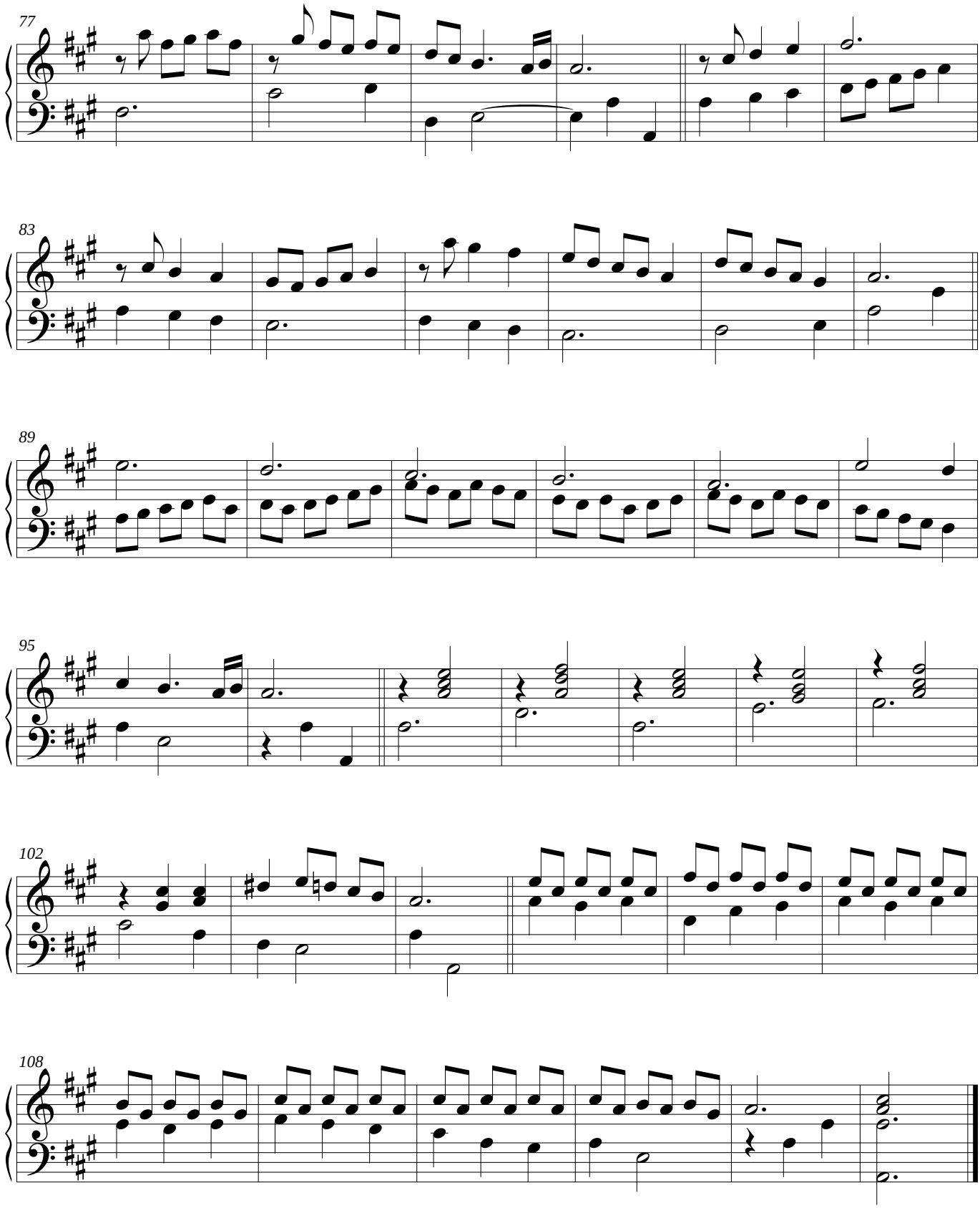
Aria di Saravanda in Varie Partite

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta



©

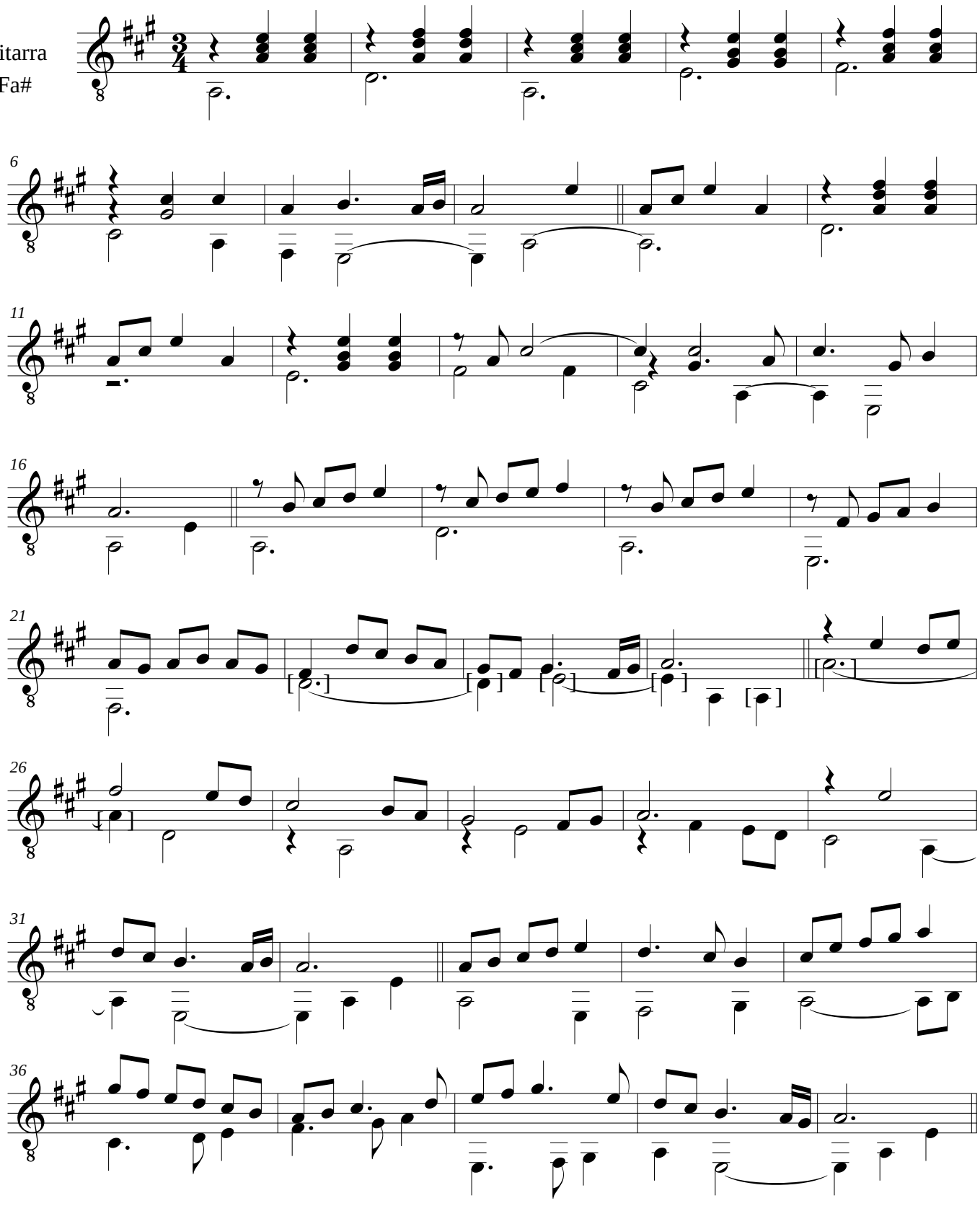

39
45
52
59
65
71


77
83
89
95
102
108

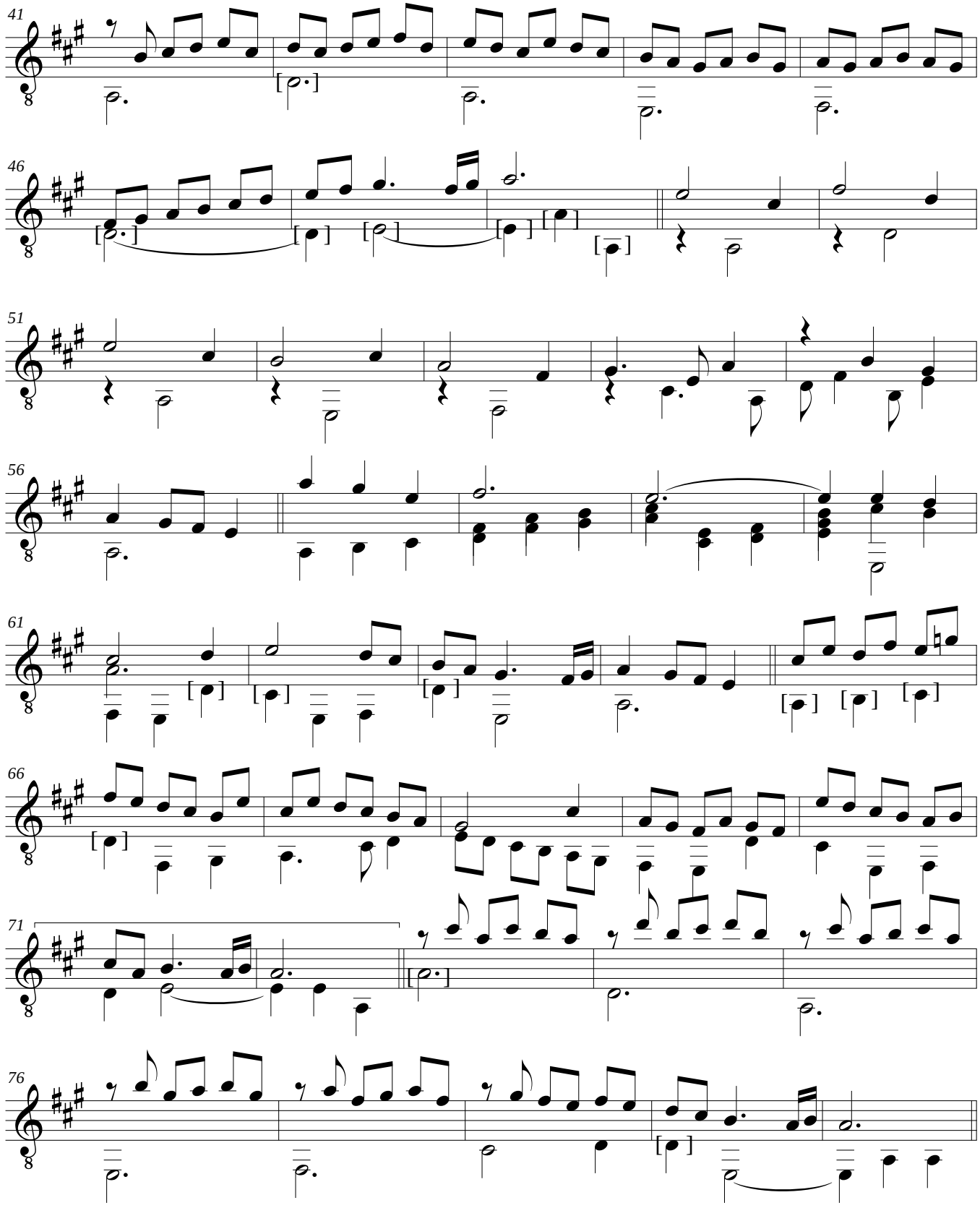
Aria di Saravanda in Varie Partite

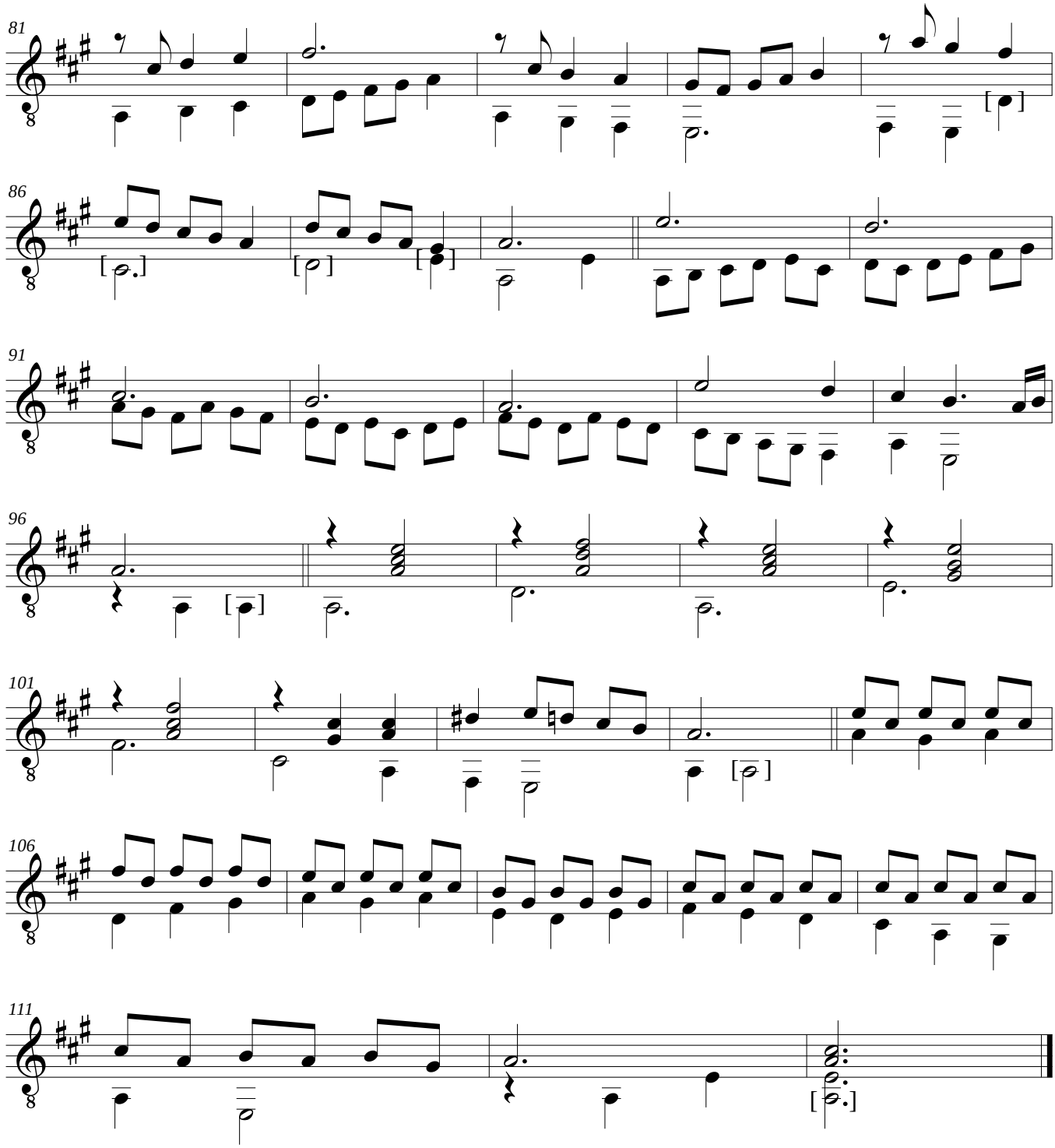
Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

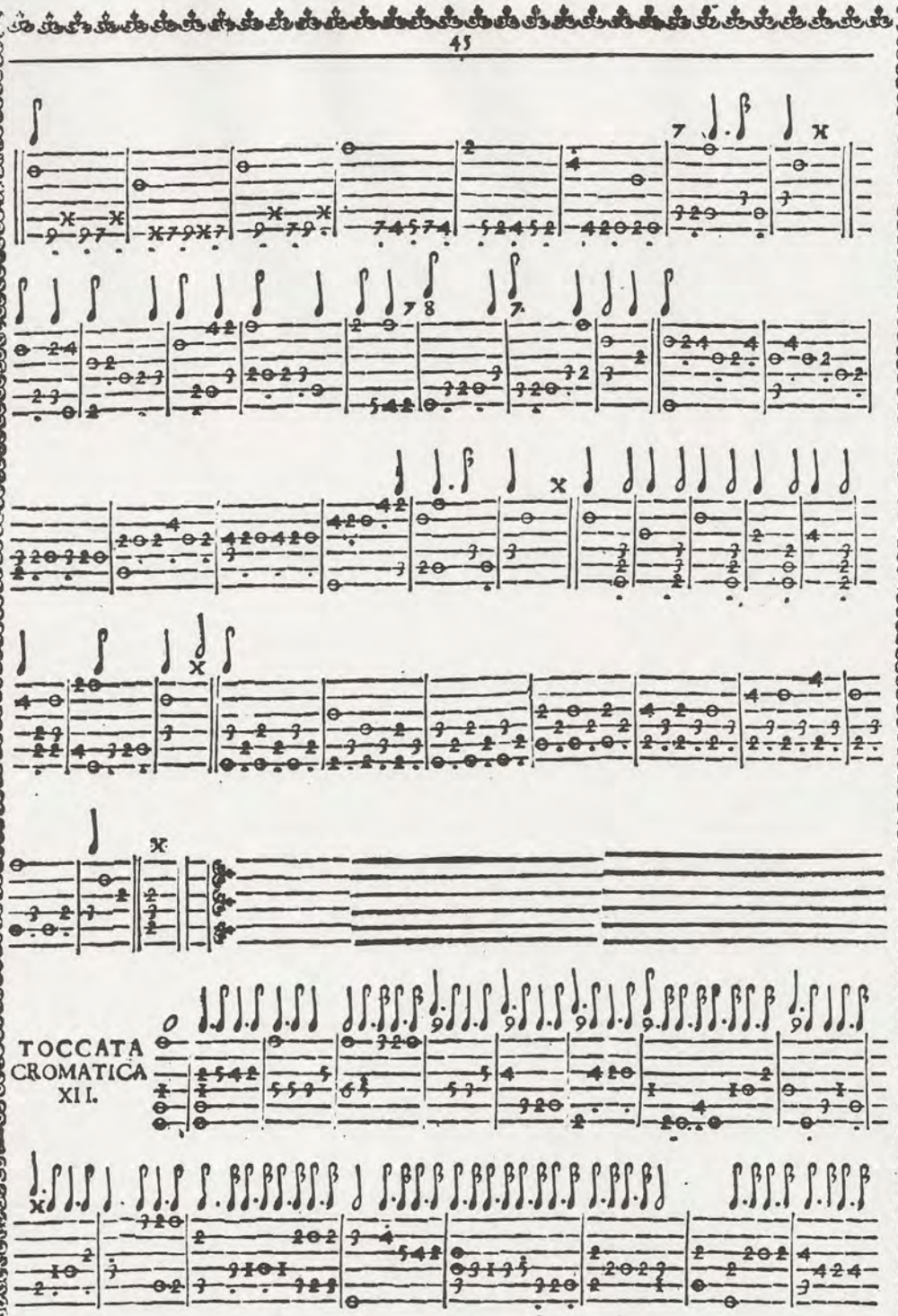


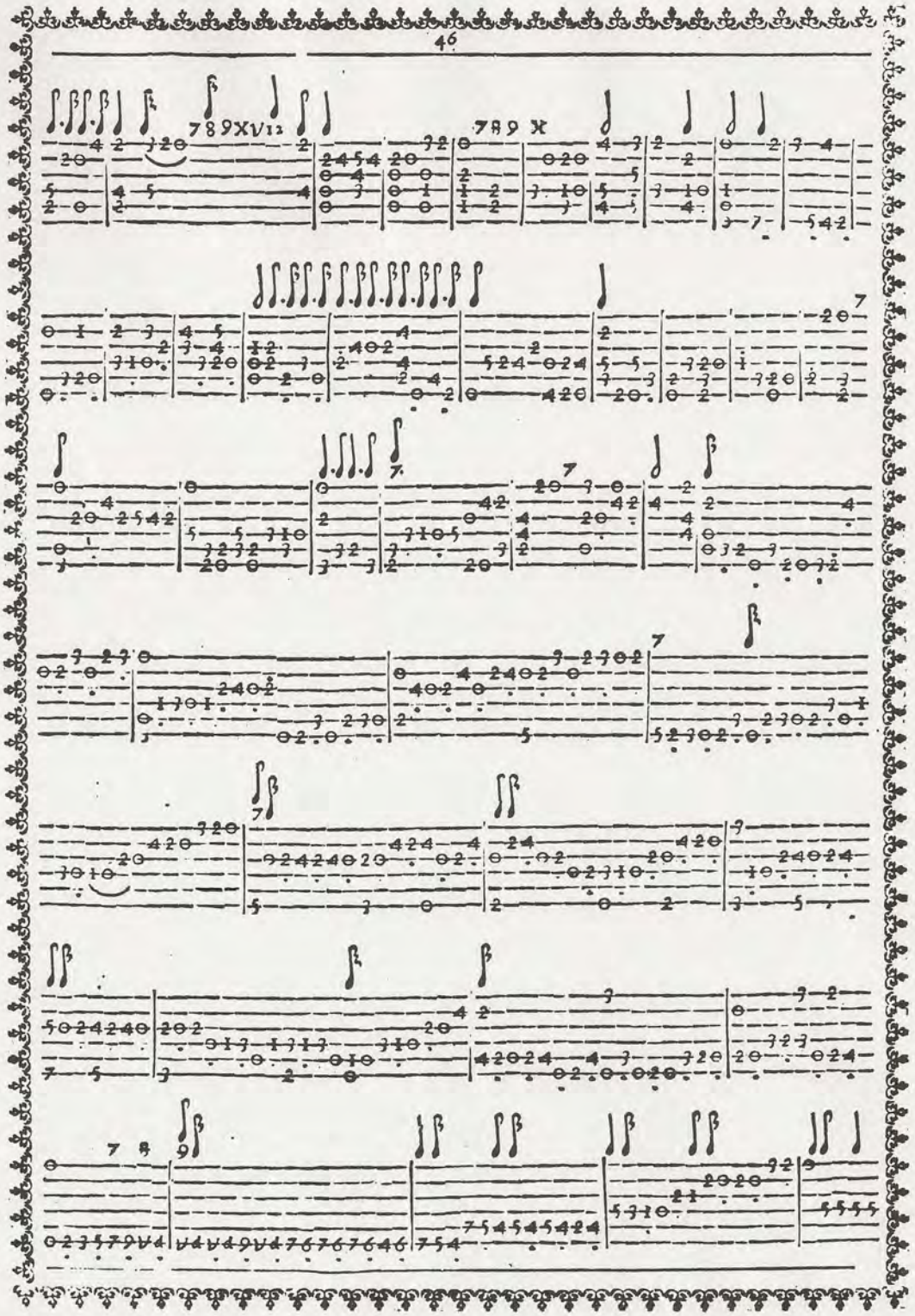
©

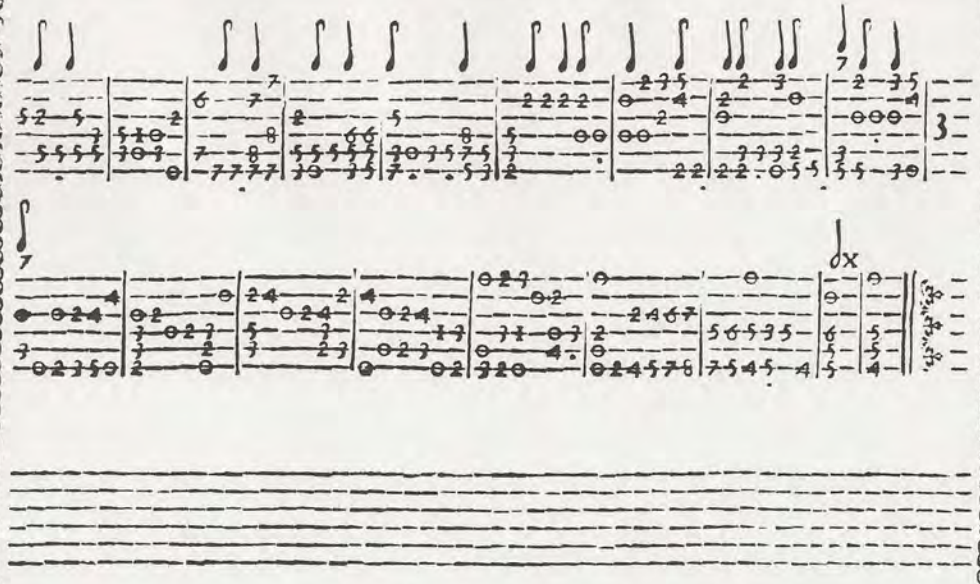

41
46
51
56
61
66
71
76

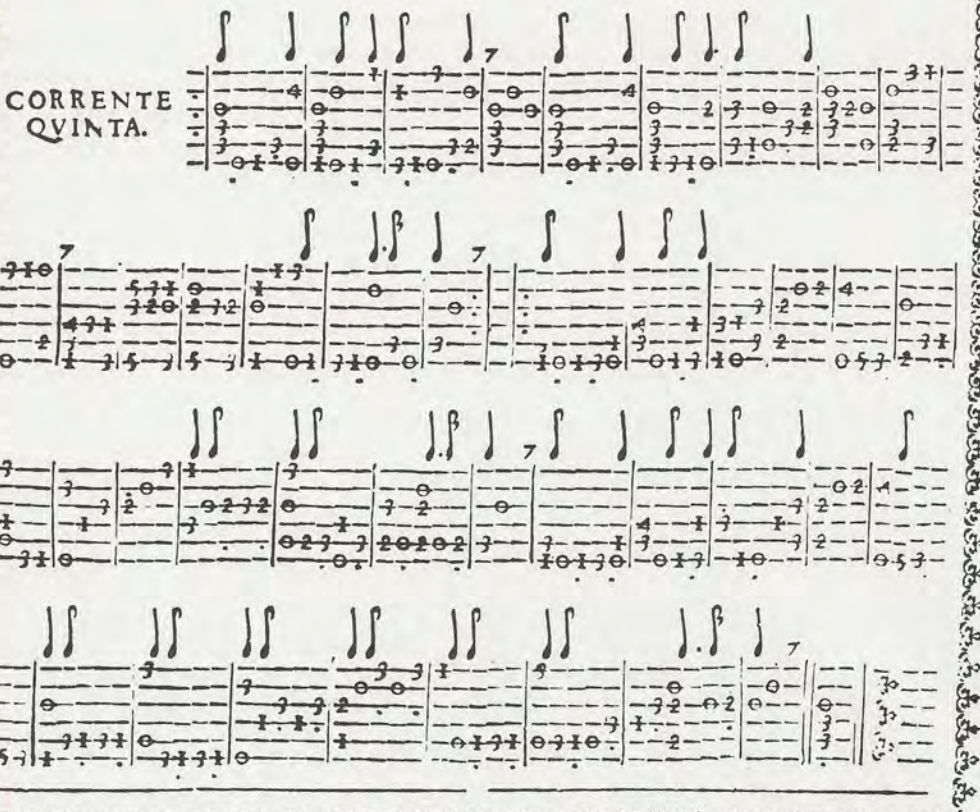


- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- Se realizó la octavación superior en los compases 71 y 72 debido a cuestiones de registro y en pro de favorecer la versión para guitarra.
- Las notas que se encuentran en el registro de la guitarra 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 linea melódica del bajo, tratando de imitar la versión para laúd.


TOCCATA
CROMATICA
XII.

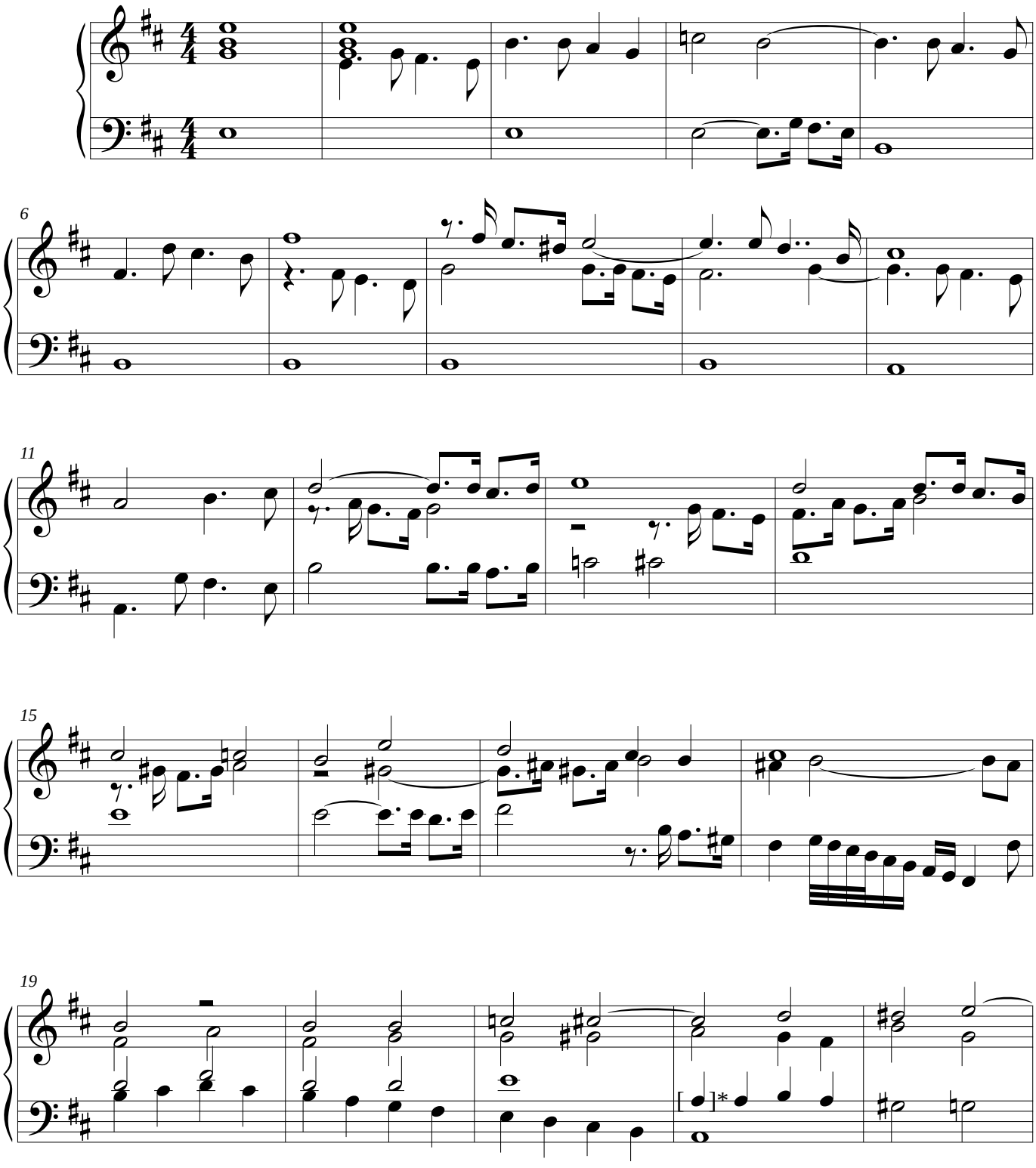




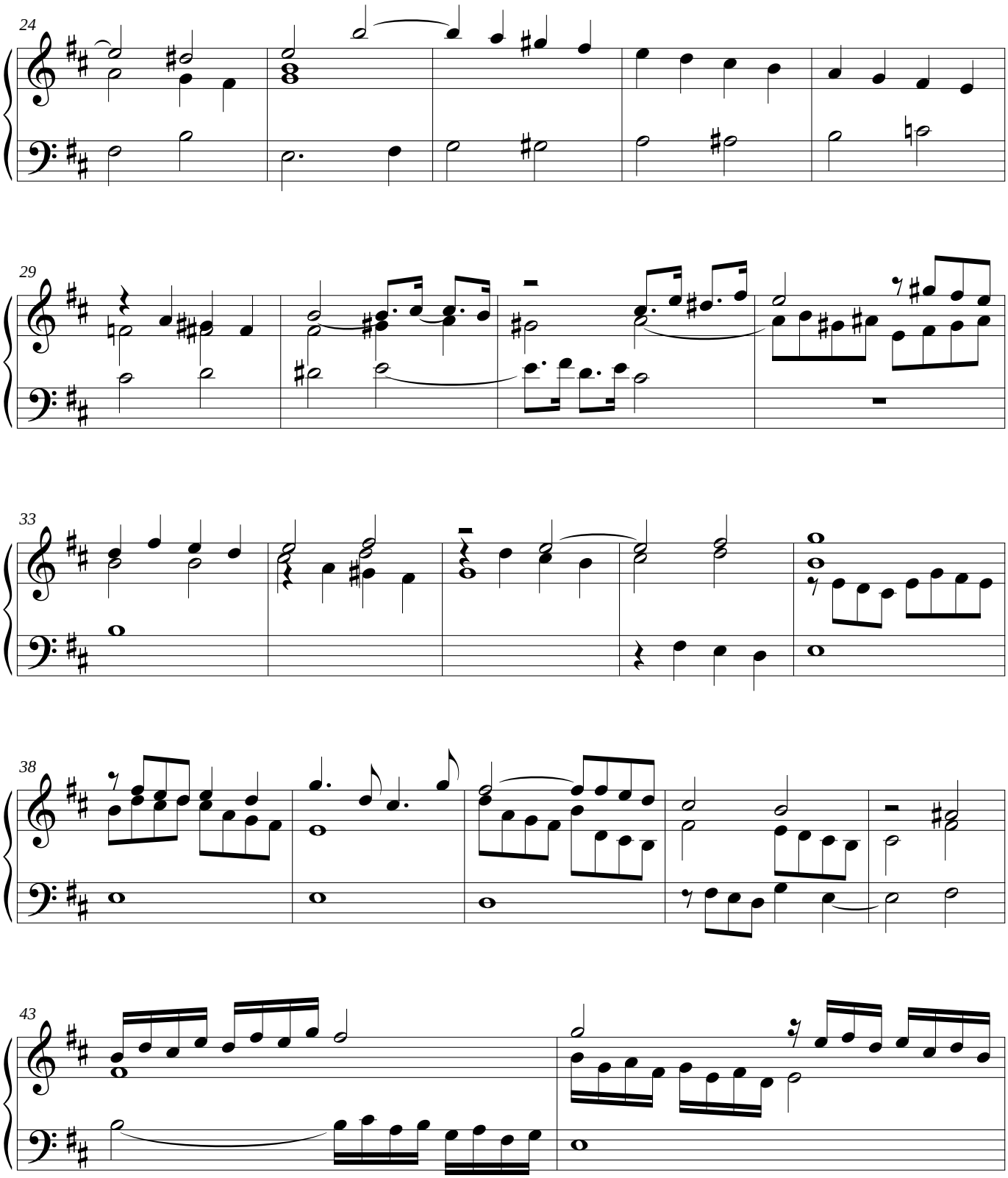

CORRENTE
QVINTA.

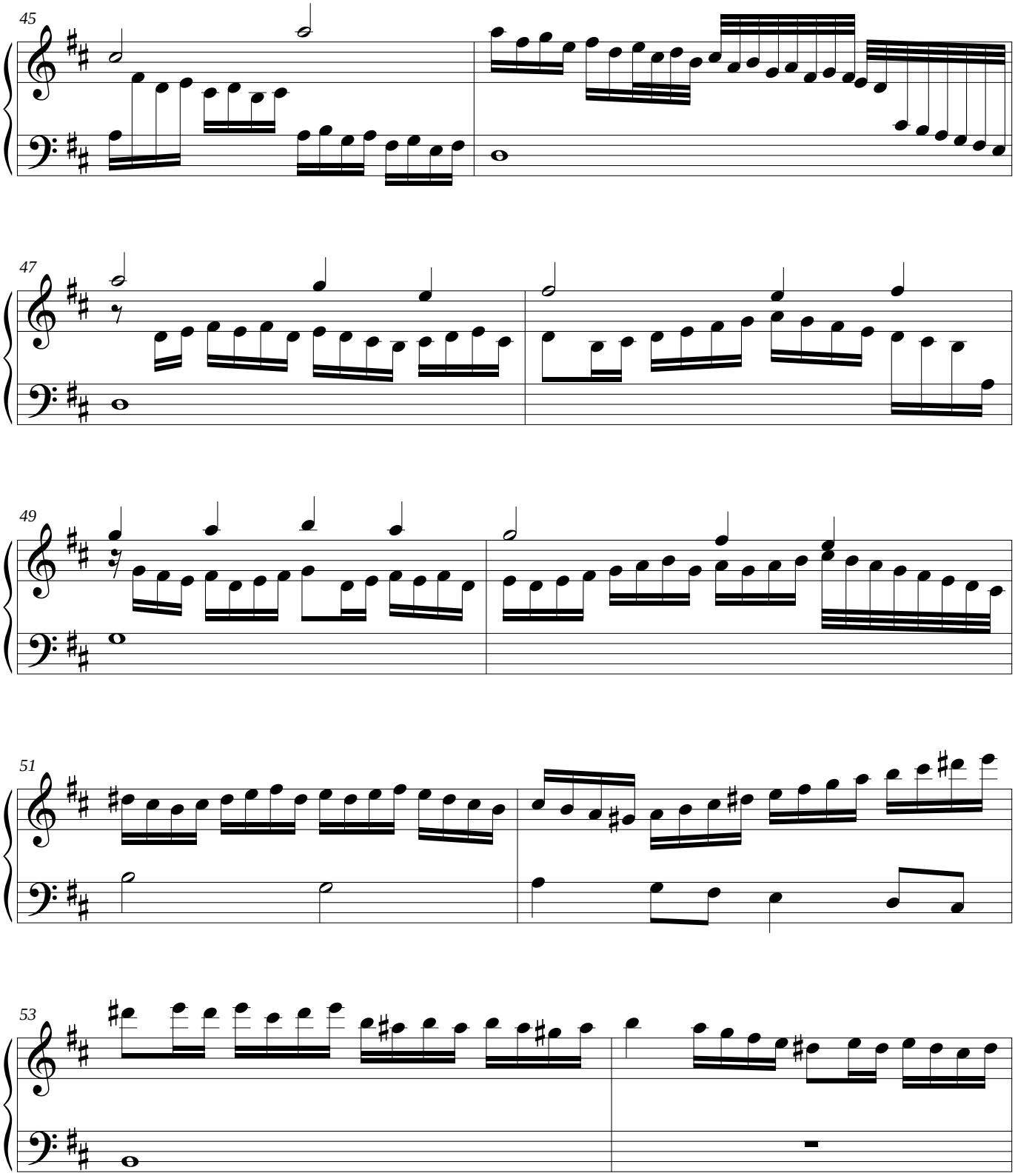
Toccata Cromatica XII

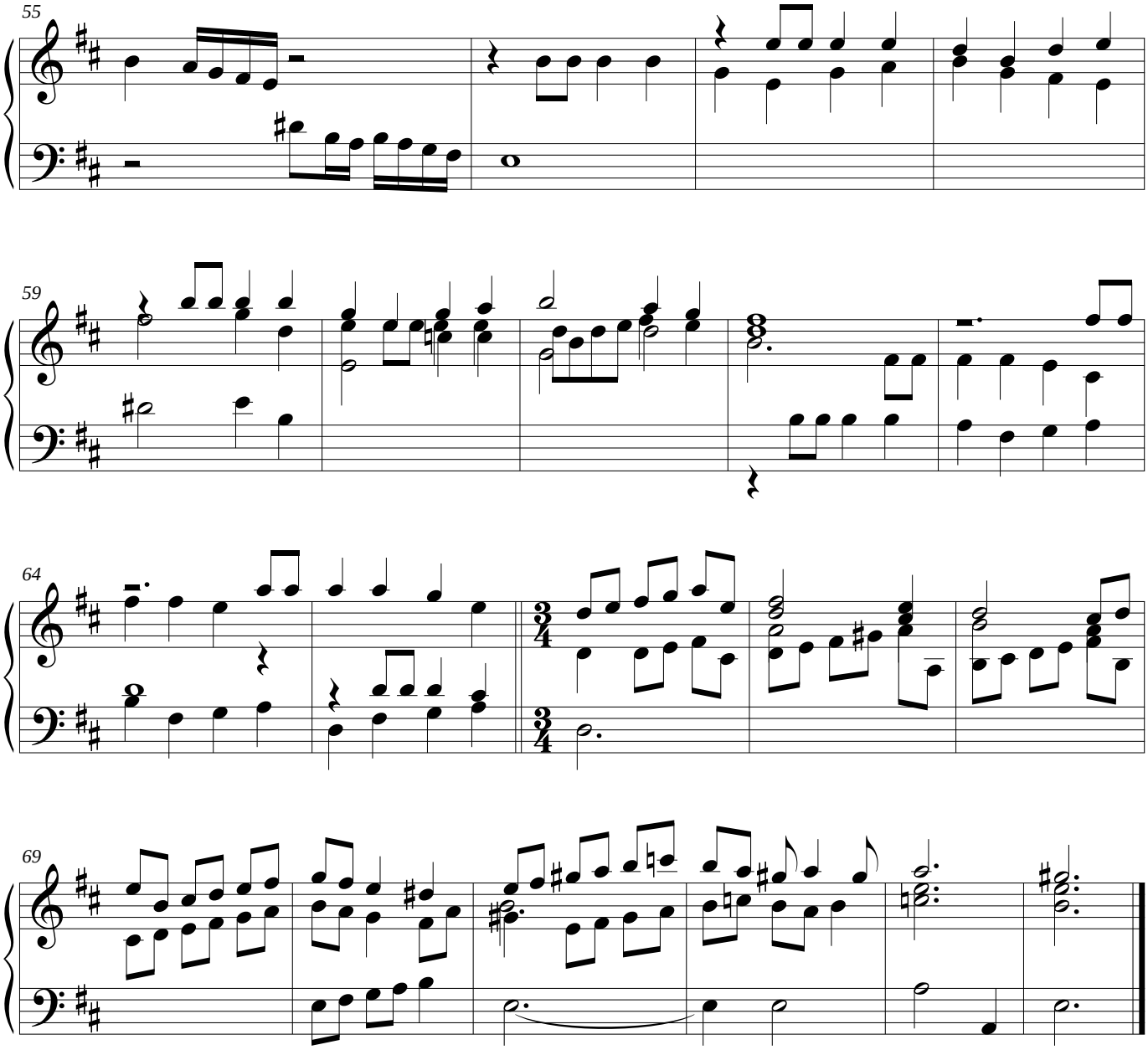
Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta



©


24
29
33
38
43


45
47
49
51
53

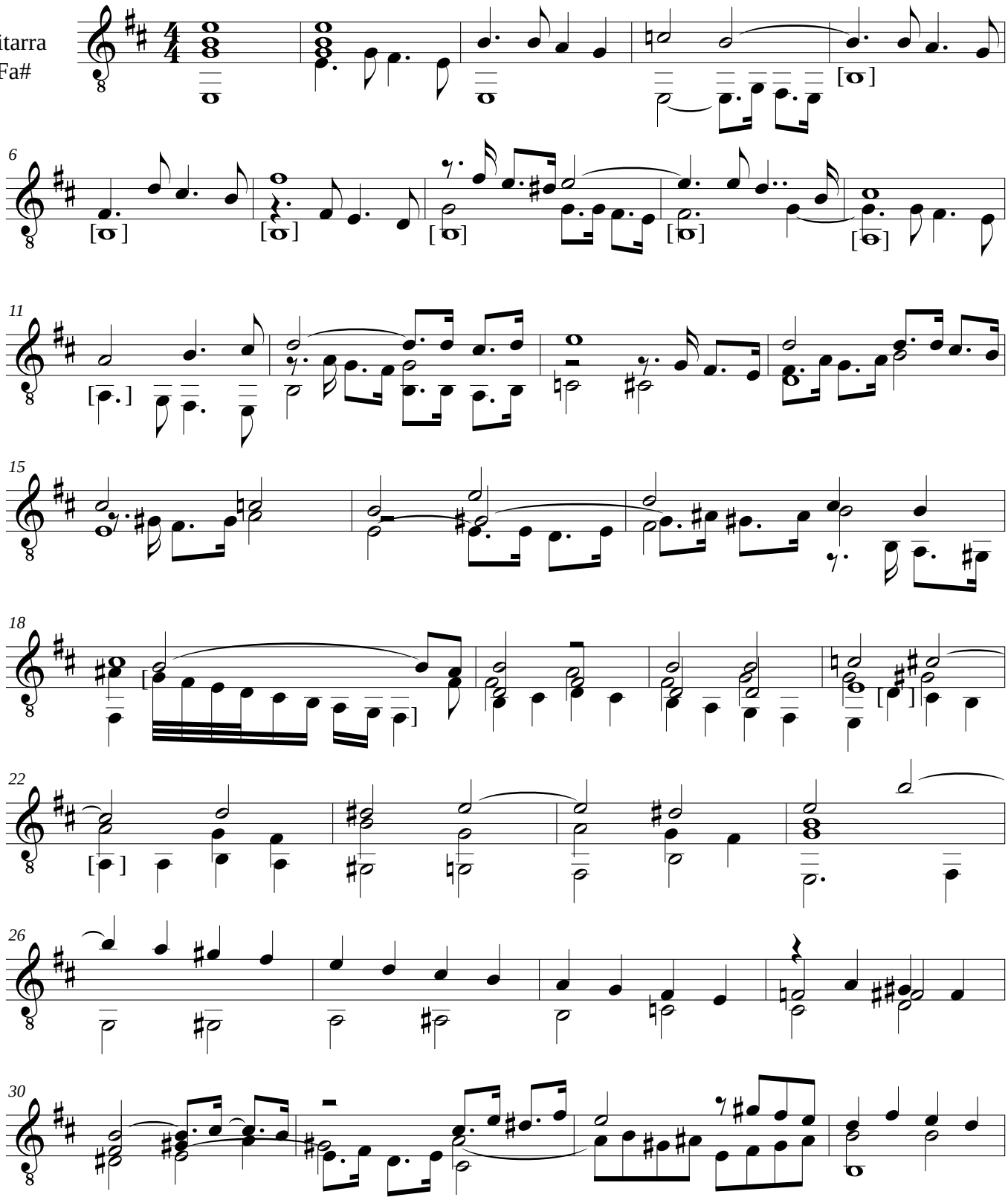


- La nota entre corchetes con asterisco []* aunque no existe como tal en la tablatura, es una nota que suena debido a las octavas que poseen los órdenes graves del laúd.

