



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
FACULTAD DE MÚSICA
CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

PAUTAS DE INTERPRETACIÓN DE FANTASÍAS EN LA VIHUELA

TESINA
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA EN EL CAMPO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

PRESENTA:
GUSTAVO ALFREDO MARTÍNEZ SÁNCHEZ

TUTORA:
DRA. MARIA EUNICE FABIOLA PADILLA LÉON
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO. SEPTIEMBRE, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Gracias, muchas gracias.

Índice general

Introducción	7
1. ¿Qué lugar tenían los distintos tipos de fantasía en la práctica musical de la época?	10
1.1. Diferentes tipos de Fantasía	10
1.2. El origen vocal de la música para vihuela	11
1.3. Tañer composiciones	12
1.4. Valor artístico de la espontaneidad en la antigüedad	13
2. Disposiciones para tocar la vihuela	15
2.1. Canto llano y de órgano	15
2.1.1. El canto llano	15
2.1.2. Canto de órgano	16
2.2. Tañer	17
2.2.1. Entendimiento de la vihuela	17
2.2.2. Práctica interpretativa	19
2.3. Contrapunto	27
2.3.1. Modos eclesiásticos	27
2.3.2. Cláusulas	29
2.3.3. Técnicas contrapuntísticas para la vihuela	30
3. Pautas para la interpretación de fantasías en la vihuela	35
Conclusiones	38

Índice general

4

Bibliografía

40

Índice de figuras

2.1. Salomon de Caus, <i>Institution harmonique</i> (1615): El Gamaut	16
2.2. Compás y compasete	17
2.3. Juan Bermudo, <i>Declaracion de instrumentos musicales</i> (1555) Vihuela ordinaria	18
2.4. Juan Bermudo, <i>Declaracion de instrumentos musicales</i> (1555) Vihuela común por G <i>sol re ut</i> y A <i>re</i>	19
2.5. Giovanni Filoteo Achillini tañendo la viola da mano. Grabado realizado por Marcantonio Raimondi c. 1510. Ejemplo del pulgar por dentro del puño al tocar la vihuela.	20
2.6. Caravaggio. Detalle de joven tocando el laúd (1596). Ejemplo del pulgar por fuera del puño al tocar el laúd.	21
2.7. Leonardo da Vinci. Estudio de las manos de una mujer (1490). Royal Collection Trust.	22
2.8. Ornamentación con redobles	25
2.9. Ornamentación con quiebros	26
2.10. Modos <i>Protus authenticus</i> y <i>protus plagalis</i>	27
2.11. Primer tono transportado de <i>Gsolreut</i>	28
2.12. Tesituras del primer modo por <i>Gsolreut</i>	28
2.13. Cláusulas de tenor, soprano y bajo	29
2.14. Ficta de cadencias	29
2.15. Emilio Pujol, <i>Luyz de Narváez, Los seys libros del Delphin</i> (1945): Dos diferencias de Conde Claros de Luyz de Narvaez	31

2.16. Ruggero Chiesa, Francesco da Milano - <i>Opere complete per liuto</i> (1971) Fantasía X (p. 96). A partir del compás 110 ejemplo de movimiento paralelo por sextas.	32
2.17. Emilio Pujol, <i>Luis de Narváez, Los seys libros del Delphin</i> (1945): Fantasía VIII (p. 18). A partir del compás 48 ejemplo de fabordón con retardos.	33
2.18. Diego Ortiz <i>Trattado de glosas</i> (1553) Consonancias sobre tenor . . .	34

Introducción

De la España del siglo XVI sobrevive un repertorio de música para vihuela de gran calidad artística. Éste proviene de una rica tradición práctica del siglo XV que con la invención de la imprenta musical se consolidó en los libros de vihuela. La vihuela que encontramos en estos libros fue asociada por los autores con la mítica lira griega y salvo relevantes excepciones, es un instrumento que tiene un mango con trastes y seis órdenes de cuerdas que son pulsadas con los dedos.

Las piezas de vihuela están escritas en tablatura, un sistema de notación que por medio de cifras representa en qué trastes se deben colocar los dedos y una notación mensural que indica de manera general la duración de las notas en las diferentes voces. Hay música para voz y vihuela, y para vihuela sola o a dúo. El repertorio para vihuela sola está formado principalmente por intabulaciones, tientos, diferencias, música de danza y fantasías.

Hay piezas vocales intabuladas de compositores franco-flamencos como Josquin des Prés, Nicolas Gombert, Philippe Verdelot, Adrian Willaert y Jacques Arcadelt o también villancicos y romances de compositores españoles como Cristóbal de Morales, Juan Vázquez, Francisco Guerrero o Mateo Flecha. La música que se produjo e interpretó en España refleja la presencia de distintos estilos compositivos, al haber músicos españoles y franco-flamencos que estuvieron al servicio de la nobleza española y cuya obra circuló por territorio hispano.

El repertorio habitual consistía en la ejecución de obras polifónicas. Según el lugar, la ocasión, la personalidad de los músicos, las situaciones en que se hacía música dieron luz a muchas prácticas diferentes que correspondían a repertorios específicos. Esto exigía al ejecutante una formación, espontaneidad y sensibilidad musical.

La formación de un vihuelista estuvo conformada por prácticas como la lectura de el canto llano, el de órgano, y las tablaturas, la comprensión del instrumento, el uso de vihuelas imaginarias, el saber ornamentar, el tañer con buen aire y la práctica del contrapunto. La necesidad de realizar música polifónica en diferentes situaciones configuraría gradualmente la práctica de *tañer fantasía* junto con la asimilación de un género instrumental.

Desde mi perspectiva como instrumentista, el seguir los indicios que nos dan las fuentes históricas puede ayudar al desarrollo de una intuición estilística al tocar fantasías.

El objetivo de este trabajo es establecer pautas para interpretar fantasías de vihuela tomando como punto de partida las prácticas históricas. La forma de abordar este repertorio cambiará al encontrar los vínculos existentes entre los prólogos de los libros de vihuela, el *Arte de tañer fantasía* (Bermudo, 1555), la *Declaración de instrumentos musicales* (Santa María, 1565) y la música escrita de aquella época. Esto contribuirá a profundizar en el conocimiento de los criterios para trabajar con esta música y la formación de una visión personal.

Para desarrollar este argumento, he organizado este trabajo en tres secciones, las cuales surgen a partir de tres tópicos, a saber:

1. ¿Qué lugar tenían los distintos tipos de fantasía en la práctica musical de la época?
2. ¿Qué habilidades y conocimientos son necesarias para tañer fantasías?
3. ¿Cuáles son las pautas para la interpretación de fantasías en la vihuela?

En esta aproximación recurriremos a tres dimensiones metodológicas: la investigación documental, la lectura de textos tanto de época como modernos desde la práctica instrumental y la descripción de mi experiencia como instrumentista. Las guías de este trabajo están enfocadas a que sean útiles a la interpretación del corpus musical que se presenta en un programa de concierto.

El primer capítulo establece el contexto histórico para entender las prácticas instrumentales del siglo XVI y su relación con el repertorio existente en los libros de vihuela. Esto a partir de la investigación documental realizada en textos pertinentes

como *L'improvisation polyphonique à la Renaissance* (Canguilhem, 2015), *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Gómez, 2012), el enorme caudal del trabajo realizado por John Griffiths sobre la vihuela y su música, los prólogos e instrucciones de los métodos didácticos de la época de libros de tecla, arpa y vihuela, y los tratados de Tomás Santa María y Juan Bermudo.

El segundo capítulo analiza fuentes históricas y modernas que nos dan indicios sobre la práctica instrumental de la vihuela y las observaciones de la puesta en práctica de los procederes que son mencionados. Las principales fuentes son los prólogos de los libros de vihuela, la *Declaración de instrumentos musicales* y el *Arte de tañer Fantasía*. También se apoya en el método de enseñanza de Barnabé Janin en su curso *Ars Musica* del Conservatorio Nacional Superior de Lyon, los videos sobre teoría musical del Renacimiento realizados por Elam Rotem en *Early Music Sources* y aspectos de la práctica interpretativa consultados directamente a músicos especializados en instrumentos históricos de cuerda pulsada.

