UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL LIBRO IV DE SILVA DE SIRENAS DE ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO: EDICIÓN CRÍTICA Y TRANSCRIPCIÓN PARA DOS GUITARRAS

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (musicología)

PRESENTA
VÍCTOR HUGO PEÑALOZA HERNÁNDEZ

TUTOR
DR. ANTONIO CORONA ALCALDE
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO. OCTUBRE 2019

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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:

A toda mi familia: especialmente a Rosa Hernández, Alma Rosa Peñaloza y César Lara.

A mi esposa: Silvina de la Luz Jiménez Gómez.

A mi tutor: Antonio Corona-Alcalde.

A mis amigos: Laura Camacho y Bernabé Madrigal.

Contenido

Introducción 1

Justificación y estado de la cuestión 4

Contexto histórico y musical 6

Primer acercamiento a la fuente 9
Un libro con música para dos vihuelas 9
Descripción 10
La Vihuela 16
Vihuela de arco y de péndola o péñola 16
Vihuela de mano 17
Vihuelas de distintas tesituras 22
Notación 23
Notación mensural blanca 23
Tablatura 24
Aspectos teóricos y recursos musicales 25
Música Ficta 25
Glosa 26
Formas 27
Música religiosa 27
Misa 27
Motete 27
Música profana 27
Chanson 27
Romance 28
Madrigal 28
Música instrumental 29
Romanesca 29
Passamezzo 30
Conde Claros 30
Compositores destacados 35
Josquin Desprez 1440?-1521 35
Jean Mouton 1459-1522 37
Nicolás Gombert 1495-1560 38
Adrian Willaert 1490-1562 39
Cristóbal de Morales 1500-1553 40
Enríquez de Valderrábano 42

Transcripción y edición 44

Criterios de transcripción 47

Edición crítica 48
Transcripción para dos guitarras 52

Edición crítica 55

I.- Assiste parata [Gombert] 56

II.- Et in spiritu sanctum [Morales] **67**
III.- Petite camusete [Willaert] **77**
IV.- Sobre el tenor del Conde Claros [Valderrábano] **85**
V.- Andreas Christi famulus [Morales] **89**
VI.- Quanti mercenarii [Morales] **97**
VII.- Patrem de beata virgine [Josquin] **112**
VIII.- Cum sancto spiritu [Morales] **125**
IX.- Pater noster [Willaert] **130**
X.- Canción Payne trabel [Mouton] **146**
XI.- Cancion de sibivit [Willaert] **151**
XII.- Obsecro te donima [Josquin] **161**
XIII.- Sobre el tenor de la baxa [Valderrábano] **171**
XIV.- Inviolata [Josquin] **178**
XV.- La tercera parte del dicho motete [Josquin] **187**
XVI.- Jubilate [Morales] **193**

Transcripción para dos guitarras 202

I.- Assiste parata [Gombert] **203**
Assiste parata (versión de consulta) 207
II.- Et in spiritu sanctum [Morales] **211**
Et in spiritu sanctum (versión de consulta) 215
III.- Petite camusete [Willaert] **219**
Petite camusete (versión de consulta) 223
IV.- Sobre el tenor del Conde Claros [Valderrábano] **227**
Sobre el tenor del Conde Claros (versión de consulta) 230
V.- Andreas Christi famulus [Morales] **233**
Andreas Christi famulus (versión de consulta) 236
VI.- Quanti mercenarii [Morales] **239**
Quanti mercenarii (versión de consulta) 243
VII.- Patrem de beata virgine [Josquin] **247**
Patrem de beata virgine (versión de consulta) 252
VIII.- Cum sancto spiritu [Morales] **257**
Cum sancto spiritu (versión de consulta) 259
IX.- Pater noster [Willaert] **261**
Pater noster (versión de consulta) 268
X.- Canción Payne trabel [Mouton] **275**
Canción Payne trabel (versión de consulta) 279
XI.- Cancion de sibivit [Willaert] **283**
Cancion de sibivit (versión de consulta) 287
XII.- Obsecro te donima [Josquin] **291**
Obsecro te donima (versión de consulta) 297
XIII.- Sobre el tenor de la baxa [Valderrábano] **303**
Sobre el tenor de la baxa (versión de consulta) 307
XIV.- Inviolata [Josquin] **312**
Inviolata (versión de consulta) 316
XV.- La tercera parte del dicho motete [Josquin] **320**
La tercera parte del dicho motete (versión de consulta) 322
XVI.- Jubilate [Morales] **324**
Jubilate (versión de consulta) 328