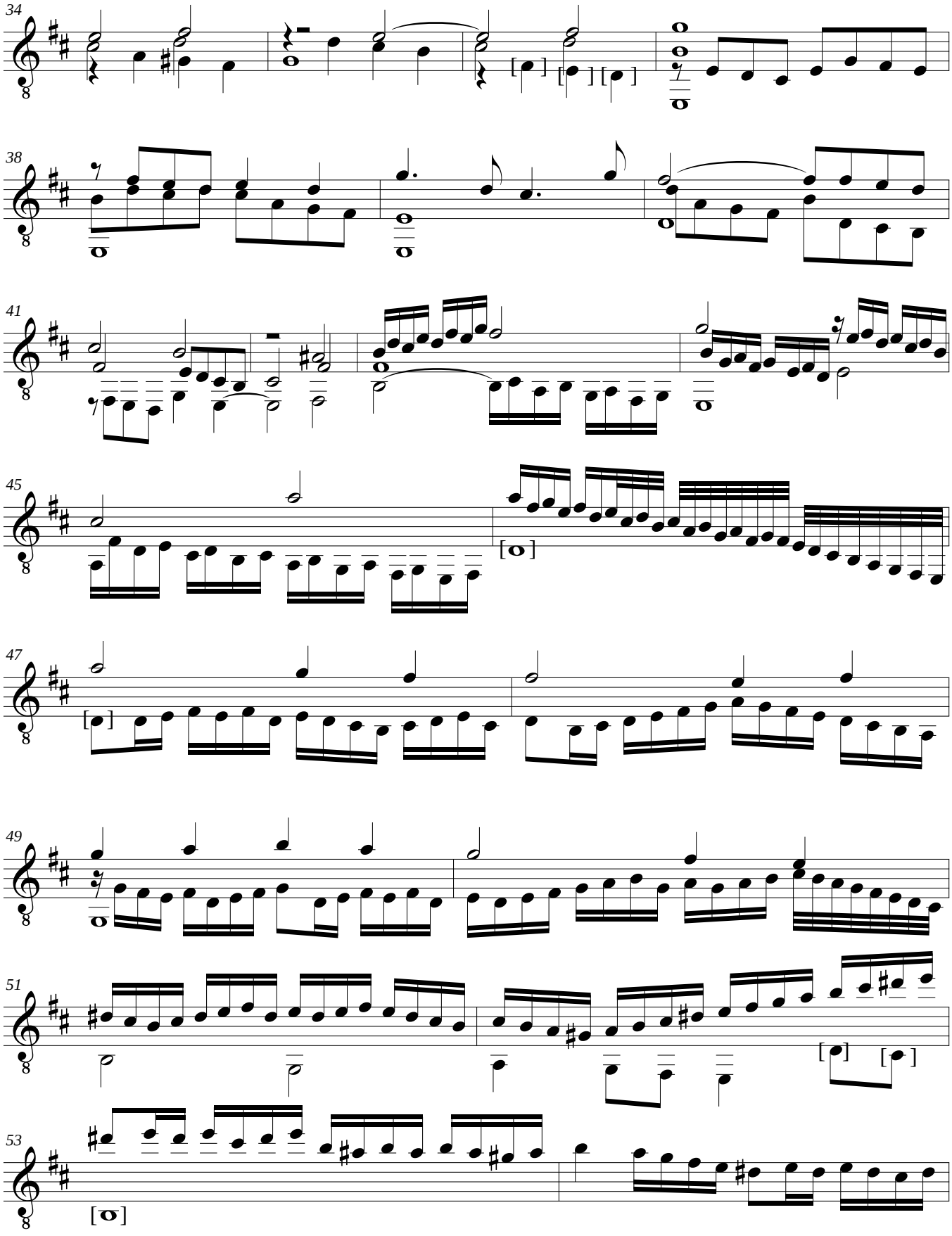
Toccata Cromatica XII

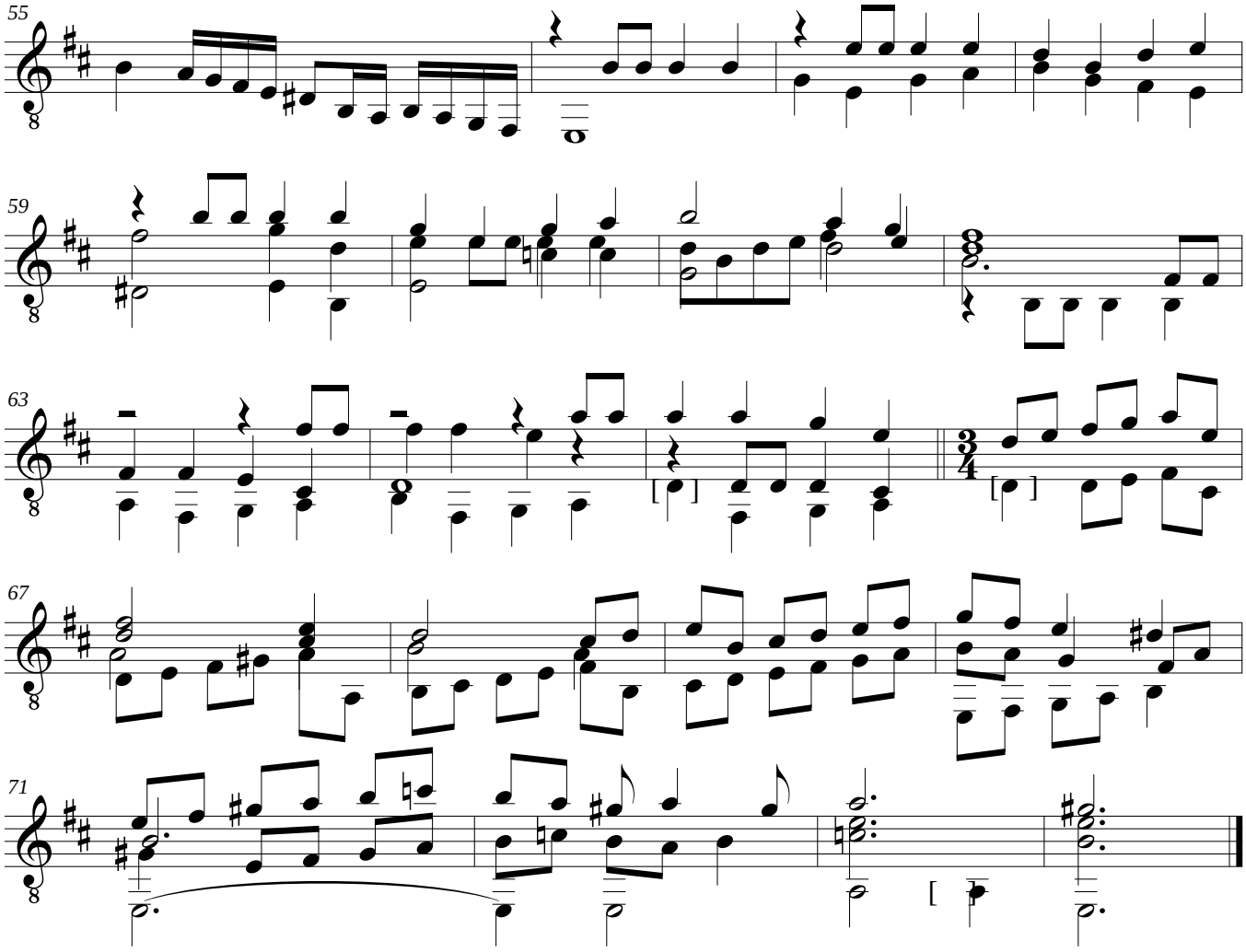
Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#

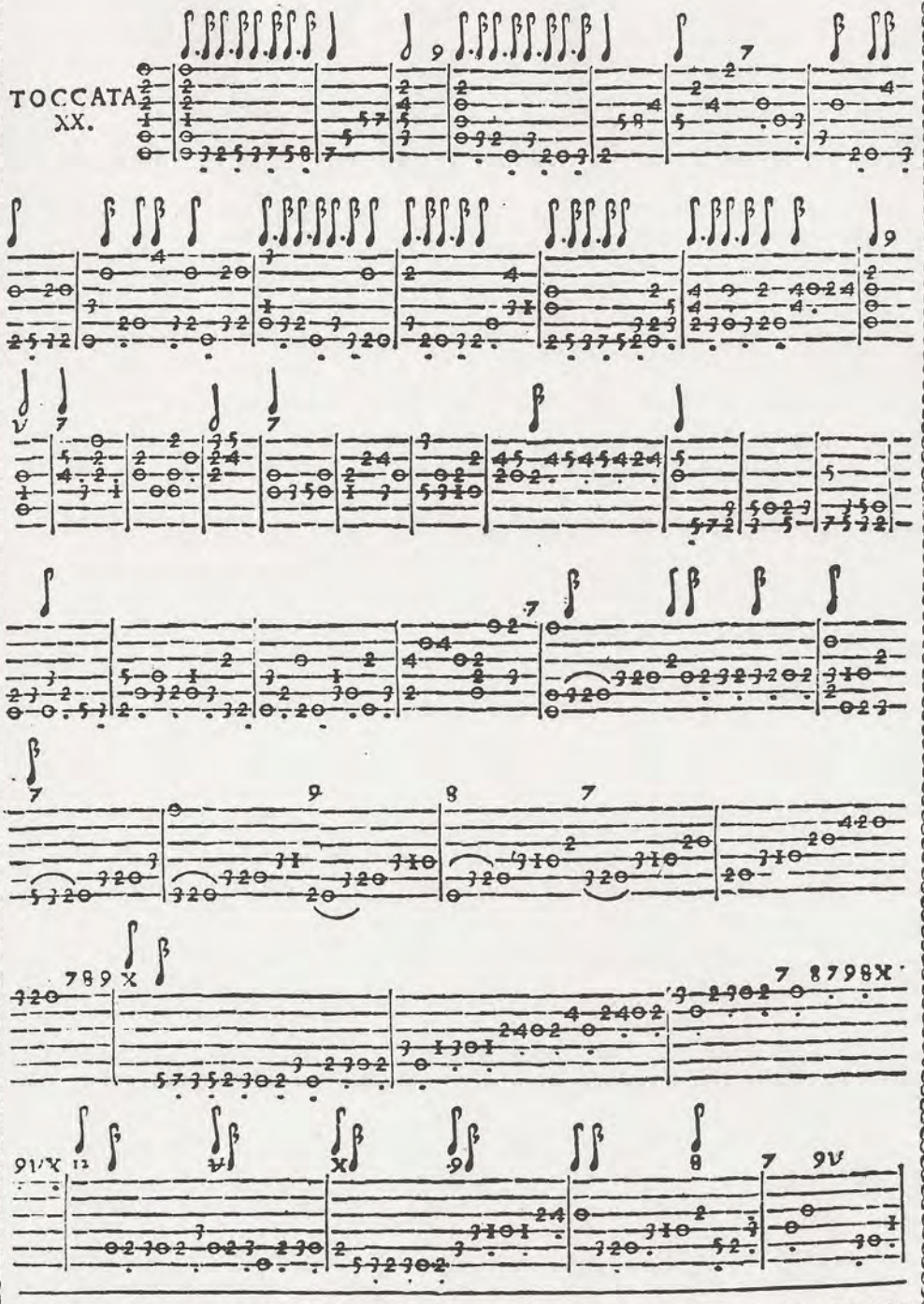


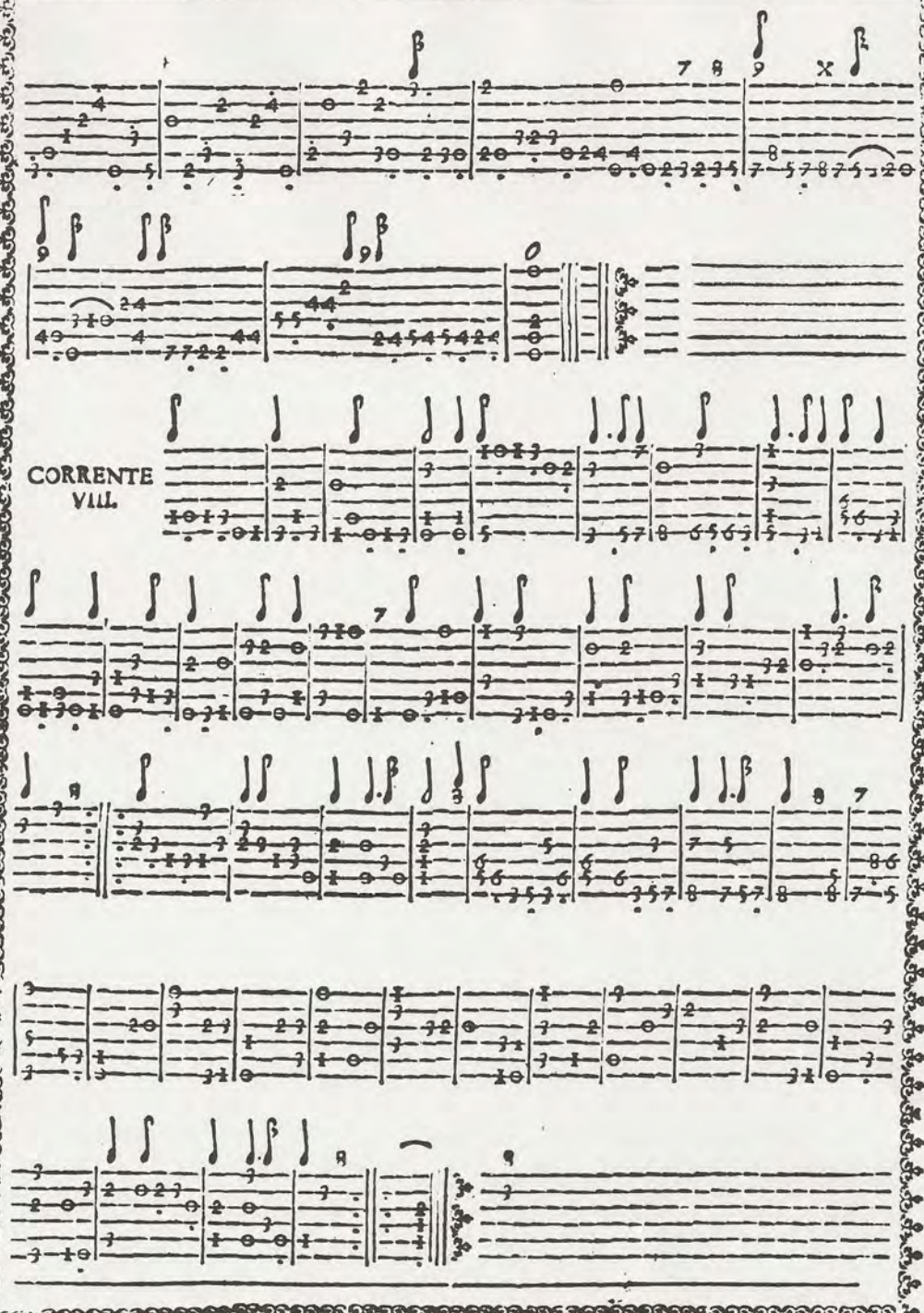
©


34
38
41
45
47
49
51
53



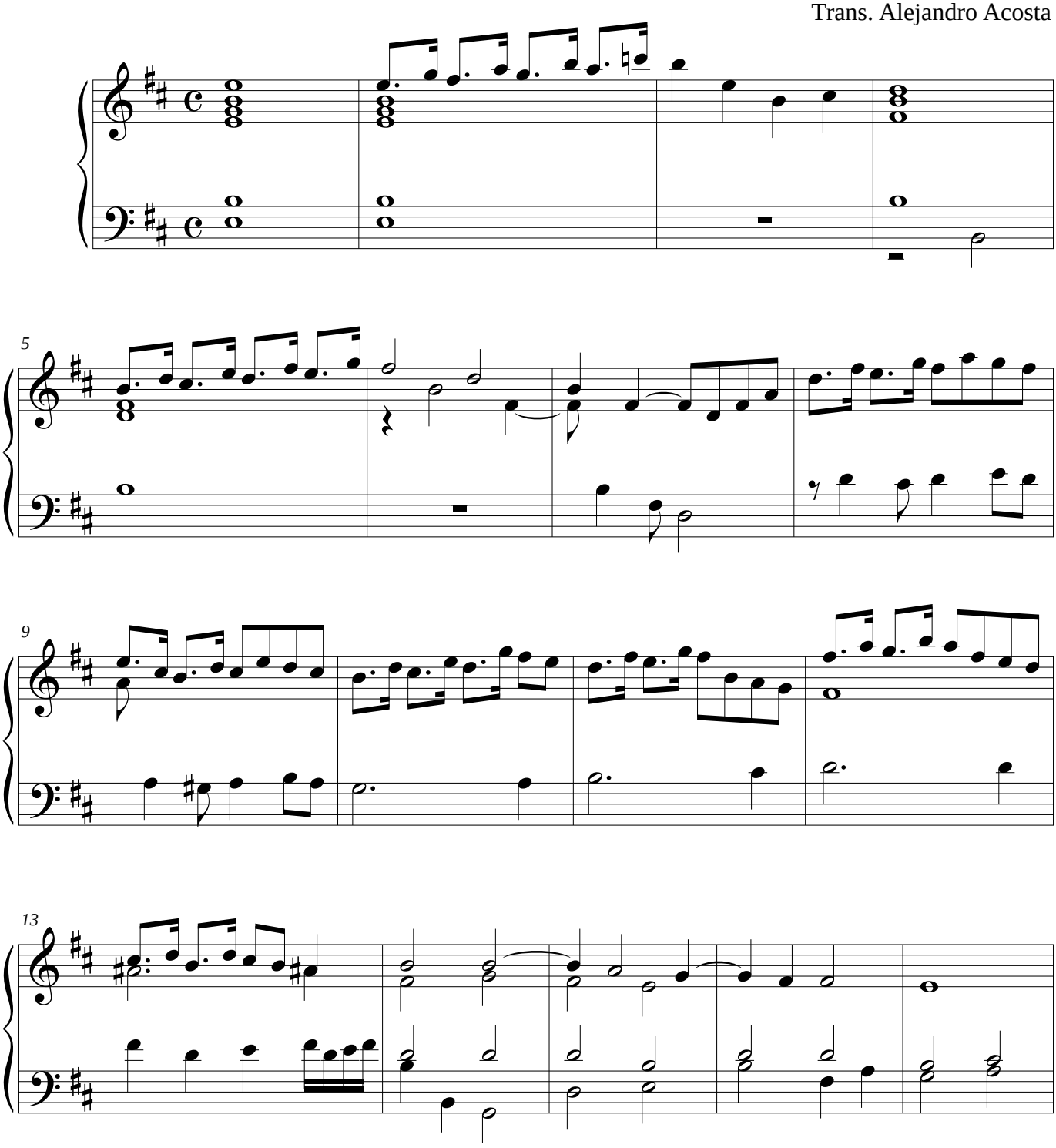
- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás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


TOCCATA
XX.

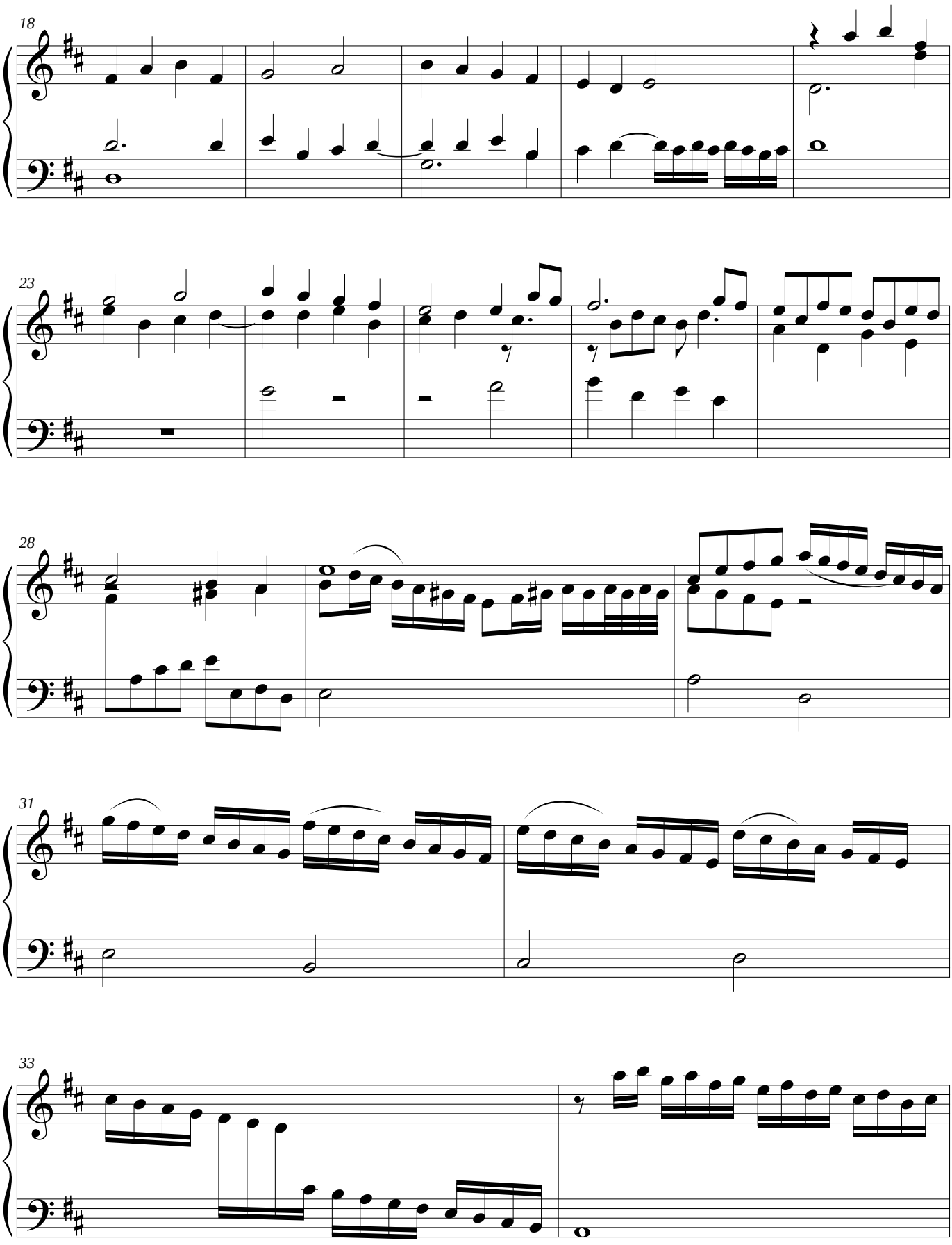

CORRENTE
VIII.

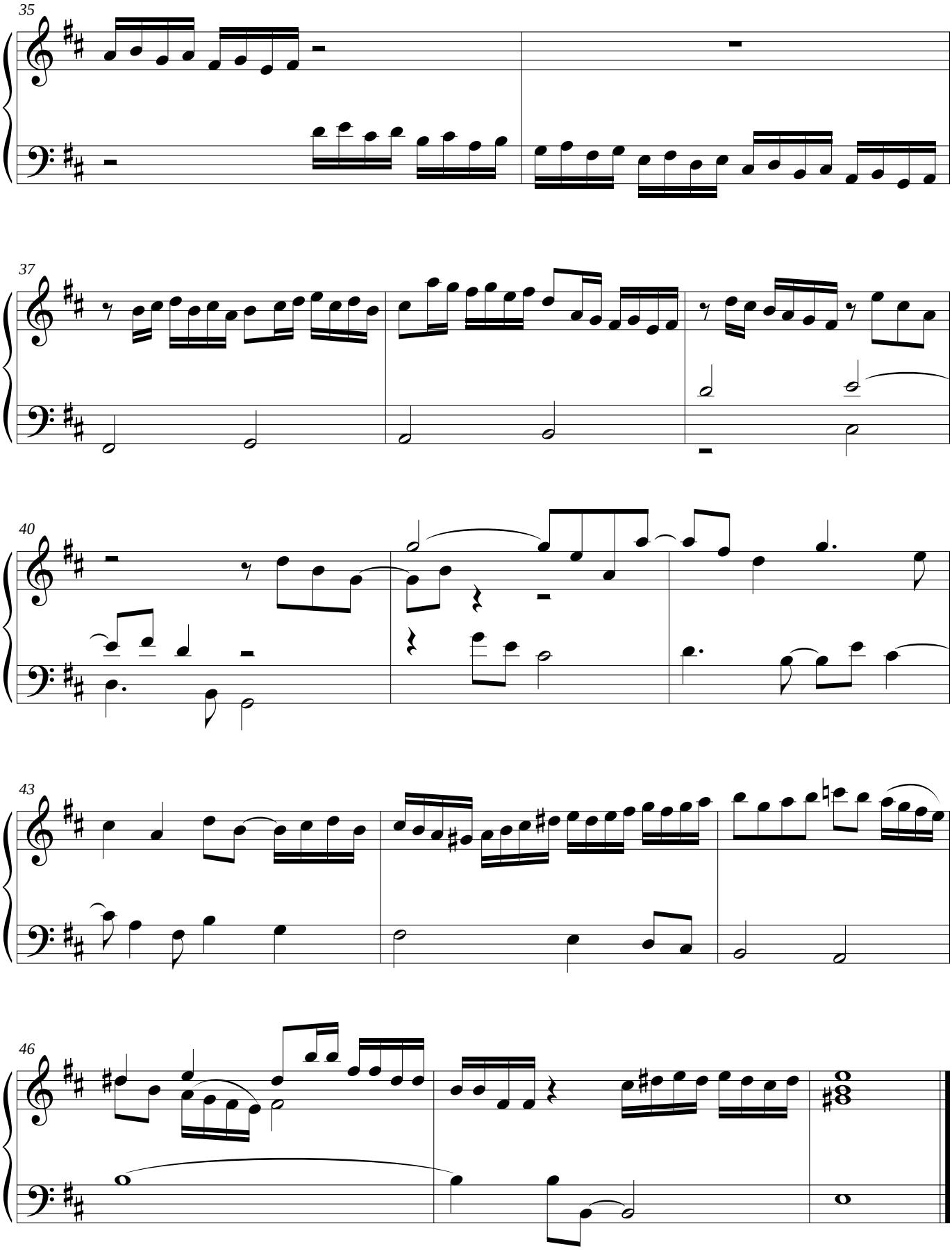
Toccata XX

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta



©

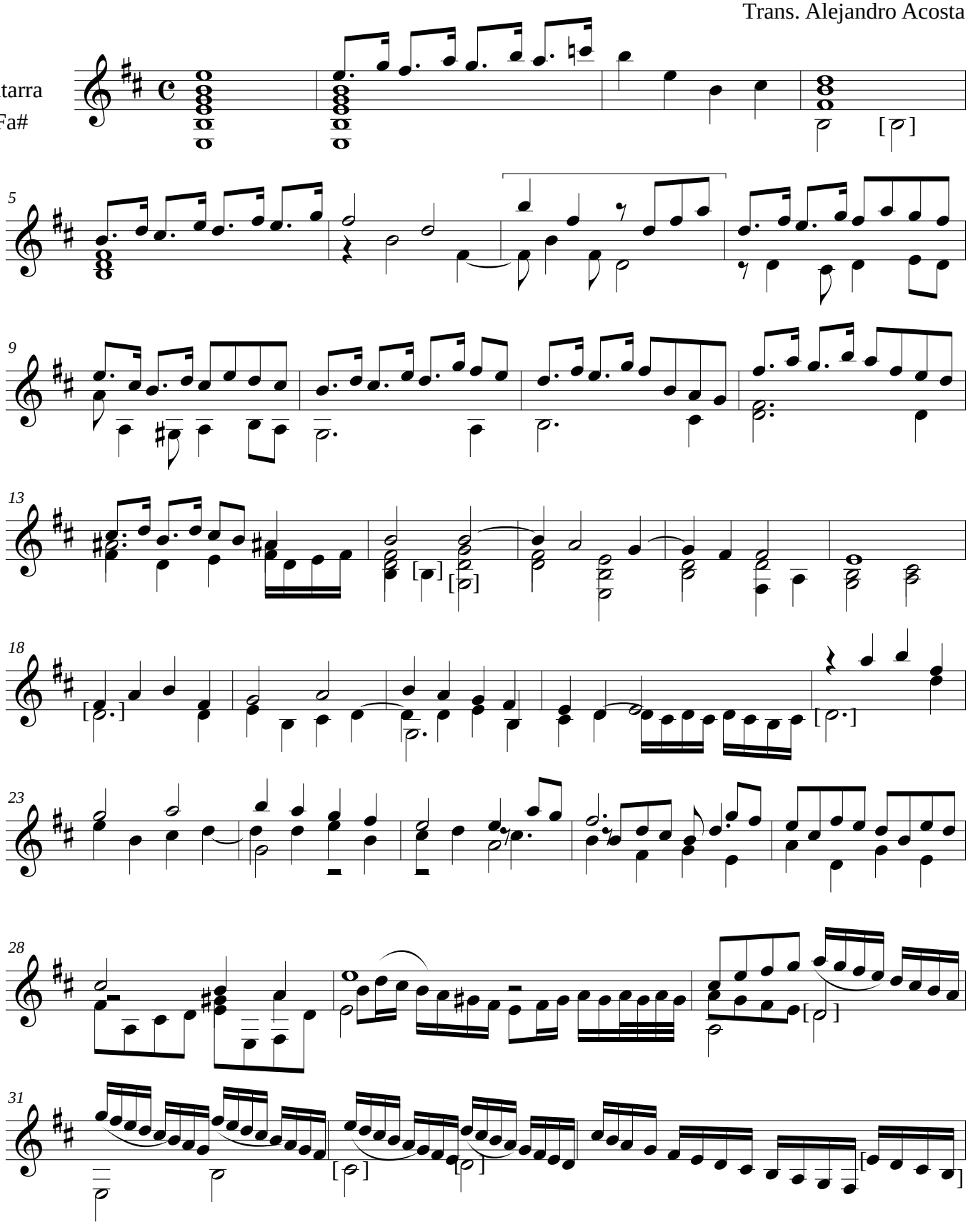

18
23
28
31
33


35
37
40
43
46

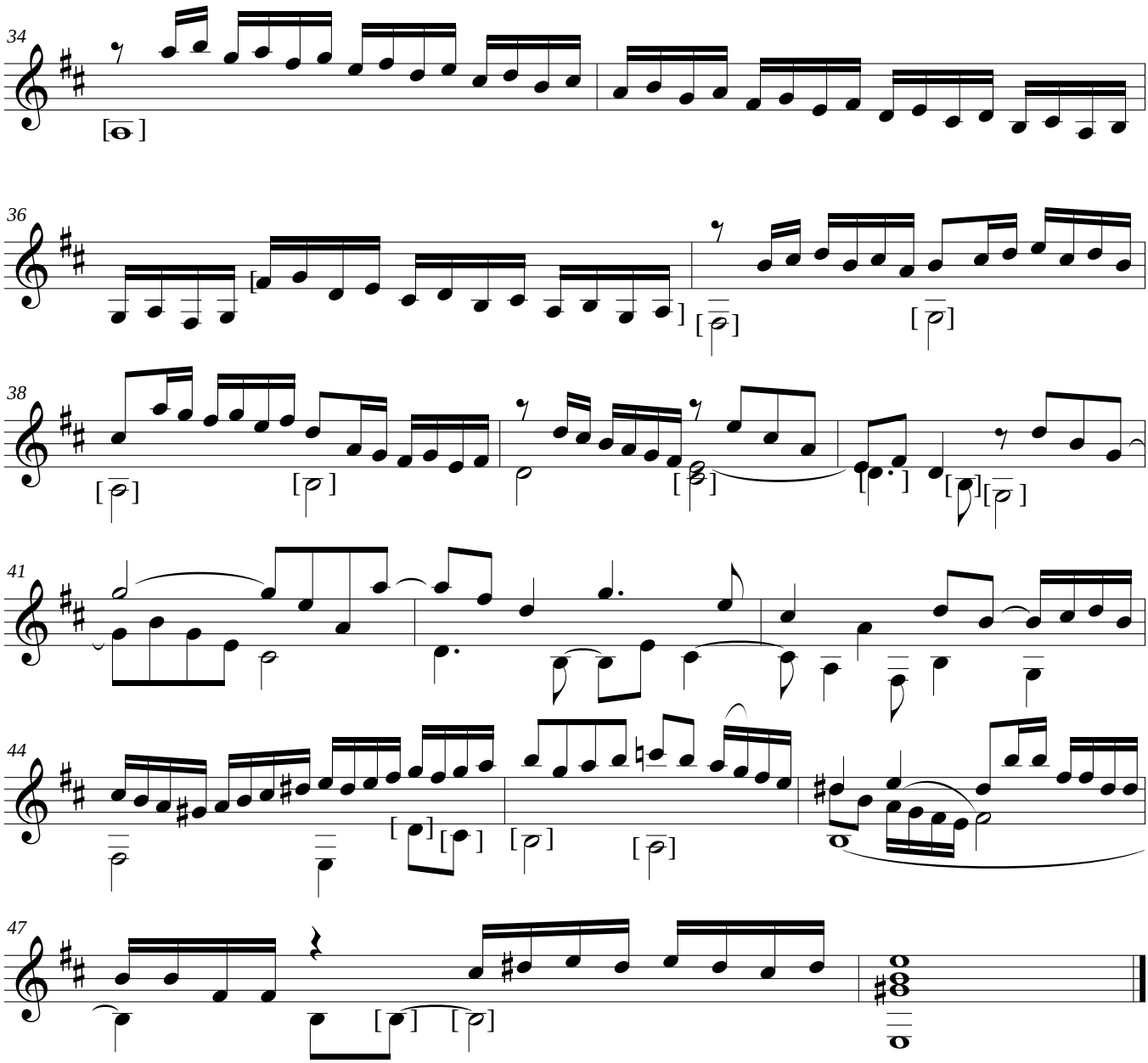
Toccata XX

Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#



©



- 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,

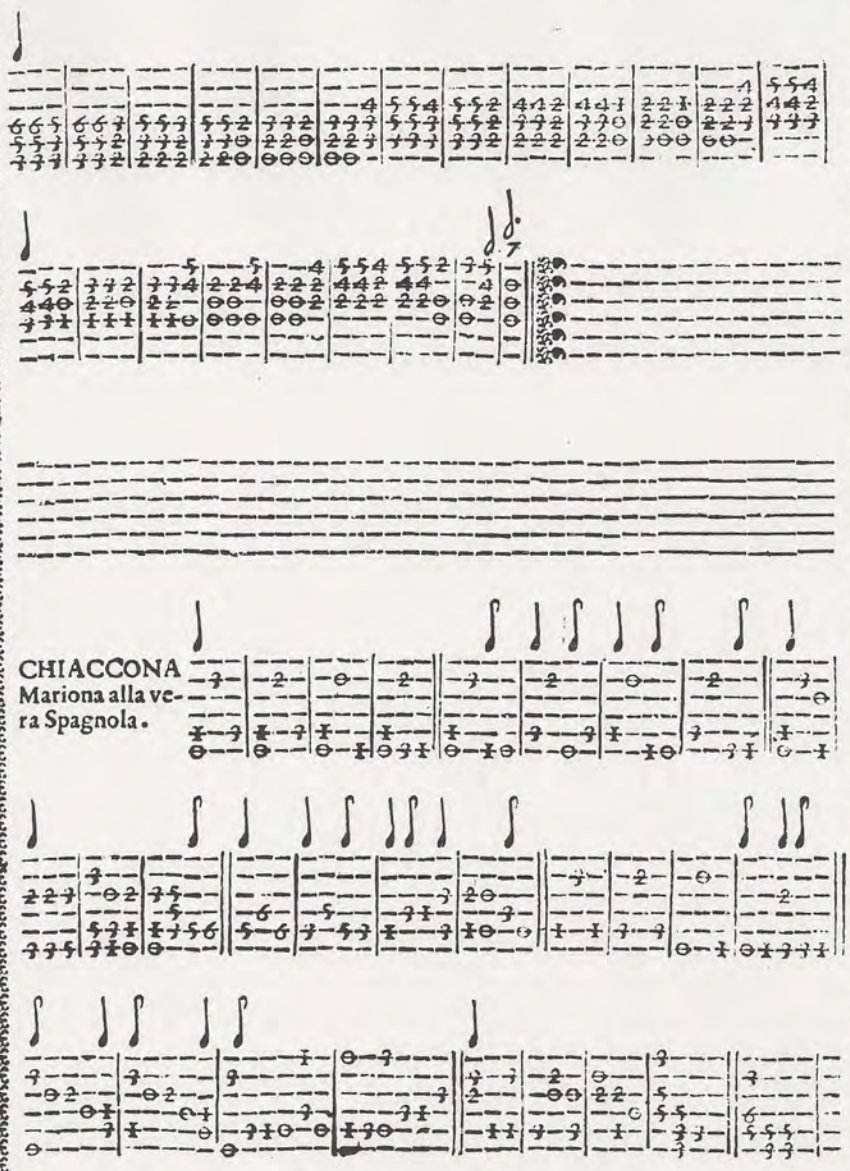
INTAVOLATVRA
DI LIVTO
DI ALESSANDRO PICCININI
BOLOGNESE
LIBRO SECONDO

Nel quale ſi contengono Toccate, Ricercate Muſicali, Corrente, Gagliarde, Chiaccone, e Paſſacagli, alla vera Spagnola, vn Bergamaſco, con varie Partite, vna Battaglia, & altri Capricci.

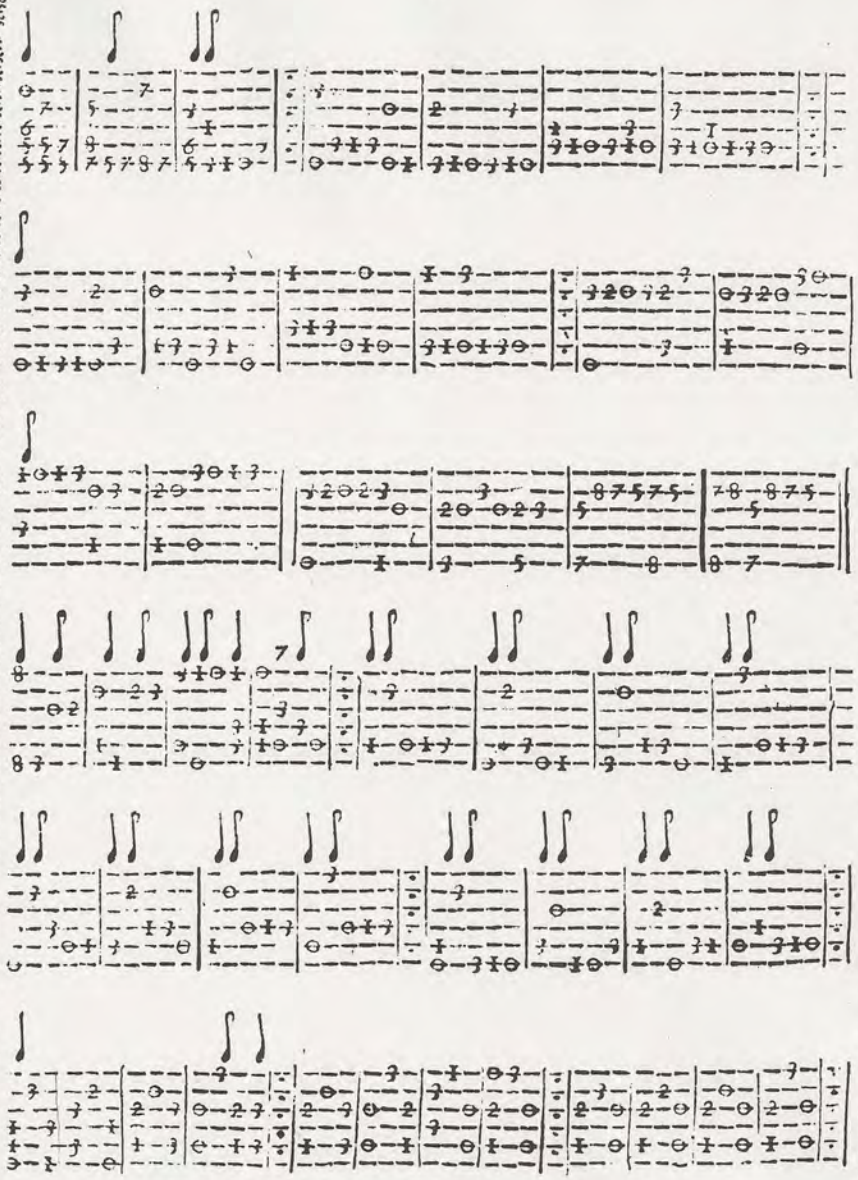
RACCOLTE
DA LEONARDO MARIA PICCININI
Suo Figliuolo

DEDICATA
ALL' EMINENTISSIMO,
E REVERENDISS. PRINCIPE
IL SIG. GVIDO
CARD. BENTIVOGLIO.

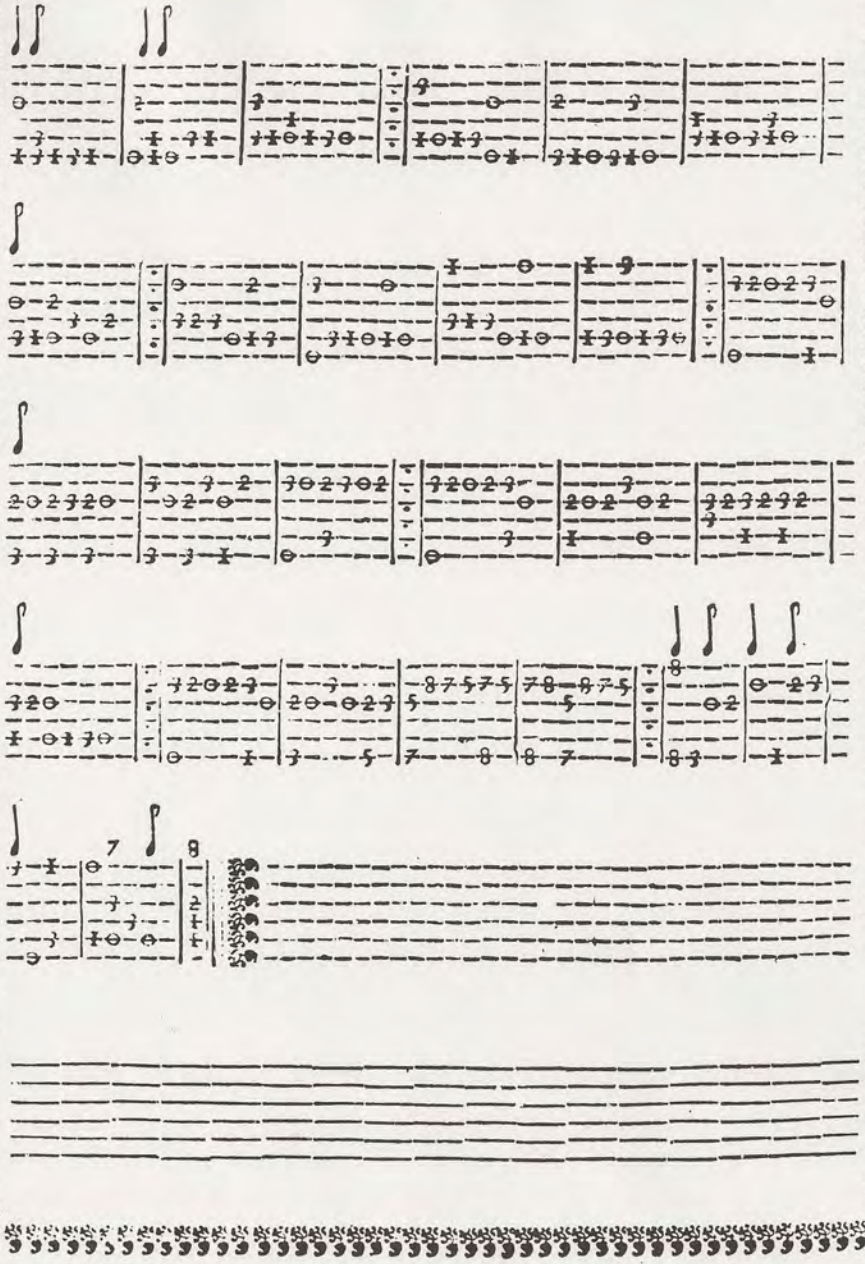
In BOLOGNA, Per Giacomo Monti, e Carlo Zenerò. 1639.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.


CHIACCONA
Mariona alla ve-
ra Spagnola.

L.