Por último se resumen los lineamientos para la interpretación de fantasías en la vihuela. Hablo de mi visión personal de este repertorio y de los criterios a seguir para trabajar con él, tanto al tocar fantasías, como al relacionarlo con el resto del repertorio para vihuela.

Capítulo 1

¿Qué lugar tenían los distintos tipos de fantasía en la práctica musical de la época?

1.1. Diferentes tipos de Fantasía

El concepto de fantasía proviene de la tradición griega como una facultad mental similar a la imaginación y abarca muchos saberes.¹ Sin embargo, en el siglo XVI, la primera vez que aparece una definición de fantasía en el ámbito musical hispánico es en 1536 en el libro *El Maestro* de Luis Milán, quien describe la fantasía como cualquier obra del libro que proceda de la “fantasía e industria de su autor”. Fantasía refiere a dos cosas: a la imaginación de un músico y a la obra producto de su imaginación musical y su ingenio.

Las fantasías como obra abarcan gran parte del repertorio para vihuela. Éstas, si bien deleitaban a lectores y oyentes, tenían la función didáctica de ir desarrollando las manos, entender los modos o aprender a glosar. Son ejemplos de discursos más o menos organizados con diversas ideas polifónicas específicas del instrumento.

Posteriormente en 1553 Diego Ortiz en *Trattado de Glosas* asocia *fantasía* como imaginación musical con *tañer* (tocar un instrumento). Describe tres maneras de

¹Para saber más acerca de esto consultar Serés, G. (1994). El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca. En *Anales de literatura española* (Vol. 10, pp. 207-236).

tañer el *violon* (viola) con el *címbalo* (instrumento de tecla): fantasía, sobre canto llano y sobre compostura.

En este contexto tañer fantasía es una práctica que se descubre cuando dos instrumentistas tocan juntos de improviso. Ortiz no da ningún ejemplo de esta práctica, sin embargo, la asocia con dos técnicas de las *recercadas* del Segundo libro de *Tratado de Glosas*: cuando el instrumento de tecla toca *consonancias* (tres o más notas consonantes de manera simultánea) mientras la viola hace *pasos galanos* (glosas) y cuando ambos instrumentos hacen *fugas* (imitaciones) sobre los *puntos llanos* (giros melódicos sin glosas) al modo del *contrapunto concertado*.²

En 1565 en *Arte de tañer fantasía*, la fantasía está relacionada con un concepto más: *arte*. Es decir, un conjunto de principios para poder tocar invenciones. Santa María divide en dos secciones su tratado, en la primera habla de las “disposiciones” (aptitudes) para poder tañer fantasía que incluye aspectos como la lectura de canto llano y de órgano, el compás, los modos, las cláusulas, la práctica instrumental, el saber interpretar composiciones y sacar provecho de ellas. La segunda habla específicamente del tañer fantasía, esta parte aborda las bases del contrapunto, el cómo tocar consonancias en relación con un *cantus firmus*, varias técnicas contrapuntísticas y diversas maneras de organizar las voces al hacer cláusulas.

1.2. El origen vocal de la música para vihuela

La principal fuente de inspiración creativa para los músicos del siglo XVI era la práctica vocal. El cuerpo de conocimientos teóricos se conformó por las ideas provenientes de la Antigüedad sobre el origen y naturaleza de la música, en éstos, música y poesía estaban ligadas, con lo cual se realza la importancia del texto. La erudición humanística en los libros de vihuela recupera de la imaginación personajes míticos como Orfeo, Mercurio o Anfión, músicos-poetas que tenían la facultad de producir un sinfín de afectos con su música.

²El contrapunto concertado refiere a “quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada”, Juan Bermudo en *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555, fol. cxxviii). Este tipo de contrapunto estuvo relacionado con el *contrapunto alla mente o chanteur sûr le livre*, prácticas orales que a partir de procedimientos contrapuntísticos preestablecidos generan texturas polifónicas a partir de un *cantus firmus*.

Hay fuertes paralelos entre poesía y música instrumental en la organización del discurso y la acentuación de las frases musicales. Francisco Salinas en su libro V *De música libri septem* (1577) habla de ritmo musical, susceptible de producirse con o sin palabras. Sobre éste menciona que “resulta útil conocer el acento y la cantidad de las sílabas y saber el arte de medir y versificar, para que se guarde al cantar la cantidad de las sílabas y el acento de las palabras” (Gómez, 2012, p. 139). Además Bermudo sugiere cuidar el acento para que el canto sea gracioso y considera conveniente que el compositor sea latino y retórico para este fin (Bermudo, 1555, fol. cxxvii).

Para tocar la vihuela los autores de la época sugieren intabular las piezas vocales polifónicas. Intabular es el arte de poner las notas de una composición vocal en el ámbito de algún instrumento polifónico. Hay intabulaciones en los libros de vihuela de todos los autores exceptuando Luis Milán.

La incorporación de las intabulaciones a la práctica de los músicos creó una memoria táctil asociada al instrumento de la música polifónica. Con la tablatura es posible visualizar de manera vertical la polifonía, a diferencia de la notación mensural donde cada voz es autónoma. También se incorporaron las *vírgulas* o líneas de compás, estableciendo así una noción distinta de las figuras rítmicas. Estos aspectos fueron fundamentales para el desarrollo de las piezas polifónicas vocales e instrumentales y para la práctica de tañer fantasía, lo cual permitió la utilización del contrapunto imitativo en la música para vihuela como nunca antes se había visto.

1.3. Tañer composiciones

Juan Bermudo define composición como “la colección o ayuntamiento de muchas partes discretas (separadas), y distintas de harmonia, con particulares concordancias, y especiales primores” (1555, fol. cxxvii).

Este texto habla del énfasis de la composición como un discurso musical principalmente polifónico y que la composición no estaba asociada directamente con la escritura. La mayor parte de las composiciones existieron en prácticas orales e instrumentales, sin embargo, el uso de la notación musical y la circulación de diversos manuscritos e impresos musicales permitieron consolidar ciertos repertorios, como es el caso de la música para vihuela.

El tañer composiciones fue una actividad didáctica explorada en los métodos para tecla, arpa y vihuela. Las obras provenientes de diversas prácticas vocales e instrumentales eran recreadas según las cualidades artísticas del intérprete, pero también podían ser el punto de partida para componer y tañer fantasía.

1.4. Valor artístico de la espontaneidad en la antigüedad

El valor de la espontaneidad está relacionado con la posición central que tiene el *furor poético* en el pensamiento del siglo XVI. Su concepción proviene del concepto de *calor* propuesto por Quintiliano en *De Institutione Oratoria* (c. 95 d. C.), entendido como la inspiración inmediata esencial para el arte del orador. En el siglo XVI el neoplatonismo de Marsilio Ficino elabora una teoría del entusiasmo que ve al poeta inspirado como poseído por las musas, donde el alma es puesta en movimiento a través de los cantos y de otras formas poéticas (Canguilhem, 2015, 20).

Las capacidades contrapuntísticas establecen jerarquías en las actividades musicales. Por ejemplo, las pruebas de maestro de capilla solicitaban estrictos requerimientos de habilidades contrapuntísticas y aquellos cantores con gran habilidad para improvisar glosas a una gran velocidad tenían puestos privilegiados, además de ser mejor pagados. Esto derivó en dos prácticas: por una parte los cantantes e instrumentistas que cantaban o tocaban una sola parte. Su arte era reconocido por coordinar adecuadamente el contrapunto con los otros músicos así como su capacidad de glosar y ornamentar. Por otro lado, estaban aquellos instrumentistas que podían tocar varias voces, como son los organistas, arpistas, vihuelistas, etc. Estos eran reconocidos por su capacidad de crear piezas con una textura contrapuntística.

En el caso de los tañedores, sus fantasías eran valoradas especialmente en los ámbitos cortesanos. En *El Cortesano* de Baldassare Castiglione (1528) se habla de Marchetto Cara, un cantante que se acompaña con el laúd. Es posible que las canciones contenidas en los libros de vihuela, en especial las de Luis Milán y Alonso Mudarra sean testimonio de esta práctica. Autores como Giorgio Vasari, Pontus de Tyrard, Johannes Tinctoris o Luis de Zapata alaban a los laudistas y vihuelistas en los ámbitos cortesanos. Tañedores de fantasías como Pietrobono, Francesco da

Milano o Luis de Narvaez, son elogiados por su milagrosa capacidad inventiva, así como la gran elocuencia con la que tocaban sus fantasías, causando la maravilla de los espectadores.