Comentario crítico **332**

I.- Assiste parata **335**
II.- Et in spiritu sanctum **341**
III.- Petite camusete **347**
IV.- Sobre el tenor del Conde Claros **352**
V.- Andreas Christi famulus **353**
VI.- Quanti mercenarii **355**
VII.- Patrem de beata virgine **359**
VIII.- Cum sancto spiritu **364**
IX.- Pater noster **368**
X.- Canción Payne trabel **374**
XI.- Cancion de sibivit **375**
XII.- Obsecro te domina **380**
XIII.- Sobre el tenor de la baxa **381**
XIV.- Inviolata **382**
XV.- La tercera parte del dicho motete **385**
XVI.- Jubilate **388**

Conclusiones **391**

Bibliografía **395**

Introducción

El primer acercamiento que tuve con la música para dos vihuelas de Enríquez de Valderrábano fue a través de mi actividad interpretativa. Al desconocer por completo las características del libro *Silva de Sirenas* así como las grabaciones que existían de estas piezas mi primera estrategia fue tocar este repertorio con mi compañero de ensamble leyendo directamente de la tablatura; de esta manera fui escuchando las notas que habían sido escritas hace más de 450 años. Durante la experiencia de recrear esta música tuve la oportunidad de apreciar el trabajo de distribución de líneas melódicas de música polifónica a cuatro, cinco y seis voces en las dos vihuelas, dotación instrumental para la cual escribió Valderrábano. Esta experiencia fue, sin duda, de gran valor pues me permitió adentrarme en la práctica musical del siglo XVI, y también identificar momentos en los que en ciertas piezas la música presentaba secciones que me parecían fuera de estilo: en un primer momento a partir de la intuición, pues no contaba con las herramientas para fundamentar esta impresión, pero conforme seguía tocando me encontré con un pasaje en particular, el compás sesenta de la obra *Assiste parata*, en el cual se produce una combinación de una segunda menor entre las dos vihuelas, pasaje que no está conducido de forma en que se pueda apreciar una resolución melódica de dicha disonancia. Fue así como comenzó mi inquietud por realizar una revisión de esta colección de piezas, pues si bien es claro que algo fuera de lo común esta sucediendo en el compás que mencioné arriba, no tenía en mente lo complejo que resulta ese repertorio en cuanto a su riqueza polifónica; tampoco había valorado el trabajo que Enríquez de Valderrábano hizo y el tiempo que invirtió en adaptar para dos vihuelas la selección del IV libro de *Silva de Sirenas*. Lo más importante, durante el tiempo que dediqué para tocar esta música siempre me pregunté ¿en cuántos pasajes de estos duetos voy a enfrentarme a música con estas características: música en la que, por razones que desconocía, aparecían disonancias que no están preparadas ni resueltas de acuerdo con las prácticas del siglo XVI?

El IV libro de *Silva de Sirenas* es la única fuente musical que se conoce con música para dos vihuelas, es por ello que el realizar la presente edición es de gran importancia pues permite ampliar el estudio de la música de Valderrábano. Si bien existen dos

ediciones parciales de la obra de este compositor realizadas por Emilio Pujol en 1968 y Juan José Rey en 1976, es en el presente trabajo donde se abordan de manera específica los dieciséis dúos contenidos en el libro de Valderrábano.