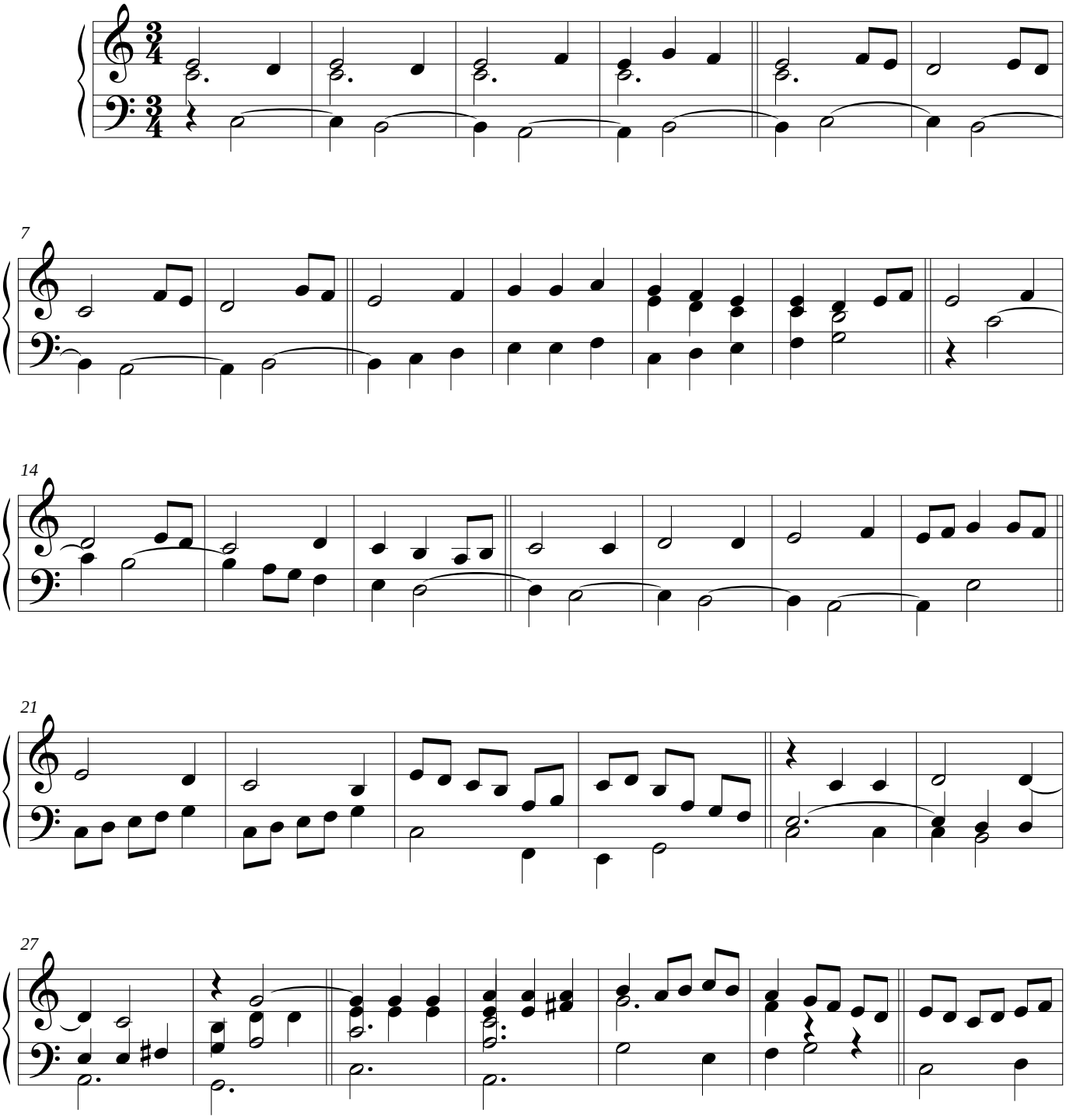


LII.

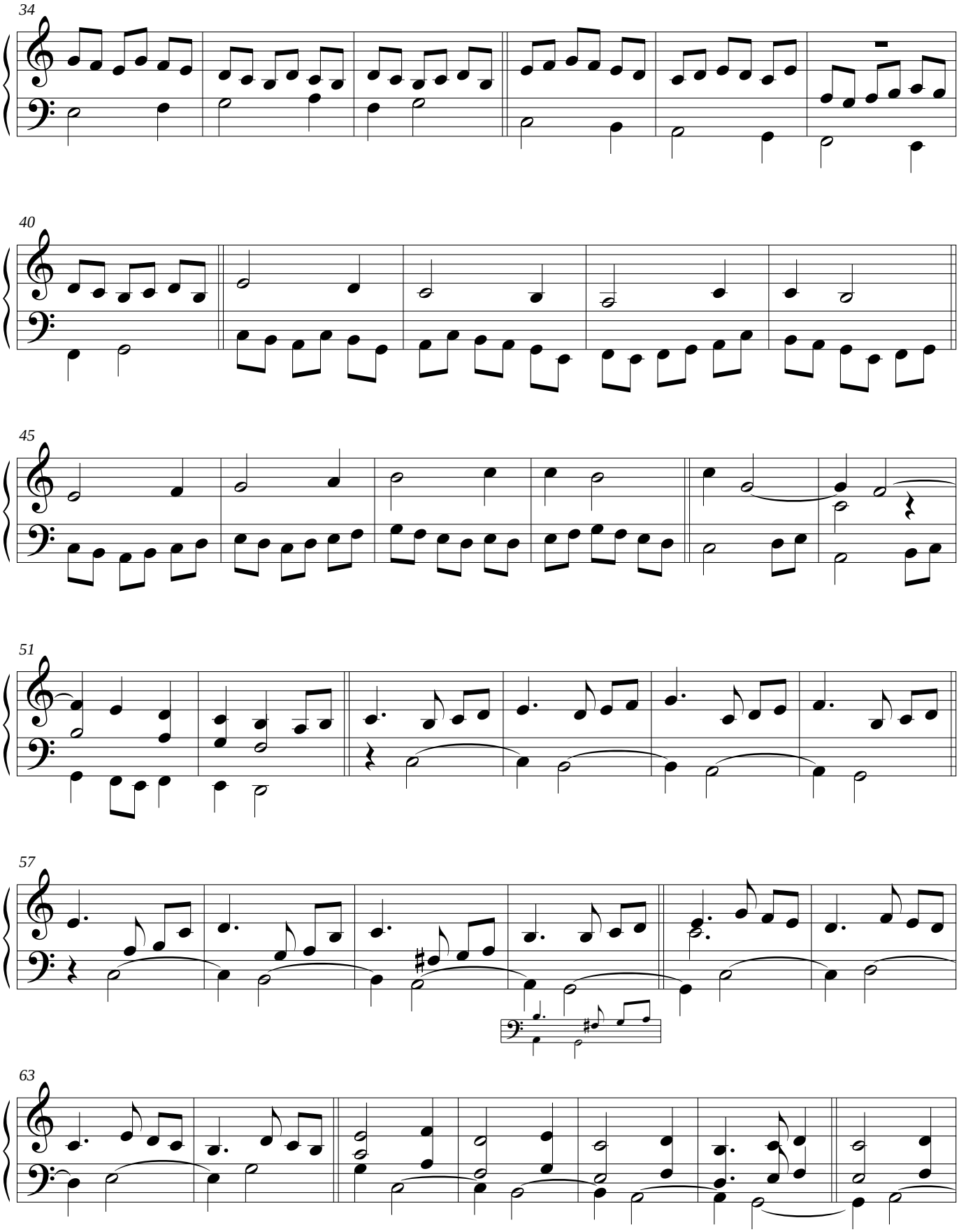


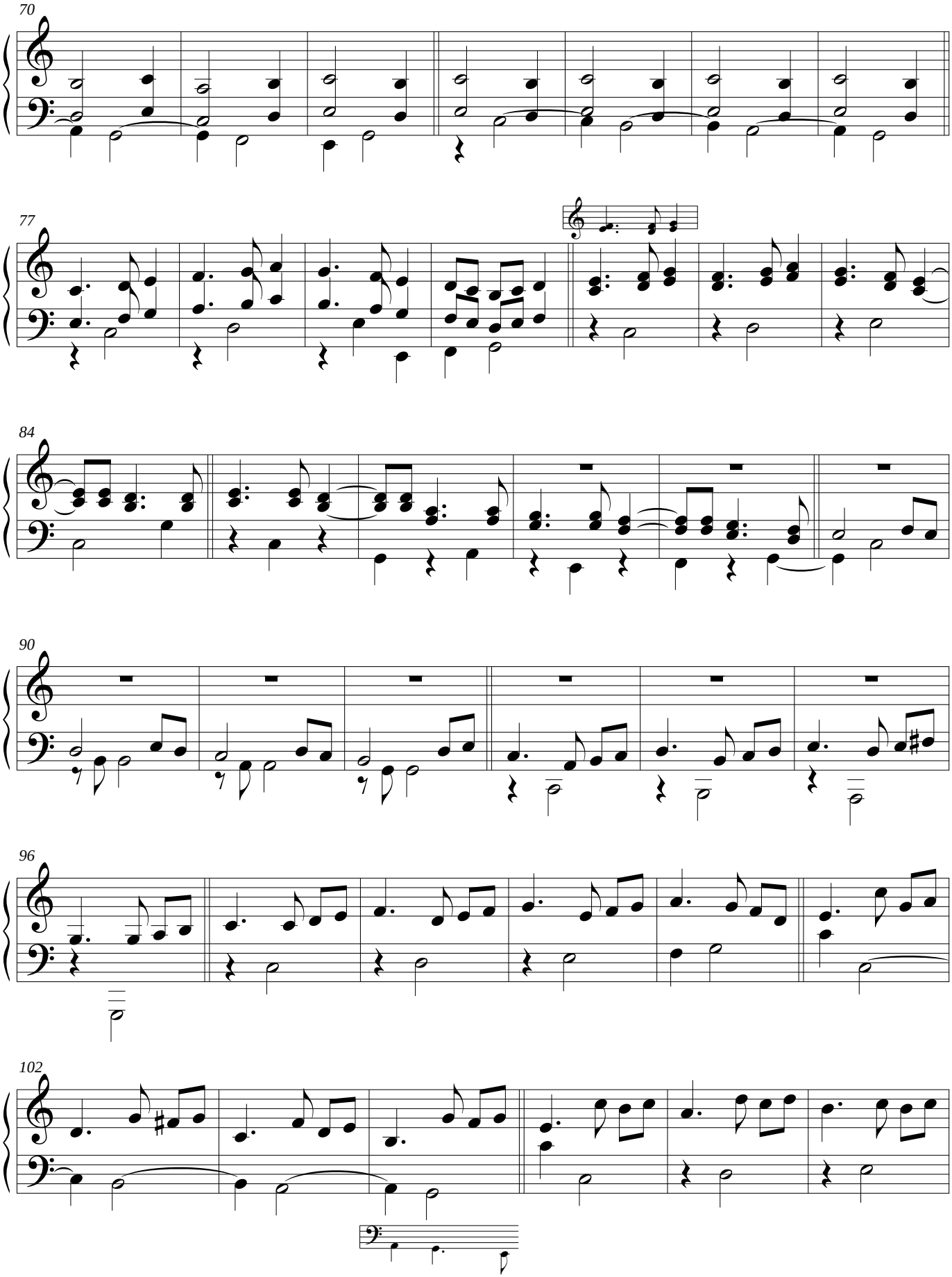
Chiaconna Mariona alla vera Spagnola

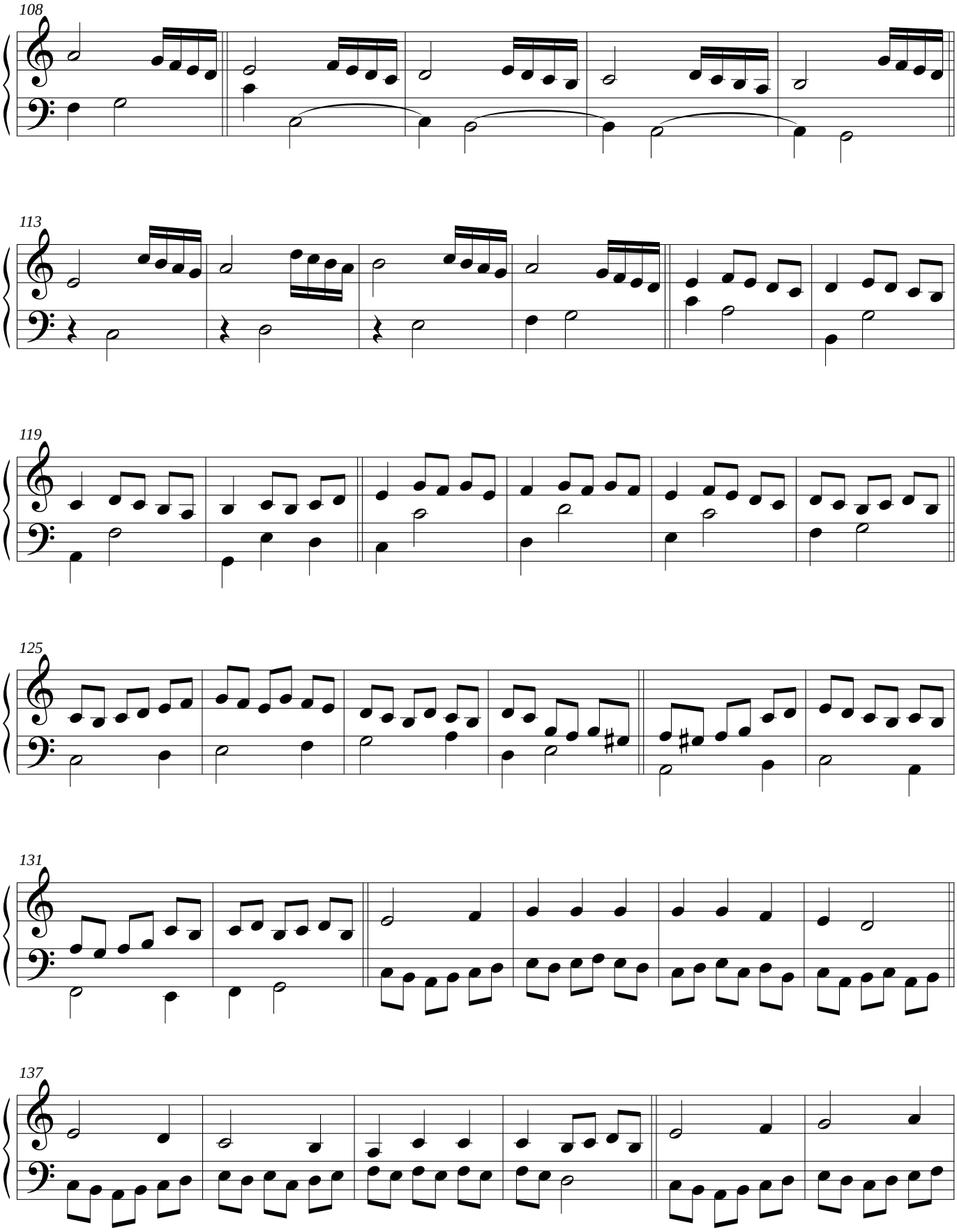
Alessandro Piccinini

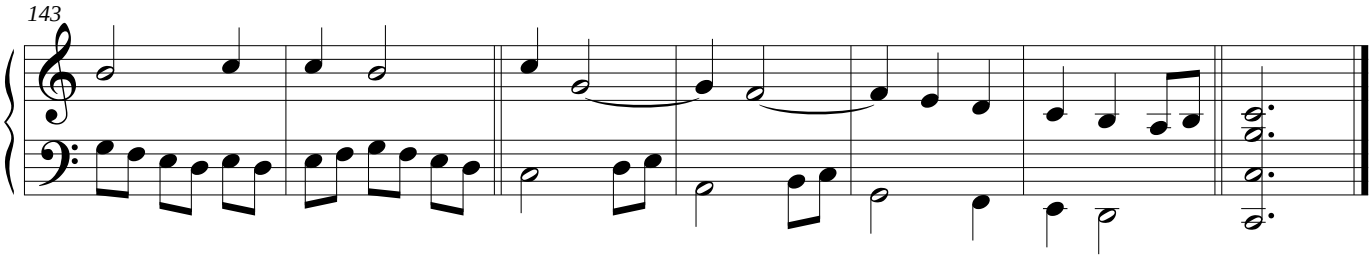


©


34
40
45
51
57
63


70
77
84
90
96
102

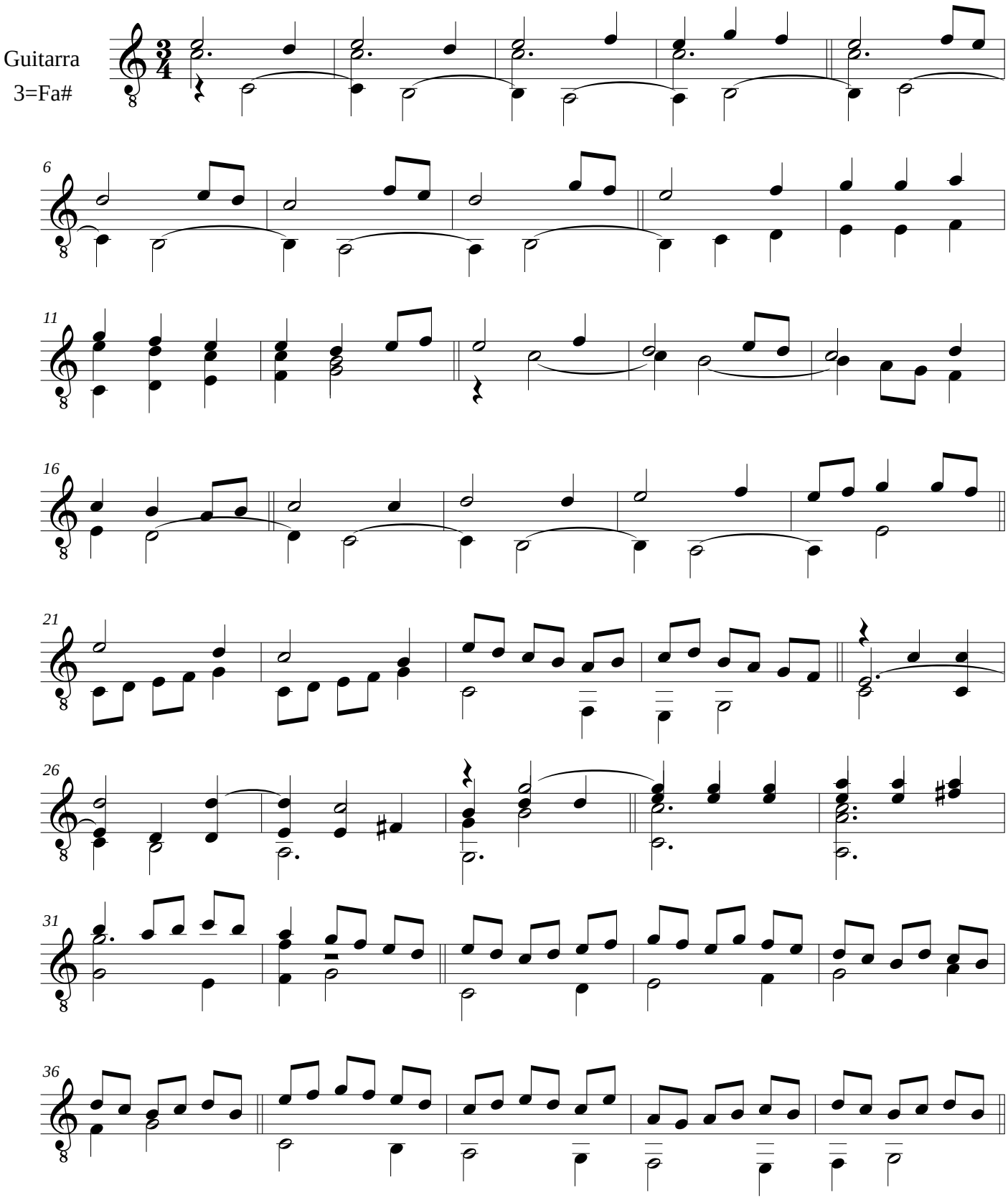

108
113
119
125
131
137



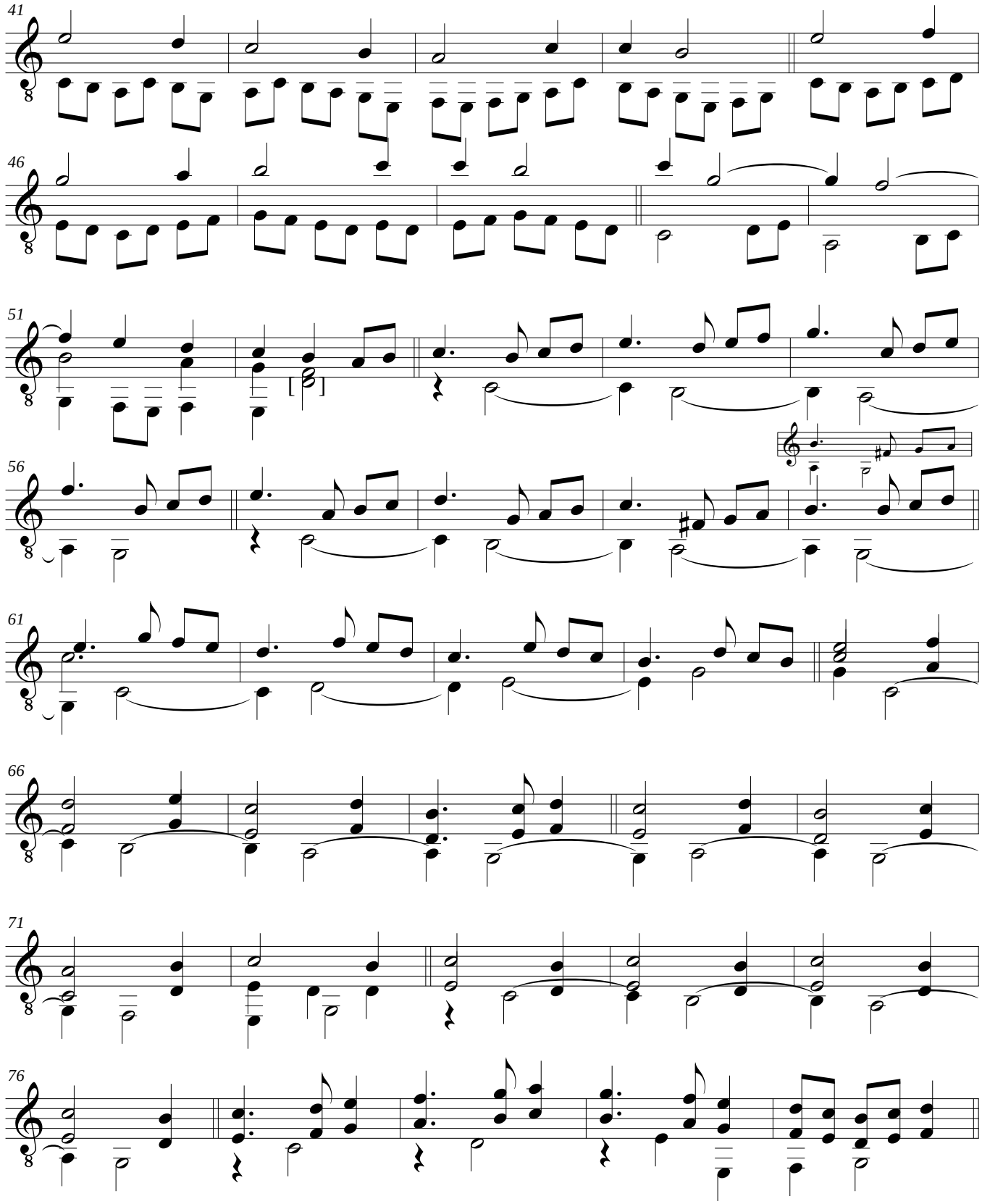
- Los compases 60,81 y 104 fueron modificados porque al parecer hay un error de imprenta en la tablatura, ya que la estructura armónica no concuerda con los sonidos que según la fuente original debieran ser ejectados. Las ossias muestran la versión de la tablatura.

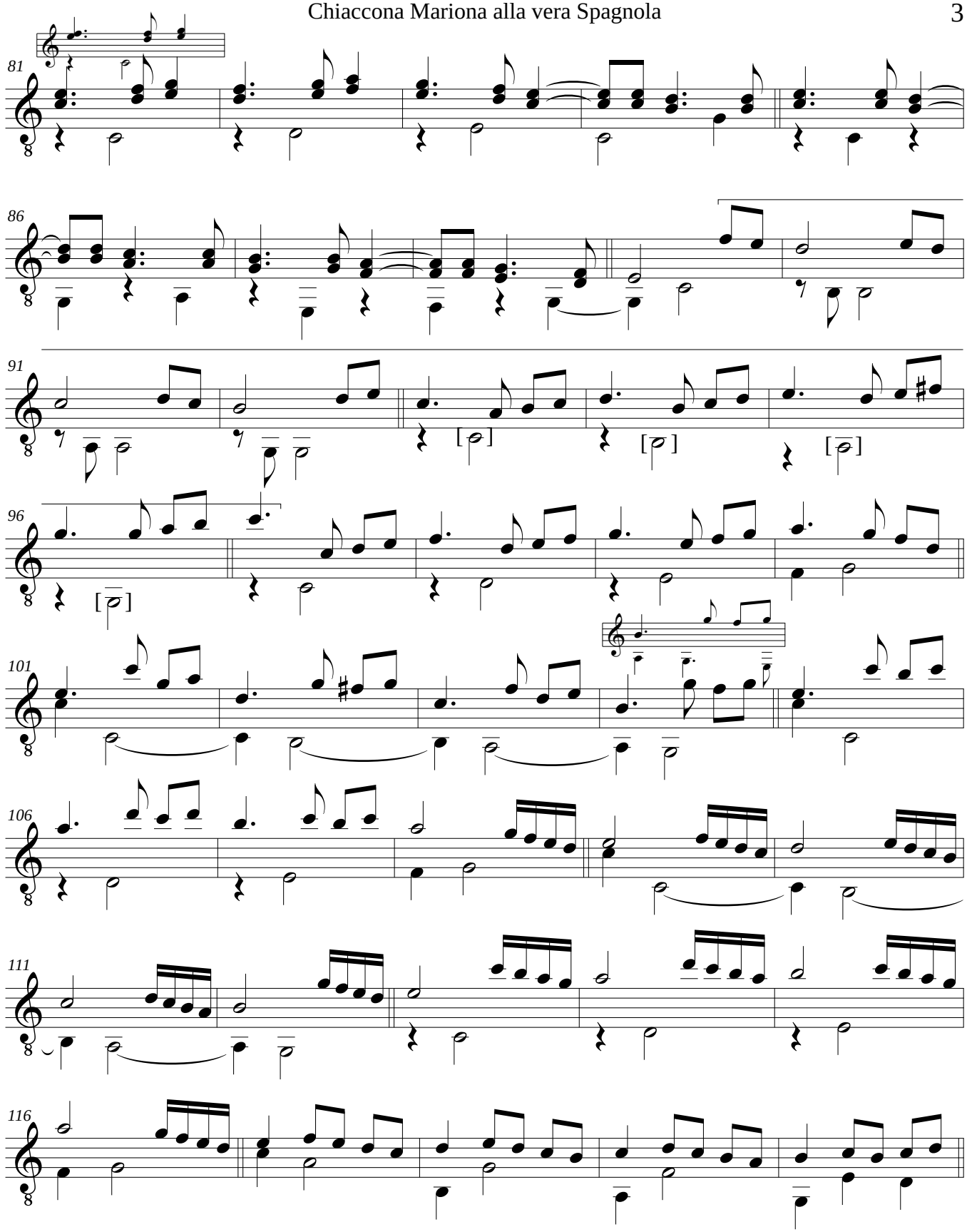
Chiaccona Mariona alla vera Spagnola

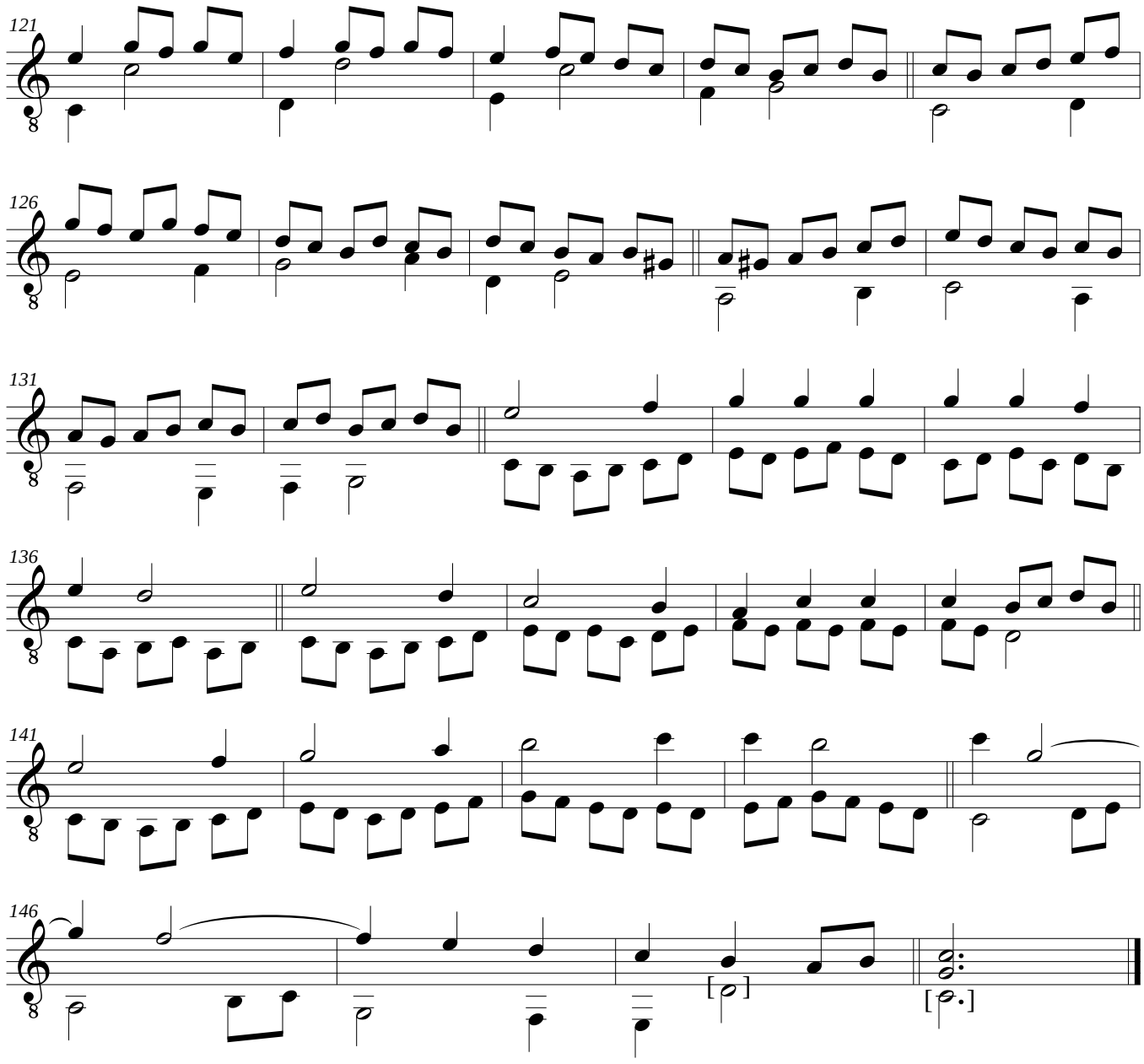
Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta



©

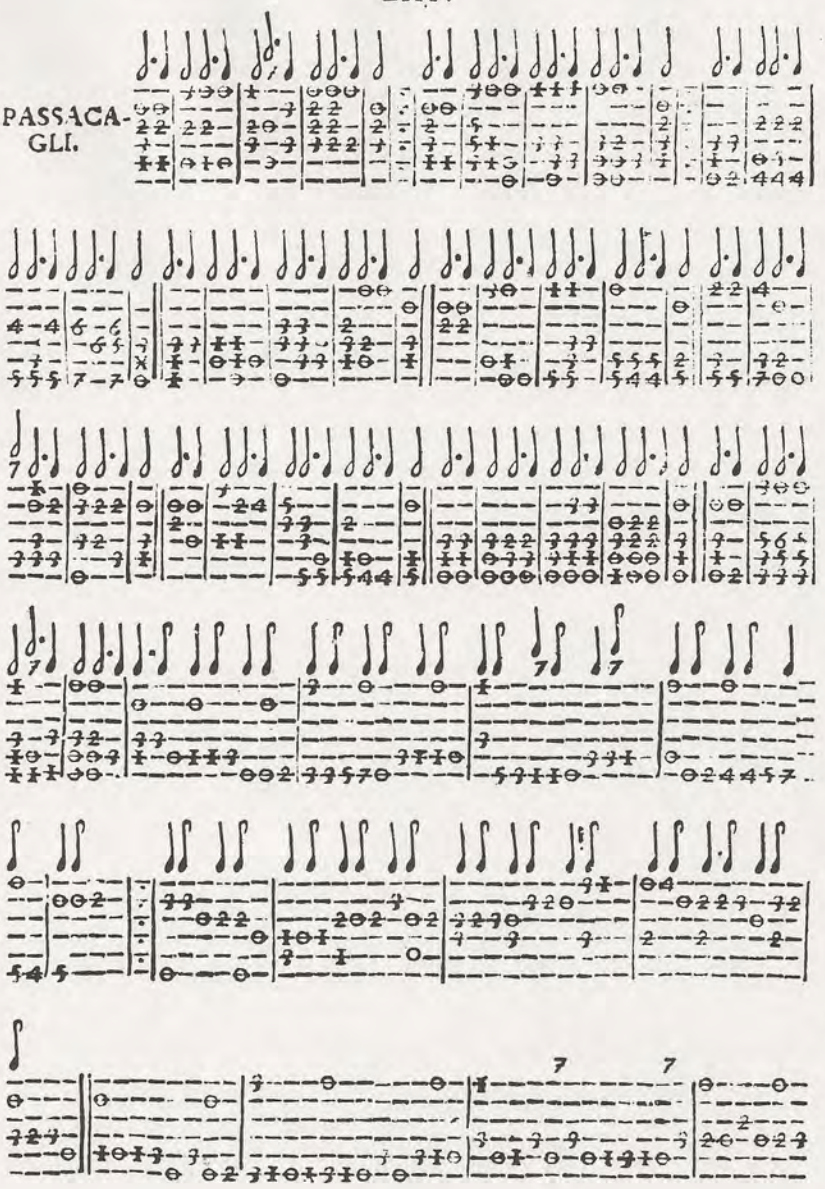

41
46
51
56
61
66
71
76


81
86
91
96
101
106
111
116

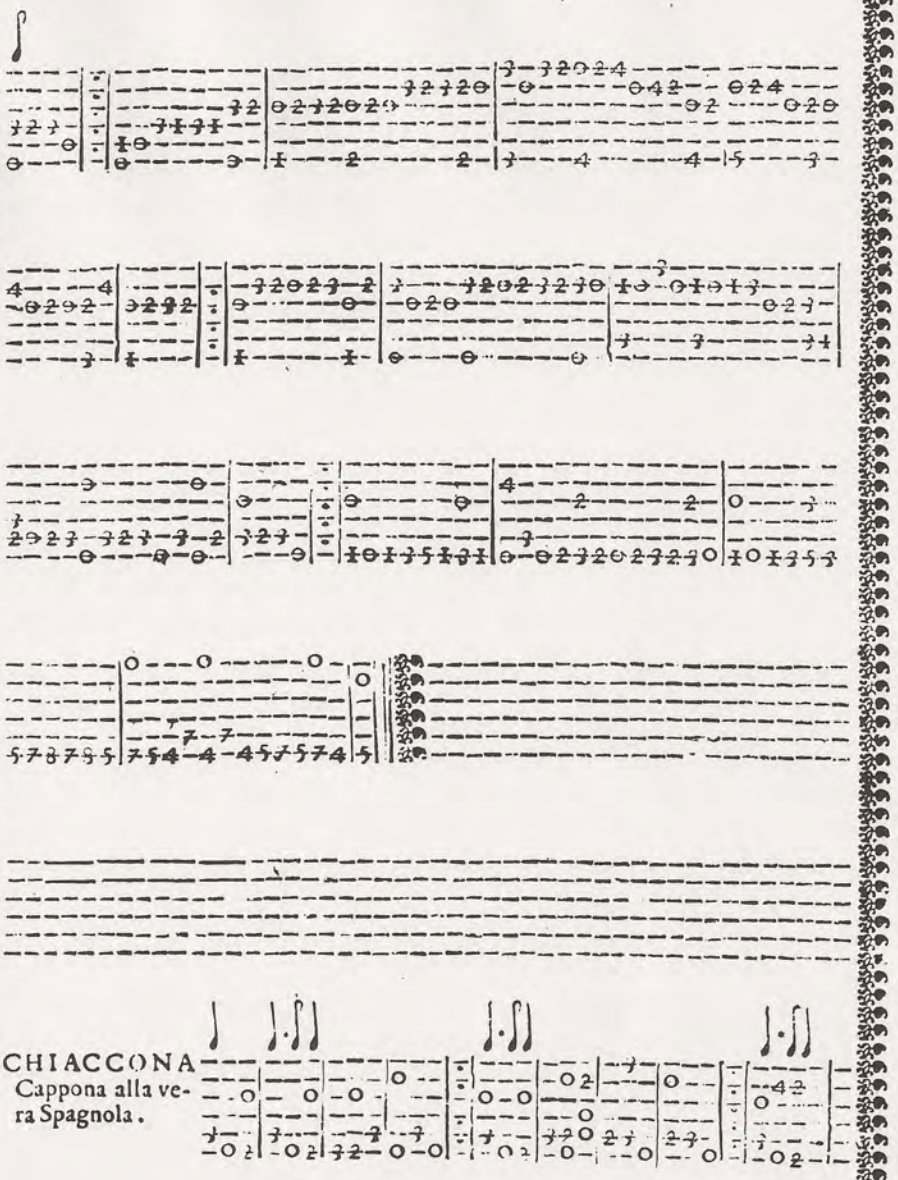


- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- La sección señalada en los compases 89-97 la parte superior se encuentra una octava arriba, en relación con la tablatura.
- Los compases 60,81 y 104 fueron modificados porque al parecer hay un error 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.

PASSACA-
GLI.



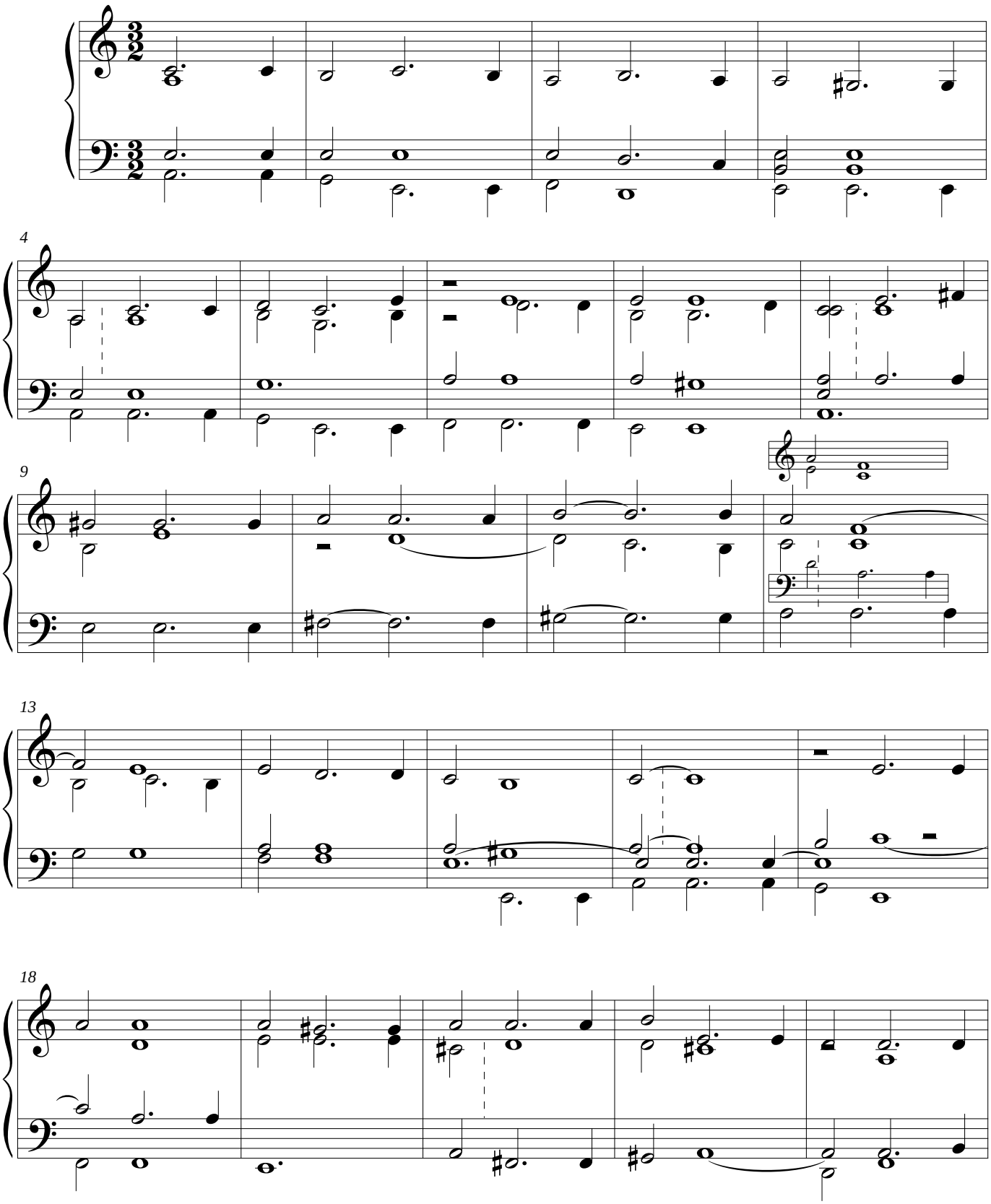
LIV.



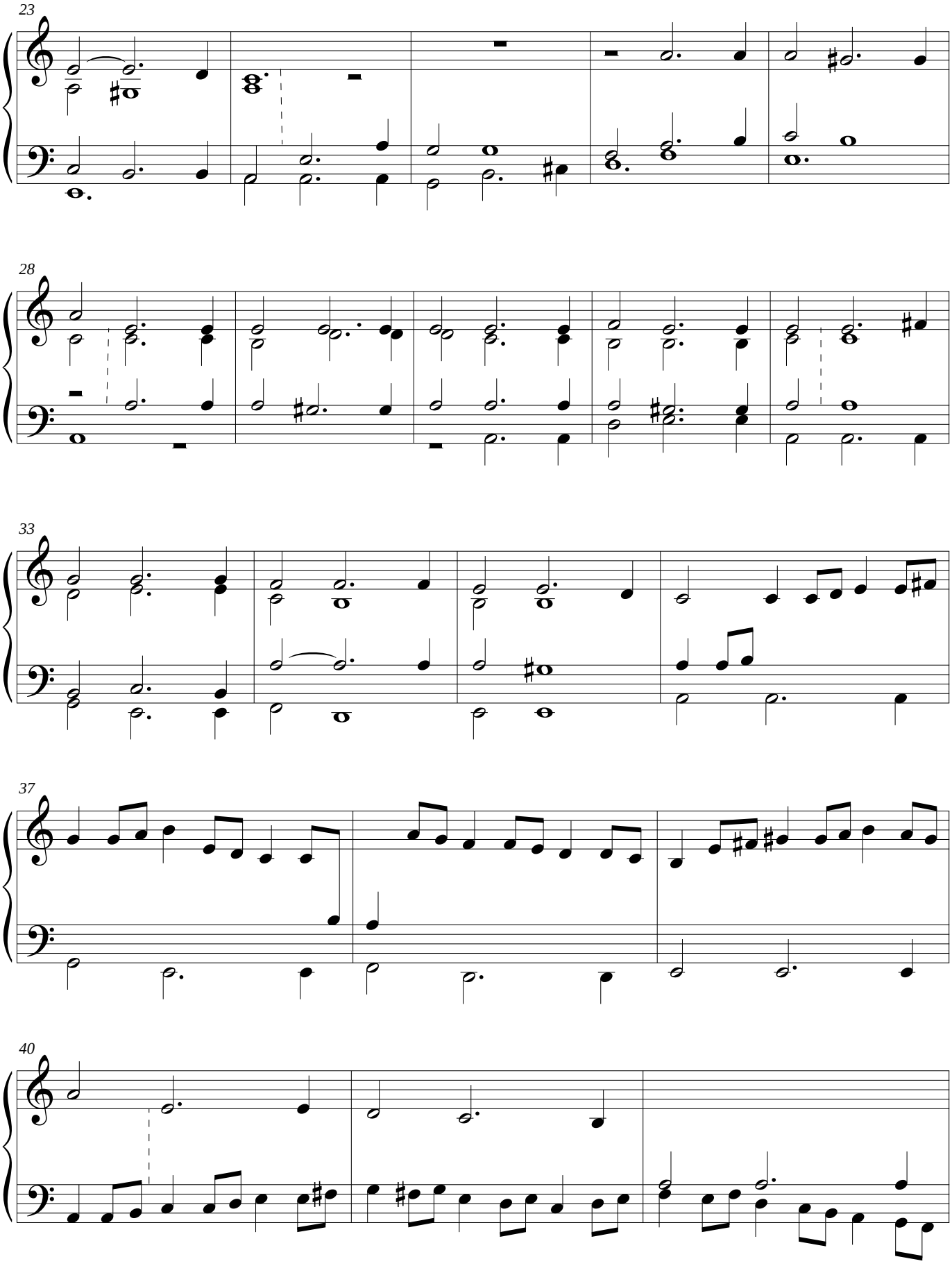
CHIACCONA
Cappona alla vera Spagnola.