Capítulo 2

Disposiciones para tocar la vihuela

En este capítulo se analizan fuentes históricas y modernas que nos dan indicios sobre la práctica instrumental de la vihuela y las observaciones de la puesta en práctica de los procederes que son mencionados. Las principales fuentes son los prólogos de los libros de vihuela, la *Declaración de instrumentos musicales* (Bermudo, 1555) y el *Arte de tañer Fantasía* (Santa María, 1565). Además se agregan en cada caso fuentes modernas que tienen un claro afán didáctico.

Divido estos aspectos en tres dimensiones, estos no siempre ocurren en orden, incluso se pueden aprender al mismo tiempo: el canto y su lectura, tañer la vihuela y el contrapunto.

2.1. Canto llano y de órgano

2.1.1. El canto llano

Es el canto oficial monofónico de la liturgia cristiana. Originalmente era sin acompañar (Levy, Emerson, Bellingham, Hiley, Zon, 2001) y no tenía compás, privilegiando al texto. Las alturas del canto llano están organizadas por el *Gamaut*. Éste se desarrolló a partir de la especulación teórica heredada de los griegos. Compuesto de 22 notas, éstas se nombran a partir de una letra de la escala griega y las sílabas de solmisación que se pueden cantar en cada nota. ¹

¹Ver video: *Early Music Sources: Solmization and the Guidonian hand in the 16th century*

		cc						LA
		dd						LA SOL
		cc					SOL FA	
	Notes	□□						MI
	Antiq.	bb						FA
		aa				LA	MI RE	
Nete hyperboleon	⌒	g				SOL	RE VT	
Trite hiperboleon	⌒	f				FA	VT	
Nete diezeugmenon	⌒	e				LA	MI	
Paranete diezeugmenon	⌒	d			LA	SOL	RE	
Trite diezeugmenon	⌒	c			SOL	FA	VT	
Paramese	⌒	□					MI	
Trite finemenon	⌒	b				FA		
Mese	⌒	a		LA	MI	RE		
Lichanos meson	⌒	G		SOL	RE	VT		
Parhipate meson	⌒	F		FA	VT			
Hipate meson	⌒	E	LA	MI				
Lichanos hipaton	⌒	D	SOL	RE				
Parhipate hipaton	⌒	C	FA	VT				
Hipate hipaton	⌒	□	MI					
Proslambanomenos	⌒	A	RE					
		Γ	VT					

Figura 2.1: Salomon de Caus, *Institution harmonique* (1615): El Gamaut

La solmisación surgió en el siglo XIII para memorizar las melodías del canto gregoriano. Consiste en dar nombre a las alturas correspondientes a la primera sílaba de cada estrofa del himno a San Juan. Este grupo de seis notas se llama hexacordo o deducción. Asociada a la solmisación está la mano guidoniana, atribuida a Guido de Arezzo. Su función es establecer una relación entre las alturas de los hexacordos con la memoria táctil y visual².

2.1.2. Canto de órgano

El canto de órgano se refiere al repertorio escrito de música polifónica de los siglos XV y XVI. En su escritura se notaban principalmente las alturas de las notas, los valores rítmicos de notas y silencios, y el compás.

Autores como Bermudo, Santa María, Milán o Fuenllana describen al compás como un igual alzar y bajar de mano o pie. Sirve como medida de tiempo que se lleva internamente, organiza los valores, permitiendo que las voces caigan en consonancia.

²Ver video: *Early Music Sources: Gregorian Chant*

El compás es binario o ternario; en caso de que sea ternario dos partes se cuentan en la parte baja y una en la parte alta. En la música instrumental las dos principales figuras de compás son:



	El compás, representado con un medio círculo que dura una semibreve. Cada alzar y bajar dura una mínima.
	El compasete o unidad métrica <i>alla breve</i> , representado con un medio círculo con una raya atravesada que dura una breve, cada alzar y bajar dura una semibreve.

Figura 2.2: Compás y compasete

El compás está asociado a la naturaleza orgánica del cuerpo humano y su capacidad de medir ³. En el siglo XVI no se utilizaban aparatos mecánicos para medir la duración en la música y el principal referente eran los movimientos regulares del organismo.

Para la práctica instrumental existe una variedad de testimonios. Bermudo a este respecto sugiere que la “música no vaya tan apresurada que parezca liviana: ni tan pesada que sea pesadumbre de la ley vieja” (1555, fol cxxxv), Luis Milan (1536) en la mayoría de sus obras da indicaciones del compás como compás medurado, *a priessa* (rápido) o *a espacio* (lento), Fuenllana (1554) indica que el tiempo adecuado de una obra es aquel en donde se pueda tocar cada nota claramente. Narvaez, Mudarra y Valderrabano utilizan unidades de compás que indican compases lentos, moderados y rápidos (Poulton, Alcalde, 2001).

Por las diferencias entre los textos, podemos asumir que existieron diversas prácticas por lo que hay que elegir la unidad de compás según cada caso.

2.2. Tañer

2.2.1. Entendimiento de la vihuela

Tocar la vihuela implica una reflexión de las cualidades organológicas del instrumento, el lenguaje musical de las composiciones, la iconografía y la tratadística provenientes del siglo XVI. Aspectos como el tamaño de la vihuela y el número de órdenes

³Ver video: *Early Music Sources: Tactus and Proportions around 1600*

de cuerdas son variables. Es posible que una vihuela relativamente pequeña fuera ideal para la música de los libros de vihuela; a ésta Juan Bermudo llama *vihuela común*. Sus partes son:

- **Mástil o diapasón:** La vihuela tiene un mango con trastes. Las cuerdas son pulsadas con los dedos índice, medio, anular y meñique de la mano izquierda. El pulgar reposa por detrás del mástil.
- **Clavijero:** en este se atan las cuerdas a las clavijas para ser tensadas a una altura específica, su disposición está regulada por el clavijero que se encuentra al extremo del diapasón.
- **Caja de resonancia:** La tapa funciona como tabla vibrante. Por encima de la caja reposa el brazo derecho para pulsar las cuerdas con los dedos pulgar, índice, medio y anular.
- **Puente:** El puente sujeta las cuerdas sobre la caja de resonancia. Desde el clavijero hasta el puente, que se encuentra sobre la caja de resonancia, se tensan las cuerdas: están agrupadas en seis o siete órdenes, la primera orden habitualmente es sencilla (una sola cuerda), mientras que el resto son dobles (dos cuerdas).

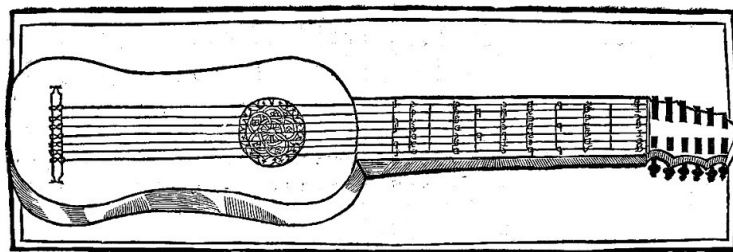


Figura 2.3: Juan Bermudo, *Declaracion de instrumentos musicales* (1555) Vihuela ordinaria

La vihuela común se afina con un intervalo de cuarta entre todas las órdenes (cada orden tiene una o dos cuerdas afinadas al unísono o a la octava); exceptuando la tercera y cuarta orden, que se afina con una tercera mayor. Cuando se toca a dúo pueden ser afinadas a intervalos específicos entre ellas. También se puede tañer por

diversas partes o afinaciones imaginarias (Bermudo, 1555, fol. xxix vs), es decir, el sexto orden puede ser imaginado a partir de cualquier nota y el resto de las órdenes se imaginan a partir de los intervalos anteriormente referidos.