El procedimiento que empleé en esta edición, descrito de manera general, es el siguiente. Primero me di a la tarea de transcribir las notas indicadas por la tablatura: dado que en varios de los dúos se utilizan vihuelas que no están afinadas al unísono, sino a intervalos de tercera, de cuarta o de quinta, el trabajo de transcripción de notas fue complejo. De manera paralela a esta actividad realicé la búsqueda del repertorio vocal original al cual hace referencia Valderrábano en los títulos de las piezas. La mayor parte de este repertorio lo encontré de manera rápida tanto en la biblioteca "Cuicamatini" de la Facultad de Música como en la biblioteca digital IMSLP Petrucci Music Library, disponible en el sitio web: http://imslp.org/; asimismo realicé la compra en línea de algunas de las partituras y solicité copias en bibliotecas de universidades fuera del país. Una vez transcrito el repertorio y disponiendo de todas las piezas vocales me di a la tarea de realizar una comparación entre la versión para dos vihuelas y su original vocal, para así fundamentar tanto la edición crítica como la transcripción para dos guitarras. Finalmente, realicé la investigación documental para la elaboración del apartado que trata del contexto histórico-musical.

Ya en el proceso de investigación, específicamente cuando me encontraba realizando la transcripción de la tablatura, descubrí que existen algunas grabaciones de este repertorio: primeramente se encuentra el disco "Vihuela Duets of Valderrabano" registrado por el Dúo Chambure (Magnatune, 2004); otro disco importante es "Valderrábano. Silva de Sirenas", grabado por el grupo *Armoniosi Concerti*, compuesto por Juan Carlos Rivera y Carlos Mena (Harmonia Mundi, 2005); y un último que me parece importante es "Adios mi amor. Duets for vihuelas", interpretado por Jesús Sánchez y Manuel Minguillón Nieto (Brilliant Classics, 2012). La primera grabación contiene los dieciséis duetos para vihuela, la segunda es un trabajo dedicado a Valderrábano que contiene, además de tres de los dúos de vihuela, selecciones de piezas de vihuela y voz así como para vihuela sola. La última de éstas contiene dos de los duetos de Valderrábano mientras que el resto del disco está conformado por piezas que fueron adaptadas para dos vihuelas por los intérpretes. Si bien existen discos con alguna de estas

piezas grabadas, son estos tres los que considero importantes ya que contienen algunas de las piezas que me resultaron de mayor interés, por una parte, debido a lo complejo de su polifonía, y, por otra, por el hecho de que en estas piezas me encontré con pasajes que resultaron difíciles de trabajar. Un elemento importante de mencionar, respecto a estas grabaciones, es que al concluir mi trabajo de edición escuché nuevamente estas piezas tomando como guía las transcripciones que realicé. En esta nueva exploración auditiva noté que en ninguna de las obras que presentan pasajes fuera de estilo se escuchaba ninguna anomalía; esto me llevó a la conclusión de que los intérpretes hicieron algunas correcciones y que efectivamente el repertorio de los dúos de Valderrábano debía ser estudiado con el fin de realizar una propuesta formal de edición.

Finalmente, puedo comentar que esta investigación responde principalmente al interés de tener una edición formal del repertorio en cuestión, revisado de manera minuciosa, que ofrezca la posibilidad de realizar una interpretación lo más fidedigna posible acorde a la práctica instrumental del siglo XVI. Por esta razón fue indispensable realizar el estudio detallado de cada una de las piezas para conformar la edición crítica que aquí se presenta, y con la cual es posible dar seguimiento preciso a todas las voces que toca cada una de las vihuelas, con ello la recreación de la música se logrará con mucho más detalle y fundamentación.

Justificación y estado de la cuestión

En la actualidad no existe un trabajo que aborde la obra completa de Valderrábano; solamente hay una edición crítica parcial realizada por Emilio Pujol,[1] y una transcripción de la intabulación de Valderrábano de siete obras de Cristóbal Morales, obra del musicólogo Juan José Rey.[2] El trabajo que realizó Pujol en dos volúmenes, dedicados al libro *Silva de Sirenas*, es rico en información y cuidadoso en la transcripción de las piezas; sin embargo, Pujol no transcribió toda la música que contiene el libro, bajo el siguiente argumento:

> […] la dirección del Instituto de Investigaciones Científicas ha creído conveniente editar primero la parte de música instrumental, original del vihuelista, y las composiciones de música profana, reservando para otra oportunidad la publicación de aquellas piezas que son adaptaciones de obras polifónicas religiosas. [3]

Con ello la edición a cargo de Pujol contiene solamente 97 de las 169 piezas contenidas en el libro, y la única forma de conocer el resto del repertorio es consultando la fuente original, escrita en tablatura, lo cual ocasiona que solo los especialistas puedan acceder a este repertorio.