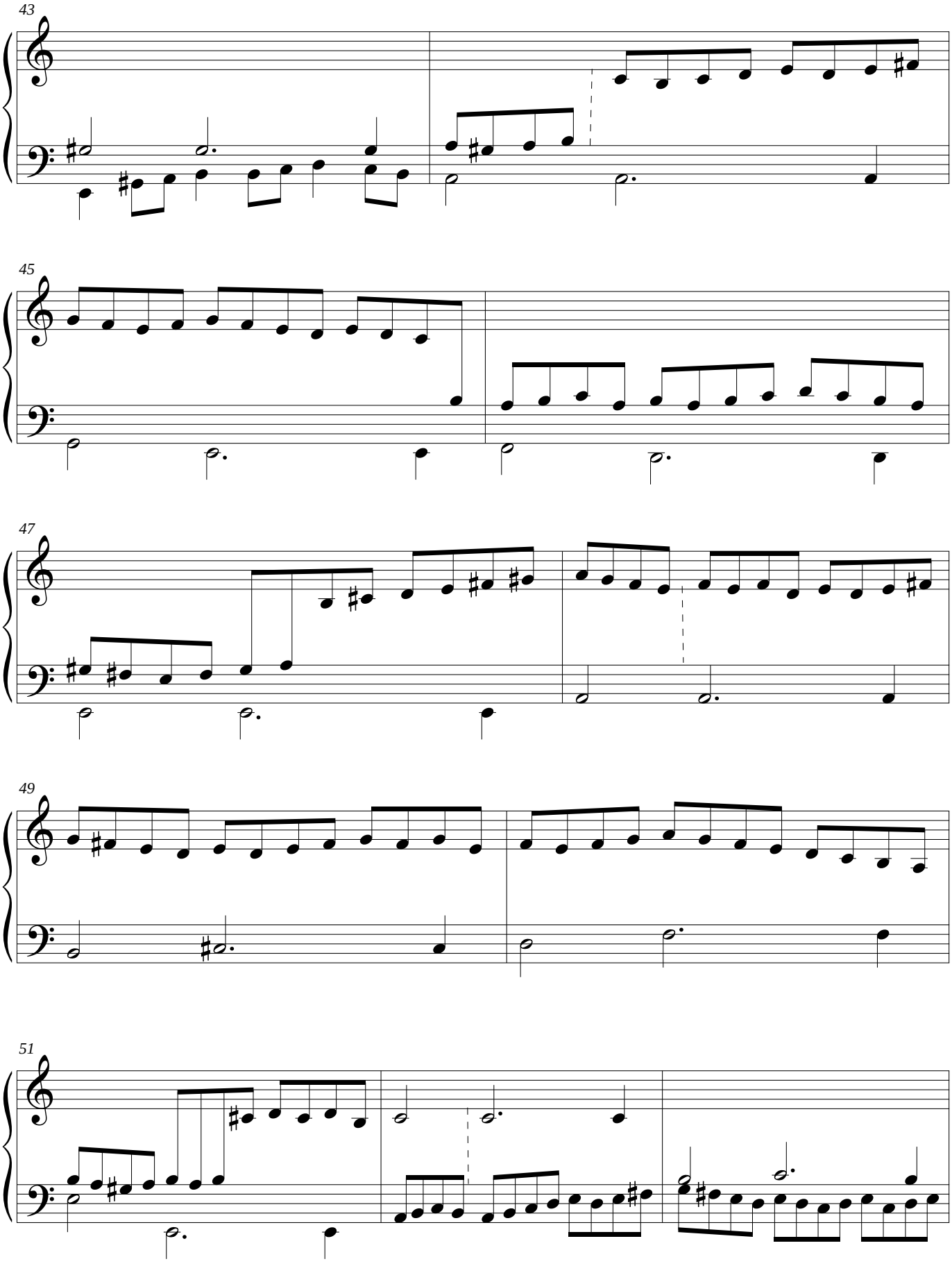
Passacagli

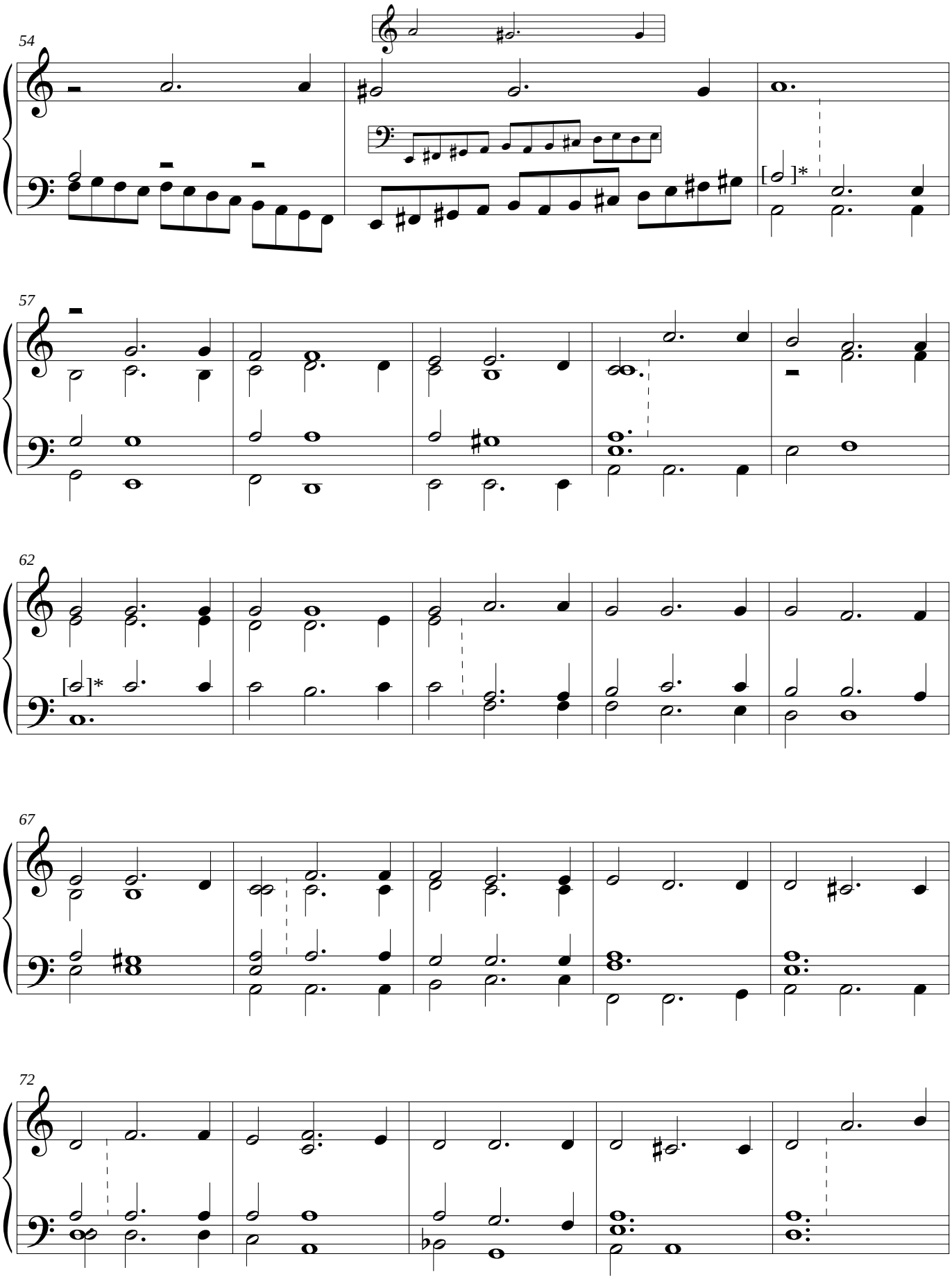
Alessandro Piccinini

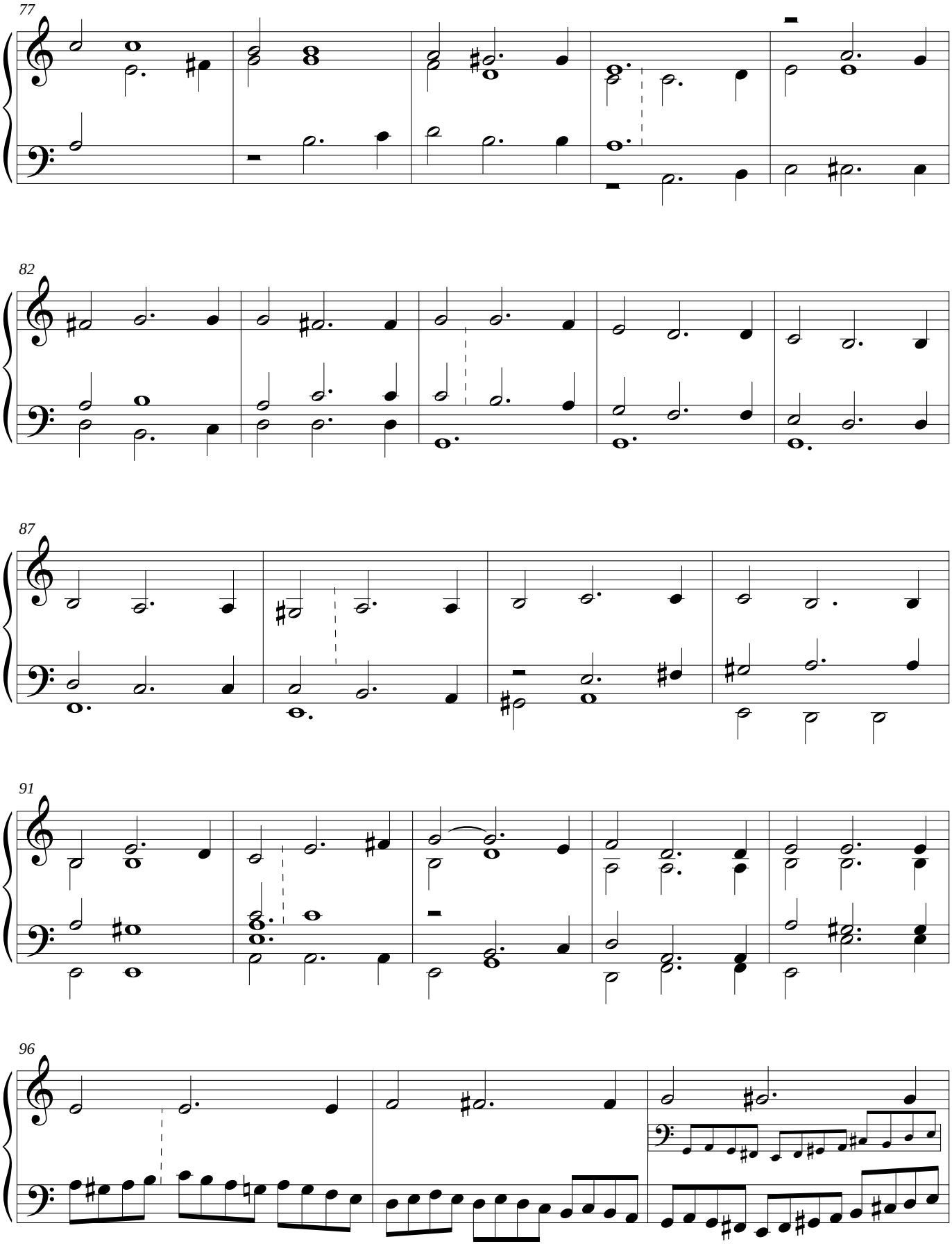


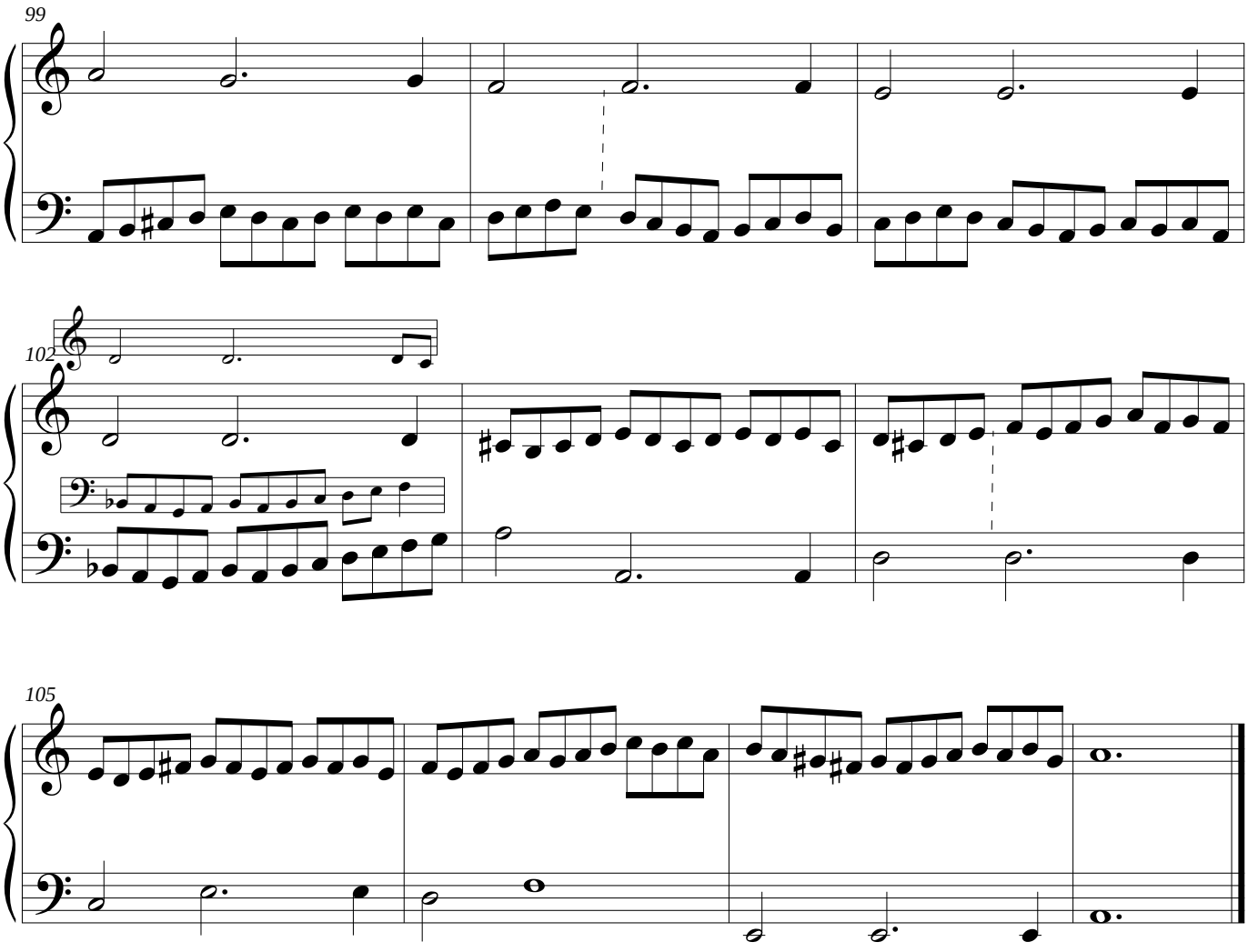
©


23
28
33
37
40


43
45
47
49
51


54
[𝅗𝅥]*
57
62
[𝅗𝅥]*
67
72


77
82
87
91
96

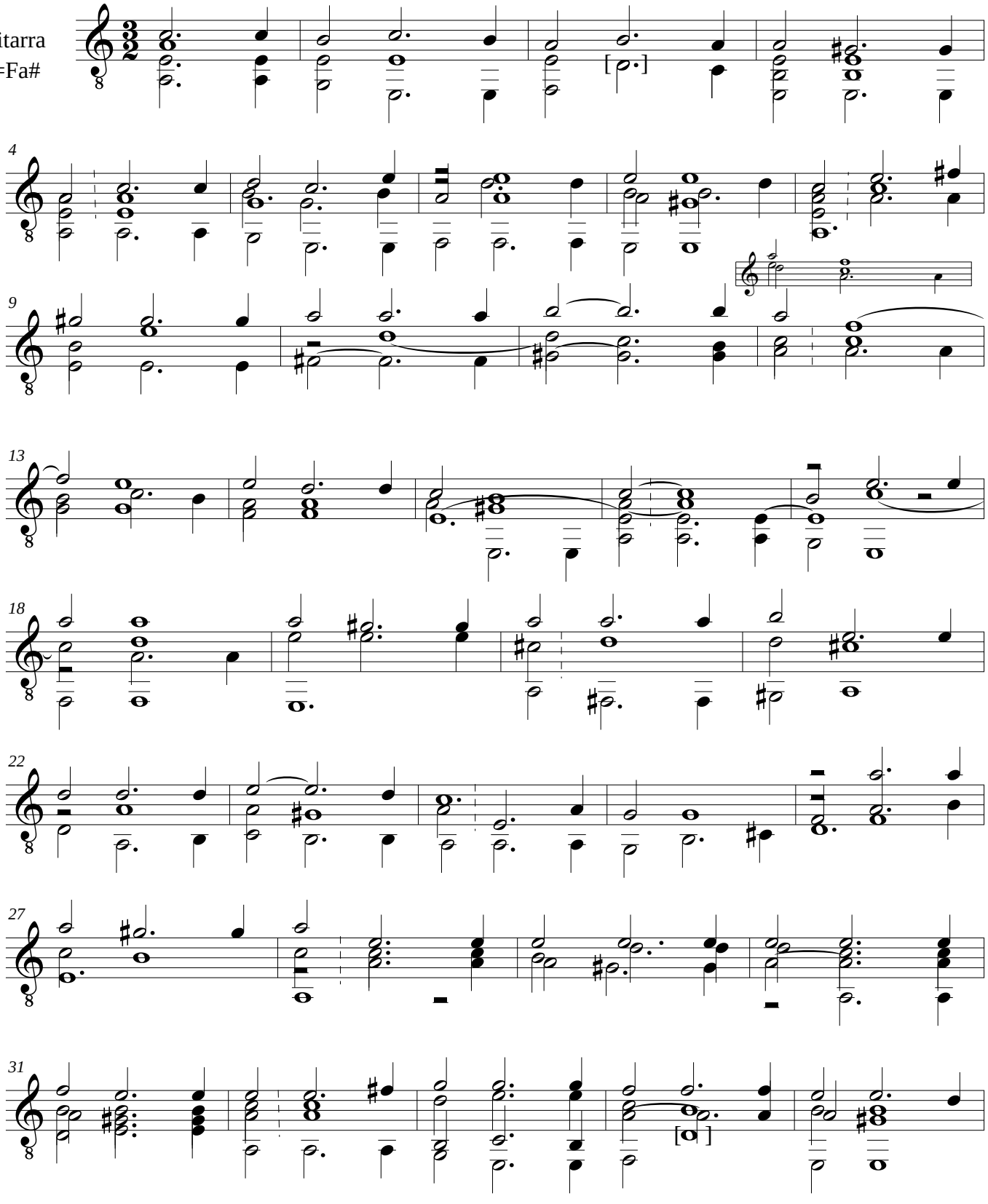


- Las notas marcadas entre corchetes con asterisco []*son notas que se producen en el las cuerdas octavadas del laúd.
- Las ossias indican lo que está escrito en la fuente original. Las modificaciones que en la presente transcripción se realizan se deben a posibles errores de imprenta en la fuente original.

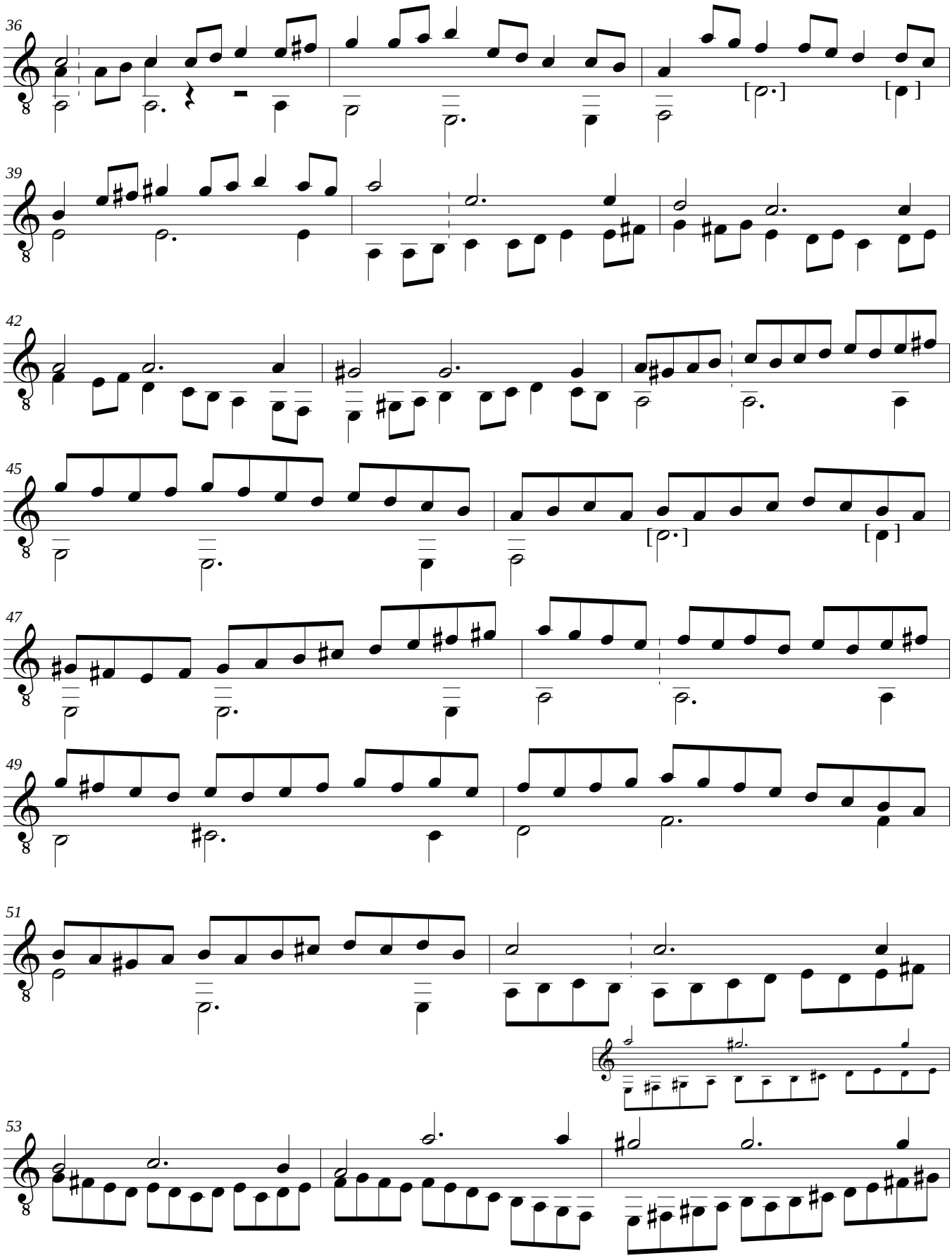
Passacagli

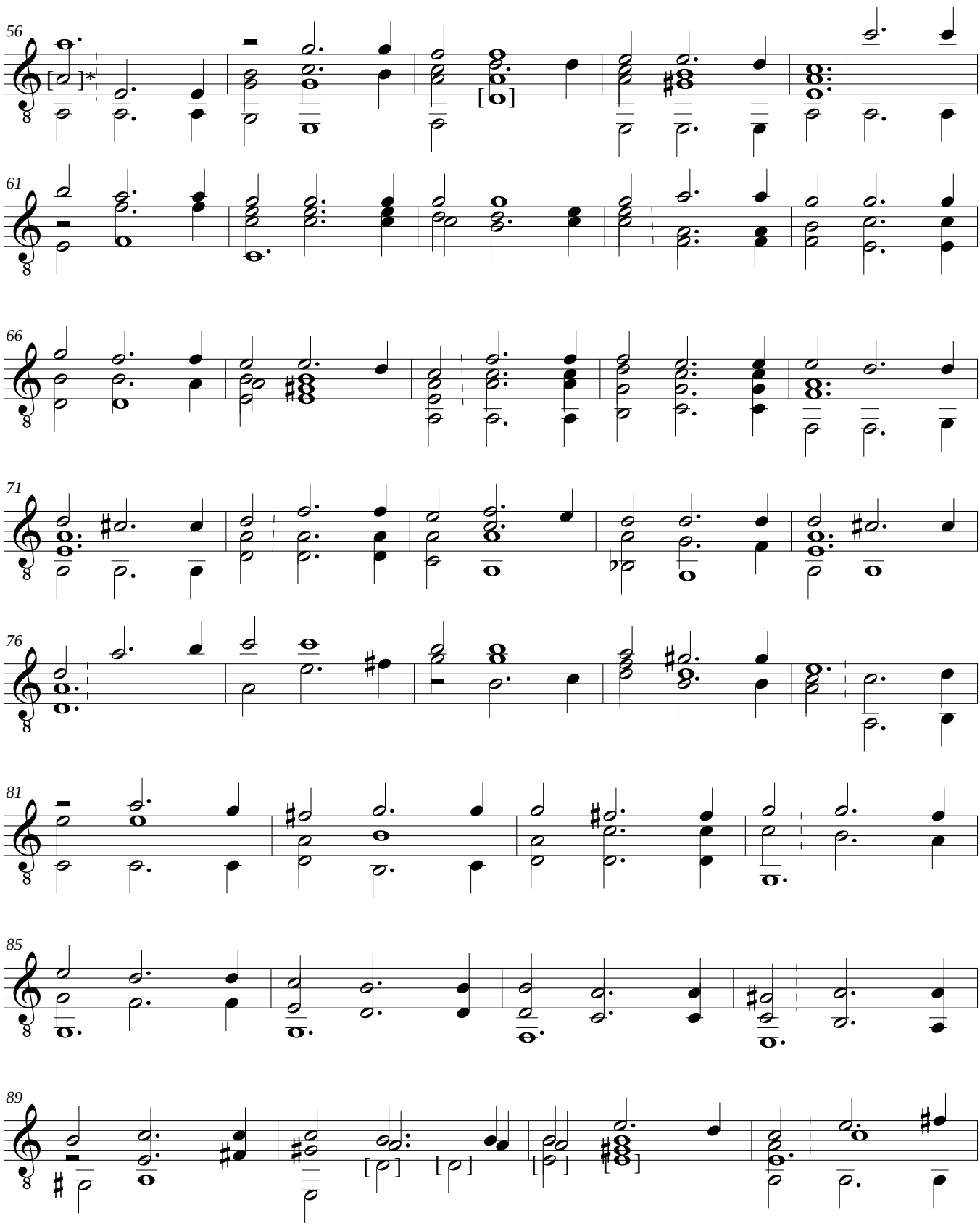
Alessandro Piccinini
Trans. Alejandro Acosta

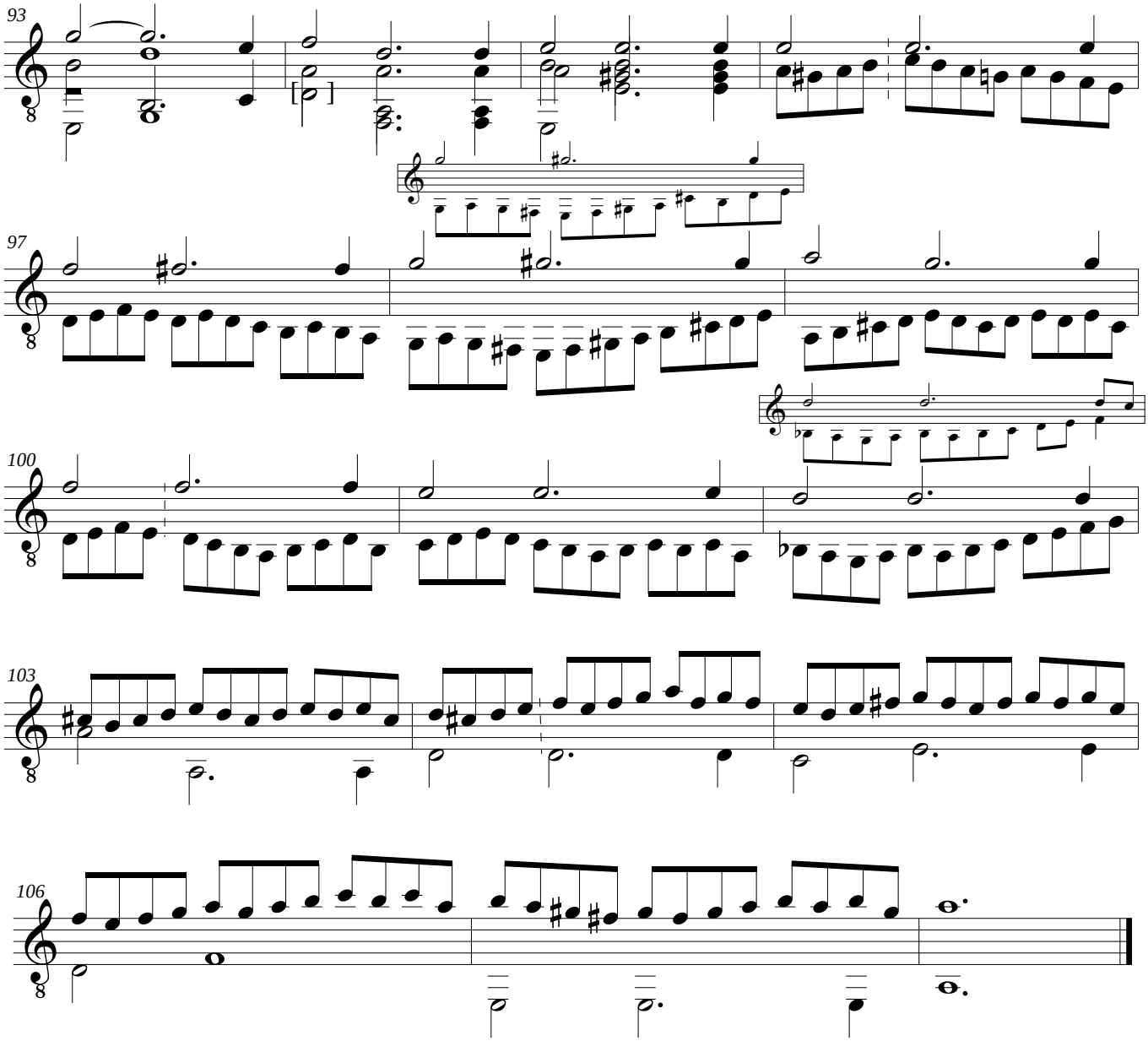
Guitarra
3=Fa#



©


36
39
42
45
47
49
51
53


56
61
66
71
76
81
85
89



- 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 compas 90) se debe a una consideración musical personal en favor de la linea 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 direccón 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.

DI

PIETRO PAOLO MELII DA REGGIO

LAVTENISTA, E MVSICO DI CAMERA DI SVA M. CESAREA

E Gentilomo di Corte.

INTAVOLATVRA DI LIVTO ATTIORBATO.

LIBRO QVARTO

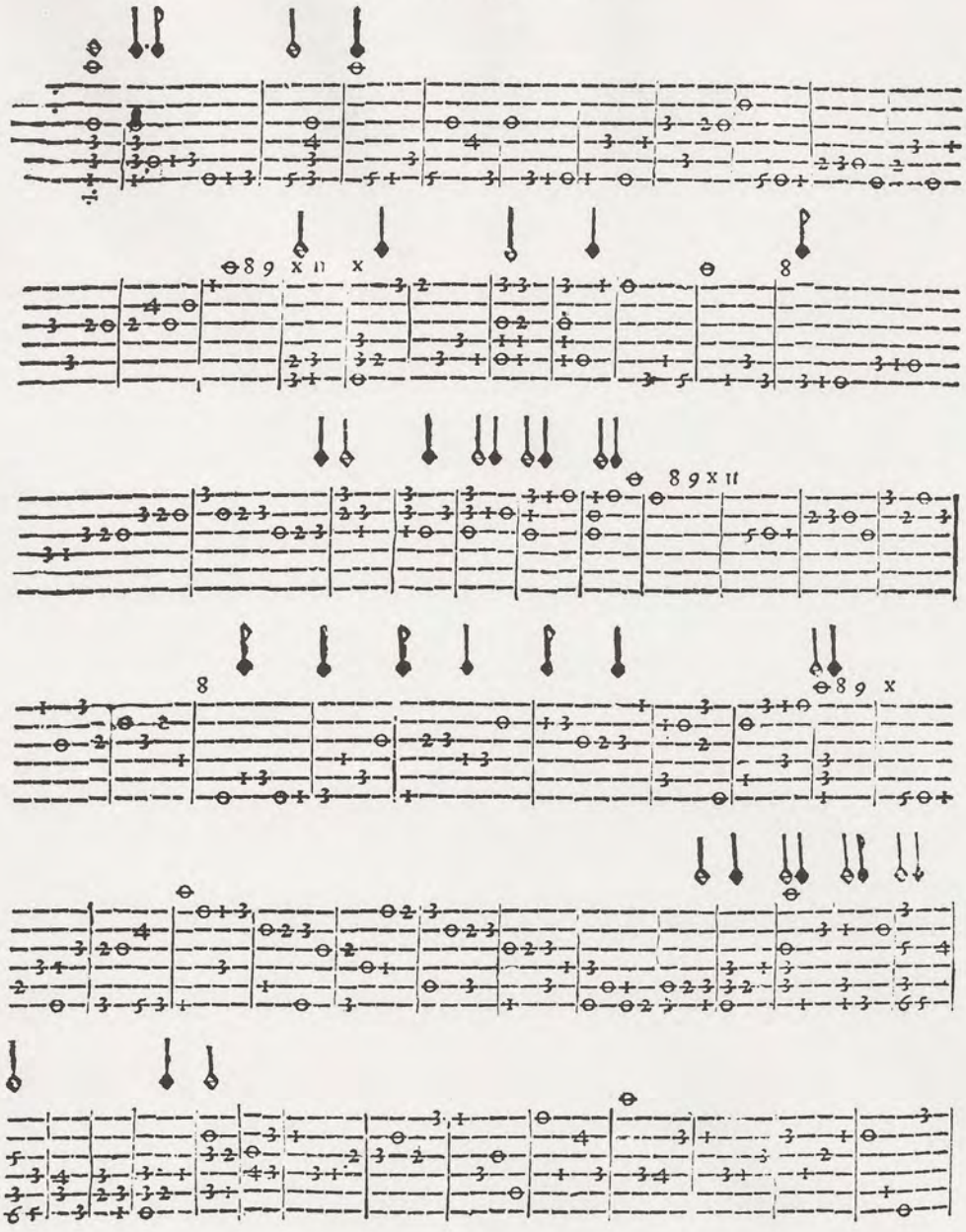
Nel quale, si contiene due Corrente sopra alcuni Toni senza Replica Cioe vna parte sopr'a l'altra Nel capo del libro vn Capricio Et nel fine vna Corrente sopra vna batalia Agiuntoui vn Ballet to concertato con noue Instromenti.

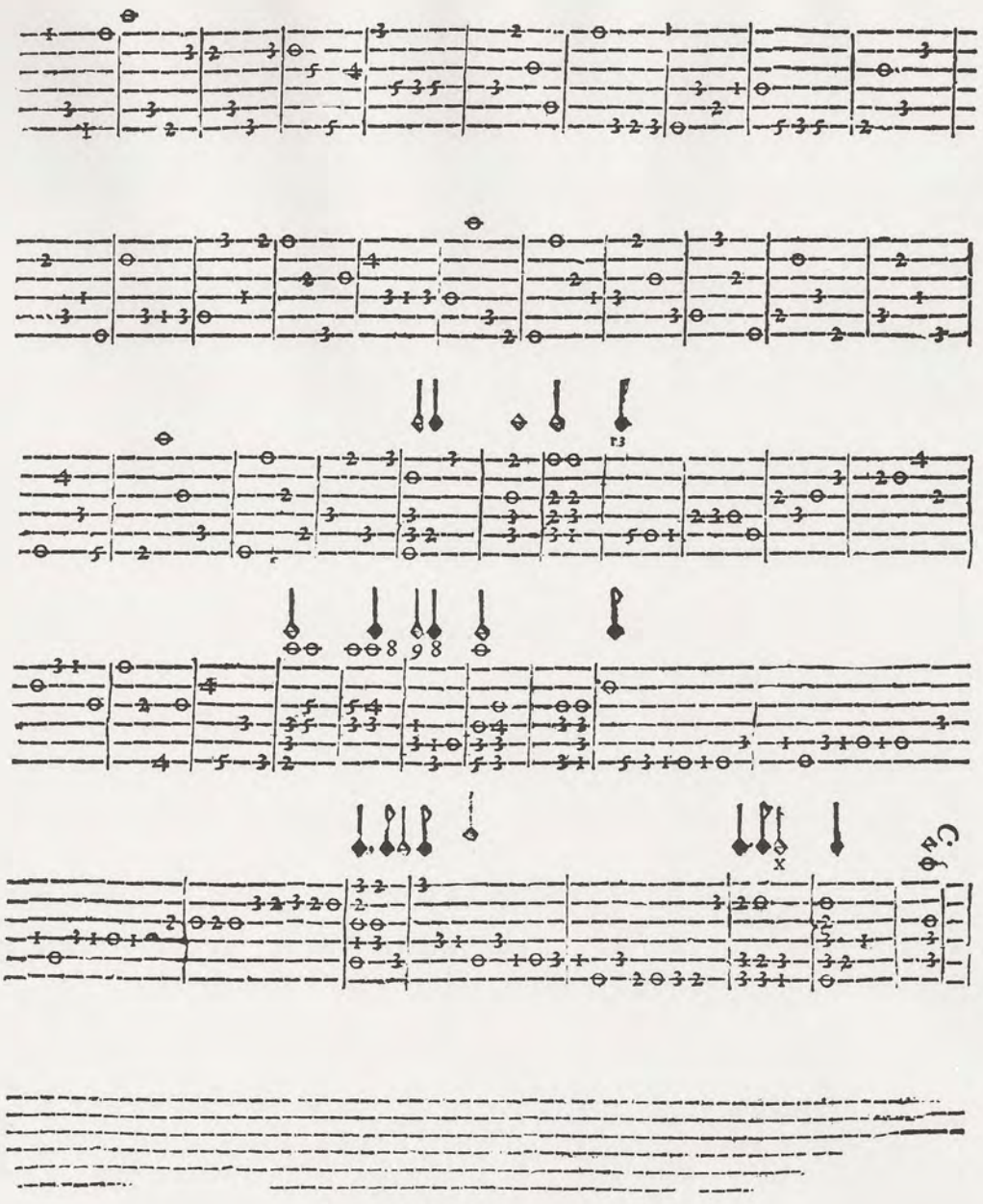
Nouamente composto, & dato in luce

CON PRVILEGIO.

In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1616.

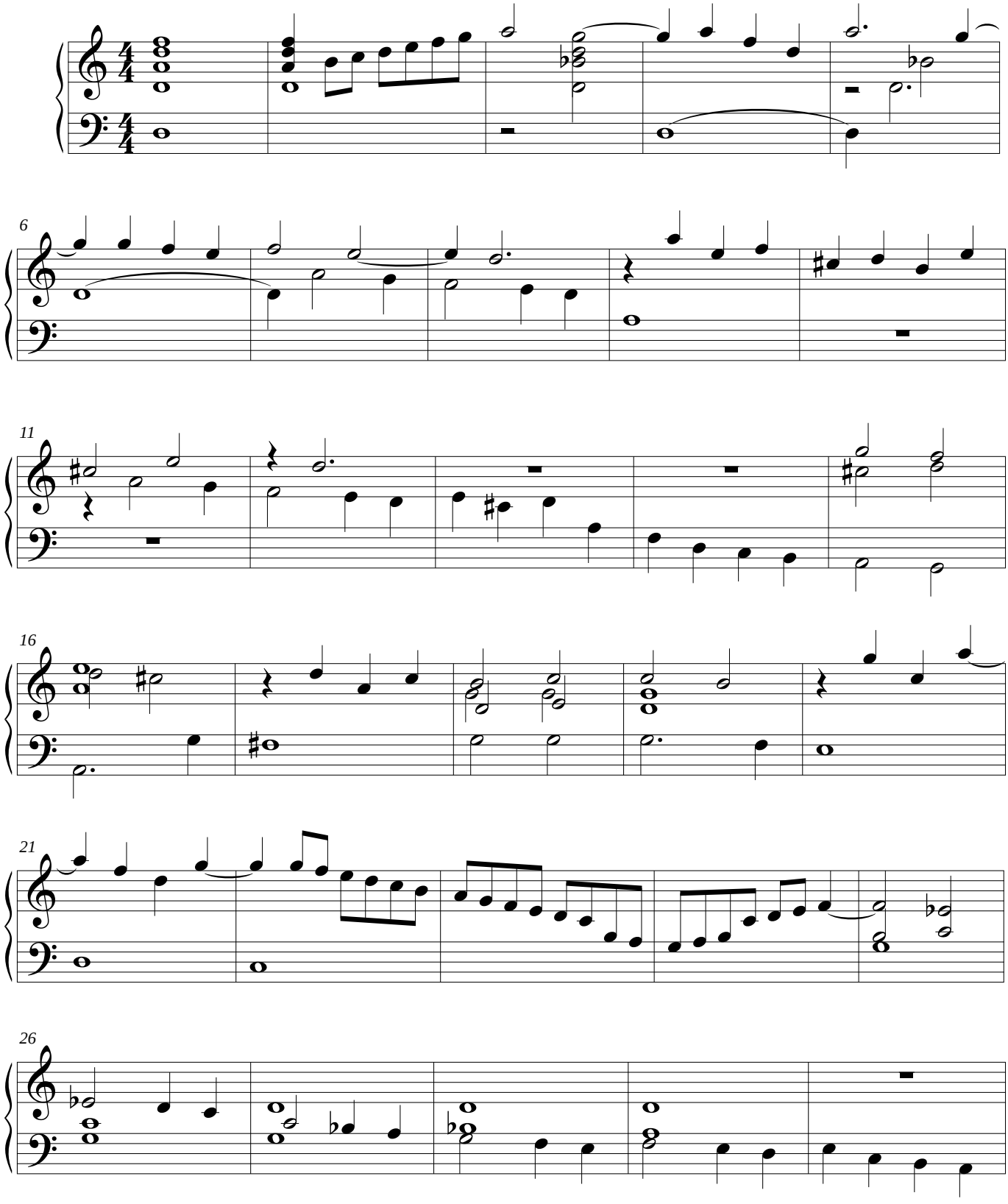
Capriccio detto il gran Matias.