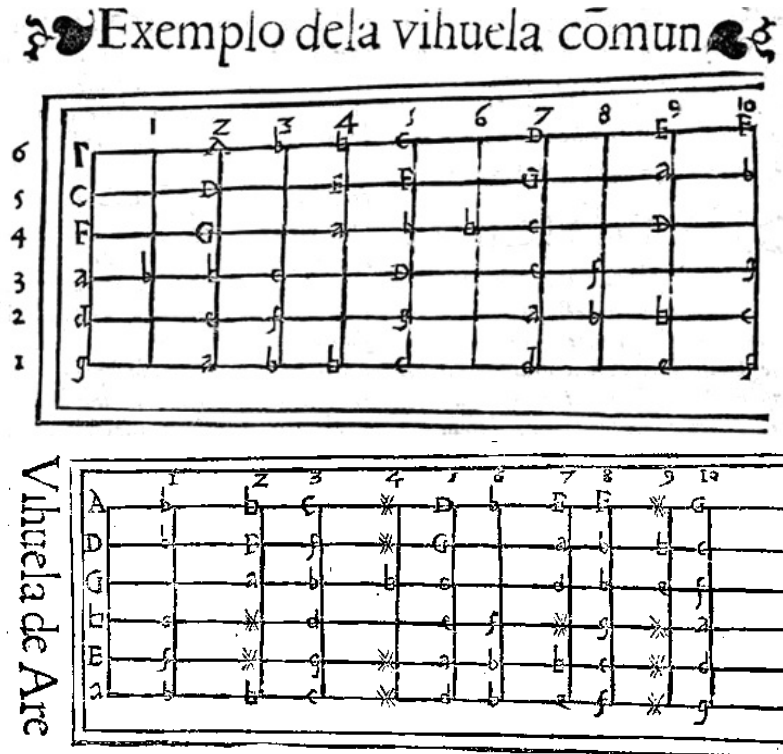


Figura 2.4: Juan Bermudo, *Declaracion de instrumentos musicales* (1555) Vihuela común por G sol re ut y A re

Los trastes están dispuestos para que las notas se puedan tañer cromáticamente. El ámbito de la vihuela es de tres octavas. La relación interválica entre las cuerdas permite tañer una misma nota sobre dos órdenes diferentes. Esto es ideal, para respetar la polifonía de la música vocal. Sin embargo, la disposición de los intervalos entre las órdenes en ocasiones complica el tañer acordes de cuatro sonidos respetando la disposición contrapuntística.

2.2.2. Práctica interpretativa

La práctica instrumental y la investigación de las fuentes históricas han configurado una pluralidad de recursos técnicos para tocar la vihuela hoy en día. Para la técnica

de mano izquierda sólo hay algunos testimonios aislados por lo que el sustento es comúnmente las prácticas de la guitarra. Sin embargo, para la mano derecha tenemos más testimonios que han servido de punto de partida para que una generación de músicos los interpretaran y por medio de la práctica, crearan diversas técnicas históricas.

Técnica de mano derecha

Al colocar la mano derecha sobre la vihuela existen dos puntos de apoyo: el dedo meñique en la tapa y el antebrazo sobre la caja. El apoyo del meñique da un contacto preciso y robusto con las cuerdas sin generar tensión en el resto del cuerpo, el apoyo del antebrazo da libertad al brazo, permitiendo el ligero balanceo que habitualmente acompaña la *figueta*.

Históricamente existen dos maneras para posicionar la mano derecha. En la primera, la mano está dispuesta en un ángulo perpendicular a las cuerdas, de manera que el pulgar está visualmente fuera del puño. En la segunda, la mano está dispuesta en un ángulo paralelo a las cuerdas y el pulgar se ve por dentro del puño.



Figura 2.5: Giovanni Filoteo Achillini tañendo la viola da mano. Grabado realizado por Marcantonio Raimondi c. 1510. Ejemplo del pulgar por dentro del puño al tocar la vihuela.



Figura 2.6: Caravaggio. Detalle de joven tocando el laúd (1596). Ejemplo del pulgar por fuera del puño al tocar el laúd.

El contacto con las cuerdas al pulsarlas define en gran medida el timbre. La constitución del timbre responde a una concepción ideal del sonido que cambia según las sociedades, épocas y cualidades sensitivas, intelectuales o espirituales de cada individuo (Pujol, 1960). En cuanto a la superficie por la cual se produce el sonido, el presupuesto habitual en la España del siglo XVI era herir las cuerdas con las yemas, buscando que las *voces* fueran “enteras, dulces y suaves” (Santa María, 1565, 37-39). Los dedos que se utilizan para pulsar las cuerdas son pulgar (p), índice (i) medio (m) y anular (a).

El gesto para producir el sonido involucra tres aspectos: la posición de los dedos con respecto a la mano para herir las cuerdas, el movimiento de los dedos para producir el sonido y la vuelta al reposo de los dedos, listos para pulsar nuevamente las cuerdas.

La mano se debe encontrar dispuesta de manera que los dedos estén sobre los órdenes, recogidos y en reposo, sin entrar en contacto con los órdenes, pero listos para accionarlos. Los dedos medio, anular e índice se encuentran arqueados, y deben producir un sonido “recio, entero y con mayor espíritu” (Santa María, 1565, 37-39). Las falanges del dedo pulgar deben estar relajadas y sin flexionarse, aprovechando al atacar las cuerdas el músculo aductor del pulgar. El apoyo del meñique sobre la tapa da soporte al movimiento del pulgar, siendo una prolongación del movimiento del brazo, por lo cual se mueve poco al estar acompañado de un movimiento de la mano dirigido por el peso del brazo.



Figura 2.7: Leonardo da Vinci. Estudio de las manos de una mujer (1490). Royal Collection Trust.

El ataque es el momento en que el dedo libera la fuerza aplicada a la cuerda para que esta vibre, este debe ser *recio y con ímpetu* (Santa María, 1565, 37-39), es decir, debe ser rápido. No debe deslizarse la yema del dedo sobre la cuerda ya que, si bien esto produce un sonido redondo, carece de los armónicos más agudos, por lo que es un sonido que carece de proyección. Se debe aprovechar el peso del apoyo del brazo, buscando la mayor resonancia del instrumento con una bella producción de armónicos.

Al tocar la cuerda, no debe haber un impulso excesivo de los dedos al atacar. El sonido surge liberando la energía al apoyar los dedos y no al percutir. Para ello los dedos están dispuestos en un ángulo que produce un ligero hundimiento de las cuerdas, permitiendo una mayor resonancia.

Al terminar de herir la cuerda, el movimiento permite naturalmente regresar el dedo a la posición de la que partió. El dedo no debe de atacar en alto, buscando volver a la misma posición de manera que los dedos caigan siempre derechos. Después de atacar las cuerdas, los dedos deben mantenerse completamente relajados, sin embargo, no se debe de aflojar la posición de la mano.

Para tener un sonido limpio es necesario articular el sonido, esto es, definir el final de la nota y el comienzo de la siguiente. Para ello hay que apagar las voces que no deben de sonar apagando las cuerdas con la mano derecha y preparando la siguiente cuerda a atacar. En la mano derecha se debe preparar con los dedos el cambio hacia la cuerda a la que se dirige la línea melódica.

El balance entre las voces da claridad al contrapunto, debe existir una relación correcta entre las distintas consonancias y disonancias. Al tener cada dedo peso y características distintas, se debe observar el balance, aprovechando las diferencias en provecho de la música.

Para tocar líneas melódicas o redobles se utilizan los dedos convenientes que según los libros de vihuela son los siguientes:

- Figuetta castellana: El pulgar estará colocado con respecto al puño por fuera. Para las glosas se alternarán pulgar e índice siendo utilizado siempre el pulgar en los tiempos fuertes del compás.

- Figüeta extranjera: El pulgar estará colocado con respecto al puño por dentro. Para las glosas se alternarán pulgar e índice siendo utilizado siempre el pulgar en los tiempos fuertes del compás.
- Alternancia de dedos: Se utilizarán los dedos medio e índice, el dedo medio se utilizará para las notas fuertes. Esta forma es especialmente útil al discantar.
- Dedillo: Se utiliza el dedo índice ascendente y descendentemente.