Pujol transcribió únicamente dos de las dieciséis piezas para dos vihuelas: las compuestas por el mismo Valderrábano, mientras que los otros catorce dúos no fueron publicadas en dicho libro. Por otra parte, esas dos piezas fueron transcritas reflejando lo que Pujol consideró como notas reales, sin considerar la ubicación en el diapasón que señala la tablatura. Esto implica que la digitación mostrada explícitamente se perdió, dando como resultado una transcripción que efectivamente puede reflejar la música escrita por el compositor, pero que se aleja del resultado sonoro que produce el manejo idiomático del instrumento, resultante de tocar determinadas notas en cuerdas determinadas, con una digitación específica. Seguramente ésta es una de las razones por

[1] Emilio Pujol, *Enriquez de Valderrábano. Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, 2 vols., Monumentos de la Música Española, 22-23. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

[2] Juan José Rey, "Enríquez de Valderrábano, siete obras de Cristóbal de Morales para una y dos vihuelas", *Tesoro Sacro Musical*, Año 59, 1976, pp. 3-8; suplemento musical, pp. 1-15.

[3] Pujol, *Enriquez de Valderrábano*, p. XII.

las que los dúos de Valderrábano no son frecuentemente interpretados en el instrumento que sustituyó a la vihuela: la guitarra.

En cuanto a la edición que realizó Juan José Rey de cinco de las obras, el criterio utilizado para sus transcripciones fue asignar a la vihuela mayor (la más grave en los casos en que se plantea el uso de instrumentos de tamaño diferente) la afinación de una guitarra moderna con la tercera cuerda medio tono abajo (en Fa#), como si fuera una vihuela en Mi, y para la vihuela menor de cada dúo asignó la afinación de la vihuela correspondiente, según el intervalo que especifica Valderrábano para los instrumentos empleado en el dúo. El resultado, a diferencia del trabajo que realizó Pujol, ofrece una versión práctica que permite revisar las notas empleadas en la intabulación para la vihuela mayor, pero la parte de la vihuela menor está transcrita sin contemplar que esa parte debe ser tocada con un instrumento de distinta afinación, y como consecuencia el resultado sonoro de la transcripción de José Rey se acerca muy poco al que se produciría si se tocara a partir de la tablatura, empleando instrumentos de distinto tamaño. Como consecuencia se pierde el timbre particular que resultaría de la propuesta de Valderrábano.

Contexto histórico y musical

La palabra "Renacimiento" fue usada a partir del siglo XIX para designar la principal característica de las artes en los siglos XV y XVI, en las que se alude a un nuevo nacimiento de los valores de la cultura clásica griega y romana (conocida como *Antigüedad clásica*).[4] En la música de estos dos siglos suceden diversos hechos que condujeron a un amplio desarrollo del estilo contrapuntístico; Según Claudio Gallico, los especialistas han determinado que este proceso tuvo lugar a lo largo de seis generaciones de músicos.[5] En ese periodo los logros principales en el desarrollo de la música fueron alcanzados por Josquin y sus contemporáneos; de acuerdo con Allan W. Atlas éstos logros presentan seis características fundamentales:[6]