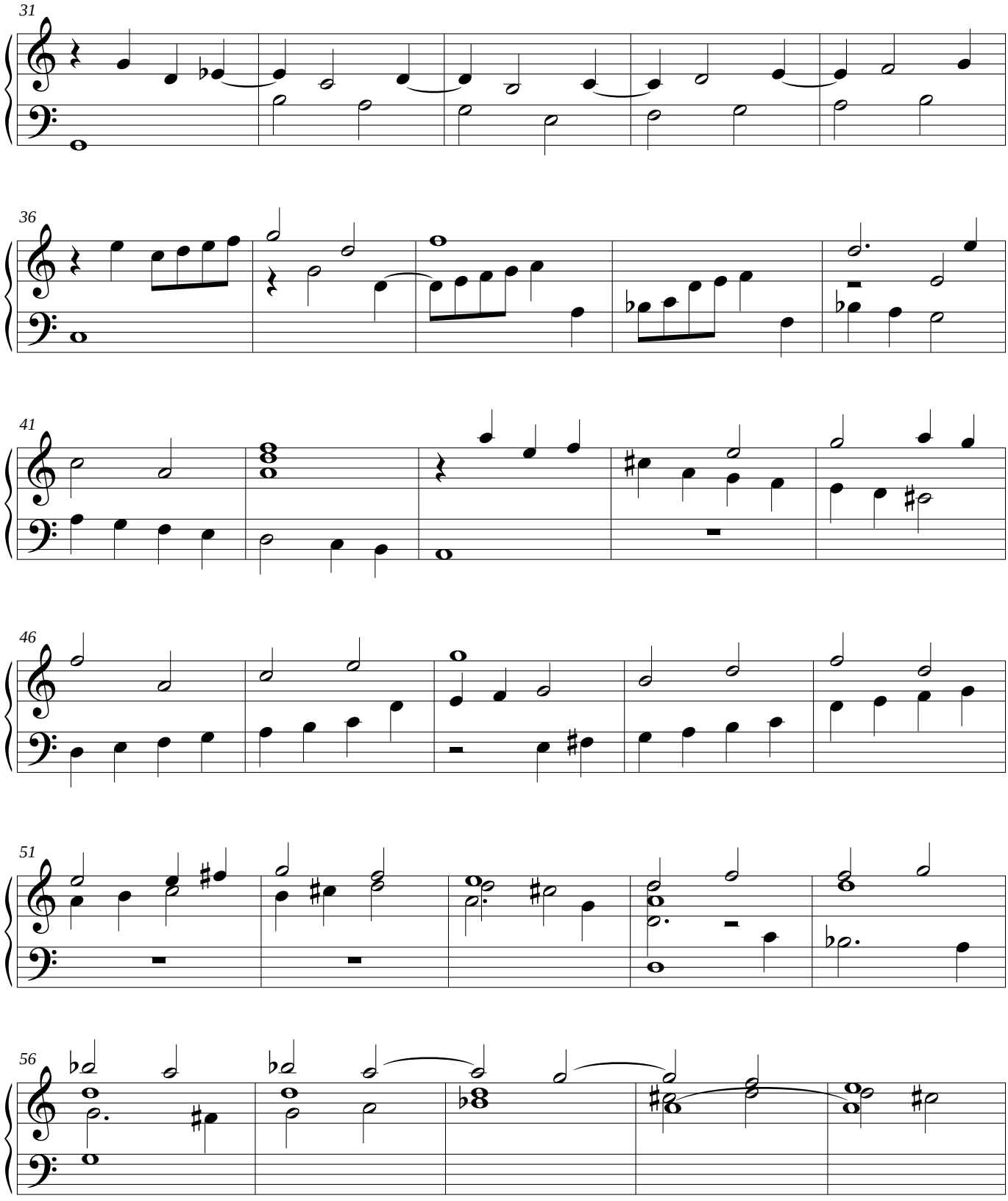


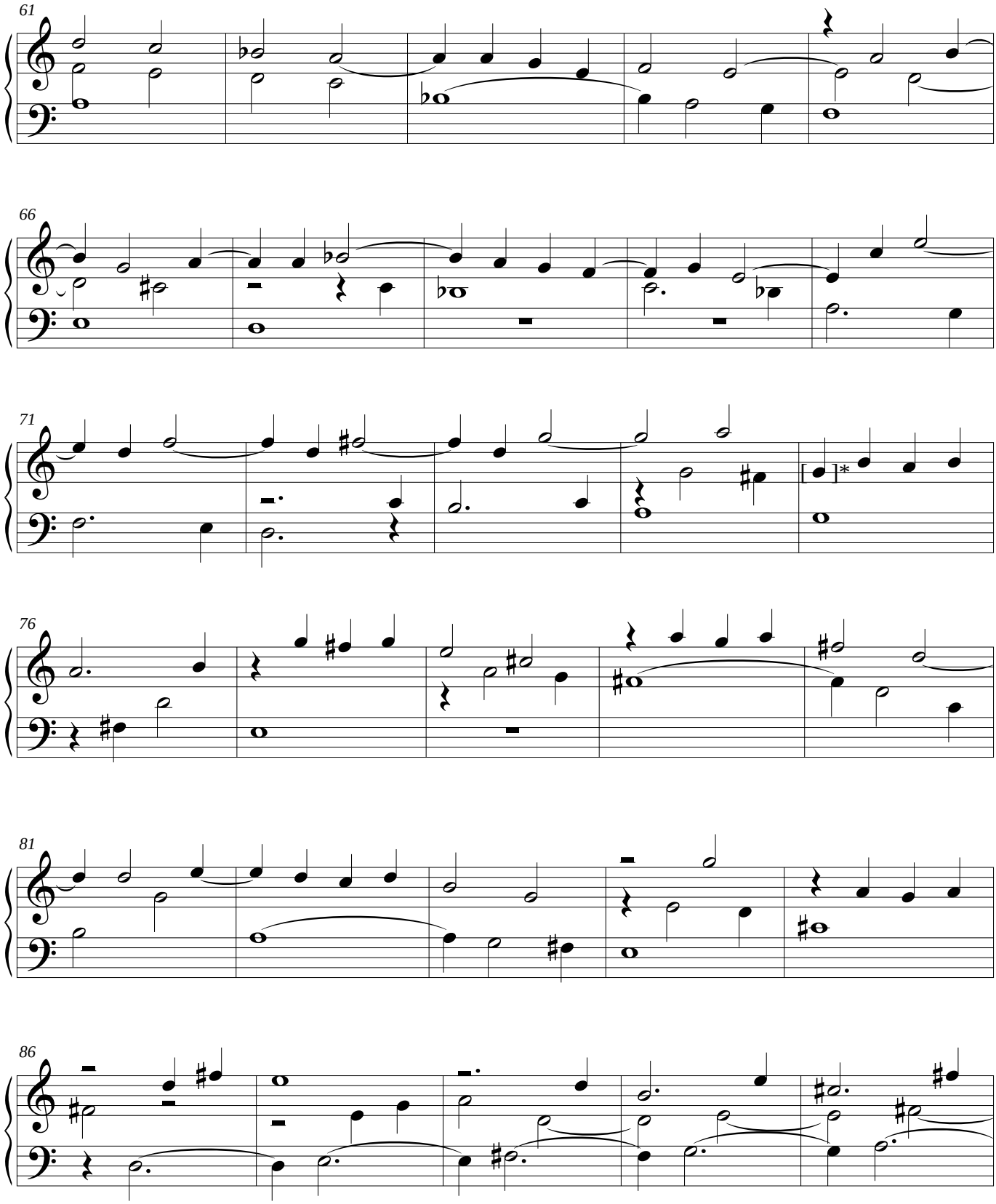
Capricio detto il gran Matias

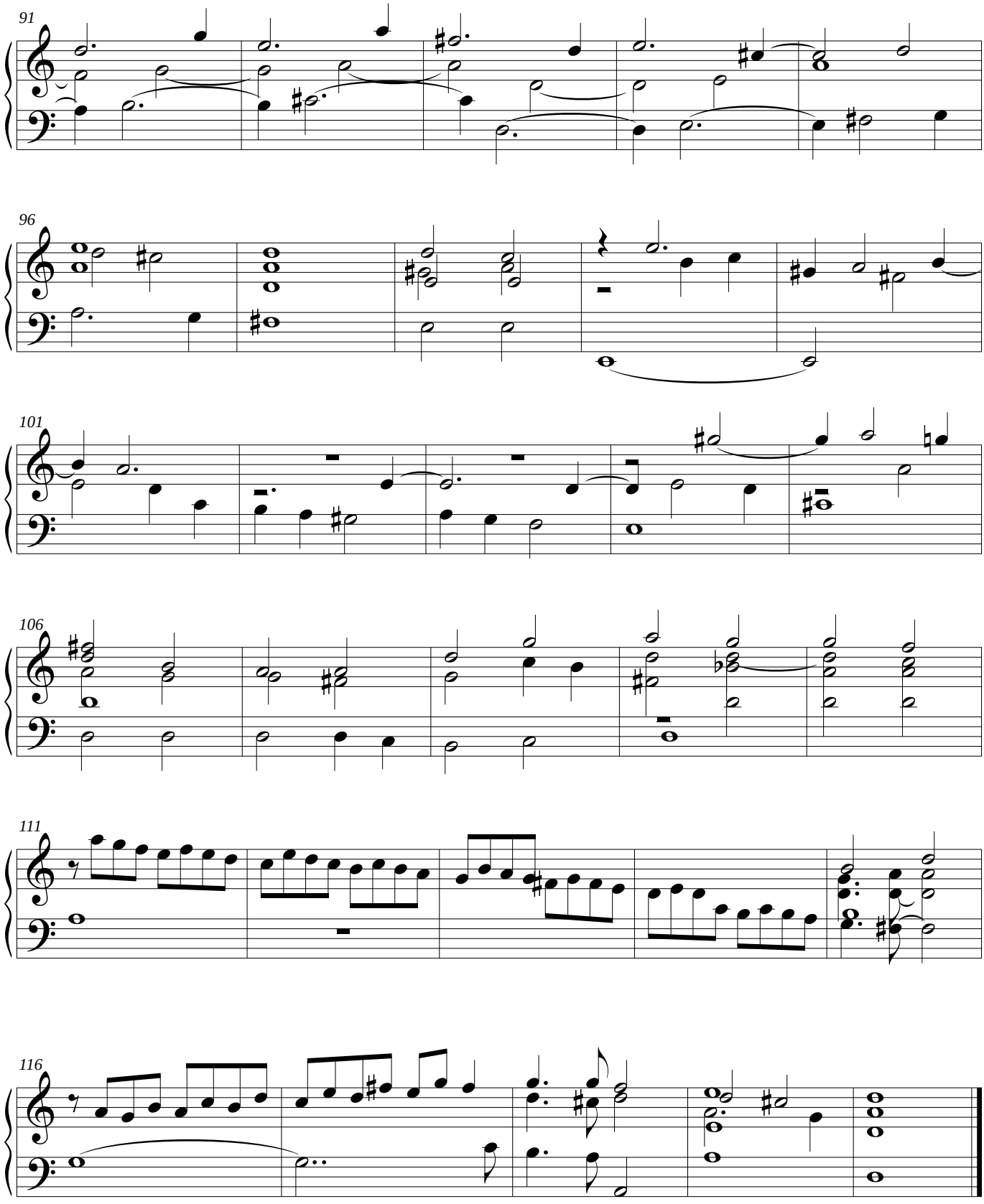
Pietro Paolo Melij
Trans. Alejandro Acosta



©


31
36
41
46
51
56


61
66
71
76
81
86

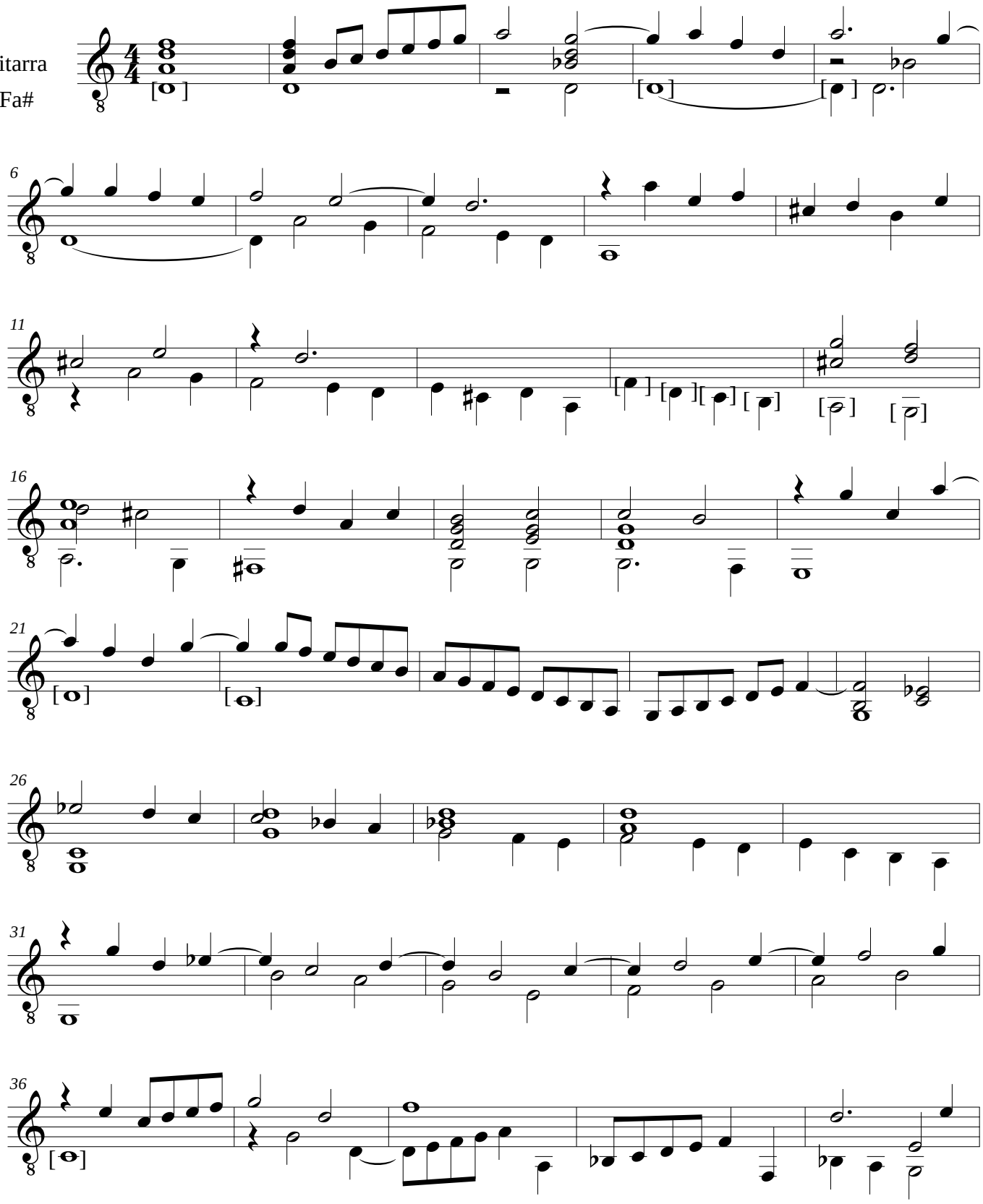


- La nota marcada entre corchetes y asterisco []* del compás 75 no existe como tal en la tablatura, sin embargo es una a la que se resuelve con la nota octavada de la cuerda 6 del laúd.

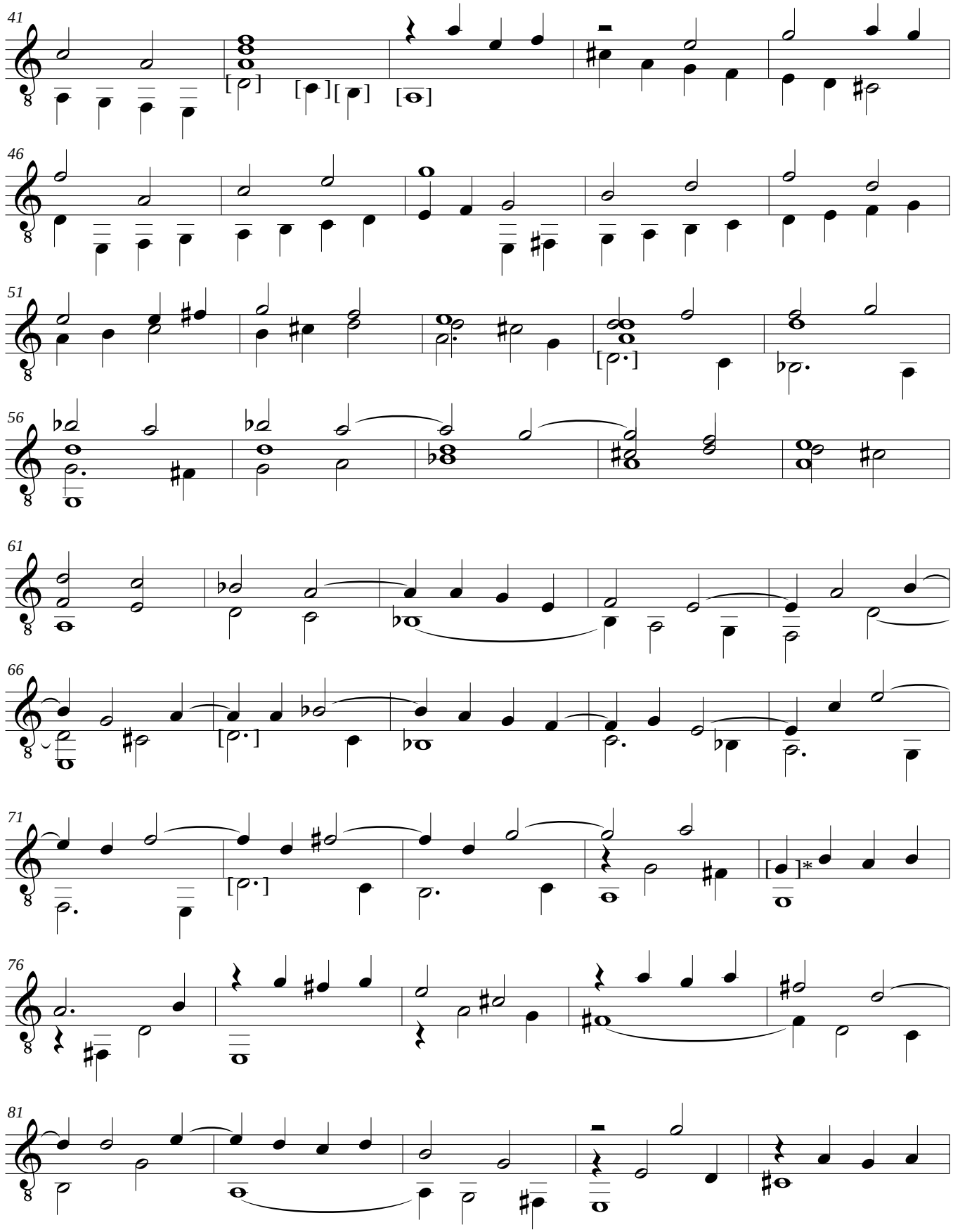
Capricio detto il gran Matias

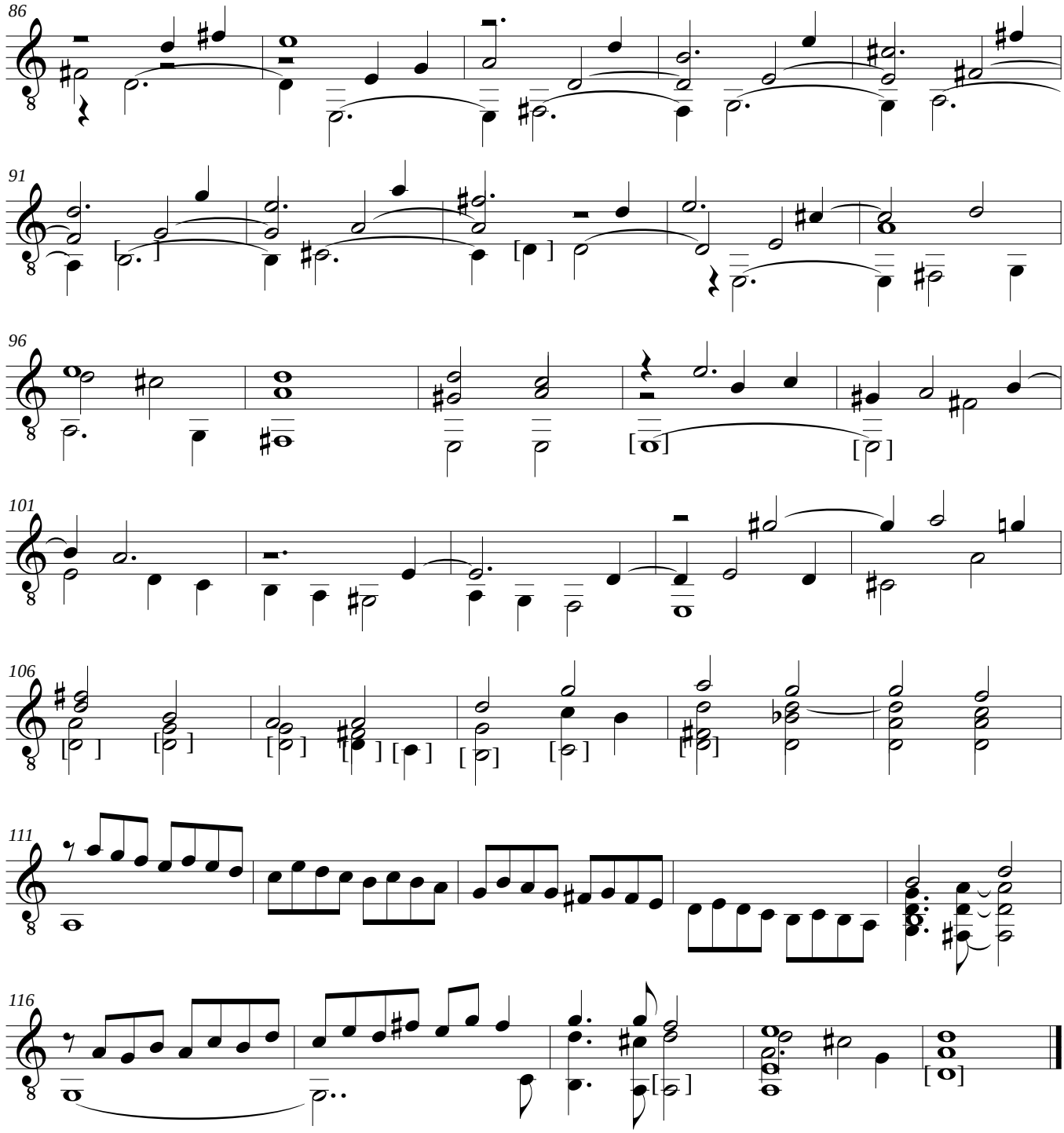
Pietro Paolo Melij
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
3=Fa#



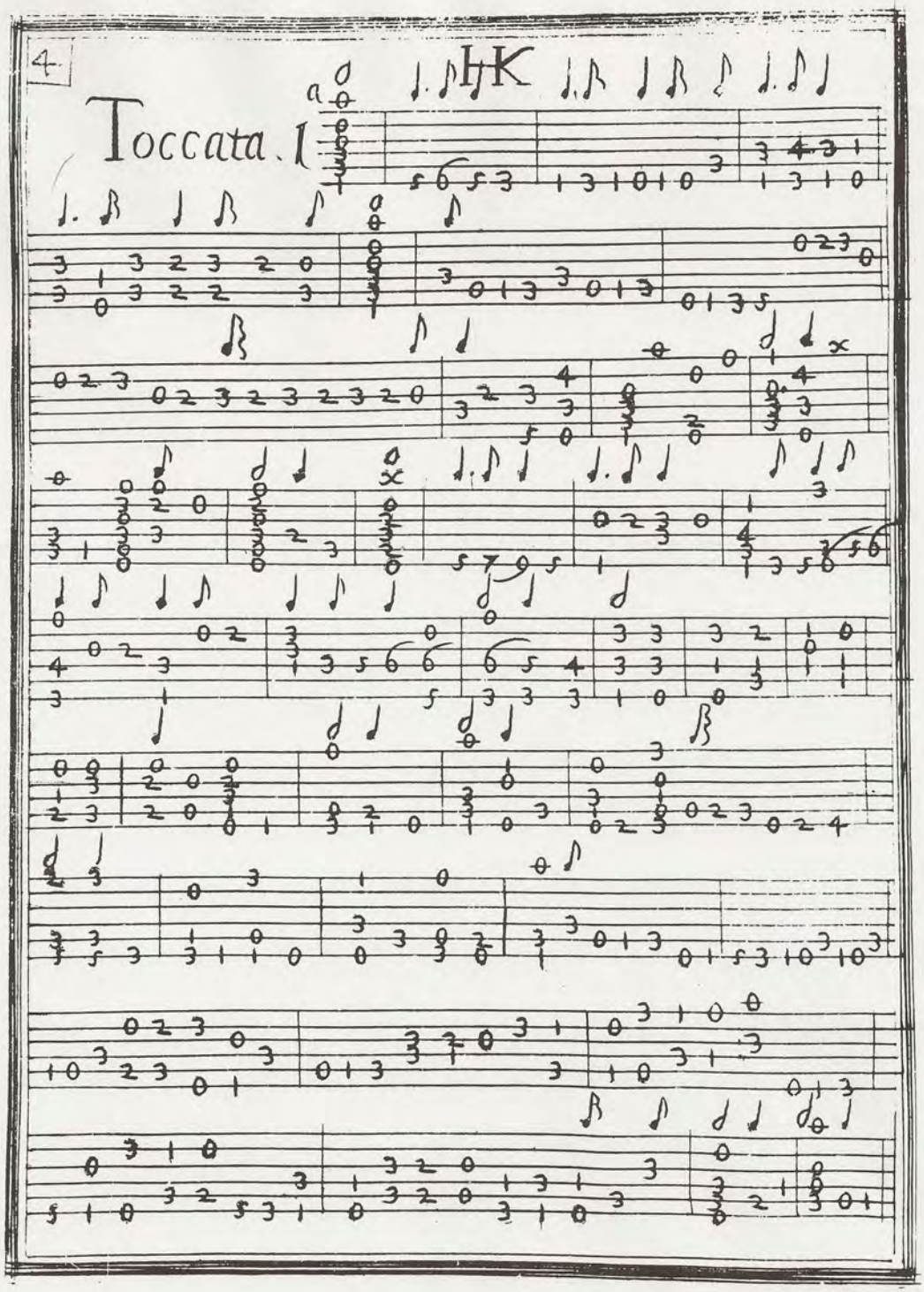
©

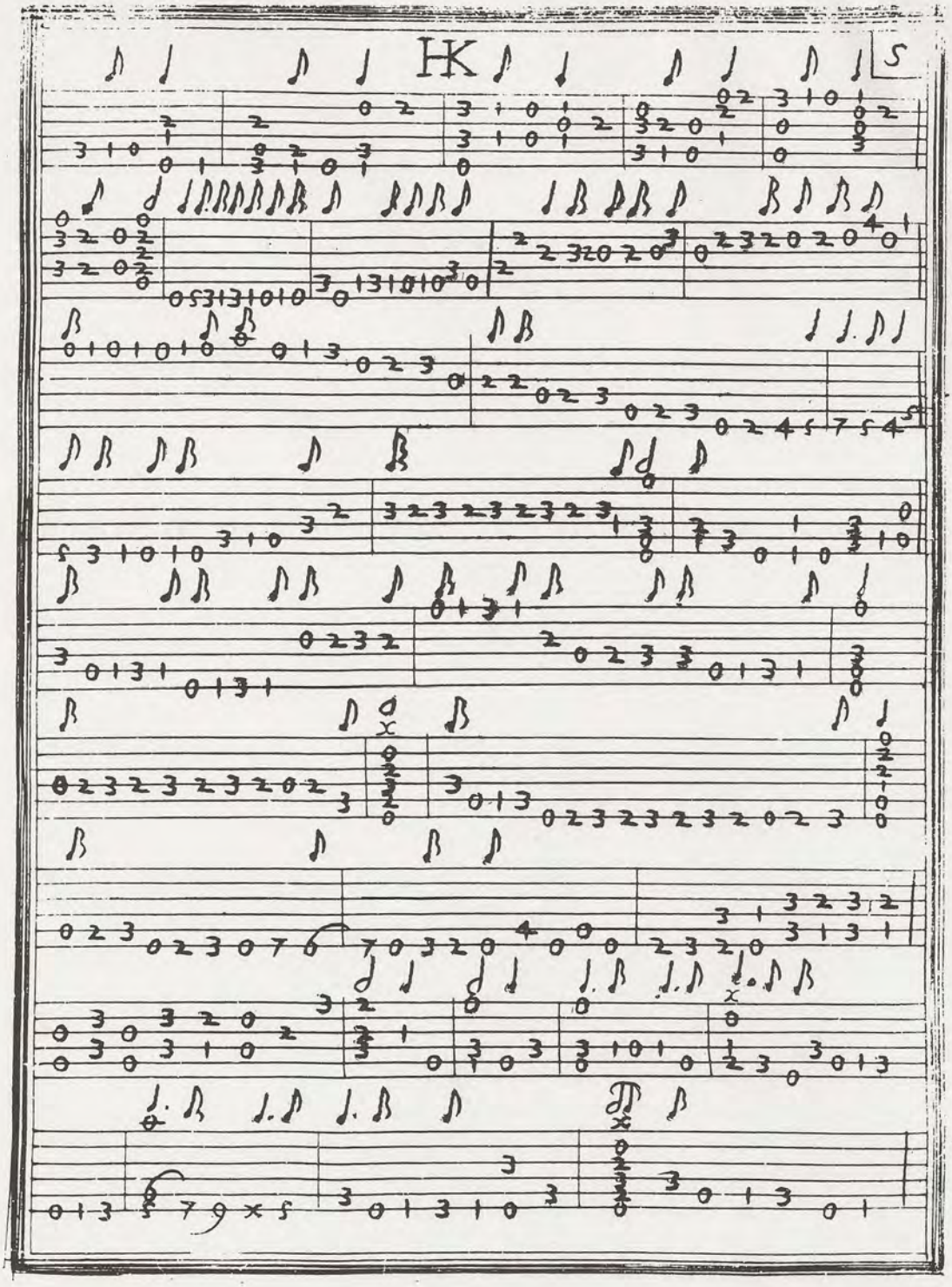

41
46
51
56
61
66
71
76
81

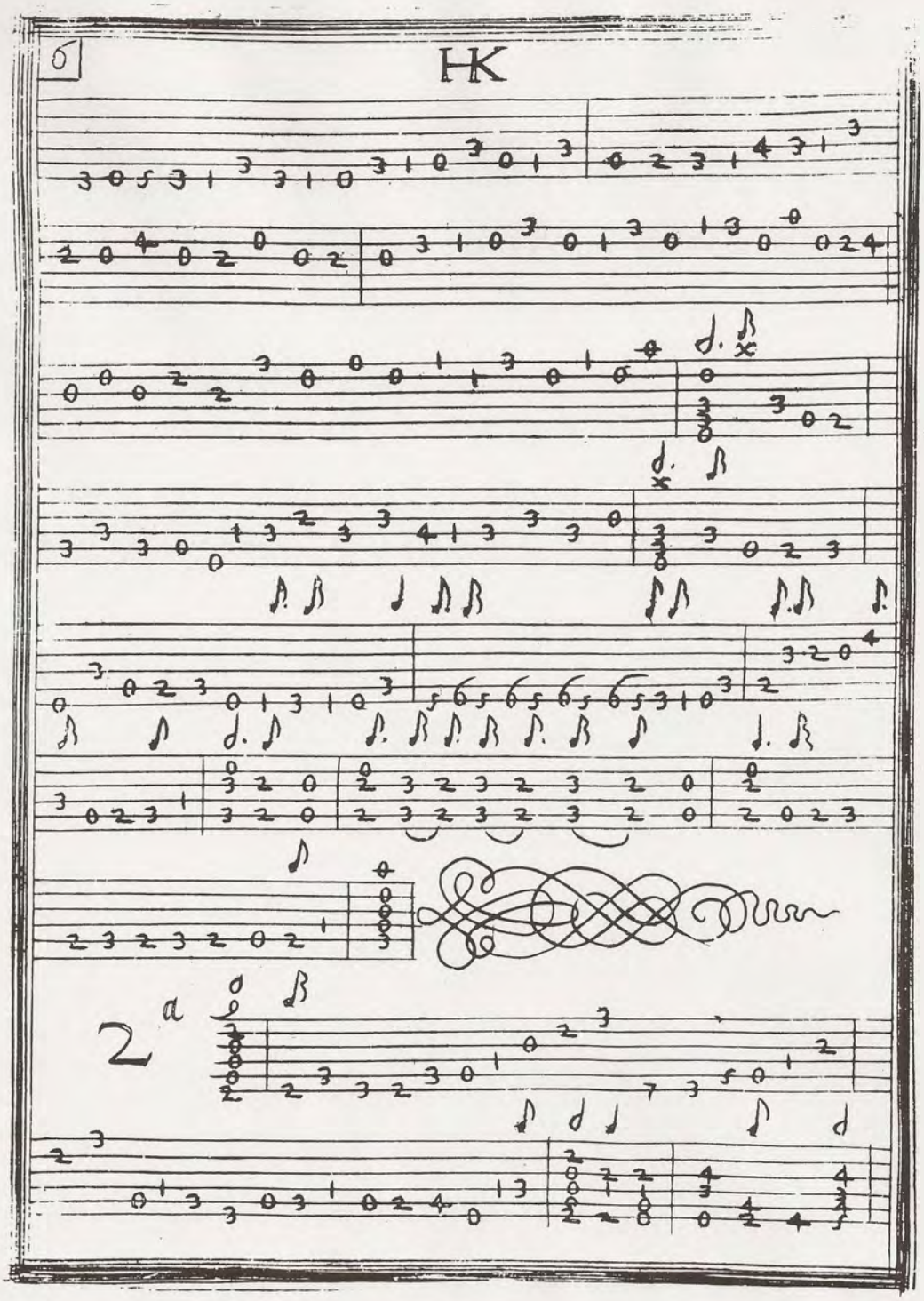


- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compas 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'INTAVOLATVRA DI LAVTO
Del Sig:
GIO: GIROLAMO KAPSPERGER
Nobile Alemano.
RACCOLTO.
DAL SIG. FILIPPO NICOLINI
In Roma Con Priuilegio: 1611.

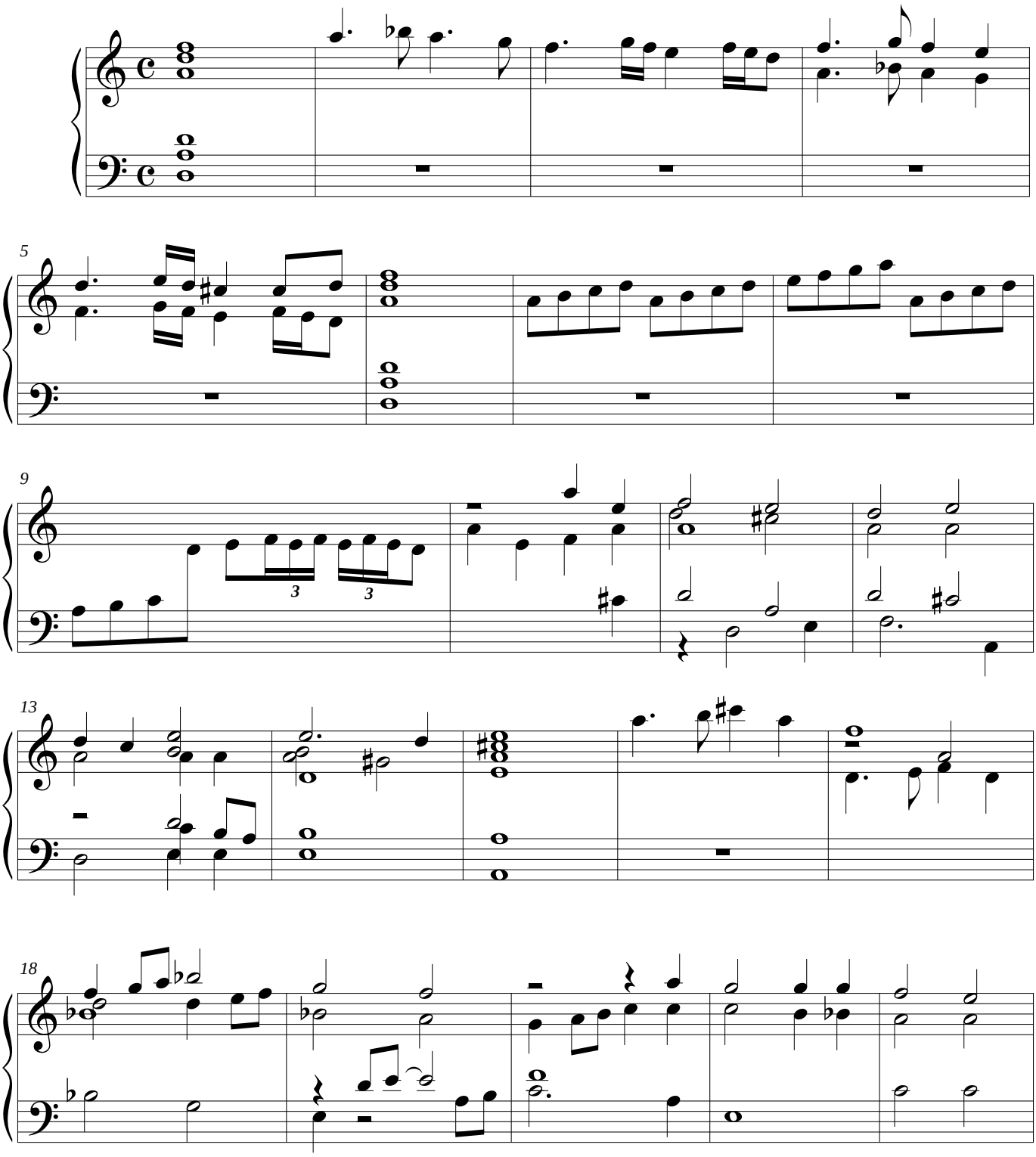

4
Toccata. I



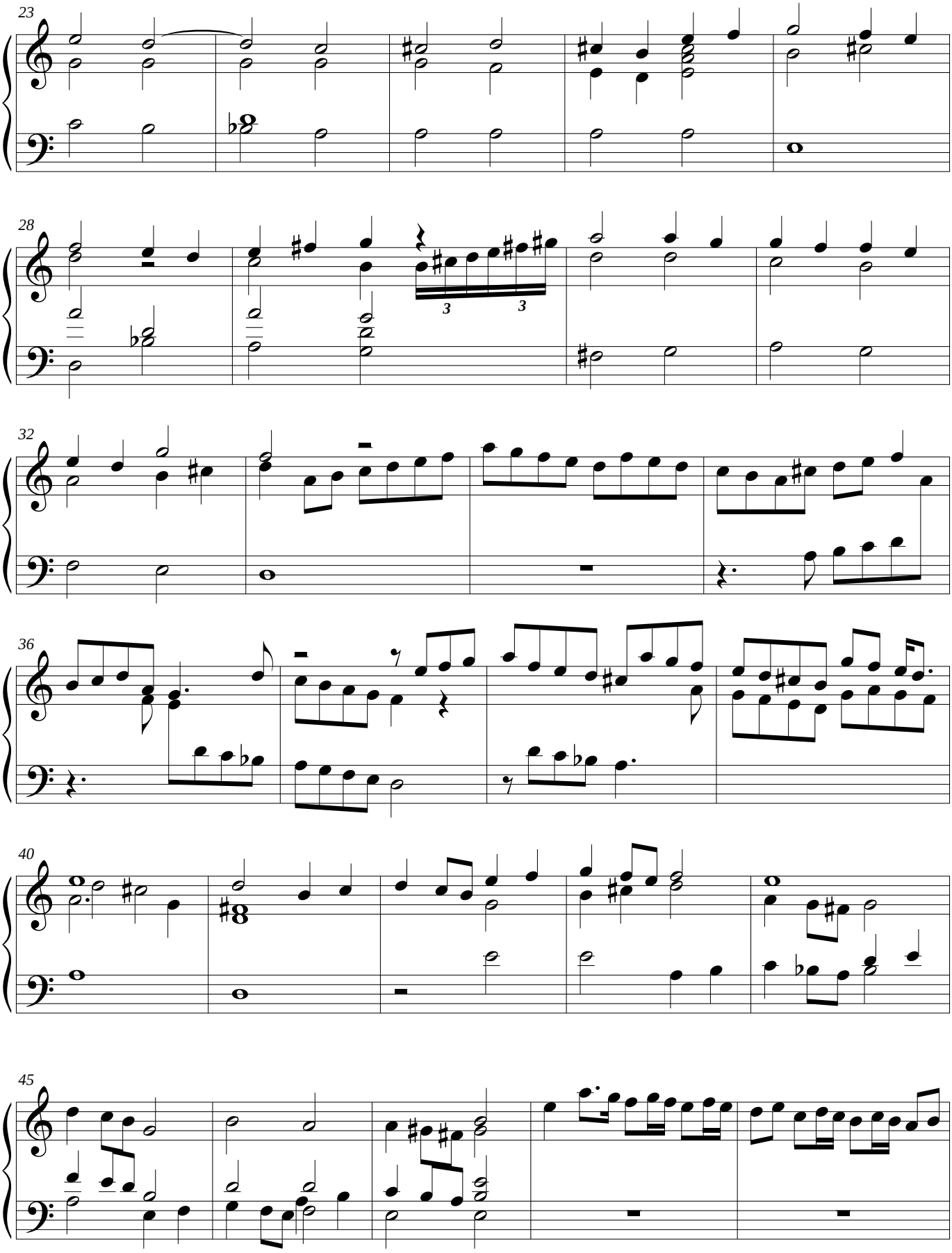

6
НК
2 a

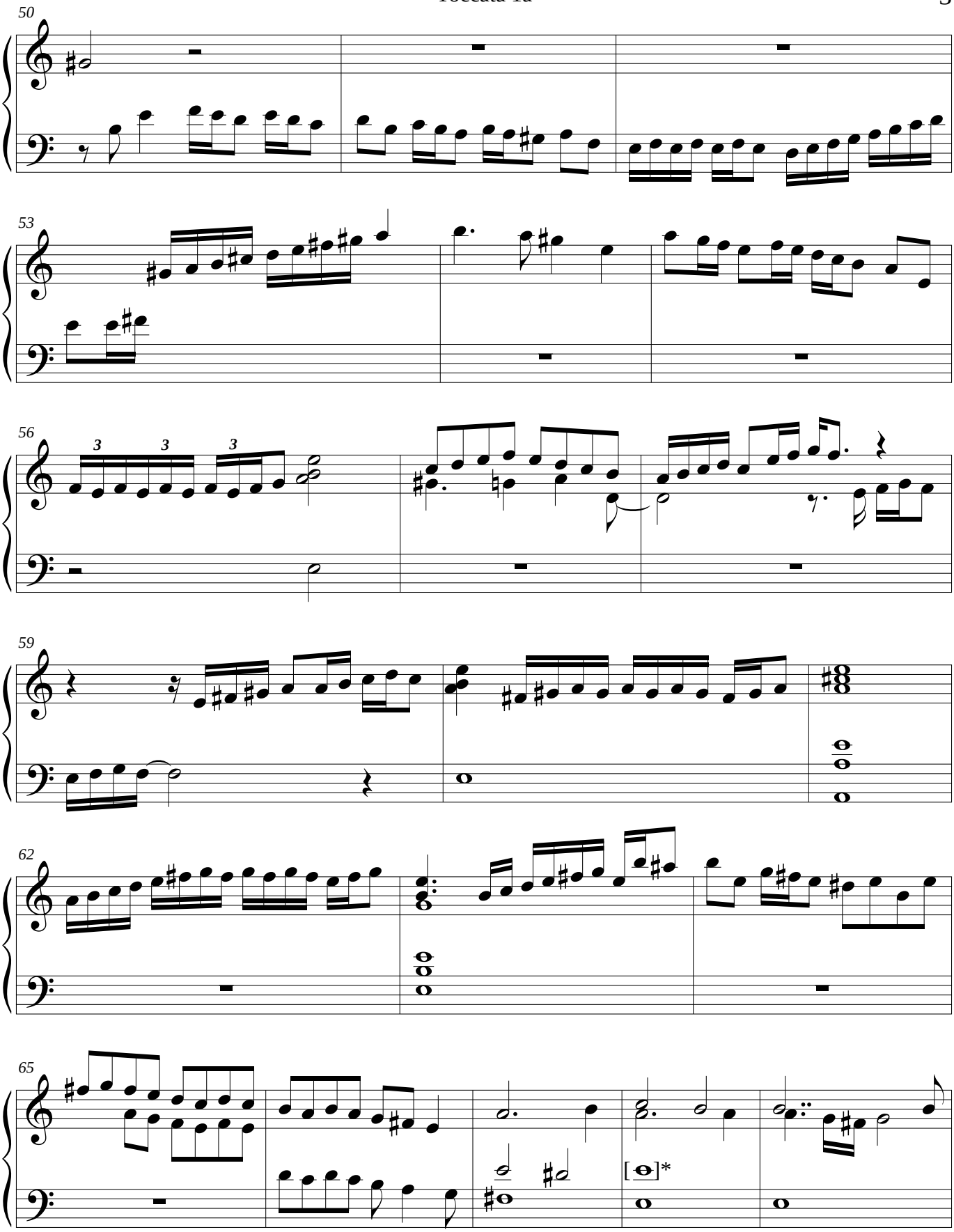
Toccata 1a

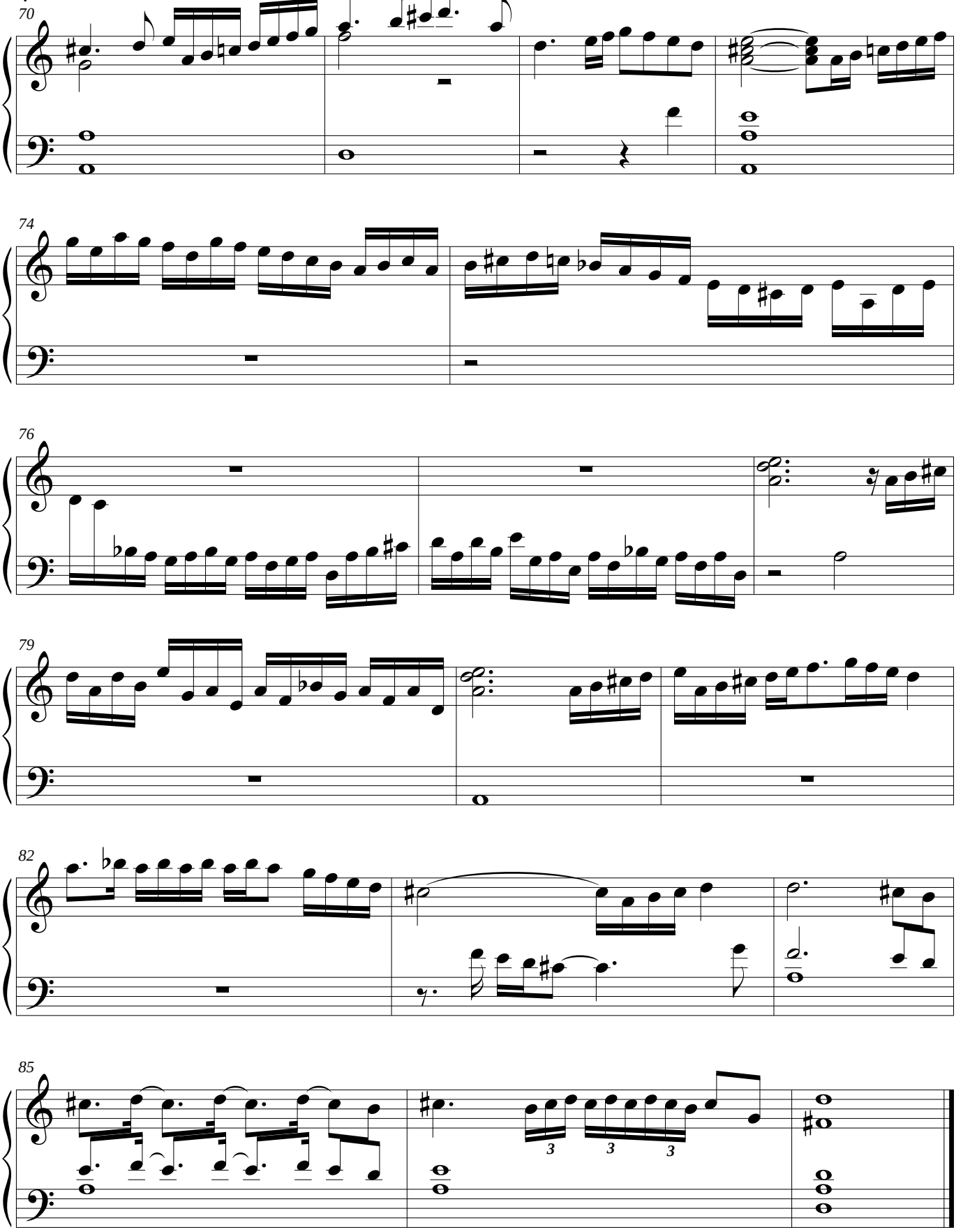
Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta



©


23
28
32
36
40
45


50
53
56
3
3
3
59
62
65
[𝅝]*

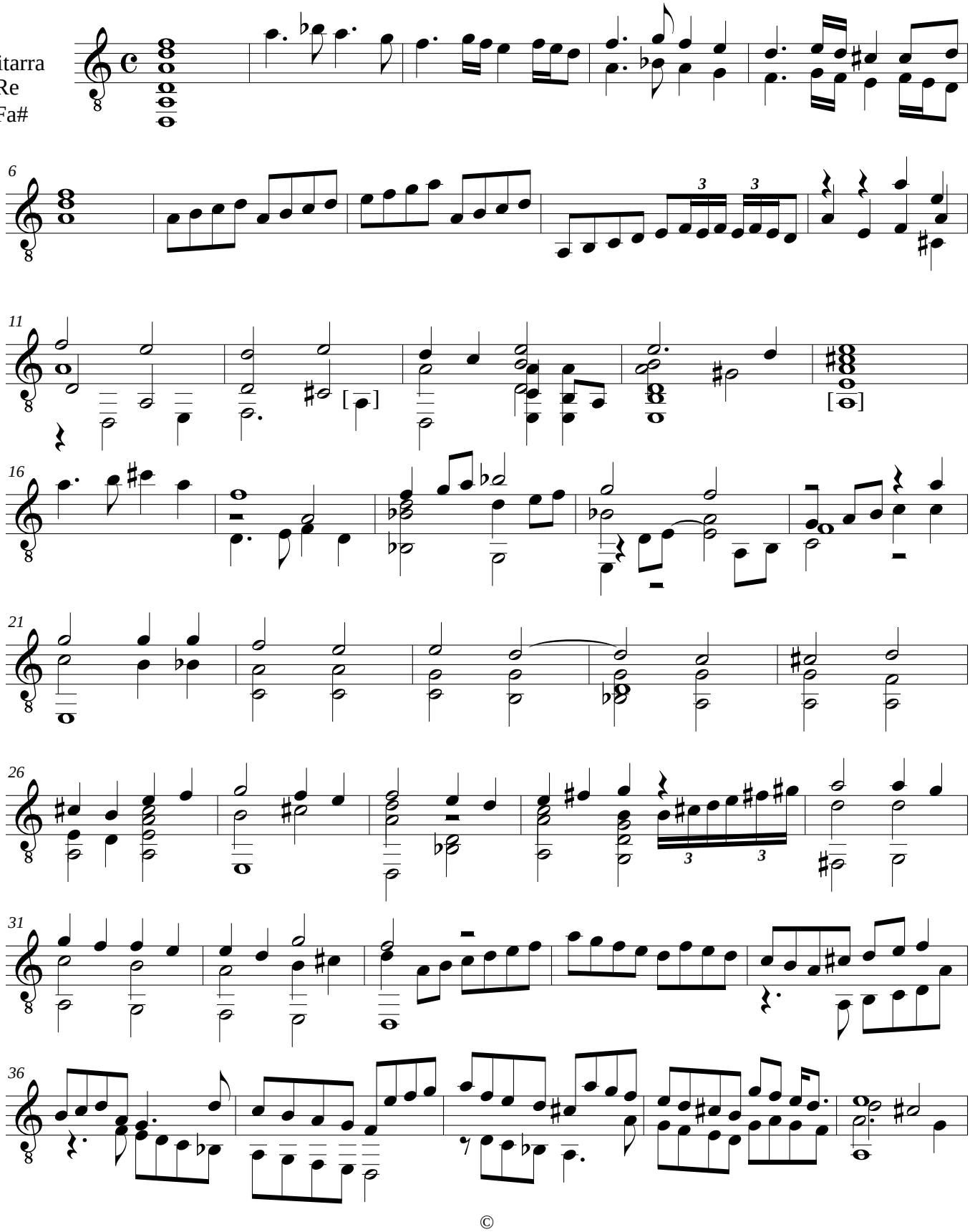


- La nota que se encuentra escrita entre corchetes con asteristco []* es una nota agragada que no se encuentra en la fuente original sin embargo existe como la cuerda octavada de los órdenes graves del laúd.