Tañer con buen *aire*

El término *aire* puede significar muchas cosas. Autores como Bermudo, Milán, o Fuenllana hacen referencia al término, pero no lo definen claramente. Podemos entender *aire* como una cierta sensación rítmica presente en la música, que es comprendido como una natural irregularidad de los sonidos similar al declamar un texto al diferenciar las distintas consonantes y vocales, así como los acentos de las palabras y frases y no como una desigualdad literal como en la notación.

Santa María es el único que da una solución práctica a esta disyuntiva. Propone agregar cierta variedad rítmica a los grupos de notas, sugiere que el detenimiento en las corcheas “no sea mucho sino y se de a entender poco, porque el mucho detenimiento causa gran desgracia y fealdad en la música” (1565, 45 rv) .

Propone hacer alteraciones rítmicas sobre las semimínimas (negras) deteniéndose en la primera y tercera nota del grupo y corriendo sobre la segunda y cuarta nota del grupo. Esta manera sirve para las obras que son de contrapunto, y para *pasos largos* y cortos de glosas. Este mismo proceso se puede usar a nivel de corcheas agregando otras dos posibilidades: *corriendo* la primera y tercera corchea y detenerse en la segunda y cuarta. Esta manera sirve para glosas cortas, para las obras cortas y en la fantasía. Santa María prefiere esta variedad rítmica sobre la anterior.

La última manera se hace corriendo tres corcheas y deteniéndose en la cuarta y después corriendo otras tres, y deteniéndose en la cuarta, y advierte, que este detenimiento ha de ser todo el tiempo que fuera necesario para que la quinta corchea venga a herir a su tiempo en el medio compás. Esta manera es la más galana de todas, la cual sirve para glosas cortas y largas (1565, 46).

Cómo ornamentar

Existen dos maneras de ornamentar los giros melódicos, por una parte están las glosas y por otra están los ornamentos sobre la nota. Los ornamentos sobre la nota, también conocidos como ornamentos esenciales, se dividen en redobles y quiebro. Estos deben ser agregados en los pasajes que sean más cómodos, así como en aquellos pasajes donde exista un semitono (*mi fa*)

Redoble es definido como “Puntos doblados o reysterados con dos puntos inmediatos” (Santa María, 1565, 46 rv). Estos se hacen de dos maneras:

1. Redobles de puntos doblados:



2. Redobles reysterados:

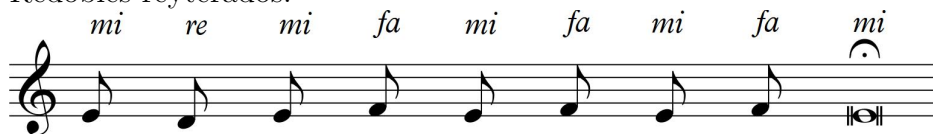


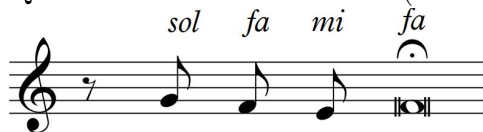
Figura 2.8: Ornamentación con redobles

Por otra parte *quiebro quiere dezir puntos doblados o reysterados*, estos se pueden hacer de seis maneras.

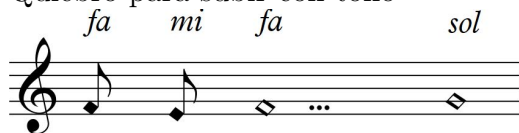
1. Quiebro reiterado (por mínima)



2. Quiebro sencillo sol fa mi fa (mínimas)



3. Quiebro para subir con tono



4. Quiebro para subir con semitono
mi re mi fa



5. Quiebro para bajar con tono
fa sol fa mi



6. Quiebro para bajar con semitono
mi fa mi re



Figura 2.9: Ornamentación con quiebros

En los textos hispánicos no existe ningún testimonio de cómo hacer los quiebros o redobles en la vihuela. Desde mi observación práctica, debido a la rapidez y gracia con la que los quiebros sencillos se ejecutan, estos pueden ser ligados, mientras que los redobles y quiebros reiterados pueden ser articulados.

A su vez, las glosas son grupos de notas que se agregan subdividiendo una nota, estas se aprenden en los instrumentos melódicos por medio de extensos tratados que cubren una gran variedad de posibilidades tanto rítmicas como melódicas. Tratados como *La Fontegara* de Ganassi (1535) o *Trattado de glosas* de Ortiz (1553) son muestra de ello. Sin embargo, en el caso de la vihuela no existe tratado alguno, sino que los autores proponen fantasías de *pasos largos* (glosas) e intabulaciones glosadas con varios ejemplos que el vihuelista podía memorizar. Esta diferencia se debe a la naturaleza polifónica y técnica de la vihuela que implica tañer una glosa y el resto de las voces, limitando las glosas a ciertas combinaciones, pero también abriendo la posibilidad de que las glosas se puedan alternar en distintas tesituras, incluso pasando de un ámbito a otro, sin hacer distinción de voces.

2.3. Contrapunto

Según Bermudo el contrapunto es en general “la ciencia inventiva de hallar las partes de lo que se ha de componer”, y la diferencia con la composición como una “ordenación improvisa sobre canto llano, con diversas melodías” (1555, fol. cxxxiii). En el contrapunto, la independencia y coherencia de cada voz, concebida de manera horizontal y la organización del discurso son esenciales.

La interpretación, el análisis y la composición son procesos complementarios para entender el contrapunto. La interpretación da al músico la memoria visual, táctil y auditiva de la música. El análisis permite entender los pasajes contrapuntísticos y la organización del discurso y la composición permite apropiarse de los elementos musicales y aprender a utilizar las técnicas contrapuntísticas en diferentes contextos.

Esta ciencia implica entender los modos eclesiásticos, el uso de cadencias, el uso de consonancias y disonancias en el contrapunto y la práctica del contrapunto ya sea de manera escrita, vocal o instrumental.

2.3.1. Modos eclesiásticos

La disposición melódica de las voces en la música del siglo XVI está organizada a partir de los modos eclesiásticos ⁴. Se define como *modo* la regla para ascender y descender en cualquier melodía (Janin, 2014, 184). Estos modos tienen tres elementos esenciales: *ámbito*, *finalis* y *repercusa*. El ámbito es el intervalo de notas en donde se mueve la línea melódica. Este puede ser *auténtico* o *plagal* según la disposición armónica de la quinta (*diapente*) y cuarta (*diathesaron*) que conforman el ámbito. En la tratadística española hay tonos *discípulos* y *maestros*.

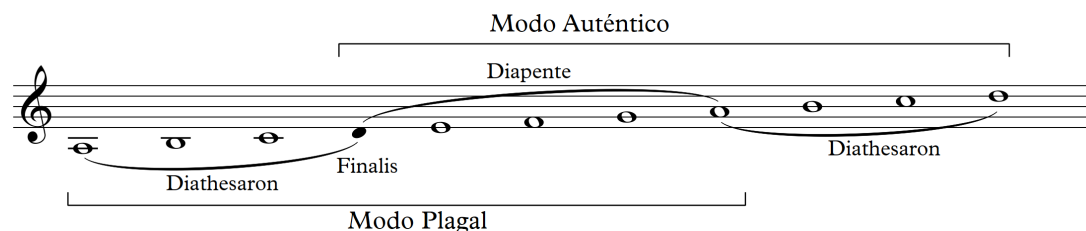


Figura 2.10: Modos *Protus authenticus* y *protus plagalis*

⁴Ver video: Early Music Sources: Modes in the 16th and 17th centuries

Los 8 modos están organizados en 4 grupos que se definirán a partir de su *finalis*, que es la nota sobre la cual termina la composición. Así, el primer grupo se llama *protus* y su nota *finalis* es *re* (primero y segundo modo), el segundo *deuterus* y su nota *finalis* *mi* (tercer y cuarto modo), el tercero *tritius* y su nota *finalis* *fa* (quinto y sexto modo) y el cuarto *tetrardus* y su nota *finalis* *sol* (séptimo y octavo modo).