1) Desarrollaron una técnica de imitación continua, la cual es el elemento estructural básico. Si bien ya existía el recurso de la imitación, con Josquin y sus contemporáneos se constituye como el elemento fundamental de su estilo, ya que se dan casos en los que la imitación no solo se presenta entre la voz *superius* y el *tenor* en una obra a tres voces, sino que se puede presentar la imitación a cuatro o más voces.
2) Desarrollaron una sonoridad vertical (armónica), acordal, con una mayor sensibilidad hacia centros tonales, es decir, que en esta época se comenzó a componer con un enriquecimiento en la tensión y resolución de las armonías. Como se comentó en el punto anterior la imitación ahora se practicaba entre todas las voces, todas eran igualmente importantes, lo que significaba que si se eliminaba alguna de las voces escritas la obra perdería su solidez contrapuntística, lo cual, a su vez, implicaba que los compositores concebían la música de manera armónica. La composición de cada voz por separado ya no era una opción.
3) Continuaron un proceso paulatino de alejamiento de las misas basadas en modelos monofónicos hacia obras polifónicas.

[4] Allan Atlas, *La música del renacimiento*, Madrid: Akal, 1998, p. 781.

[5] Claudio Gallico, "La época del humanismo y del renacimiento", en *Historia de la música*, ed. Andrés Ruiz Tarazona, Madrid: Turner libros / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. 4, 1999, p. 5.

[6] Atlas, *La música del renacimiento*, p. 298-299.

4) Abandonaron las llamadas *formes fixes* para crear formas de repetición más libres y variadas.[7]
5) Evitaron las composiciones con uso excesivo de melismas (los cuales se usaban anteriormente de forma indiscriminada): construyen sus piezas sobre motivos melódicos concisos, en las cuales frecuentemente el ritmo era generado por las palabras del texto.
6) Crearon obras más fáciles de escuchar mediante el reforzamiento de los sentimientos de las palabras.

La música polifónica dotada de estas características resulta rica en expresividad, pues el hecho de que el ritmo dependiera de la palabra hizo que los motivos musicales se asociaran con el texto. Ésta es la característica que según Atlas permite la facilidad de escucha. Aunado a ello está presente también el elemento de tensión y resolución armónica, que, si bien aún no estaba todavía definido como "tonalidad", se encuentra en muchos pasajes que apuntan hacia dicho elemento.

Durante este periodo encontramos tres grandes divisiones de la música según su quehacer o su finalidad: música religiosa, música profana, vocales ambas, y música instrumental. La primera es una de las que más desarrollo polifónico alcanzó debido a que durante el tercer cuarto del siglo XV los grupos de mayor prestigio musical fueron los coros asociados a las grandes cortes y a las iglesias (o capillas). Durante el siglo XV el término "capilla" podía aludir a un lugar de culto religioso, pero también se le daba este nombre al grupo de músicos que interpretaban los cantos durante la misa; por lo general, estas agrupaciones tenían pocos integrantes.[8] Es en este contexto donde muchos de los compositores de la época comenzaron su carrera, primero como cantantes, y posteriormente buscando un lugar como maestro de capilla, labor que incluía diversas actividades, entre las que se encuentran: dirigir a los músicos y componer música para las celebraciones.[9]

Dado que mi objeto de estudio es una fuente que data del año 1547 es necesario continuar el acercamiento a las particularidades de esta época reconociendo los términos

[7] Se denominan *formes fixes* a tres formas: *rondó, virelai* y *ballade* cultivadas profusamente en el Ars Nova del siglo XIV. Tenían, entre otras características, un texto profano.

[8] Para más detalle ver Atlas, *La música del renacimiento*, pp. 143-168.

[9] *Ibid*., pp. 205-214.

técnicos que se empleaban y de esta manera, plantear la metodología empleada para la edición que aquí presento. Por tanto, en los apartados siguientes describiré de manera general ciertos elementos teóricos indispensables. Sin embargo, es necesario primero examinar el instrumento al que Valderrábano dedicó su trabajo.

Primer acercamiento a la fuente

Un libro con música para dos vihuelas

Silva de sirenas es el único libro conocido de música para vihuela que contiene dúos, de manera que resulta un documento de gran importancia debido a que -con dieciséis de estas obras- el compositor incorpora un recurso interesante y poco trabajado a lo largo de la historia de los instrumentos de cuerda pulsada, esto es, combinar instrumentos del mismo tipo pero con distintas tesituras. Con ello el autor logra incrementar el registro de los dúos, así como dar variedad tímbrica a las piezas.