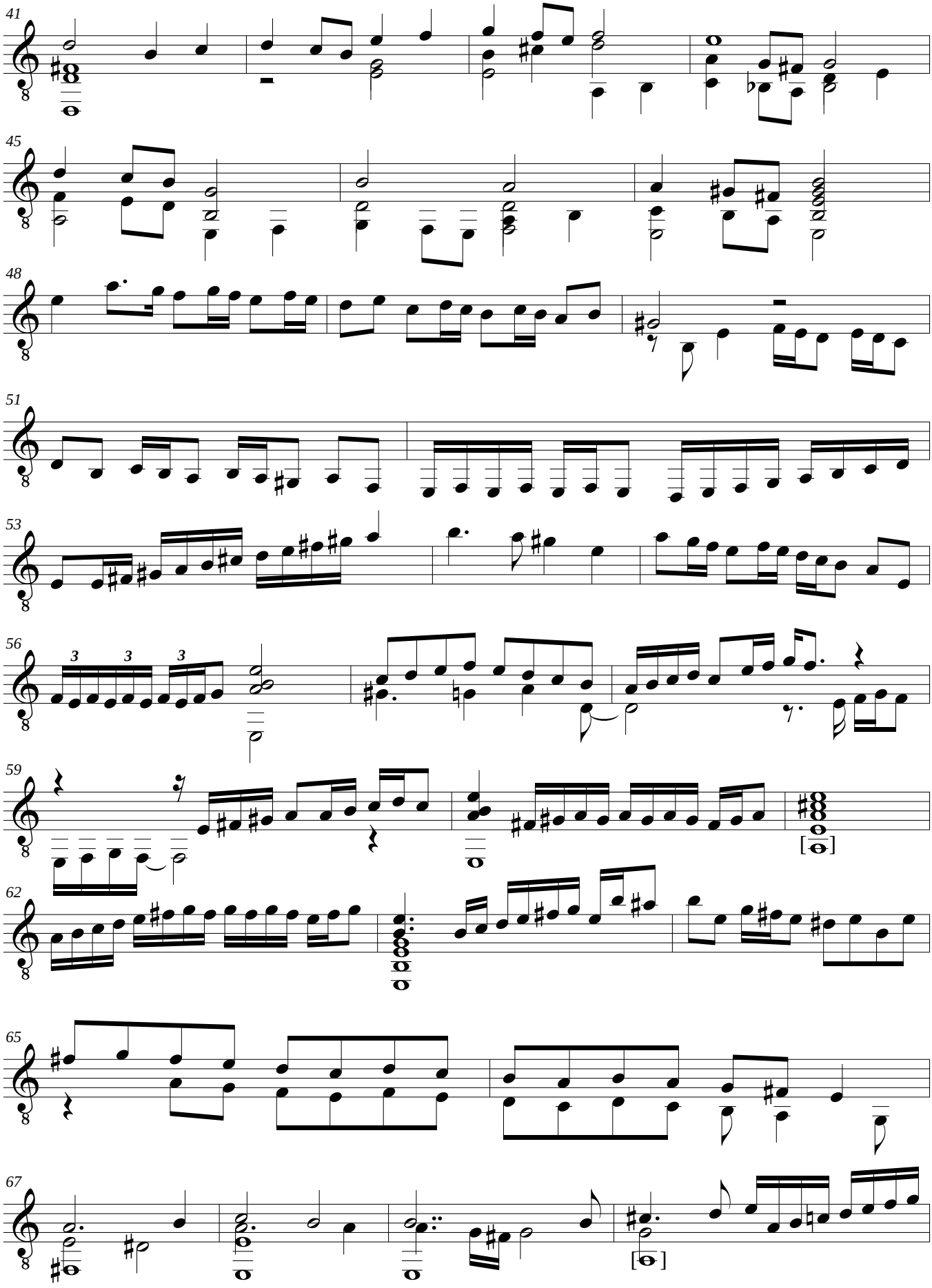
Toccata 1a

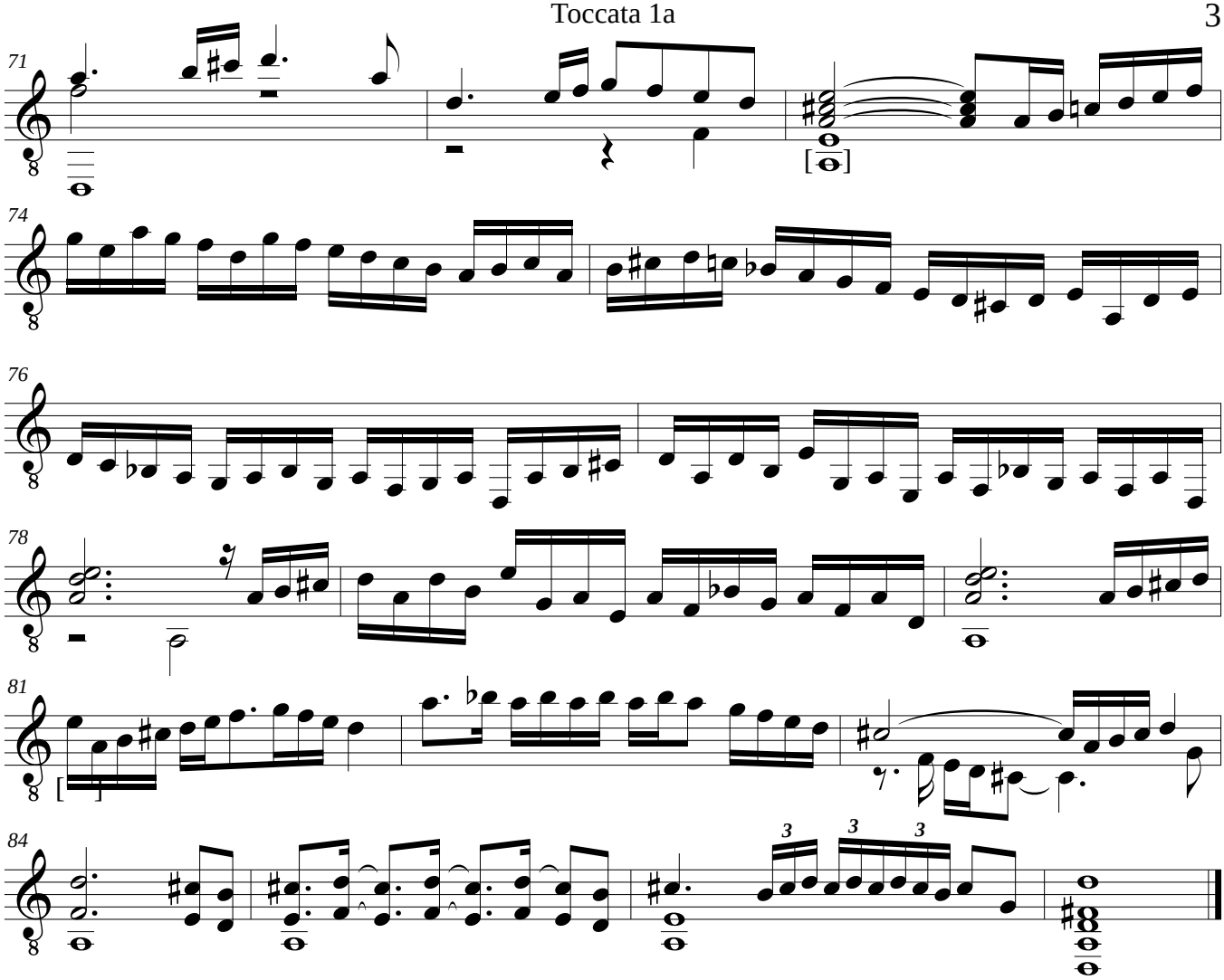
Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#

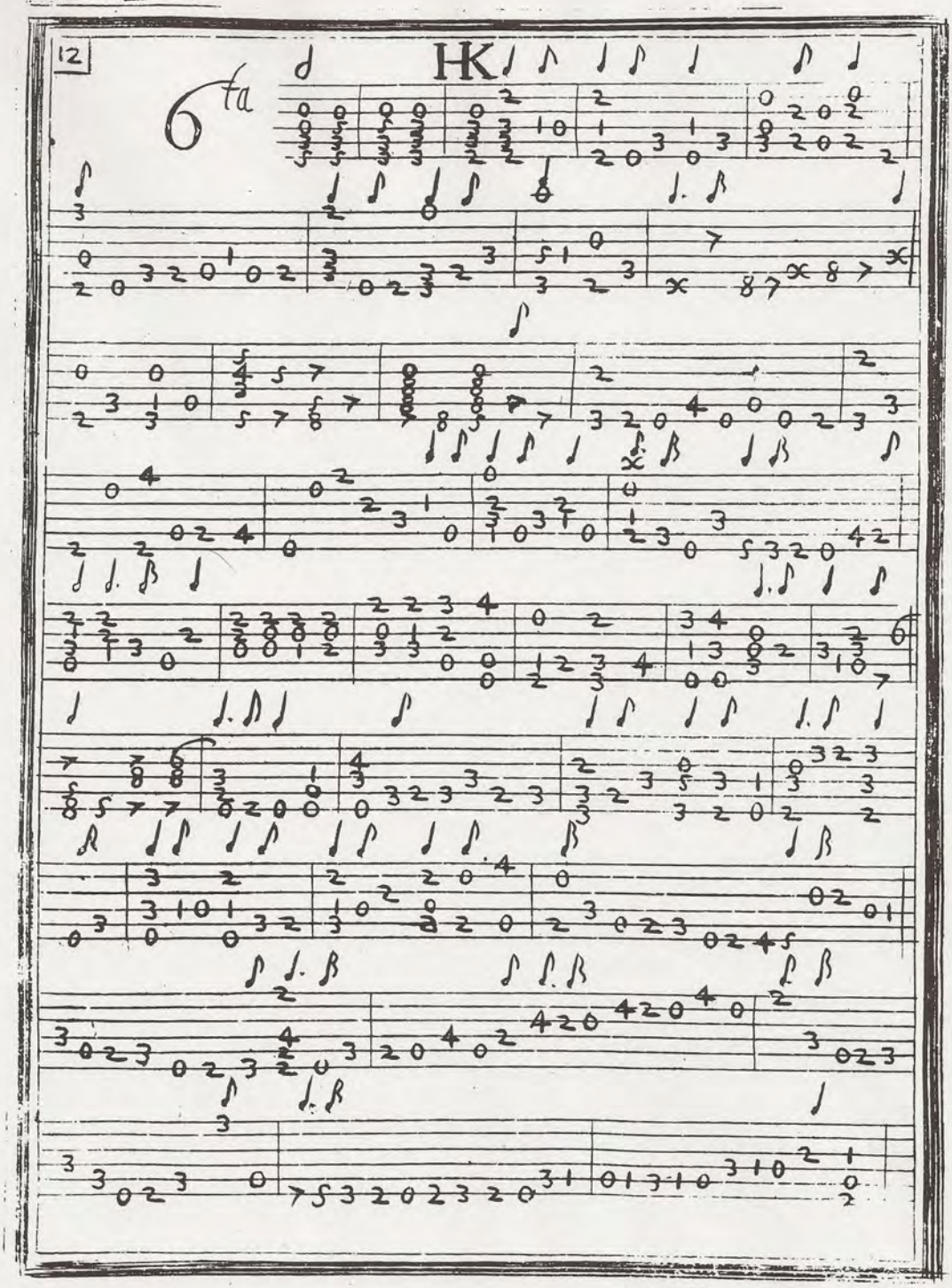


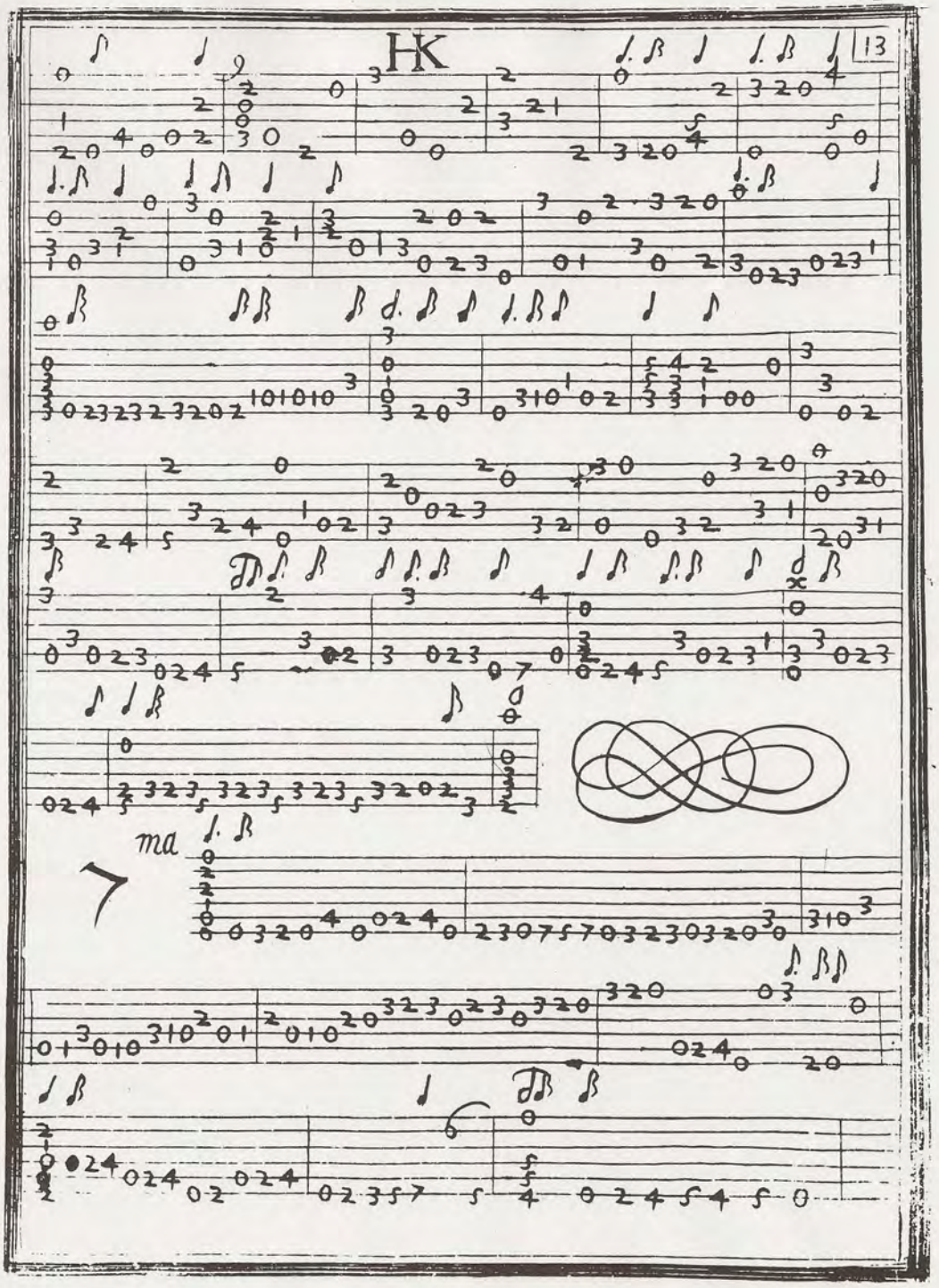
©


41
45
48
51
53
56
3 3 3
59
62
65
67



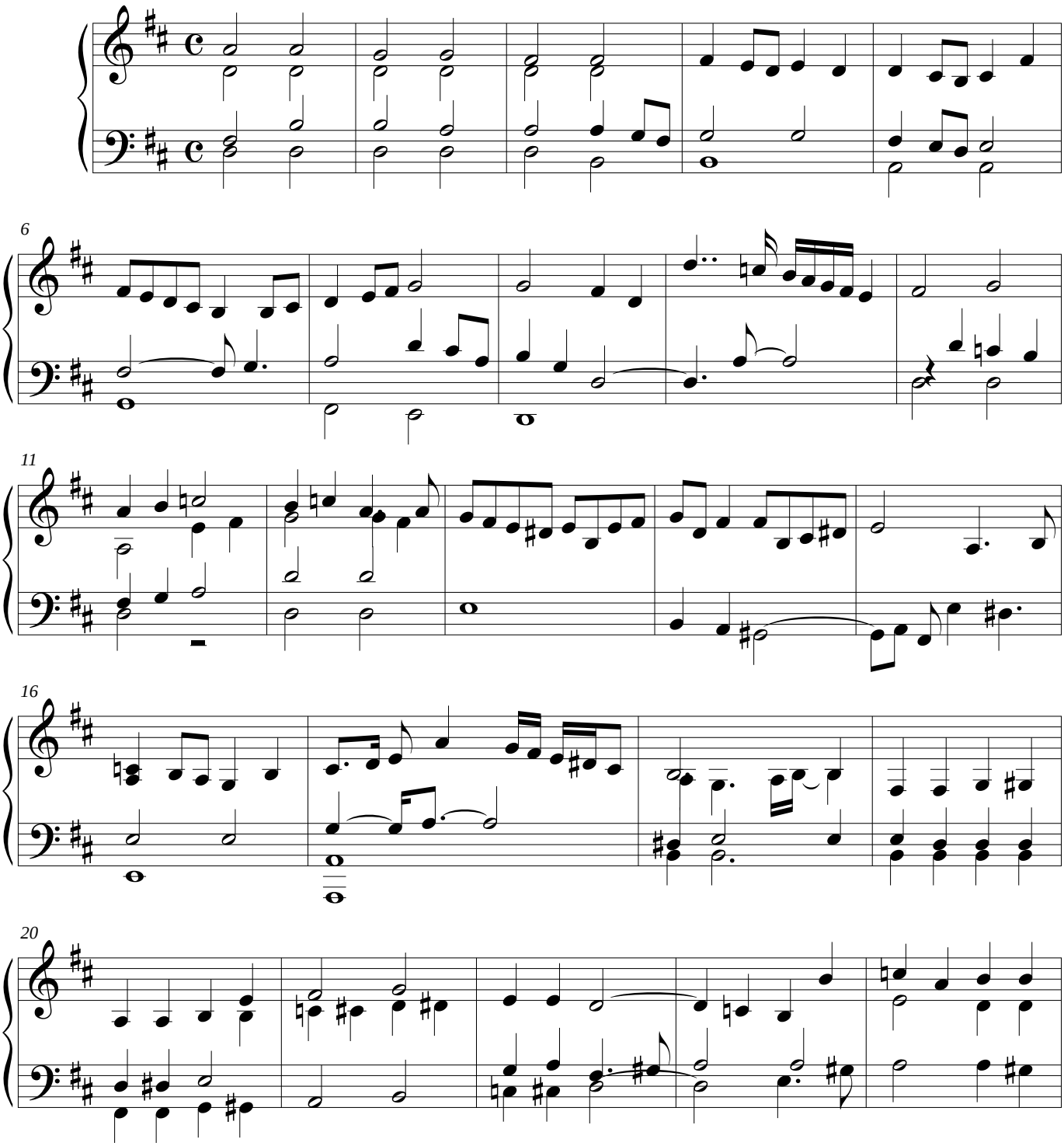
- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos de la presente transcripción se tuvieron que hacer reajustes en la rítmica original, ya que la suma rítmica no corresponde. Es el caso de los compases 10, 54, 56, 58, 59 y 86. (consultar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



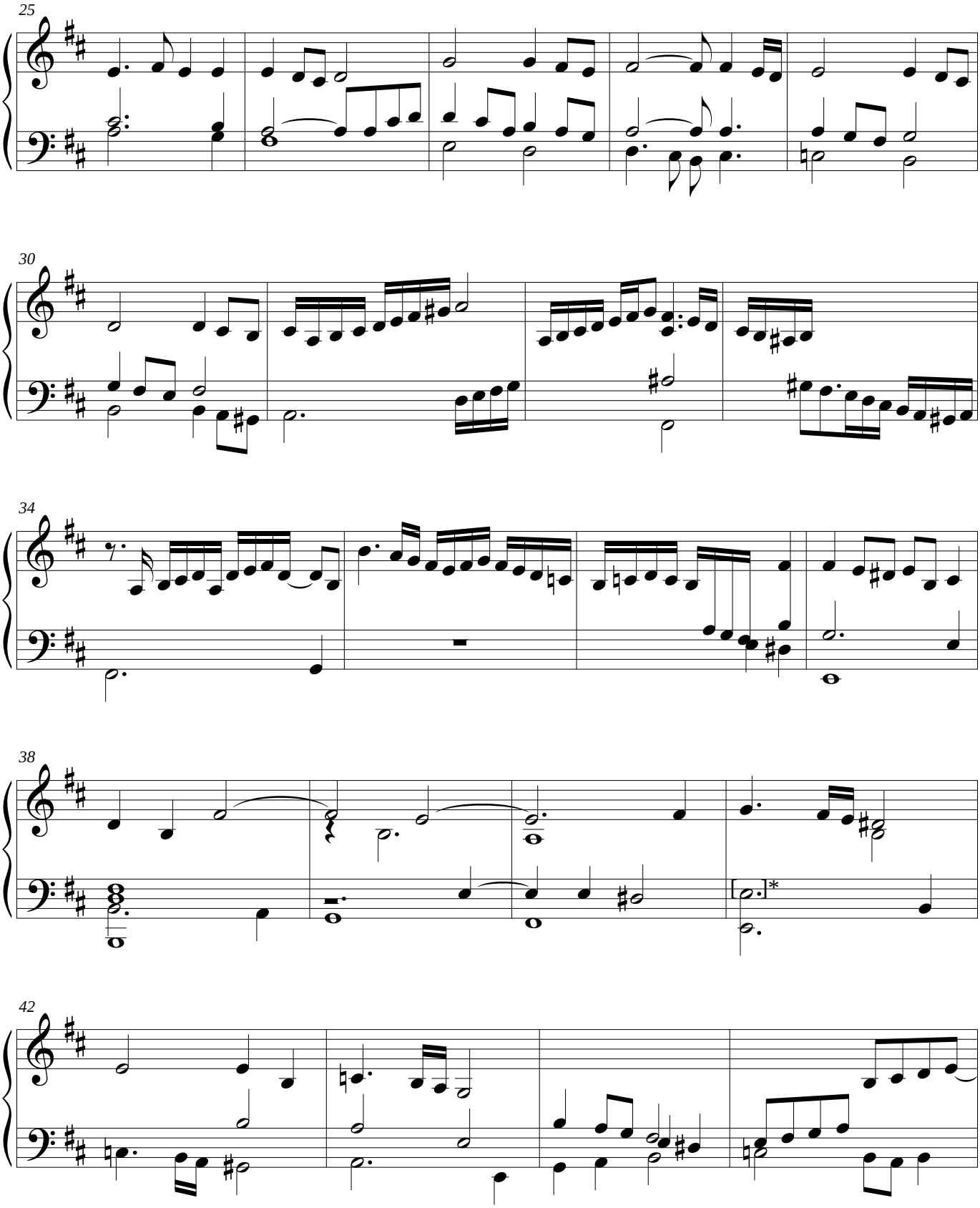

HK
13
ma
7

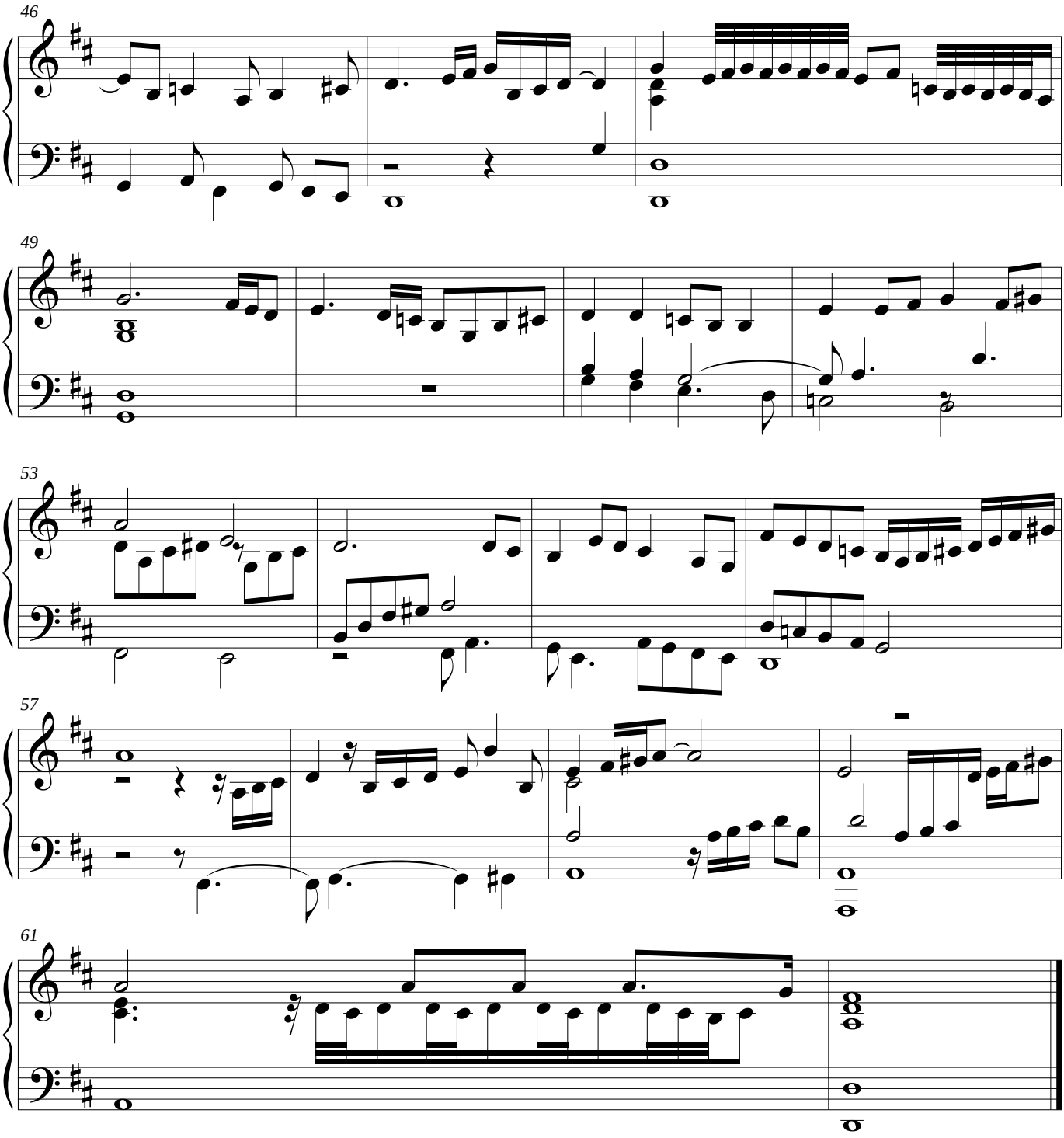
Toccata 6ta

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta



©


25
30
34
38
42

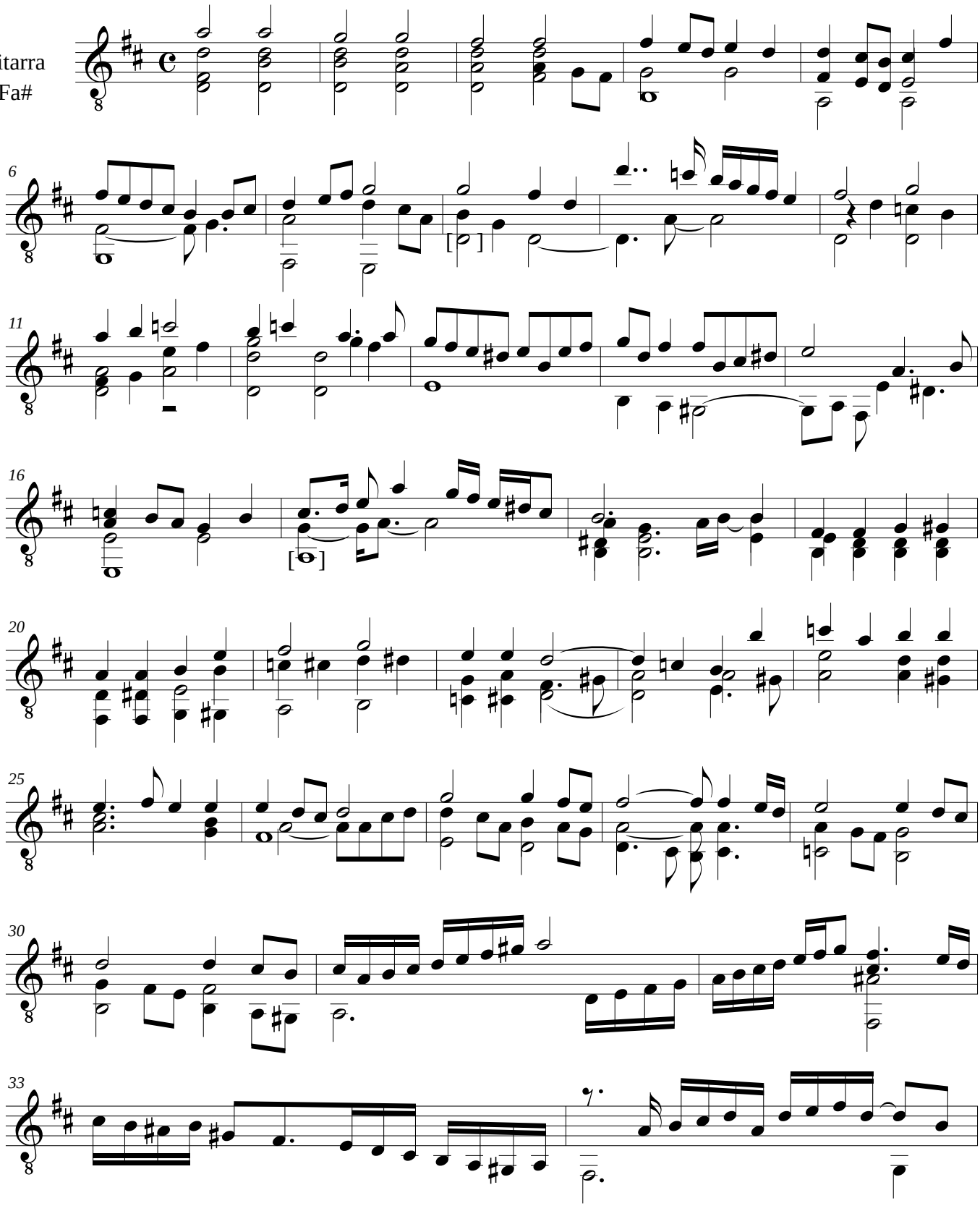


- La nota entre corchetes y asterisco []* fue agregada para la resolución de la sensible. Este sonido no esta escrito en la tablatura, sin embargo existe como tal debido a las cuerdas graves octavadas del laúd.

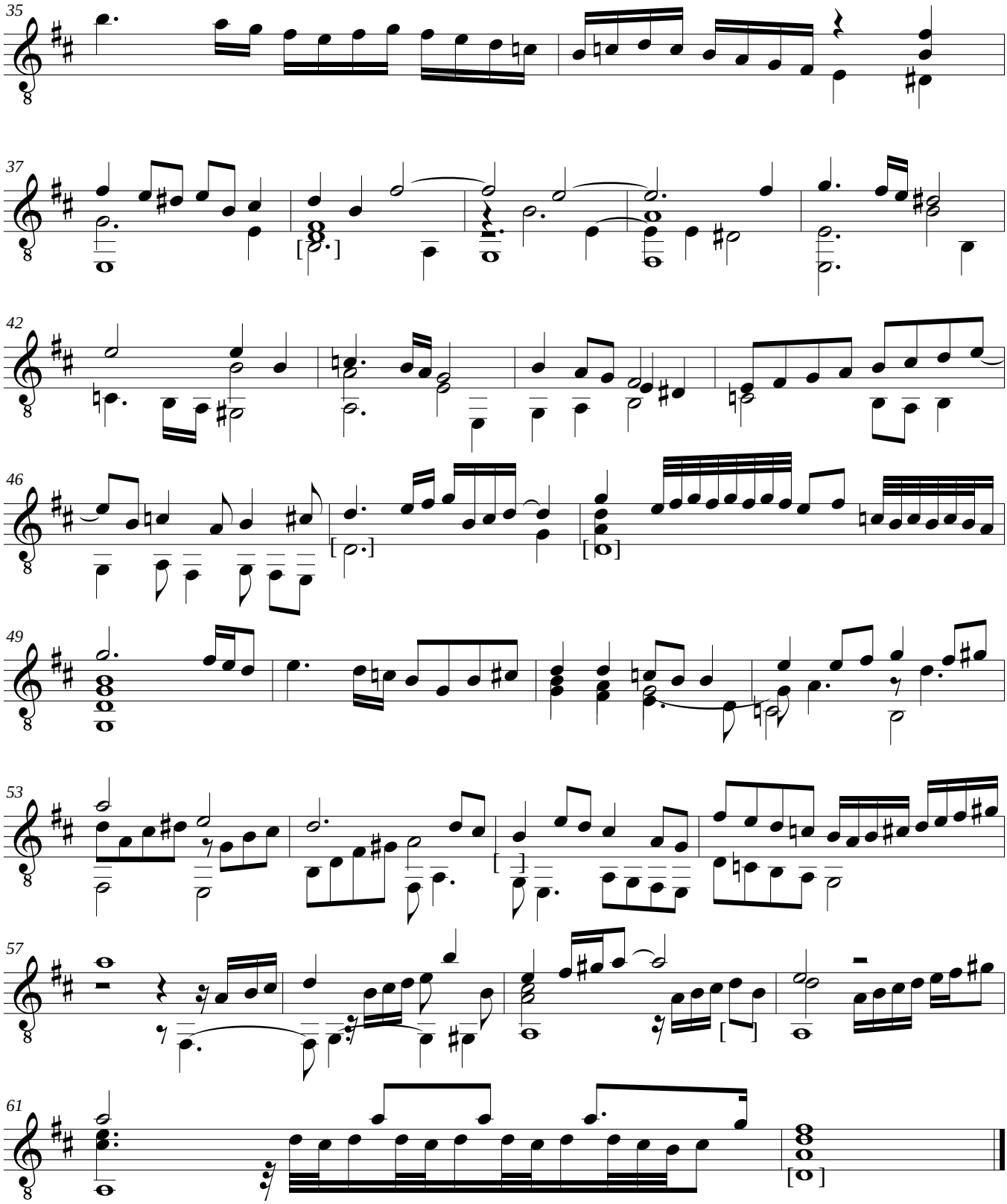
Toccata 6ta

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

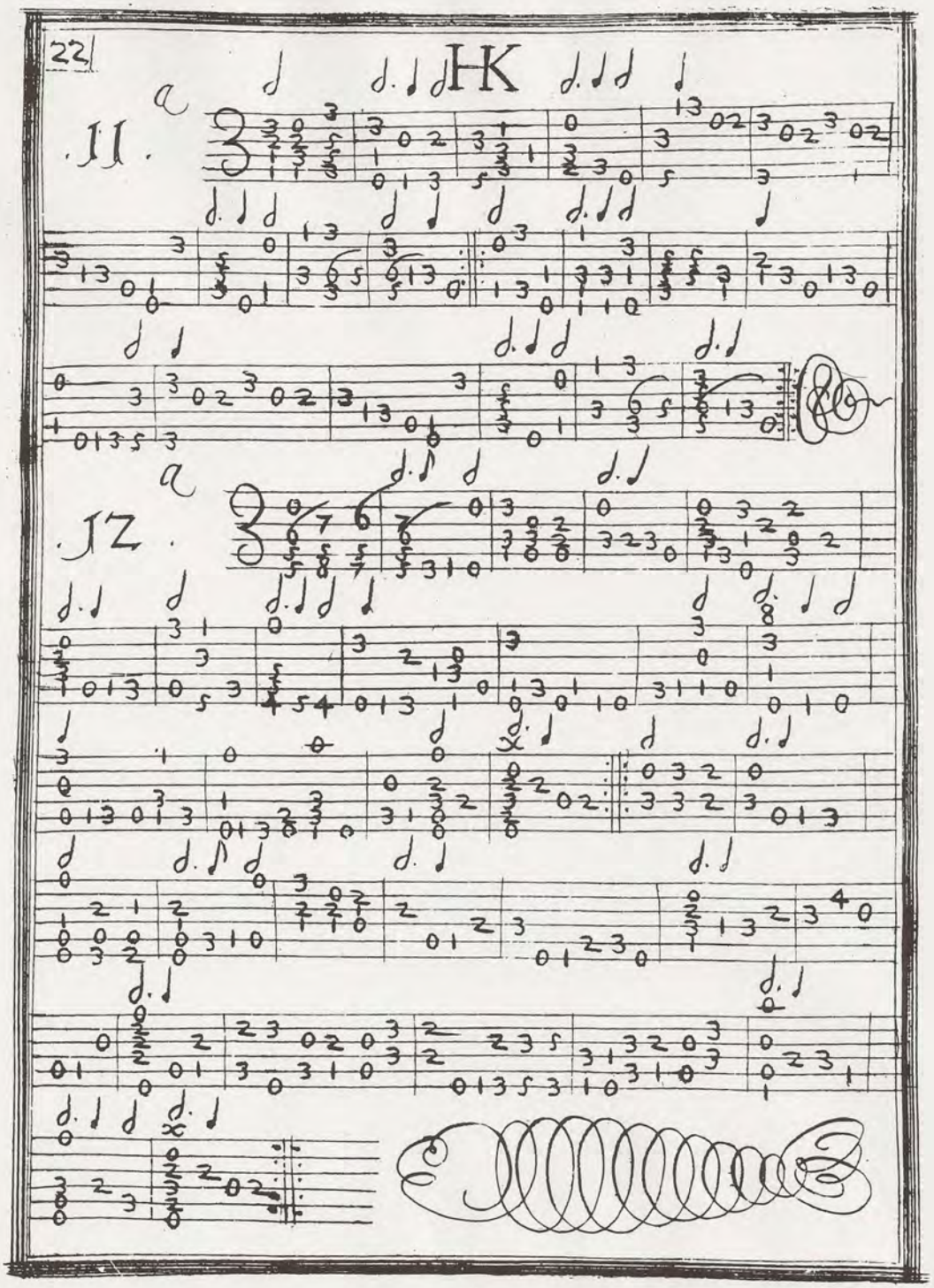
Guitarra
3=Fa#



©

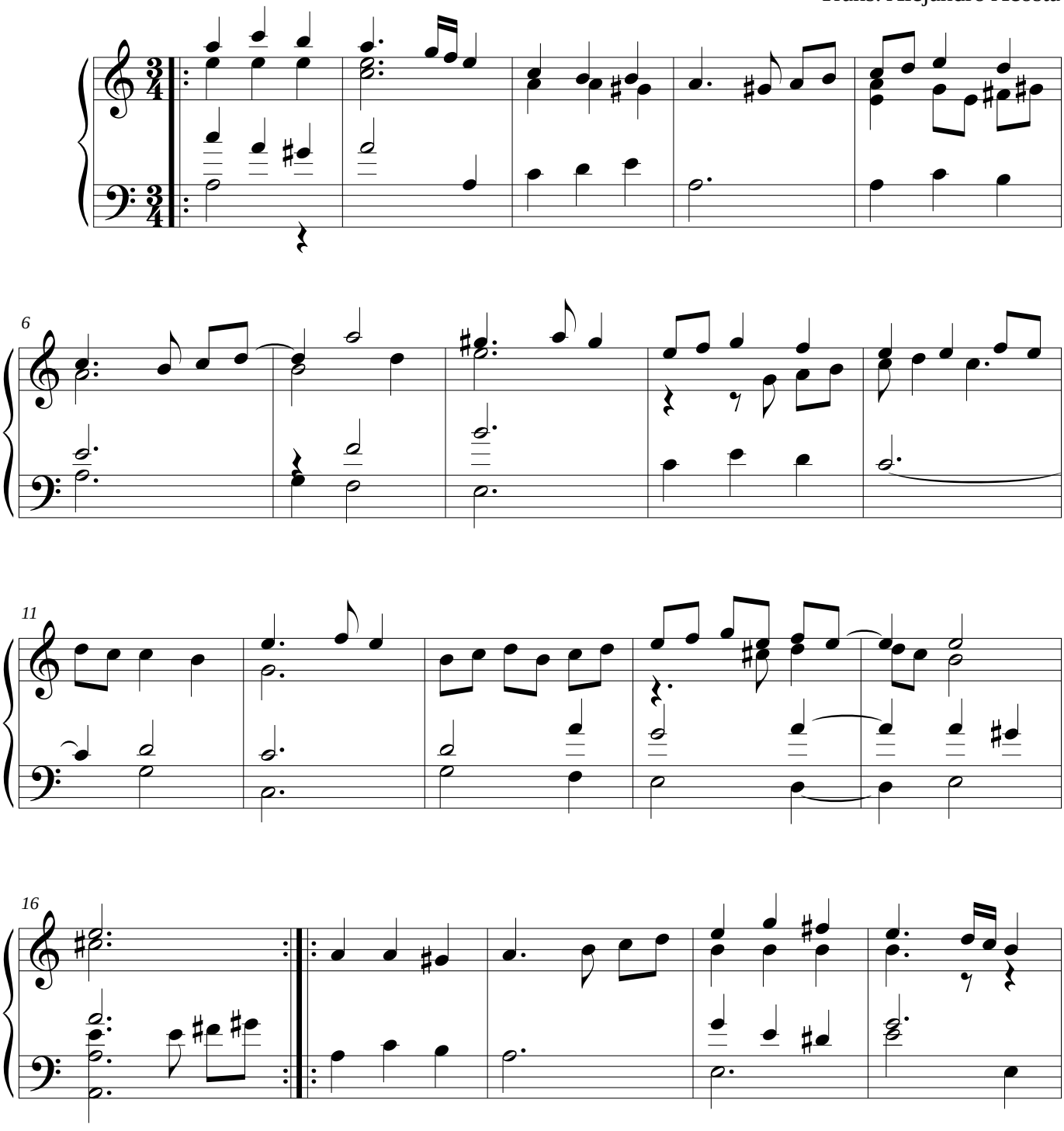


- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, el bajo se fusiona con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás 57 y 62.