La *repercussa* está asociada a los tonos de recitación, es una nota que se repite constantemente al recitar un texto de la liturgia cristiana y dará forma a ciertos giros melódicos que caracterizan cada modo. El reconocer estos giros melódicos no es sencillo, requiere un amplio conocimiento del canto monofónico de la liturgia cristiana.

La línea melódica debe respetar la relación interválica de las notas del ámbito, toda nota ajena forma parte de la *musica ficta*⁵. El ámbito puede ser transportado comenzando a partir de otra nota y se llama tono transportado.

Primer tono transportado a G sol Re Ut



Figura 2.11: Primer tono transportado de *Gsolreut*

En la música polifónica cada voz se mueve en un ámbito correspondiente a una tesitura vocal. Los modos son reconocidos por sus giros melódicos y por las notas cadenciales intermedias y final.

Funciones en el primer modo por G sol Re Ut

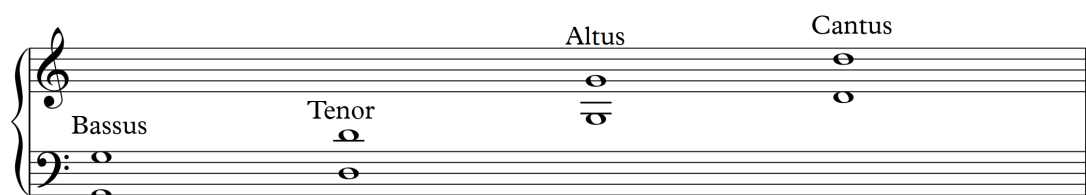


Figura 2.12: Tesituras del primer modo por *Gsolreut*

⁵Ver video: Early Music Sources: Musica Ficta!

2.3.2. Cláusulas

Cláusula es definida por Juan Bermudo (1555, fol cxxiv rv), quien a su vez se refiere a Tinctoris, como “partícula de la cantilena, en fin de la cual se halla quietud. O es ayuntamiento de diversas voces en consonancias perfectas”. La cláusula tiene la función de terminar una frase musical, por lo que es esencial para organizar el discurso musical.

La cláusula, llamada también cadencia, se conforma de dos movimientos: la cláusula de tenor, un movimiento melódico conjunto descendente, que puede ser por semitono o por tono; y la cláusula de soprano, un movimiento conjunto ascendente, que coordinado al tenor alterna el tono o semitono. Al combinar estos se obtiene una cláusula. Ambas voces se mueven en intervalos de tercera menor a unísono o de sexta mayor a octava. A éstas se puede agregar una tercera voz que funciona como cláusula de bajo moviéndose de la siguiente manera (Janin, 2014, 96):

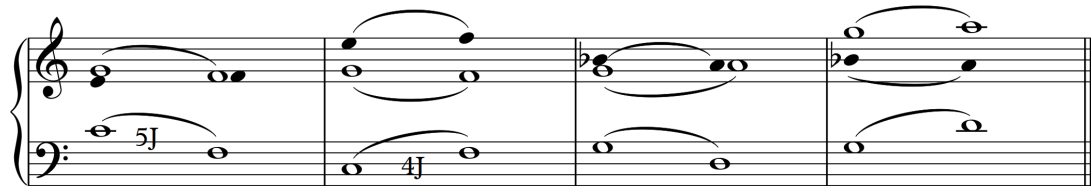


Figura 2.13: Cláusulas de tenor, soprano y bajo

Para mantener el movimiento de semitono en la cláusula se puede alterar una de las notas con sostenidos o bemoles, cabe aclarar que en la solmisación del siglo XVI este semitono no tenía que ser nombrado *mi fa* y conservaba el nombre de la nota, por ejemplo:

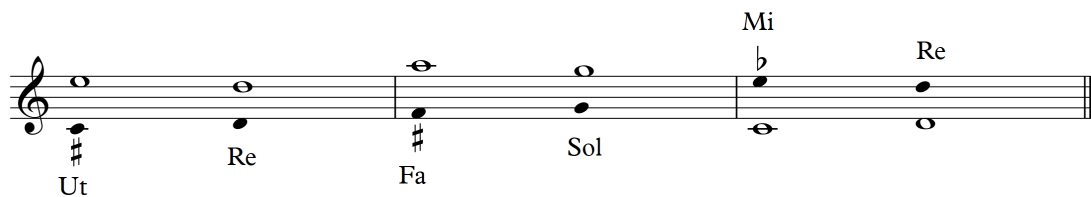


Figura 2.14: Ficta de cadencias

A este movimiento de voces están asociados ciertos giros melódicos con retardos y diferentes glosas que son también llamados cláusulas. En los libros de vihuela

encontramos que cada autor tiene preferencia por ciertas cláusulas. Estas deben ser entendidas como fórmulas que pueden ser aplicados en distintas situaciones, incluso, Ortíz y Santa María proponen extensas tablas para aprender de memoria diversas maneras para *clausurar*.

Todas las reglas mencionadas dan un enorme abanico de maneras para clausurar. Así como en la gramática hay diversas puntuaciones para separar el discurso, los distintos géneros de cláusulas organizan el discurso entre cláusulas más débiles que conectan ideas similares a cláusulas más fuertes que implican el fin de una sección entera o de la obra. Incluso para aumentar las posibilidades se puede evitar resolver las cláusulas o comenzar la siguiente idea musical en una voz antes de hacer la cláusula.⁶

2.3.3. Técnicas contrapuntísticas para la vihuela

Durante el siglo XVI existió un repertorio de técnicas contrapuntísticas para la música ya fuera solista o concertada, vocal o instrumental, improvisada o compuesta. Hay técnicas sobre un *cantus firmus* también llamado discanto y técnicas sobre canto de órgano.

En los instrumentos polifónicos se parte de un amplio inventario de técnicas de discanto y de canto de órgano contenidos en el repertorio. Tomás de Santa María sugiere copiar pasajes contrapuntísticos de los autores para transponer, variar y recontextualizar, y que se aprendan de memoria.

Técnicas de discanto

En las técnicas de discanto hay un *cantus firmus* con valores iguales y una segunda voz o discanto a realizar. El discanto en una dimensión didáctica sirve para entender la relación interválica entre las distintas voces, que se dividen en consonancias y disonancias y las reglas de su acomodo, que no varían mucho respecto a las reglas del contrapunto tradicional.⁷

⁶Ver video: Early Music Sources: Cadences in the 16th and 17th centuries

⁷El método didáctico de Barnabe Janin, *Chanteur sur le livre* habla sobre estos aspectos contextualizados al siglo XVI ver (Janin, 2014, 36-38 y 187)

Para aprender esta técnica Bermudo propone comenzar con el contrapunto llano o de nota contra nota, donde se aprende el uso de consonancias, el movimiento correcto entre las voces y la resolución de las cláusulas. Después se practica el contrapunto de paso forzoso o contrapunto por especies, en donde de manera progresiva se da variedad a la voz de discanto, siempre con valores específicos, por ejemplo dos, tres o cuatro notas por compás, ritmos dactílicos, síncopas etc. El último paso es el contrapunto *libertado* o *florido*, con variedad de ritmos, consonancias y disonancias (Bermudo, 1555, fol cxxix).

f. 82(=87) En la quarta en el segundo traste está la clave de fe fa ut. En la segunda en vazío está la clave de ce sol fa ut. 1)

The figure shows musical notation for two differences. The top part, labeled 'Primera diferencia', consists of a guitar tablature with six strings and a treble clef, and a corresponding treble clef staff with a key signature of one flat. The tablature has numbers 0, 2, 3, 2, 0 on the strings. The bottom part, labeled '2ª diferencia', is a treble clef staff with a key signature of one flat, showing a melodic line with a measure marked '5' and another marked '10'.

Primera diferencia

Primera diferencia

2ª diferencia

Figura 2.15: Emilio Pujol, *Luyz de Narváez, Los seys libros del Delphin* (1945): Dos diferencias de Conde Claros de Luyz de Narvaez

(p. 82).

Las técnicas de discanto en la vihuela exceden los ámbitos de la música vocal, al aprovechar los recursos del instrumento como arpeggios, acordes sin conducción de voces, glosas que se mueven por diferentes tesituras o imitaciones que dialogan entre voces, etc. Testimonio de esto son las diferencias sobre Conde Claros o Guárdame las Vacas de autores como Narváez o Mudarra.