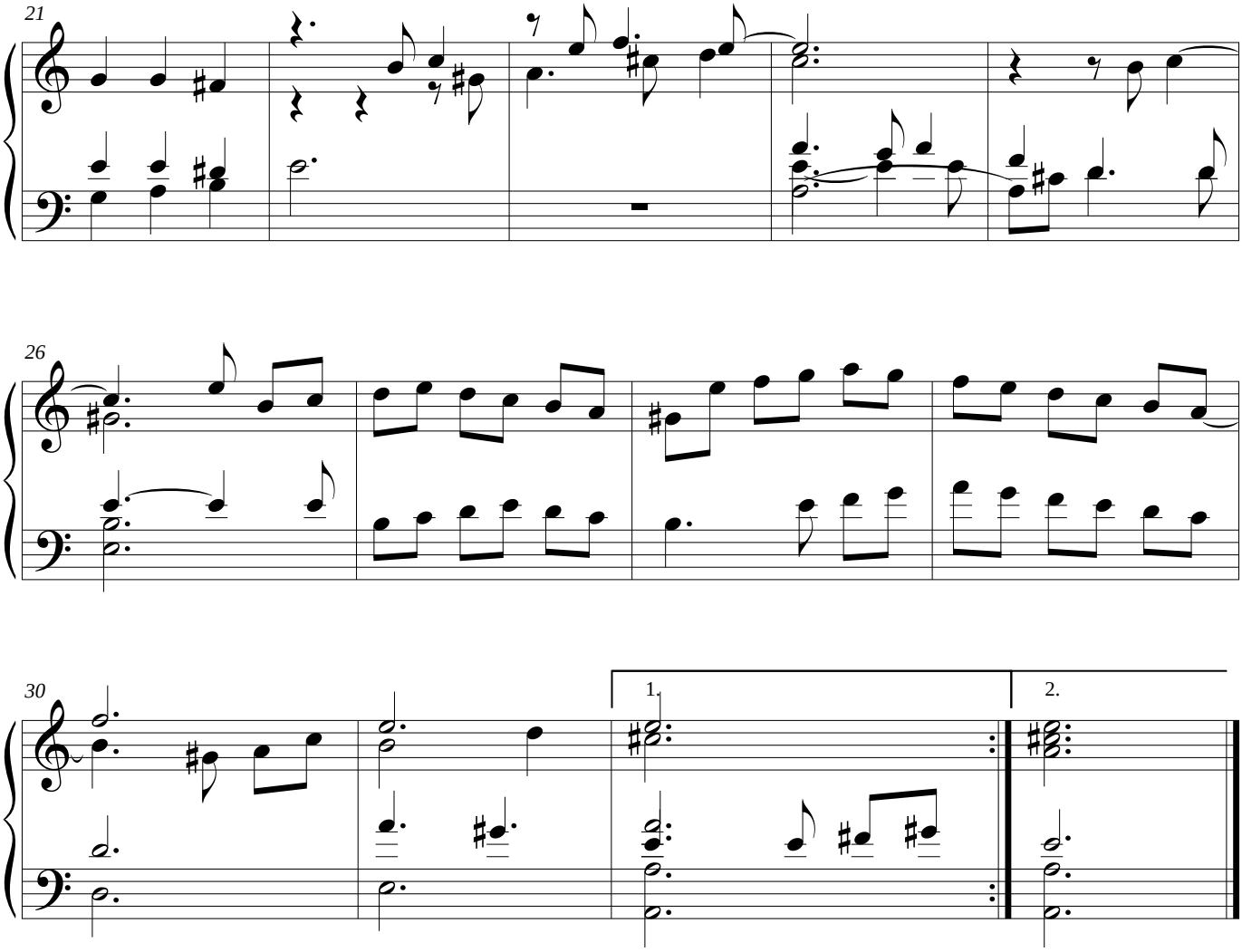

22
HK
II.
a
JZ.
a

Gagliarda 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

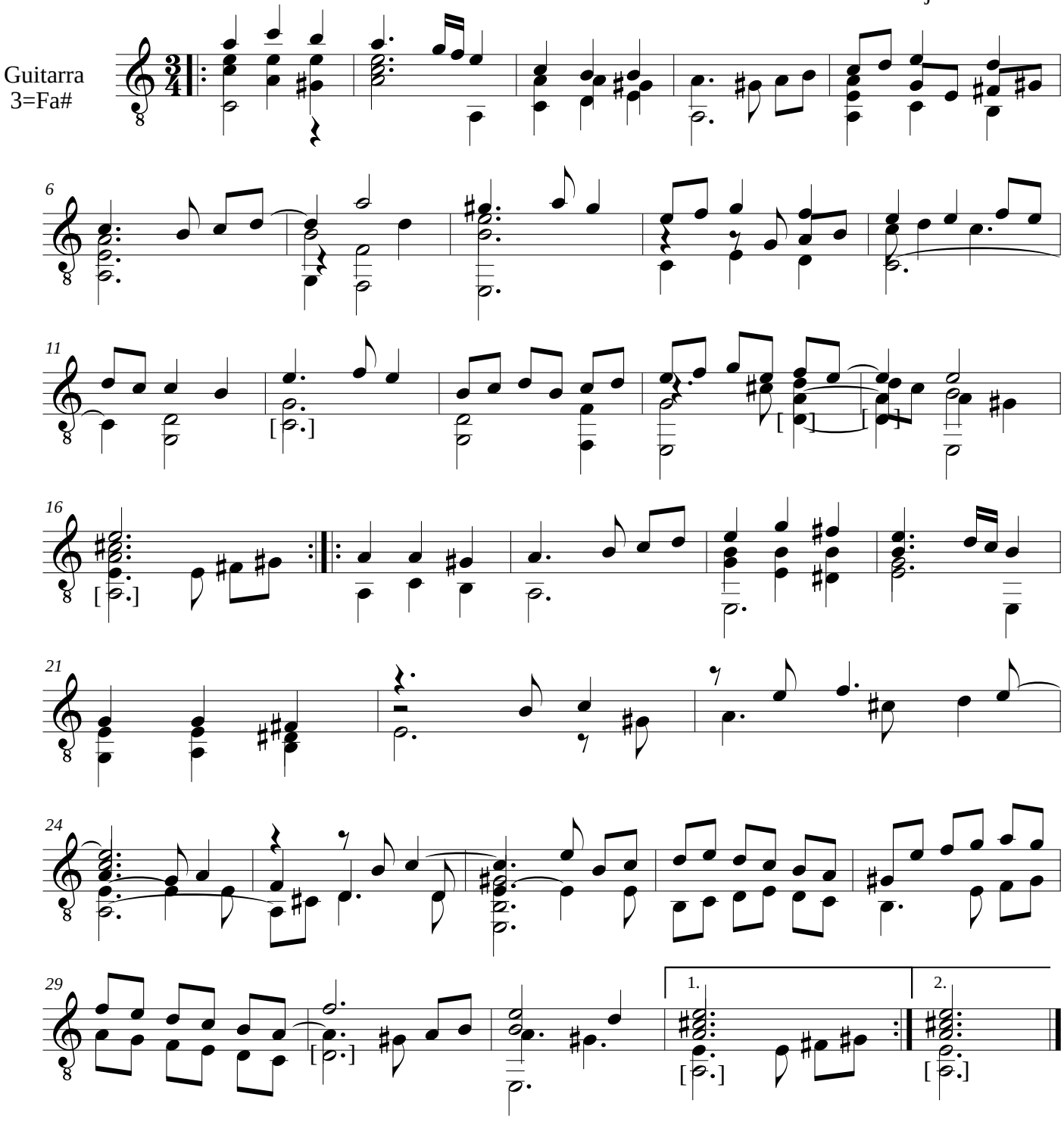


©


21
26
30
1.
2.

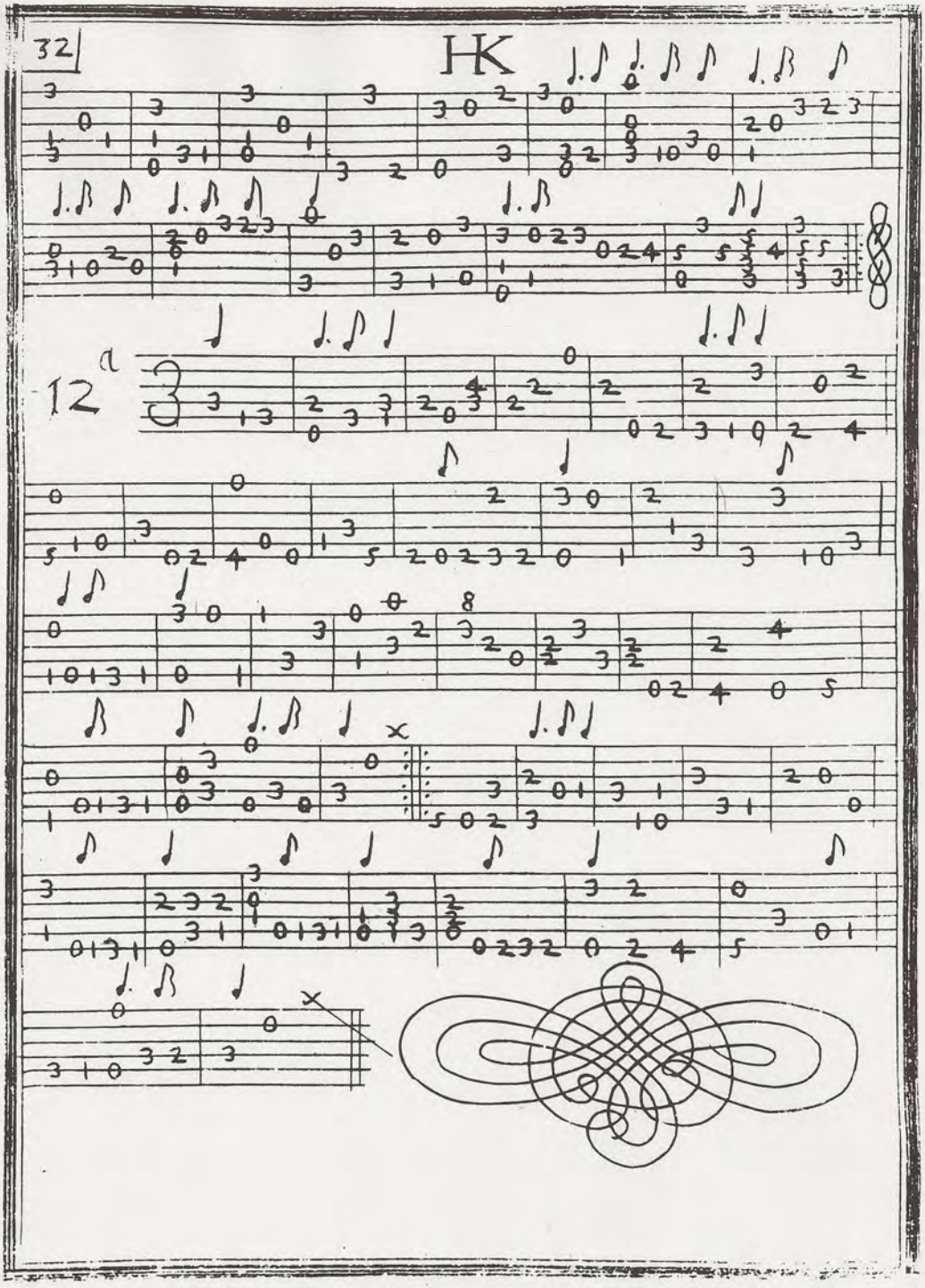
Gagliarda 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta



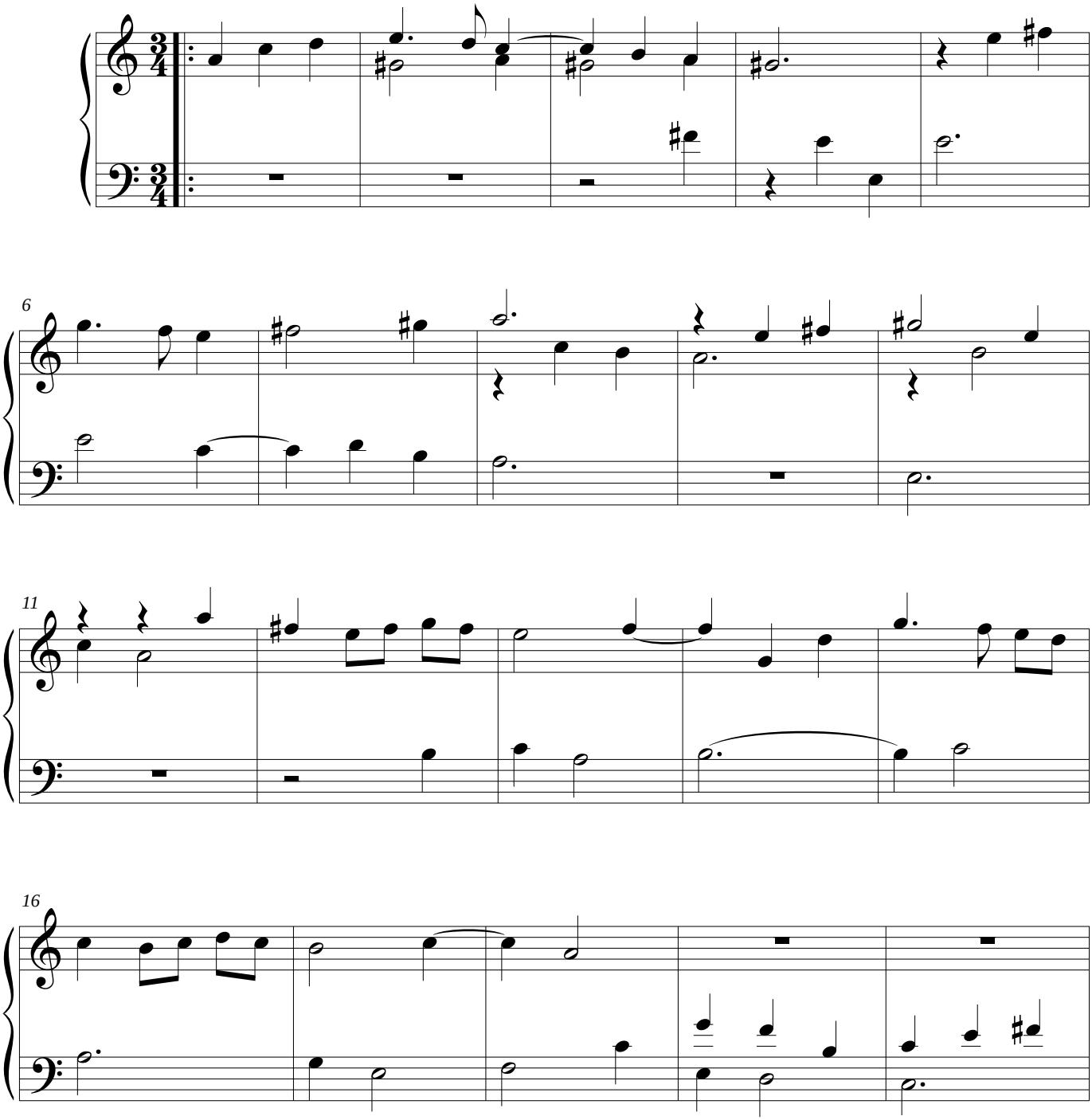
- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- En algunos casos en los que se realiza la octavación y se llega a un unísono, resulta necesario fusionar el bajo con su octava superior debido a la limitación del registro de la guitarra. Véase compás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

©

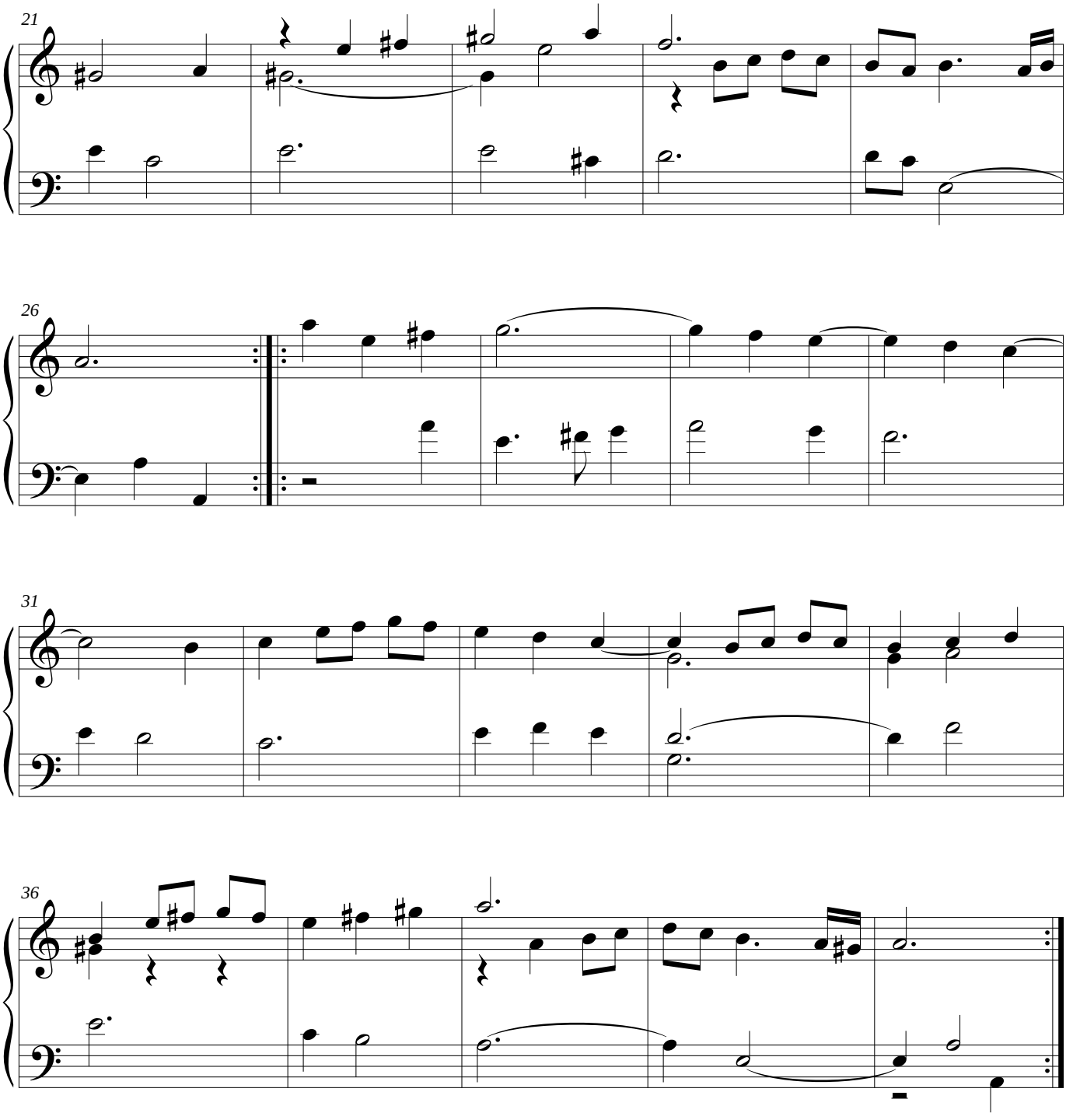

32
HK
12

Corrente 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta

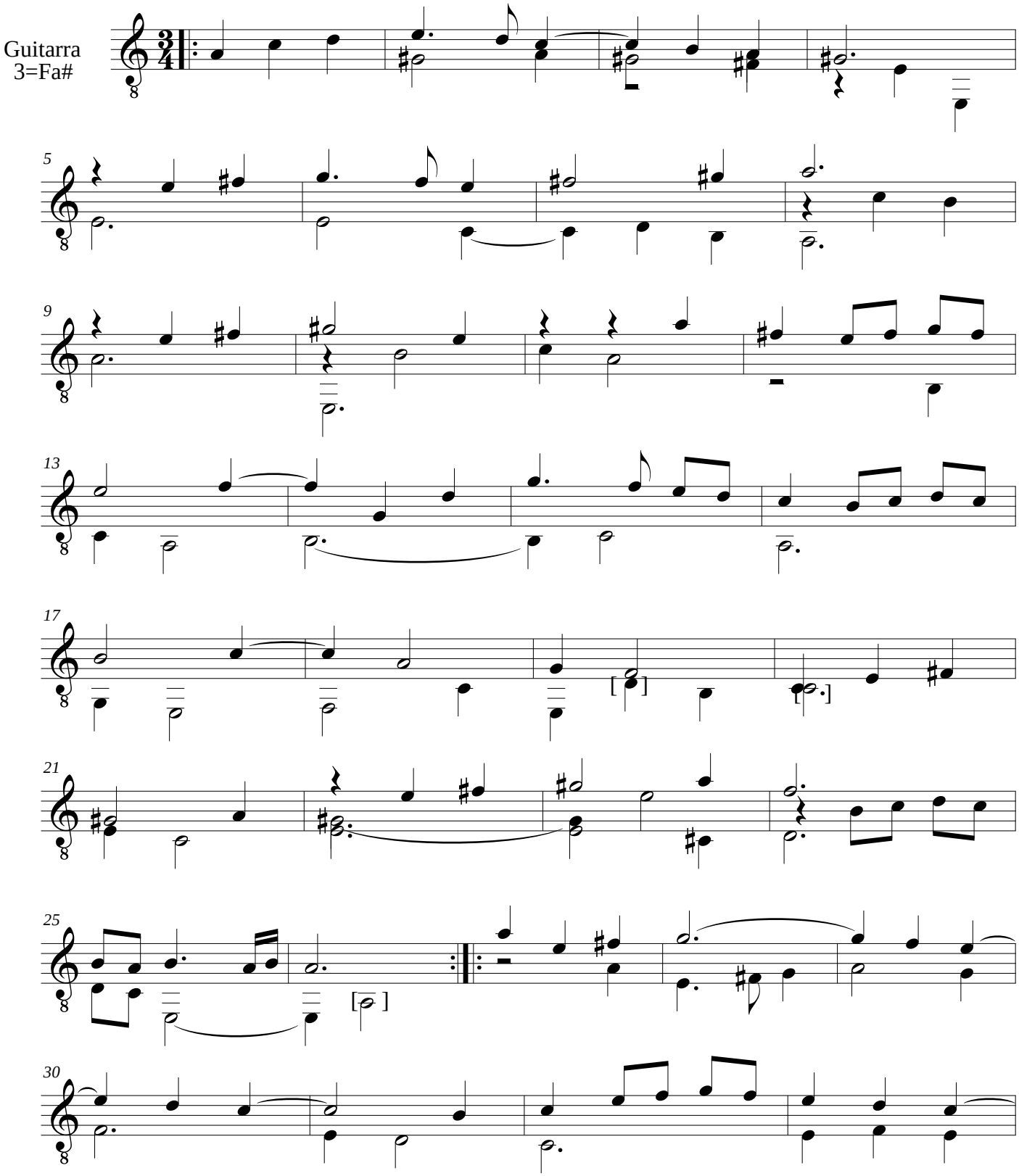


©

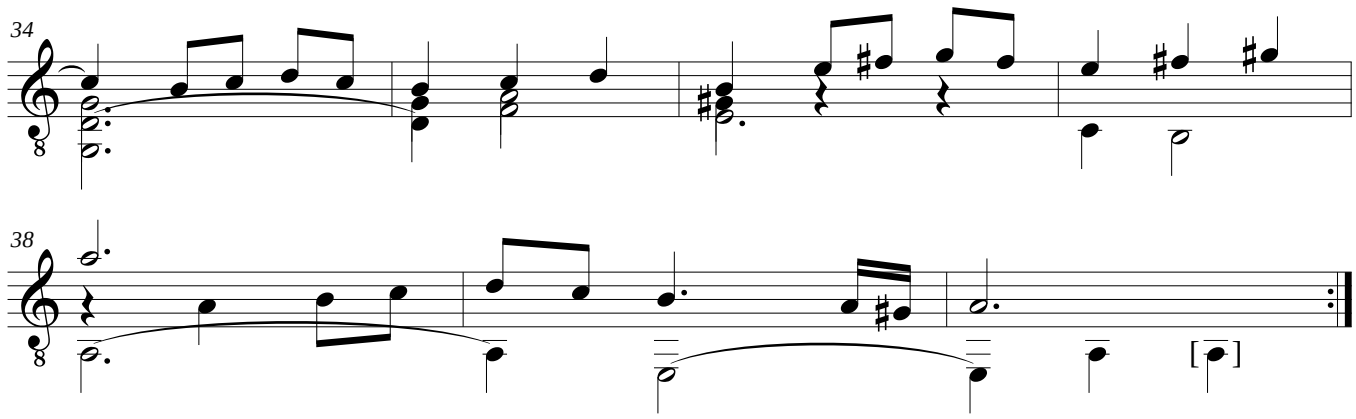

21
26
31
36

Corrente 12a

Gio. Girolamo Kapsperger
Trans. Alejandro Acosta



©



- 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.

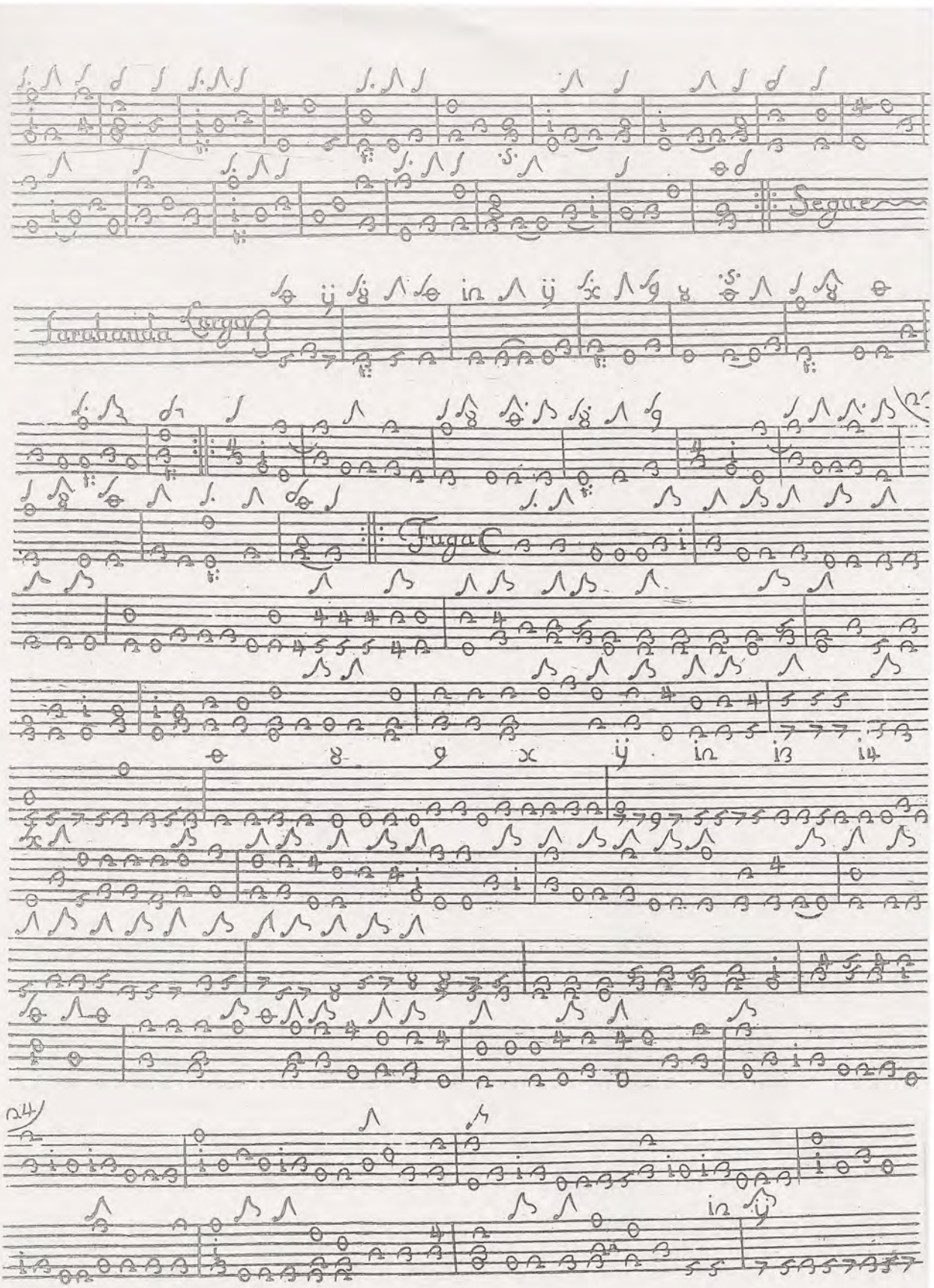
IN LUCCA, MDCCXVIII.

Per i Mareſcandoli. *Con Licenza de' Superiori.*

Sandia 2.a Alem.a

Segue

Giga

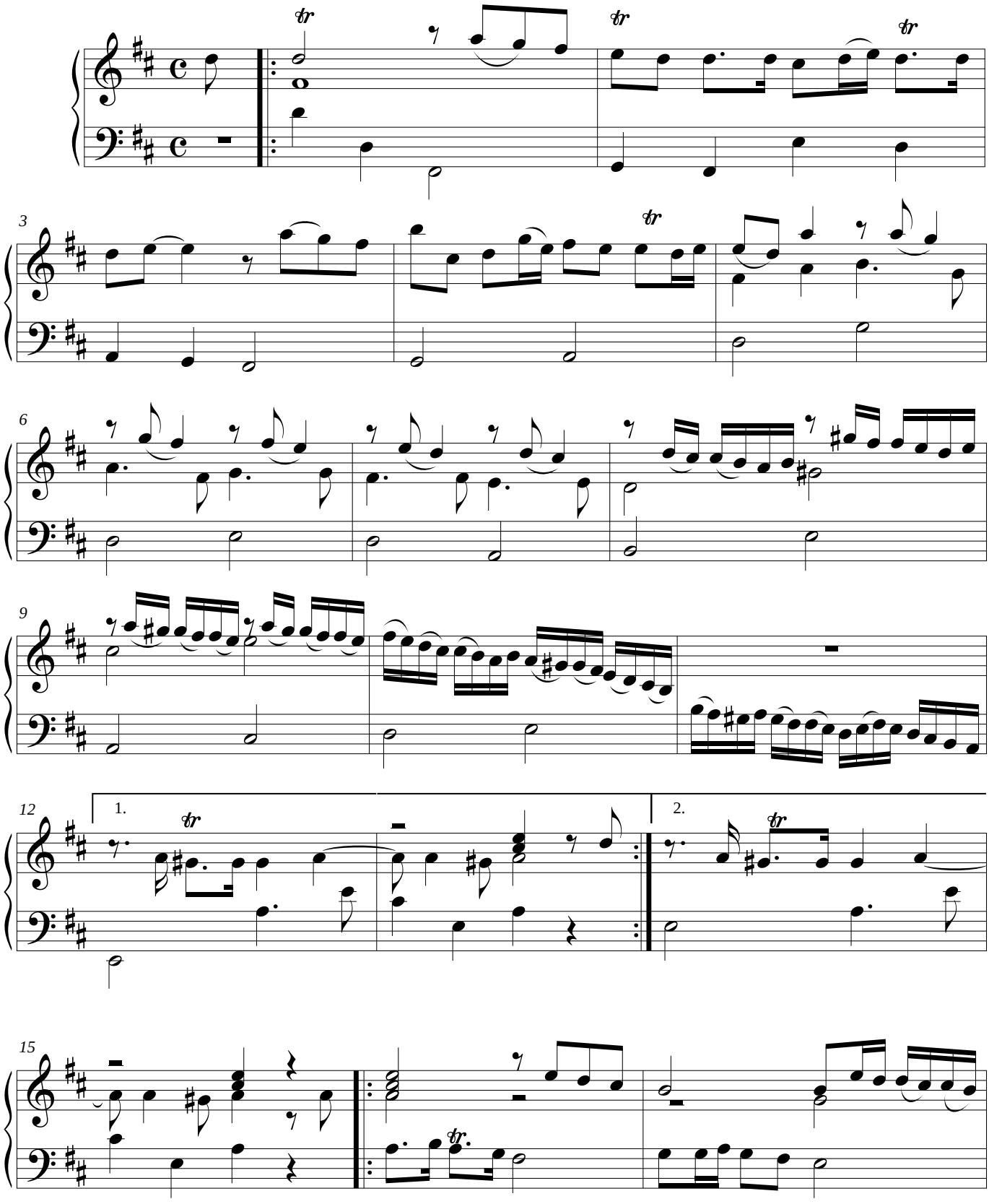

Segue
Sarabanda Segue
Fuga C
24

Arp:
Ada:

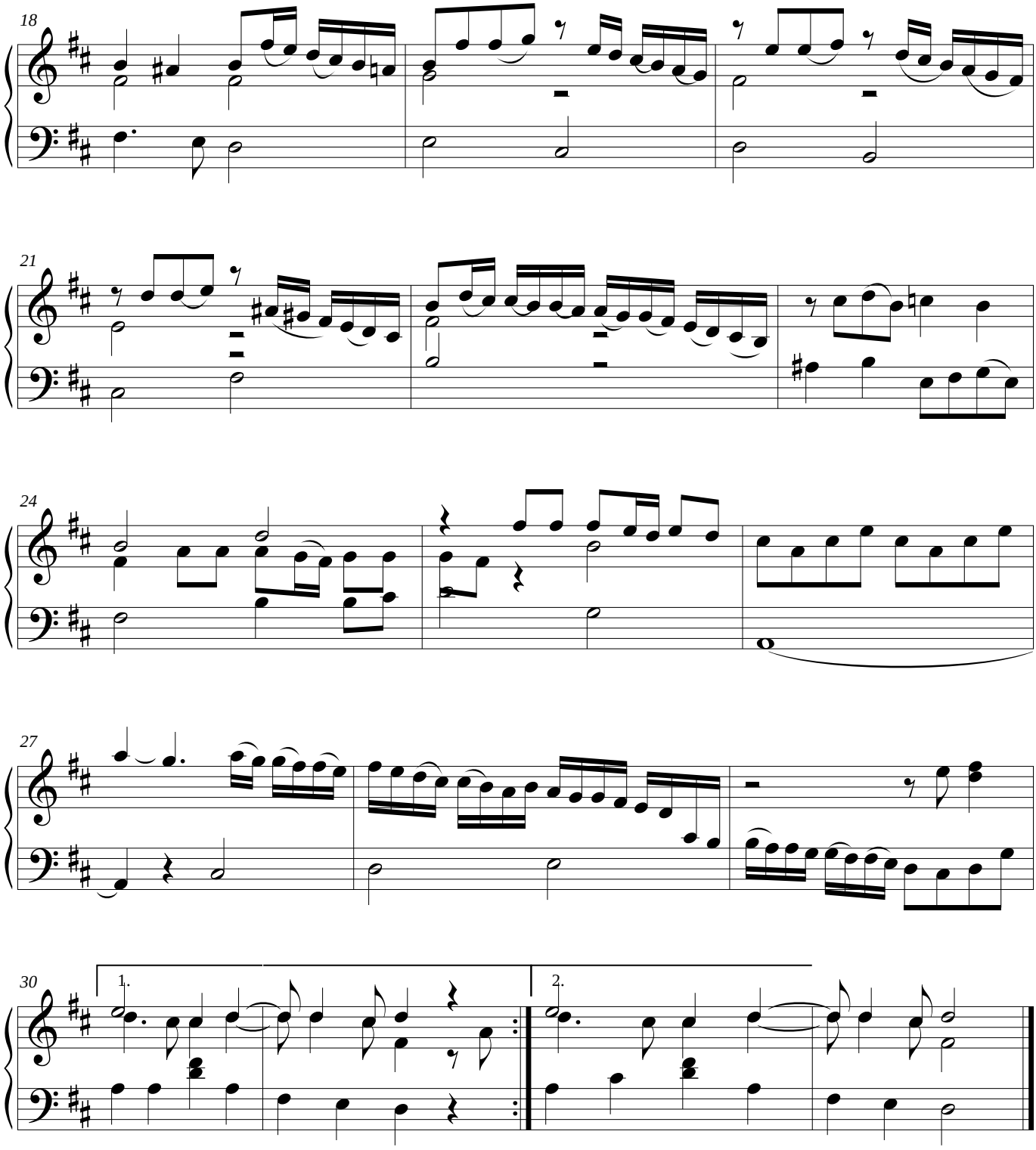
Sonata 7a

Allemanda

Giovanni Zamboni



©

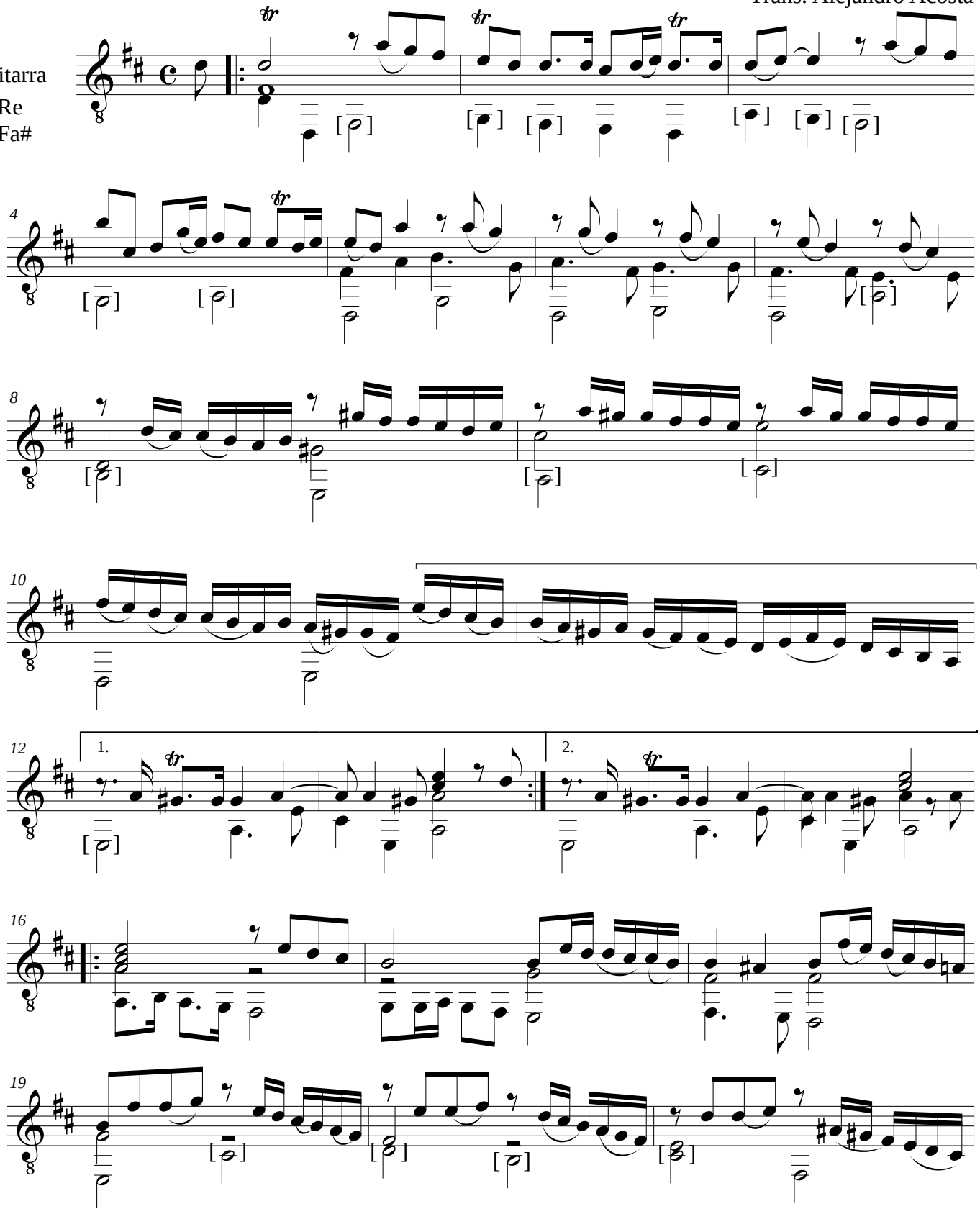

18
21
24
27
30
1.
2.

Sonata 7a

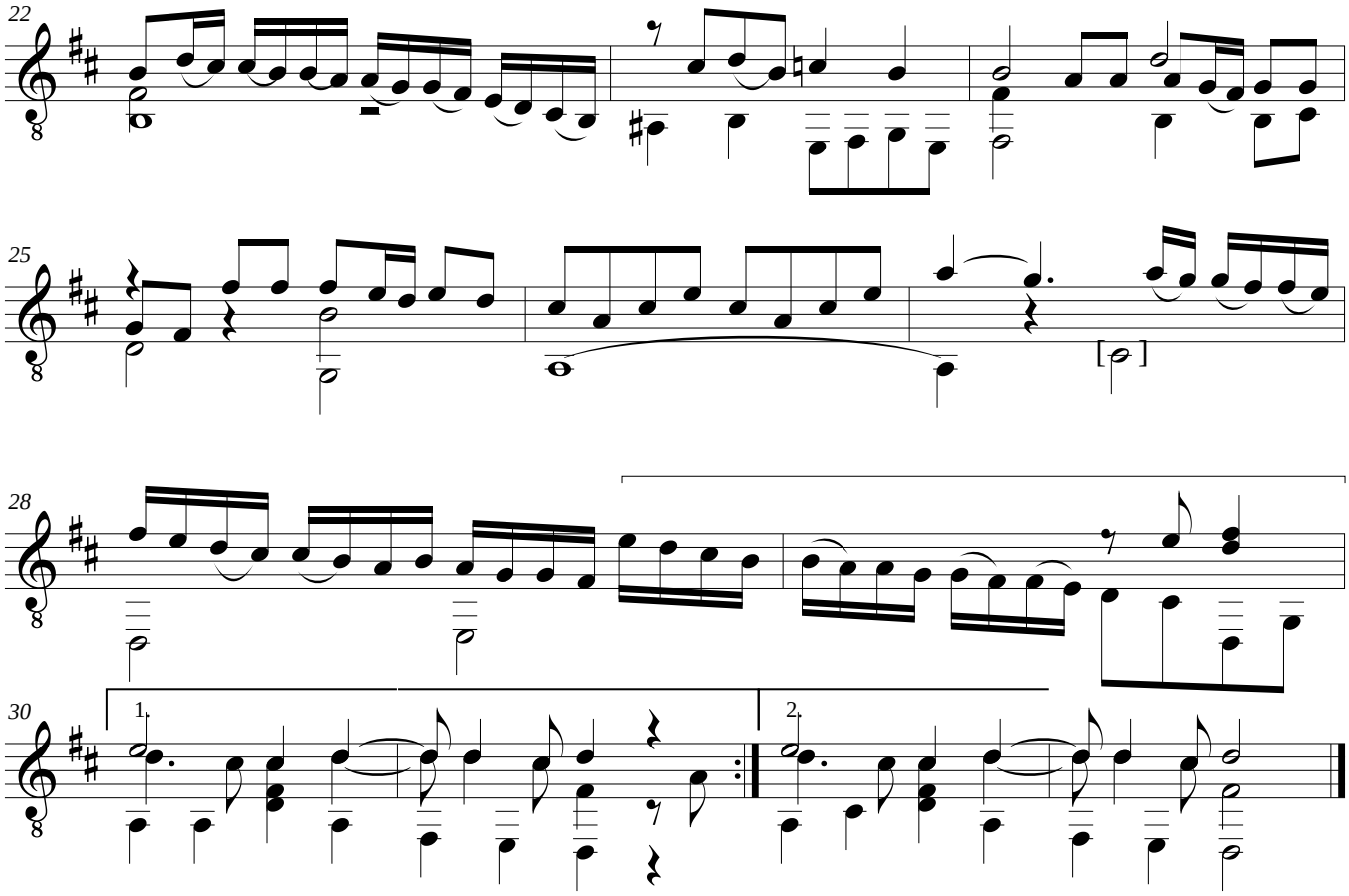
Allemanda

Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#



©

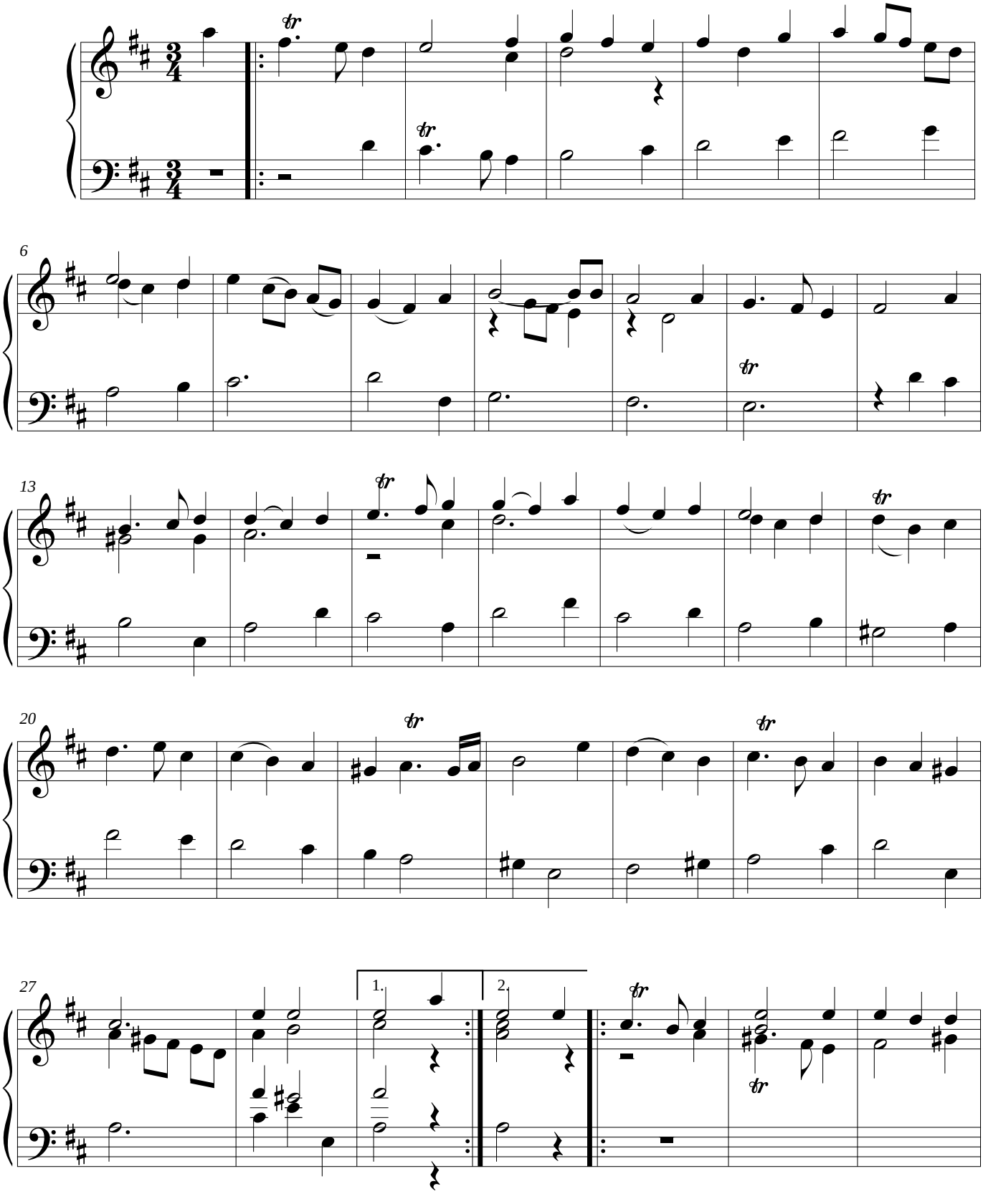


- Las notas señaladas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.
- Los sistemas con una linea superior se encuentran escritos en el original una octava inferior. En el caso de los sistemas 28 y 29 solo se octavaron las notas con plica inferior.