Técnicas de canto de órgano

En el contrapunto de canto de órgano, la voz principal tiene diversos valores rítmicos. Cada frase esta compuesta de cuatro secciones: inicio, proceso, cláusula y final y se alternan texturas polifónicas de dos, tres y cuatro voces.

Para el canto de órgano se debe de observar que los contrapuntos tendrán una estructura con diversas frases, asemejándose al discurso de un orador.

(...), ha de ymaginar y hazer cuenta, que las cuatro voces son cuatro hombres de buena razon, de los quales cada uno en particular habla quando deve hablar, y calla quando deve callar, y responde quando deve responder, teniendose respecto unos a otros conforme a razon. (Santa Maria, 1565, fol 63).

Las principales técnicas a dúo son la fuga, las técnicas de movimiento paralelo y el contrapunto florido.

La fuga es una textura polifónica de dos voces estrictamente imitativa. Hay dos tipos: la fuga de *pasos sueltos* es cuando la voz termina su sujeto y sirve de acompañamiento a otra voz que realiza el sujeto, y la fuga de *pasos travados* es cuando el antecedente hace una línea melódica respetando ciertos intervalos mientras que el consecuente imita la línea melódica del antecedente a un intervalo definido y un tiempo después (puede ser de breve, semibreve, mínima etc.).

Las técnicas de movimiento paralelo son diseños polifónicos a dos voces compuestos de sucesiones de terceras, décimas o sextas a partir de un tenor. Se pueden agregar ornamentos como notas que hagan unísono con el *cantus firmus*, notas de paso, bordados, síncopas consonantes o disonantes.



Figura 2.16: Ruggero Chiesa, Francesco da Milano - *Opere complete per liuto* (1971) Fantasia X (p. 96). A partir del compás 110 ejemplo de movimiento paralelo por sextas.

El contrapunto florido es donde se combinan fugas trabadas y sueltas, movimientos paralelos y las técnicas de discanto.

Cuando el contrapunto es a dúo frecuentemente es por parejas de voces. Por ejemplo, se puede hacer un contrapunto de *superius* y *altus*, y éste será respondido por la voz de *tenor* y *bassus*.

En la polifonía de tres y cuatro voces se utiliza habitualmente una voz haciendo movimiento paralelo, mientras que las otras voces van combinando diversas consonancias con respecto al tenor. Cuando es a cuatro o más voces, éstas deben de ir coordinadas para evitar movimientos paralelos prohibidos o disonancias con respecto a otras voces.

El fabordón es una técnica polifónica a tres voces en la cual una de las voces se mueve en sextas paralelas a la voz principal y la otra en cuartas, esta técnica se utiliza en una frase musical completa o para preparar una cadencia.



Figura 2.17: Emilio Pujol, *Luis de Narváez, Los seys libros del Delphin* (1945): Fantasía VIII (p. 18). A partir del compás 48 ejemplo de fabordón con retardos.

Las técnicas de tañer a consonancias completan la armonía de una nota a partir de una voz superior, tenor o el bajo. (Ver figura 11). Para completar la armonía se agregan en el resto de las voces a intervalo tercera, la quinta y la octava respetando la conducción de las voces. Tomás de Santa María ideó un sistema que explora todas las posibilidades de armonizar una voz en sus diversos movimientos.

En el caso de la música para vihuela las consonancias se hacen en función a las posibilidades de la mano izquierda. En ocasiones la conducción de las voces es incorrecta, se agregan y se quitan voces, dando un color característico a las fantasías de consonancias en donde resolver un contrapunto estricto en ocasiones es imposible, pero escuchándolo da la sensación de ser correcto.



Figura 2.18: Diego Ortiz *Trattado de glosas* (1553) Consonancias sobre tenor

Para esta técnica contrapuntística existen las distintas fantasías de consonancias que proponen Luis Milán o Luis de Narvaez. También los recercadas sobre un tenor de Diego Ortíz permiten aprender las diversas maneras que hay para acomodar las consonancias y a partir de las posiciones más cómodas para la mano izquierda se agregan respuestas imitativas, ornamentos y glosas.

Capítulo 3

Pautas para la interpretación de fantasías en la vihuela

La realización de este trabajo ha supuesto para mi una profundización del estudio de las fantasías. Buscar los posibles vínculos entre los prólogos de los tratados de vihuela, el *Arte de tañer fantasía* y la *Declaración de instrumentos musicales* ha contribuido a indagar en el conocimiento de los criterios para trabajar con las piezas para vihuela del siglo XVI y la formación de una visión personal.

Con fundamento en las secciones anteriores presento a continuación las decisiones interpretativas tomadas alrededor de la interpretación de fantasías y otros repertorios solistas. Para poder llevar a cabo esto se desarrollaron ciertas habilidades específicas que son necesarias para seguir este método: la utilización básica de la solmisación, la lectura de canto de órgano y la capacidad de pensar en las vihuelas imaginarias de *sol* y *la*. Con estos recursos, la aproximación que sugiero sigue los pasos a continuación:

1. Aproximarse al facsimilar. Leer cuidadosamente el prólogo y todo texto que esté asociado a la tablatura. Revisar si hay algún comentario de tiempo, modo o tipo de vihuela imaginaria.

2. Hacer una primera lectura y ubicar si la obra está escrita para una vihuela en *sol* o en *la*. Al solfear las melodías en la vihuela correcta uno se dará cuenta que no hay alteraciones de armadura (salvo en *si^b*). Algunos casos son excepcionales (vihuelas en *mi*, *fa*, etc.).

3. Hacer una primera aproximación al discurso reconociendo, enumerando y diferenciando secciones a partir de las cláusulas. Así como en una oración utilizamos los puntos y comas para dar claridad al discurso, la cláusula se encarga de esta misma función de separar las ideas musicales. La comprensión de las cláusulas en su función modal nos permite organizar el discurso de las obras.

4. Seleccionar un tempo adecuado para que todas las secciones funcionen sin alterar el compás. Esto puede cambiar durante el proceso de estudio. Cantar cada voz nos da la pauta de valiosos aspectos como dónde se puede respirar, qué dirección tiene la frase o a qué tiempo debe ser tocada.

5. Después de identificar las secciones, trabajar cada sección de manera autónoma.

6. Reconocer cuántas voces hay en cada frase (2, 3, 4 ,5) y en que tesitura (cantus, altus, tenor y bassus).

7. Identificar si hay una voz principal o si las voces tienen un discurso compartido entre 2, 3 y 4 voces.

Cuando hay una voz principal se le da una dirección, tocando y cantando a compás y con un carácter rítmico (aire). Posteriormente, se observa si hay una segunda voz en relevancia y se analizan sus intervalos con respecto a la voz principal, si hay imitaciones y su conducción melódica, finalmente se reconocen las voces con menor relevancia y se van integrando al tejido contrapuntístico.

En las frases que son un discurso compartido entre 2, 3 y 4 voces, éstas desaparecen y reaparecen y muchas veces se responde con imitaciones. La creatividad interpretativa debe dirigirse a hacerlas dialogar observando a qué intervalos se responden las voces, si las imitaciones establecen cierto sentido rítmico o cadencial.

8. Trabajo sobre patrones. Después de cierto tiempo de estudio se empieza a tener una intuición para reconocer patrones que se aplican en diferentes contextos de una o diferentes obras. Estos pueden ser glosas, cadencias o fórmulas melódicas o de contrapunto.

Estos se estudian en dos momentos: en el primero, se descomponen y simplifican sus elementos y se estudian como ejercicios técnicos. Repitiendo cuidadosamente varias veces en un tiempo estable y con cierta sensación rítmica (aire), cuidando la dirección de la frases, el balance entre las voces, cuánto deben de resonar y apagar

ciertas voces, y el proceso mecánico para realizarlas (gestos de la mano derecha e izquierda e inclusive de todo el cuerpo).

El segundo momento implica un proceso de síntesis en el cual se incorporan elementos para variar estos patrones. Probar diferentes desigualdades rítmicas, modificar acentuaciones, probar con diferentes unidades de compás, transportar fórmulas a diferentes contextos, agregar un texto, probar diferentes glosas.