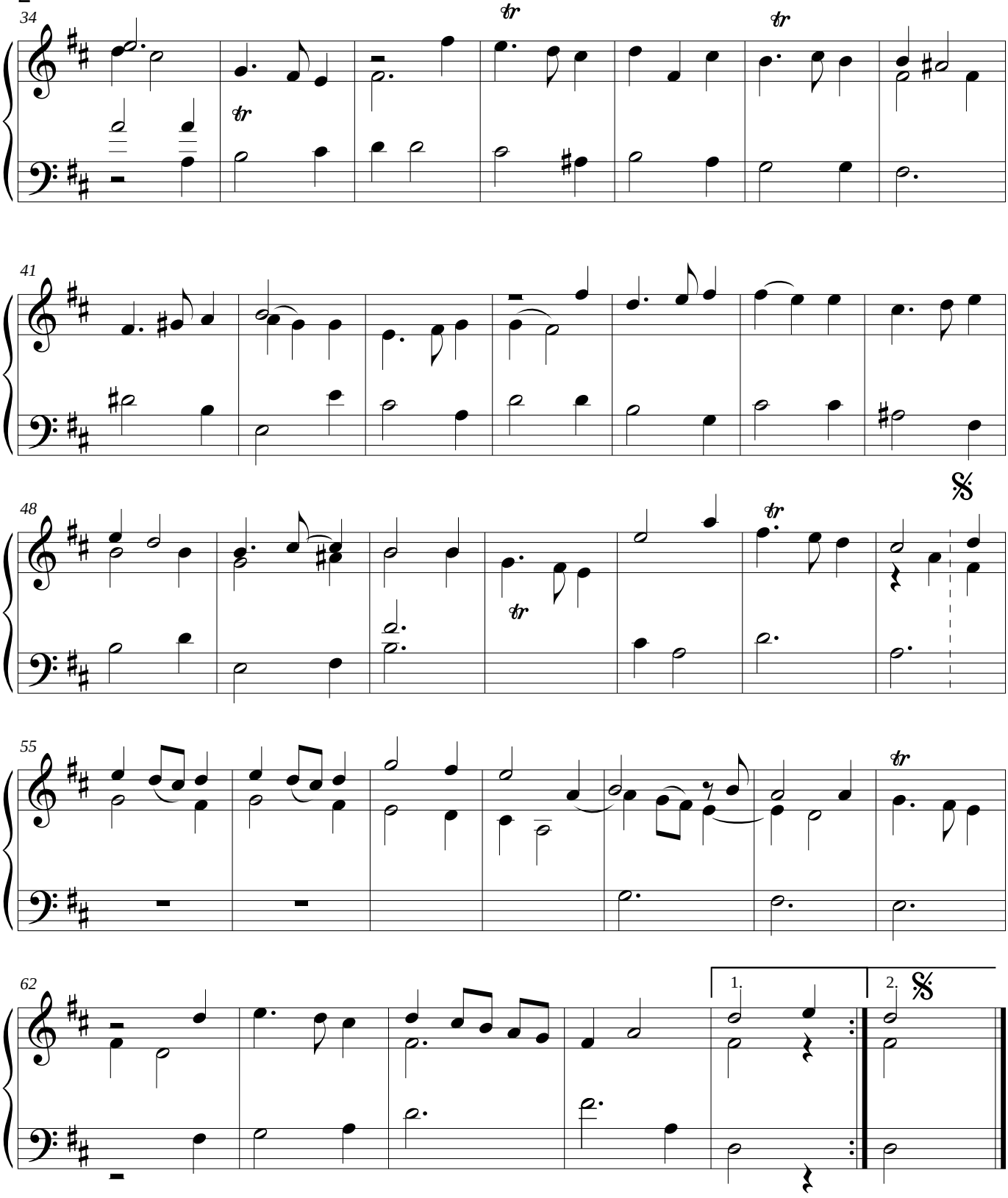
Sonata 7a

Gige

Giovanni Zamboni



©

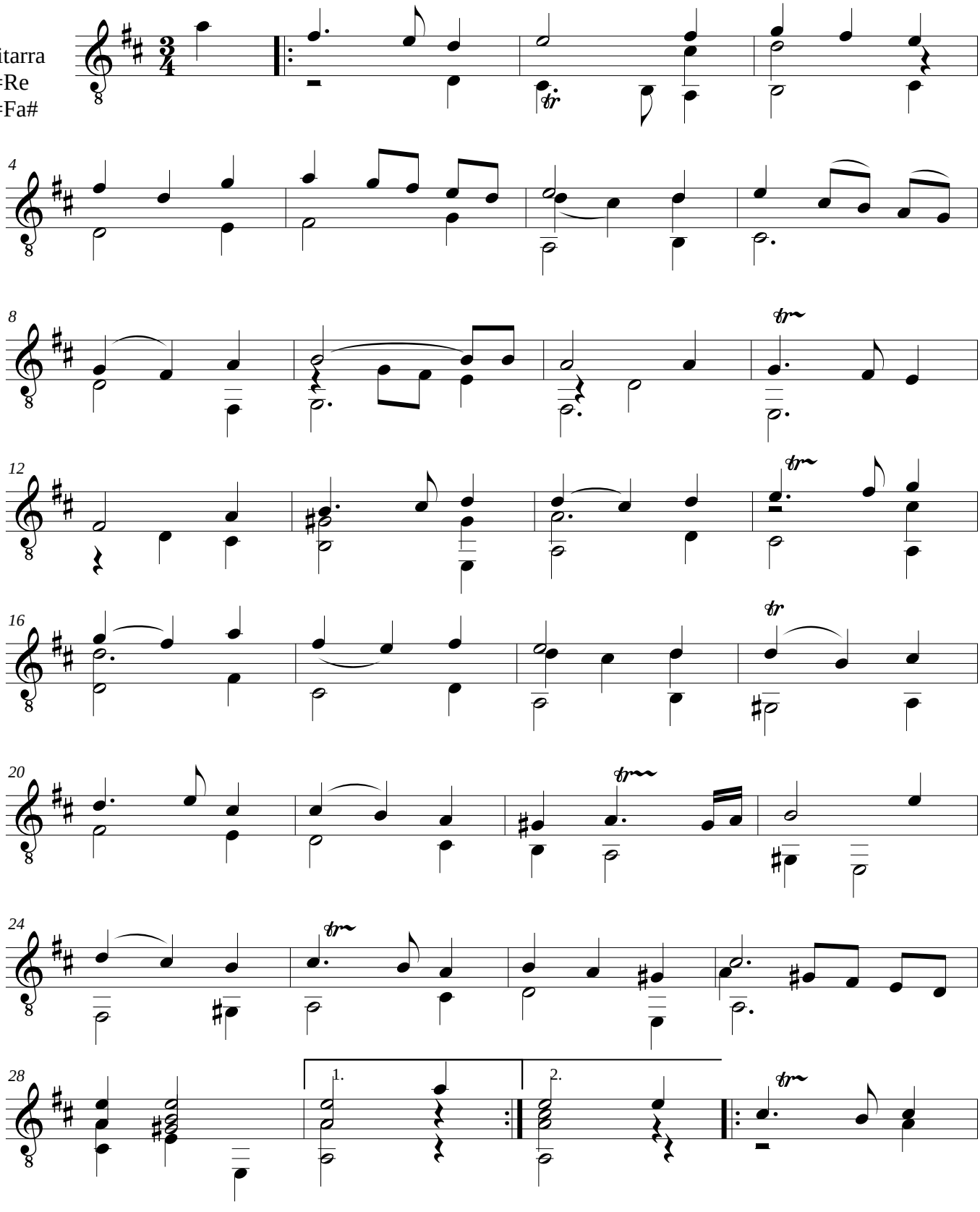

34
41
48
55
62
1.
2.

Sonata 7a

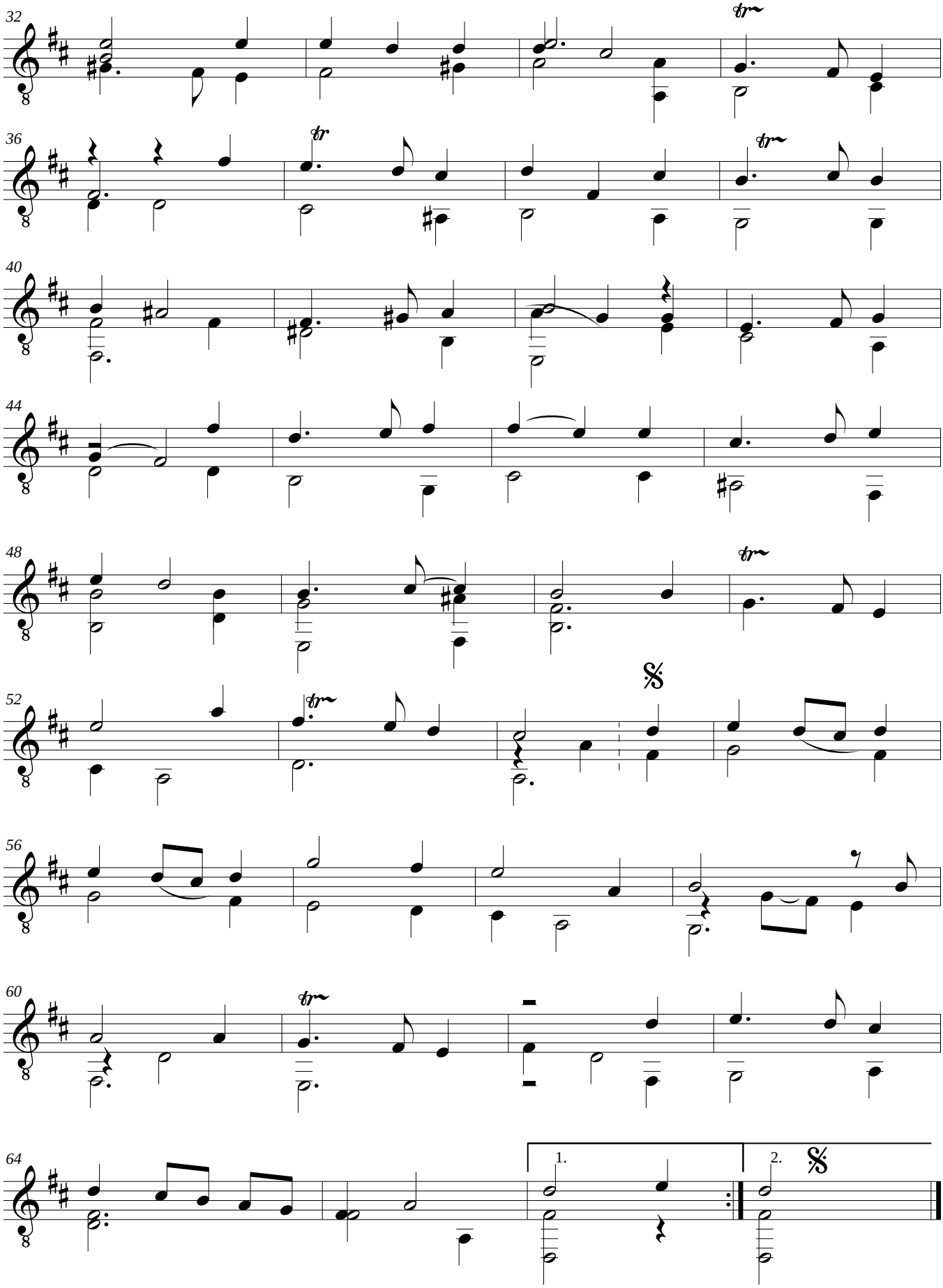
Gige

Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#



©


32
36
40
44
48
52
56
60
64
1.
2.

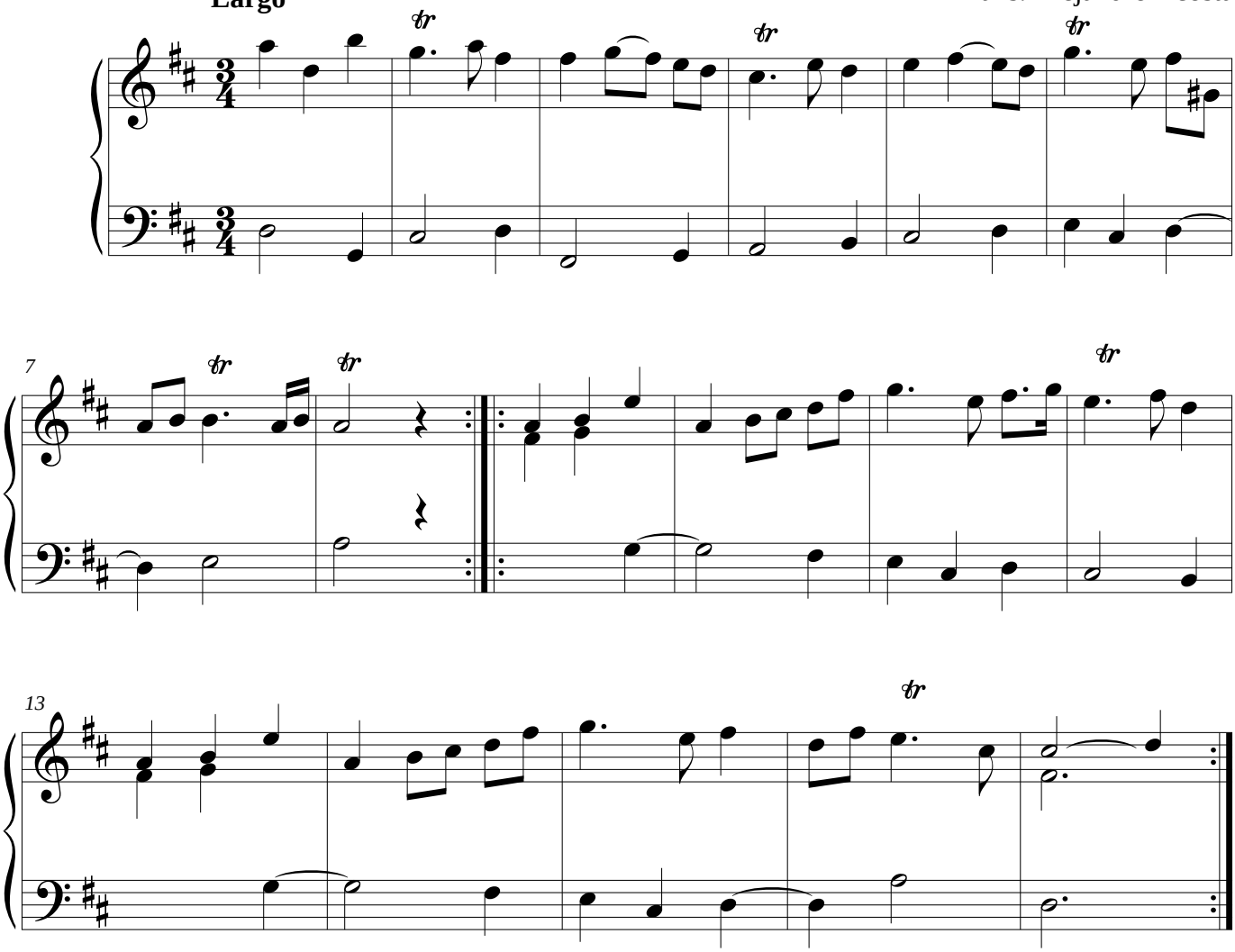
Sonata 7a

Sarabanda

Giovanni Zamboni

Trans. Alejandro Acosta

Largo



©

Sonata 7a

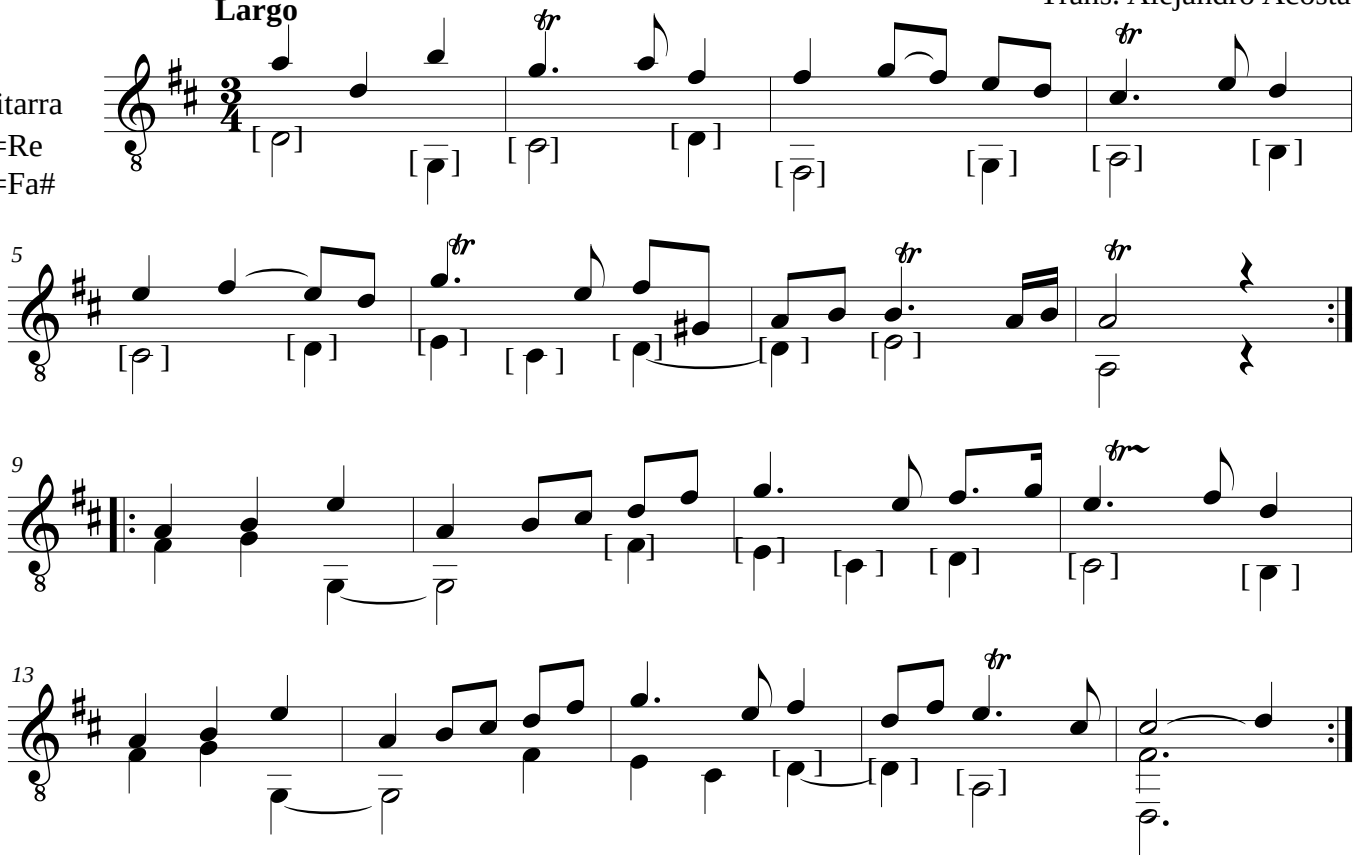
Sarabanda

Giovanni Zamboni

Trans. Alejandro Acosta

Largo

Guitarra
6=Re
3=Fa#



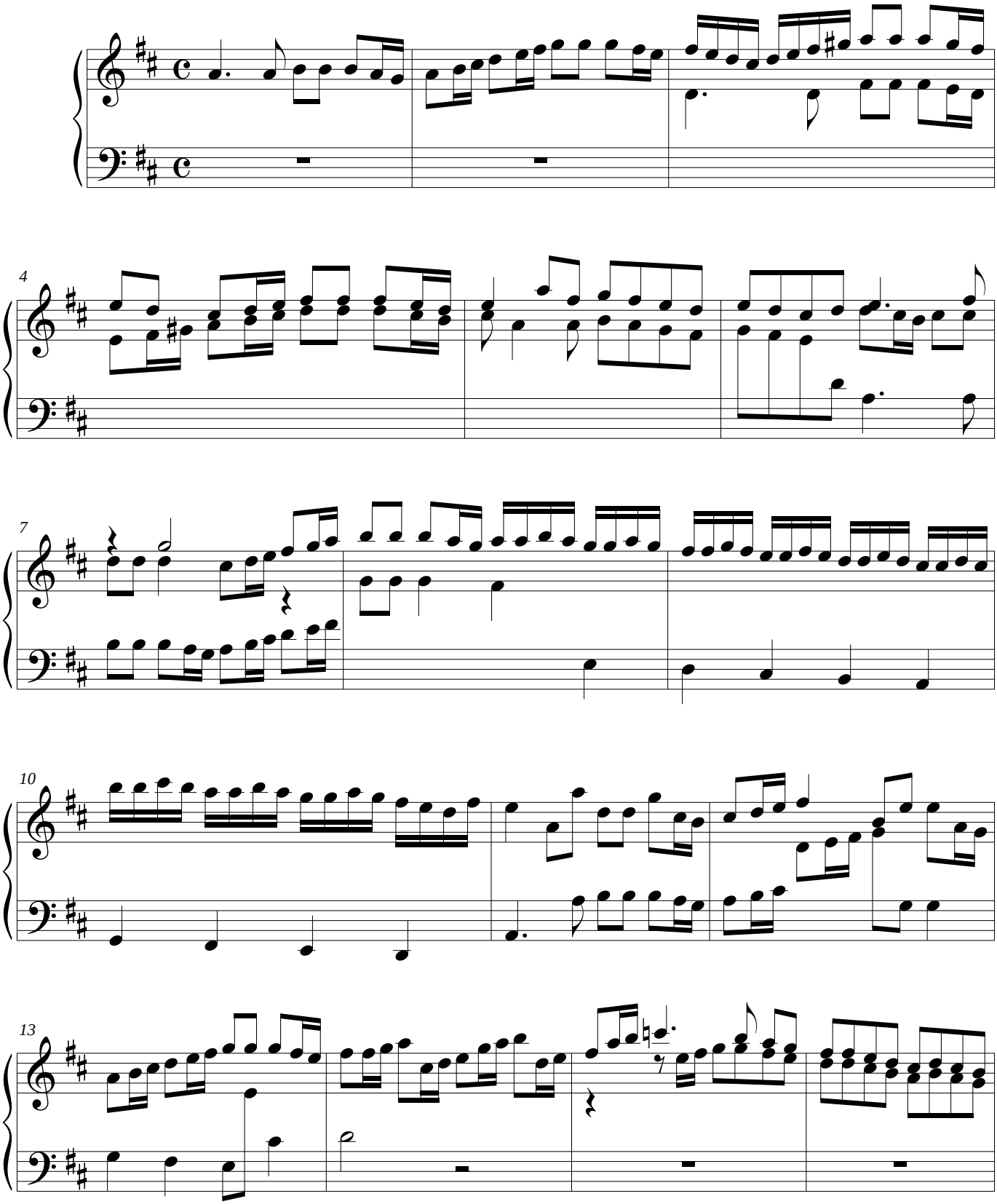
- Las notas escritas entre corchetes [] se encuentran escritas en la fuente original una octava baja.

©

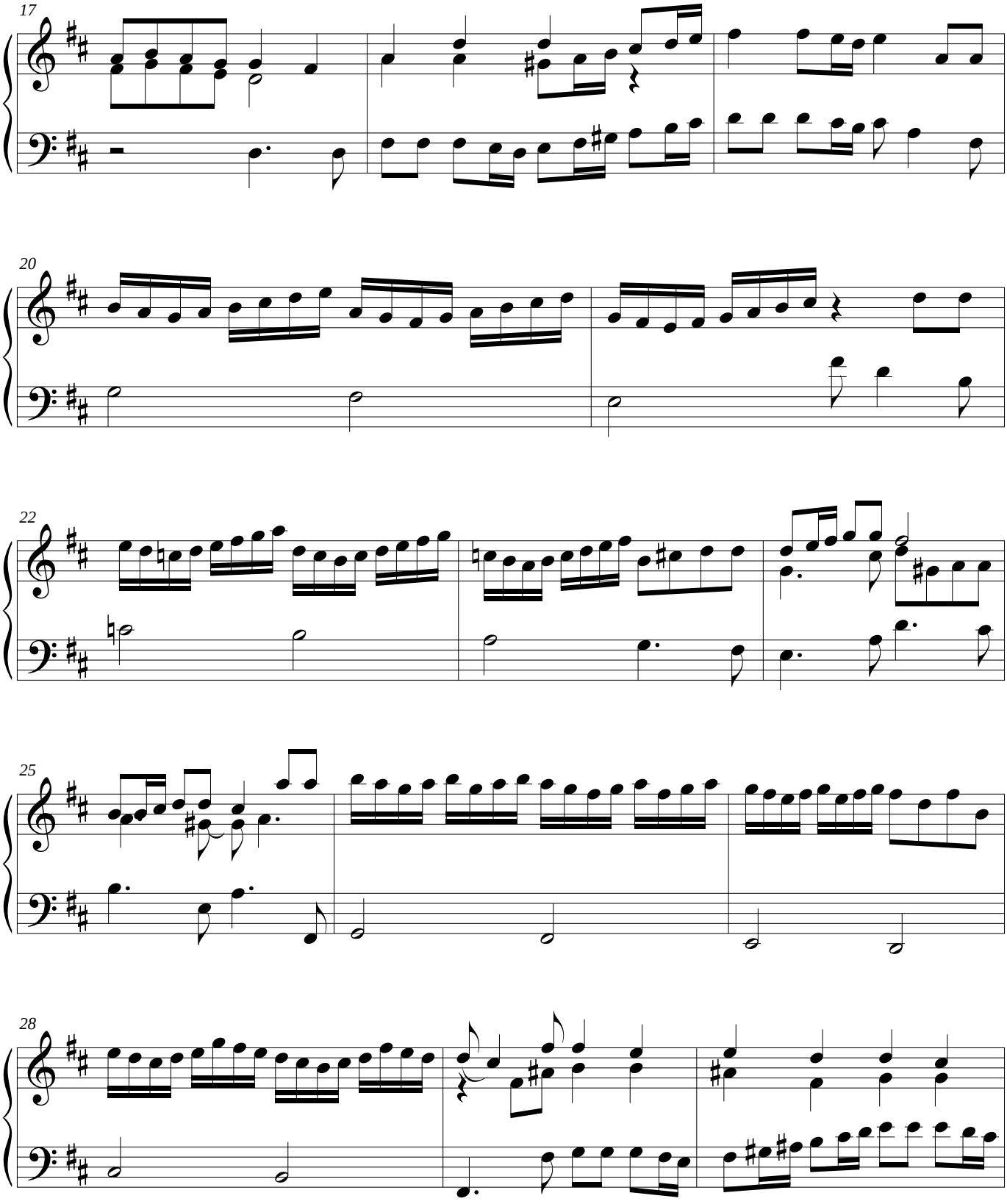
Sonata 7a

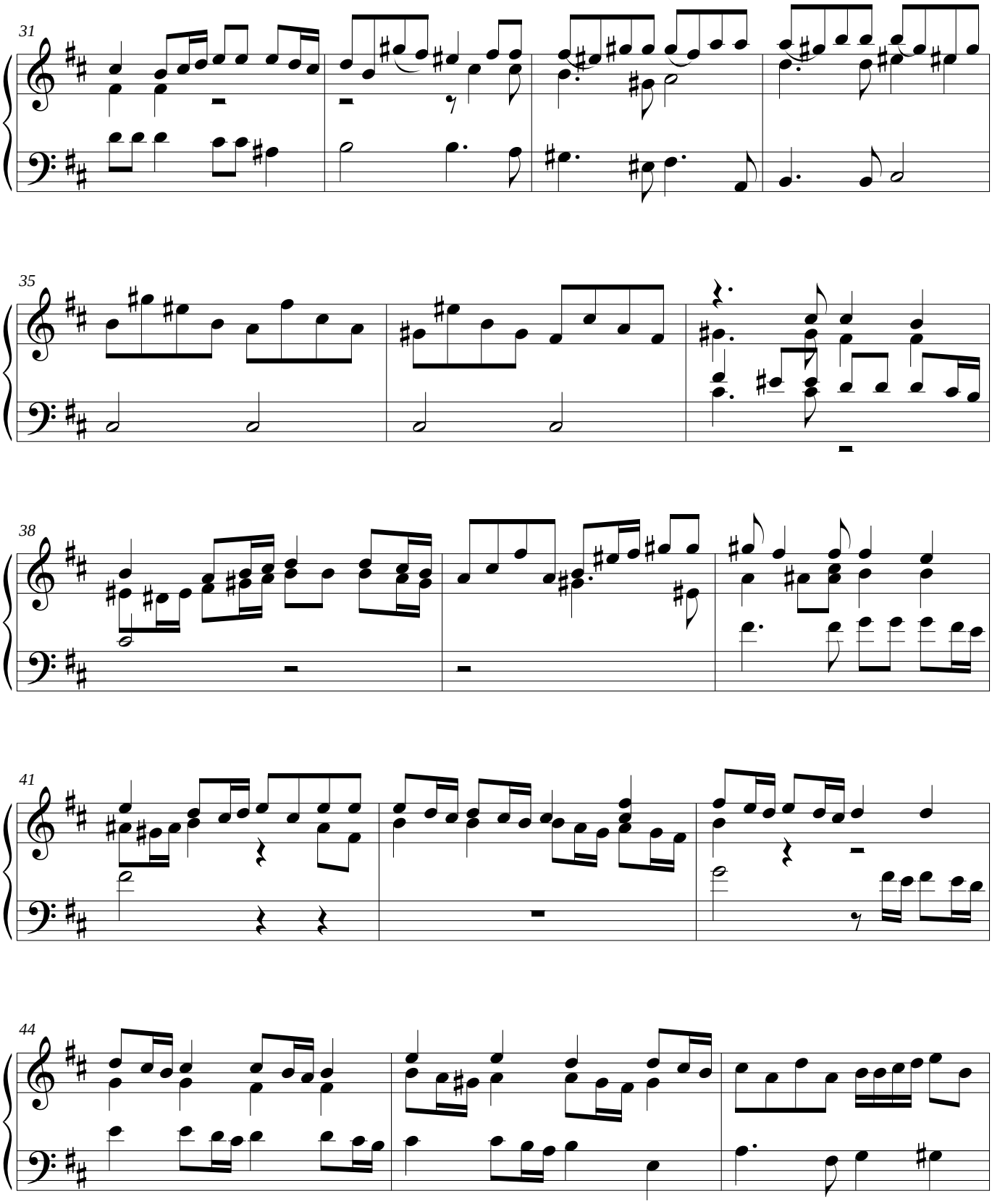
Fuga

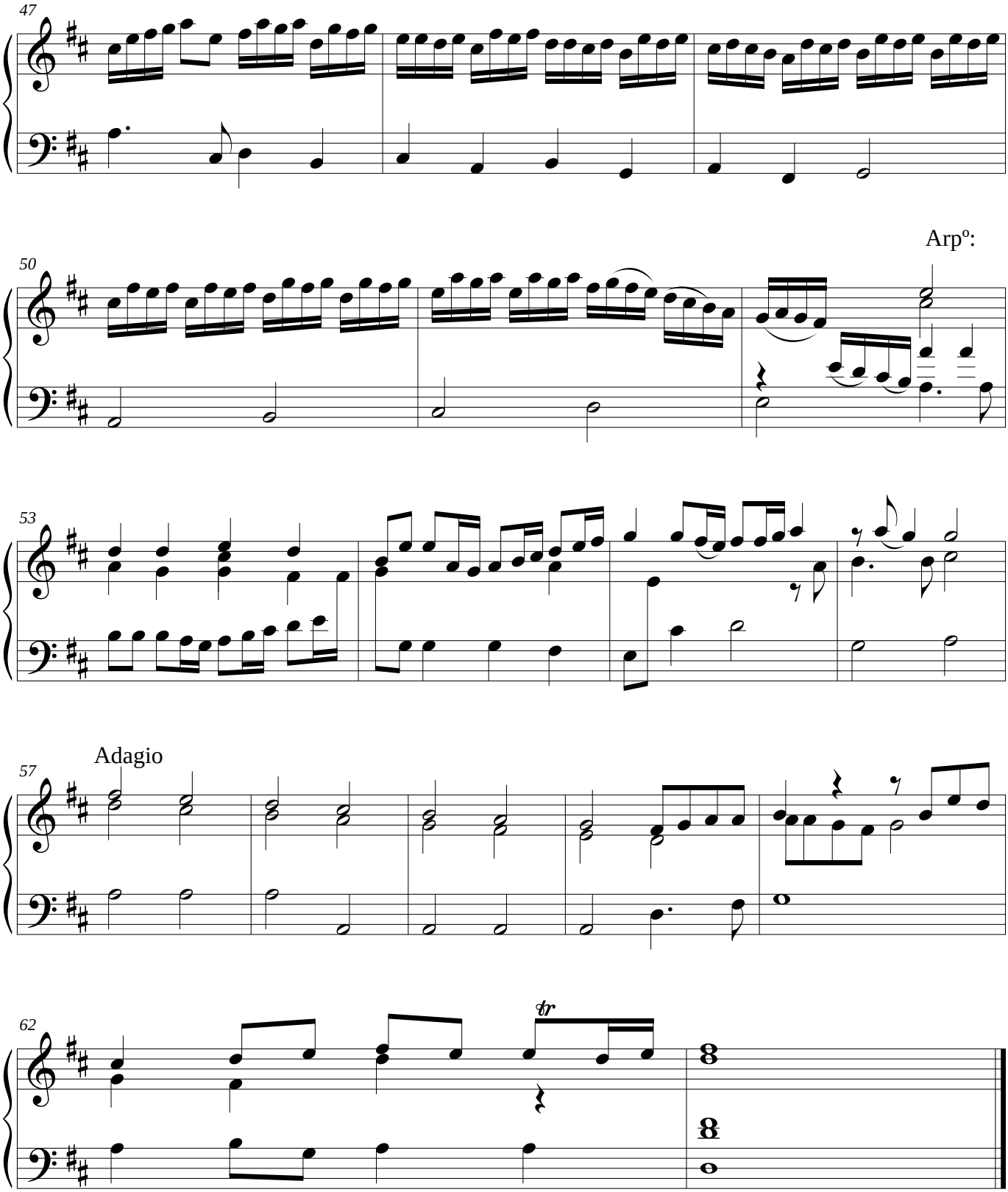
Giovanni Zamboni



©


17
20
22
25
28


31
35
38
41
44

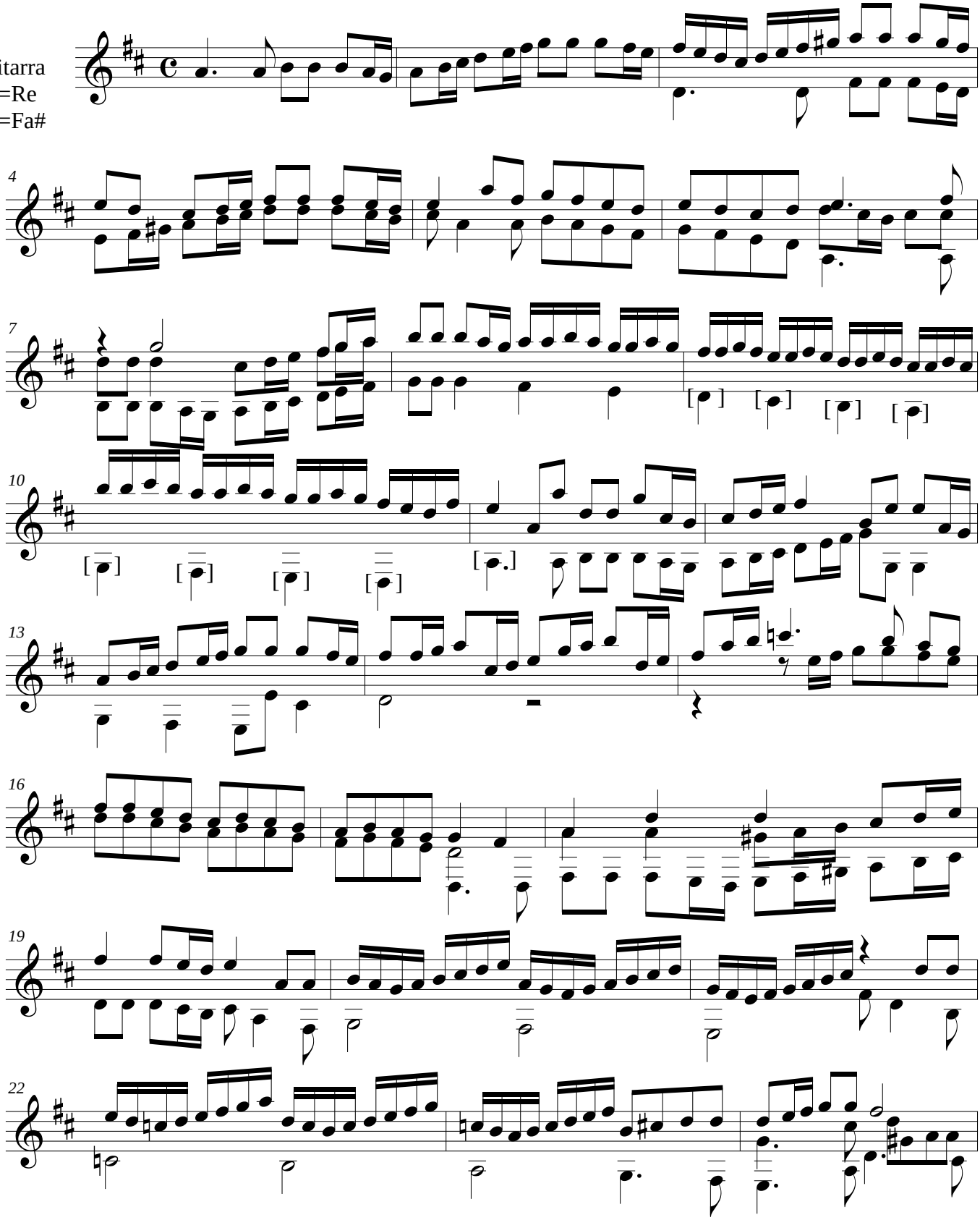

47
50
Arpº:
53
Adagio
57
62
tr

Sonata 7a

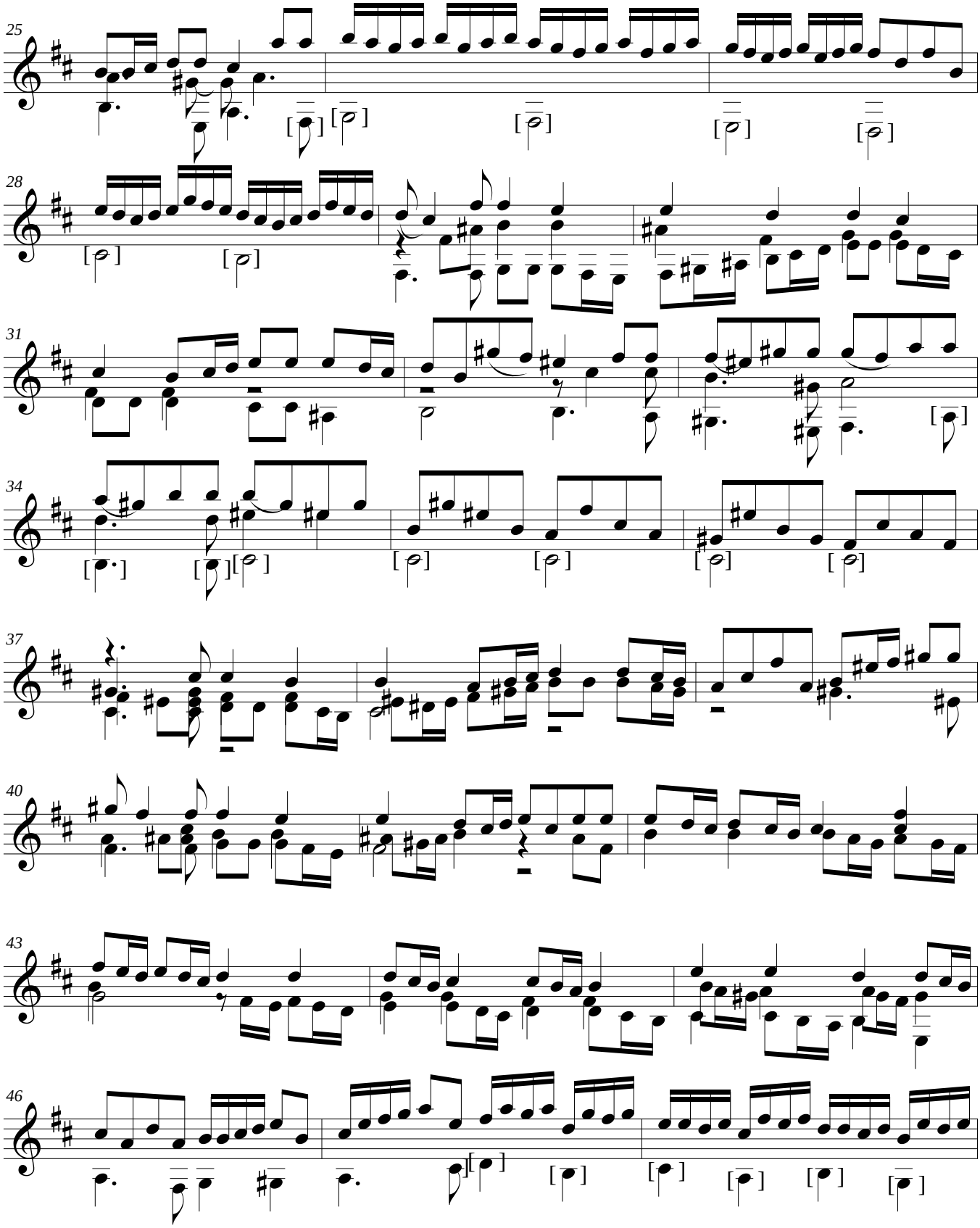
Fuga

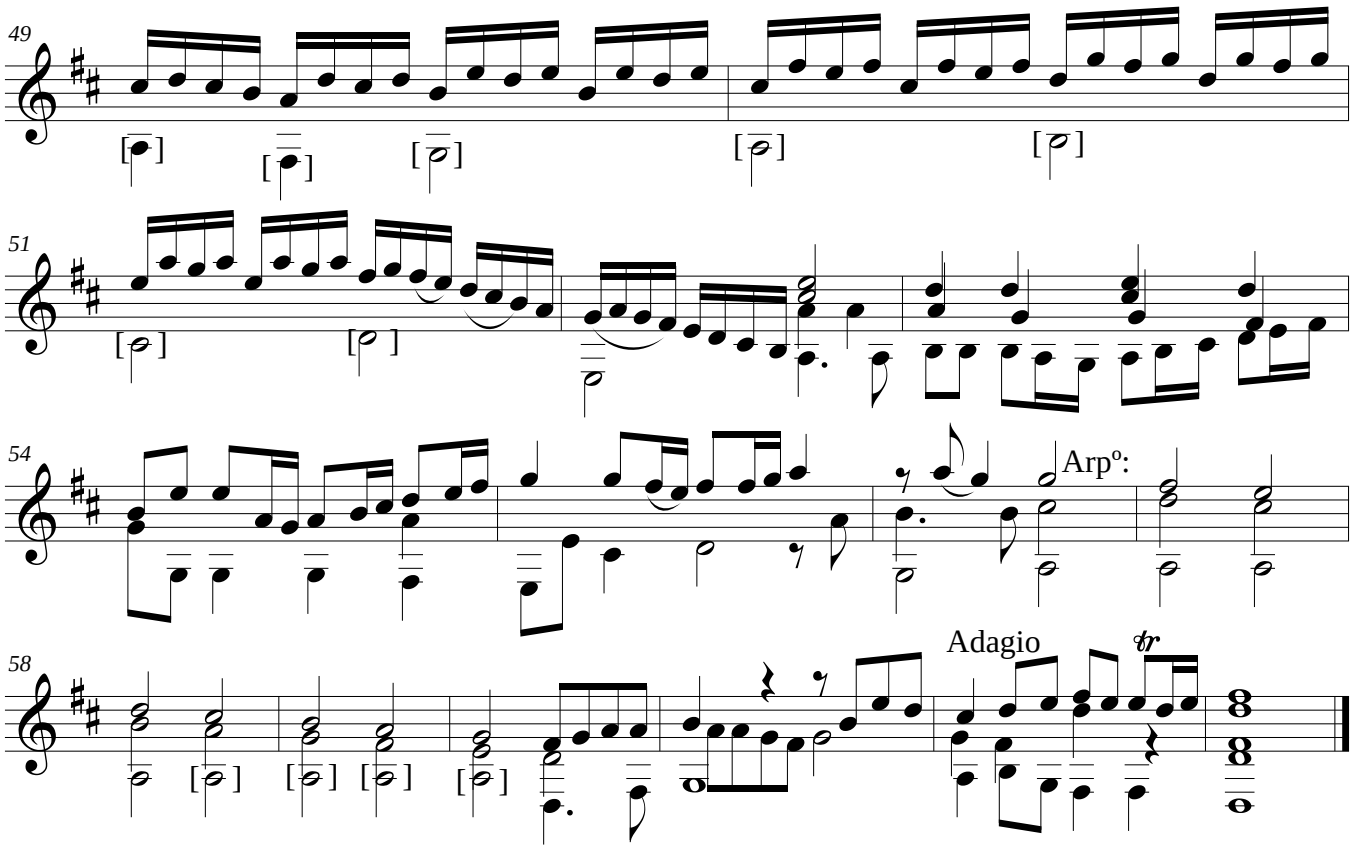
Giovanni Zamboni
Trans. Alejandro Acosta

Guitarra
6=Re
3=Fa#



©


25
28
31
34
37
40
43
46



- 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, *Intavolatvra di livto, 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.