El trabajar estos patrones es útil para la elaboración de un compendio de gestos que sirven como medio para transmitir las ideas musicales.

9. Cantar con los hexacordos para reconocer los giros característicos de cada modo.

10. Incorporar de manera orgánica quiebros y redobles siguiendo los ejemplos que proponen Santa María, Bermudo y los que están incorporados a las piezas. Las notas correspondientes a las negras y a las corcheas serán ligeras y graciosas ya que generalmente corresponden al nivel de glosas.

11. Dejarse llevar por la fantasía: Al haber tocado varias obras uno debe probar sustituir glosas y cadencias, inventar contrapuntos que sirvan de enlace entre las obras o incluso probar una misma fantasía con distintos caracteres.

Un entendimiento básico de estos principios ayuda a entender el proceso compositivo de diversas fantasías y nos invita a explorar la variación de las composiciones ya escritas.

Conclusiones

Las aportaciones del presente trabajo no se limitan a establecer pautas para tañer fantasías en la vihuela, también procuran la revisión de los elementos teóricos y prácticos que conforman la práctica instrumental del siglo XVI. Además, en el centro del trabajo surge la pregunta: ¿Cómo leer la música escrita de aquella época? En este sentido, la transmisión oral fue el motor de la práctica musical y los manuscritos y libros de música eran solo sustento para la memoria individual y colectiva, en contraste con la lectura moderna, donde la partitura es el sustento esencial de la interpretación y busca ser una representación exacta de la música que se escucha. Prueba de ello son las diferentes versiones que podemos encontrar de una composición o fantasía en los libros de tecla, arpa y vihuela y los tratados, en donde la realización de una idea musical está sujeta al criterio y buen gusto del músico.

Los fundamentos para la interpretación de fantasías se conforman planteando la dimensión histórica de las fantasías y los aspectos teóricos-prácticos que conforman la práctica instrumental. En general, podemos asumir que las fantasías deleitaban a lectores y oyentes, pero también tenían la función didáctica de ir desarrollando las manos, entender los modos, aprender a glosar o de presentar fórmulas contrapuntísticas a memorizar. Son ejemplos de discursos más o menos organizados con diversas ideas polifónicas específicas del instrumento.

El músico inspirado por el furor poético fue muy valioso en el siglo XVI, desde aquellos músicos que podían realizar una voz bellamente diseñada por las reglas del contrapunto concertado, hasta aquellos instrumentistas que podían crear espontáneamente composiciones con sofisticados pasajes contrapuntísticos. Las fantasías en los libros de vihuela son un rico testimonio de estas prácticas.

Para interpretar las fantasías de vihuela hay tres aspectos a considerar a partir de los indicios que nos dan el *arte de tañer fantasía*, la *declaración de instrumentos musicales*, los libros de vihuela y la práctica interpretativa de nuestros días.

1. La lectura del canto llano y de órgano, que implican el uso de la solmisación y una concepción particular del compás.
2. El entendimiento de la teoría musical del siglo XVI, que abarca los modos eclesiásticos, las cláusulas, las reglas del contrapunto y sus técnicas.
3. El aprendizaje de tocar la vihuela, desde el entendimiento organológico del instrumento, la comprensión de las vihuelas imaginarias, la ornamentación y los aspectos técnicos.

Este trabajo establece pautas que en trabajos futuros permitirán profundizar en el estudio específico del repertorio para vihuela y abordar más adelante el desarrollo de las habilidades necesarias para componer y tañer espontáneamente fantasías. Por último propongo que el entendimiento, interpretación y memorización de las fantasías de los libros de vihuela sirva como un punto de partida para la creación de nuevas composiciones asociadas a los diversos textos de la época, sin limitarse a la interpretación textual.

Bibliografía

Fuentes facsimilares

Anglès, H., & de Henestrosa, L. V. (1944). La música en la corte de Carlos V, con la transcripción del “Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela” de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) (Vol. 2). Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto Español de Musicología.

Bermudo, J. (1957). Declaración de instrumentos musicales (Osuna 1555). Facsímil, Kassel.

Castiglione, B. (1873). Los cuatro libros del cortesano (Barcelona, 1534) Librería de los bibliófilos, Madrid.

Fuenllana, M. D. (1978). Orphenica Lyra (Sevilla, 1554). Ed. Charles Jacobs.

Ganassi, S., & Navarre, J. P. (2002). La Fontegara:(1535) (Vol. 4). Editions Mardaga.

Narváez, L de. (1971). Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538) (Vol. 3). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.

Milán, L. (1975). Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro (Valencia, 1536). Ginebra: Minkoff.

Mudarra, A., & Pujol, E. (1984). 3 libros de música en cifra (Sevilla, 1546) (Vol. 7). Editorial CSIC-CSIC Press.

Ortiz, D., & Navarre, J. P. (2002). Trattado de glosas (Roma, 1553) (Vol. 1). Editions Mardaga.

Santa María, T de. (1973). Libro llamado arte de tañer fantasia (Valladolid, 1565). Minkoff Reprint.

Otras fuentes

- Boquet, P., & Rebours, G. (2007). 50 Renaissance & Baroque standards: with variants, examples & advice for playing & improvising on any instrument. Éditions Fuzeau Classique.
- Butler, G. G. (1974). The Fantasia as Musical Image. *The Musical Quarterly*, 60(4), 602-615.
- Canguilhem, P. (2015). *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*. Classiques Garnier.
- Caravaggio. (1596) Joven tocando el laúd [Óleo sobre lienzo]. Museo del Hermitage. Recuperado 10 agosto 2019, de https://hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/2be951eb-6101-43cf-bfbf-c583e4351de9/i_0m.jpg?MOD=AJPERES&CACHEID=ROOTWORKSPACE-2be951eb-6101-43cf-bfbf-c583e4351de9-m0XCNI9
- Gómez, M. (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Griffiths, J. (2013). *The Changing Sound of the Vihuela, A Musicological Gift*. Institute of Mediaeval Music.
- Griffiths, J. (1990). Une fantaisie de la Renaissance: An Introduction. *Journal of the Lute Society of America*, 23, 1-6.
- Field, C., Helm, E., & Drabkin, W. (2001). Fantasia. Grove Music Online. Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www-oxfordmusiconline-com.mediatheque-cnsmdl.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>.
- Levy, K., Emerson, J., Bellingham, J., Hiley, D., & Zon, B. (2001). Plainchant. Grove Music Online. Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www-oxfordmusiconline-com.mediatheque-cnsmdl.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040099>.
- Marcantonio Raimondi. (1510) Giovanni Filoteo Achillini tañendo la viola da mano [Grabado]. Wikimedia Commons. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giovanni_Filoteo_Achillini,_by_Marcantonio_Raimondi,_1510.jpg
- Poulton, D., & Alcalde, A. (2001). Vihuela. Grove Music Online. Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www-oxfordmusiconline-com.mediatheque-cnsmdl.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029360>.
- Pujol, E. (1960). *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi americana.

- Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Solmization and the Guidonian hand in the 16th century]. (17 julio 2017). Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=IRDDT1uSrd0>
- Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Gregorian Chant]. (12 febrero 2018). Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=QuRrd35kvUo>
- Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Tactus and Proportions around 1600]. (5 septiembre 2018). Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=otgXoa8QEWg>
- Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Modes in the 16th and 17th centuries]]. (13 mayo 2017). Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=lyq48eybjZw>
- Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Musica Ficta!]. (6 diciembre 2018). Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=6VF6YkCNRyE>
- Rotem E. y Bötticher J. A. [Early Music Sources: Cadences in the 16th and 17th centuries]. (11 febrero 2017). Recuperado 10 agosto 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=jaCRUdxTRSM>
- Sprau, K. (2014). Barnabé Janin, Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles), 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-speaking Society of Music Theory], 11(2), 311-321.
- Vinci, L da. (1490). Estudio de las manos de una mujer. Royal Collection Trust. Recuperado de: <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/leonardo-da-vinci-a-life-in-drawing//a-study-of-a-womans-hands>
- Wienandt, E. A. (1972). Francesco da Milano: "Opere complete per liuto", vol. I. Notes, 29(1), 109.