Para conocer un poco el entorno en el que se creó el libro, mencionaré algunos datos importantes acerca de la música instrumental impresa. Es importante señalar que esta actividad comienza a principios del siglo XVI, con la publicación de los primeros libros de música. Ottaviano Petrucci publicó en 1501 su libro *Odhecaton* con una selección de música vocal de autores como, Josquin des Prez, Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, Antoine Busnois, Alexander Agricola, Jacob Obrecht, entre otros, escritas en notación mensural blanca.[10] También conocemos la fecha de aparicion del primer libro de música instrumental, *Intabolatura di lauto. Libro primo* de Francesco Spinaccino, publicado en Italia por el mismo impresor en 1507, que ya contiene dúos, pero para instrumentos iguales.

Después del *Libro primo* de Spinaccino, Petrucci publicó otros tres de música para laúd: el *Libro secondo* de Spinacino (1507), la *Intabulatura de lauto. Libro cuarto* de Joan Ambrosio Dalza (1508) y el *Tenori e contrabassi intabulati […] per cantar e sonar col lauto* de Franceso Bossinesis (1511) en los cuales se presenta música para laúd solo, dos laúdes (Spinacino y Dalza) y laúd y voz (Bossiniensis).[11] En 1546 Pierre Phalèse publicó su libro *Carminum pro testudine Liber IIII*, en 1546 (un año antes de la

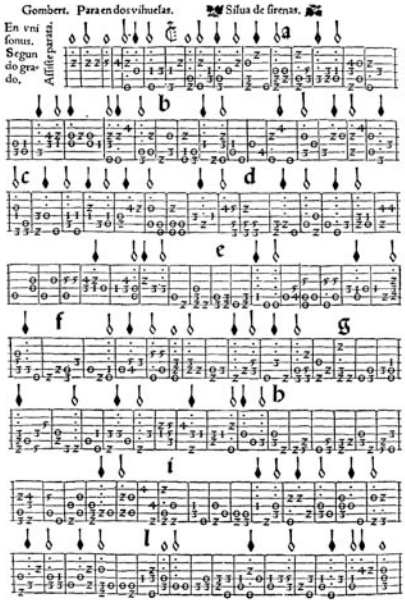
[10] Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1965, p. 10.

[11] Howard Mayer Brown, *Music in the renaissance*, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1999, p. 252. De acuerdo con el *Regestrum B* de la Biblioteca Colombina de Sevilla, Petrucci publicó un libro más, ahora perdido, la *Intabulatura di lauto. Libro terzo*, obra de Giovan María, alemán. Véase Mayer Brown, *Instrumental Music*, p. 14.

aparición de *Silva de Sirenas*),[12] en él se encuentran un par de piezas para dos laúdes: una "Paduana" y una "Caracossa"; este libro está conformado por una colección de piezas que incluyen fantasías, pavanas y galliardas, entre otras. Muy probablemente Valderrábano conoció los libros de música para laúd que se publicaron antes de la *Silva de Sirenas*, y con ello obtuvo claridad sobre su objetivo acerca de las cualidades que debía tener su libro.

Descripción

Silva de sirenas, fol. 65.



Silva de sirenas, fol. 65[v].

Silva de Sirenas está conformado por siete libros donde se abordan distintos repertorios:

- En los libros I, V, VI y VII se presenta música para vihuela sola con composiciones tanto de Valderrábano como intabulaciones de polifonía vocal de diversos autores.
- Los libros II y III contienen música para voz y vihuela. En estos libros la parte para la vihuela está en tablatura y la voz a cantarse se indica con cifras rojas en la misma tablatura. El autor presenta así el segundo libro:

[12] Pierre Phalèse, *Carminum pro testudine liber IIII*, Lovaina, 1546.

> Comiença el segundo libro de motetes y otras cosas para cantar y tañer contrabaxo y en otras partes tenor [13]

El tercer libro también contiene música para voz y vihuela, sin embargo en éste libro la voz a cantarse se presenta en notación mensural, "para cantar en falsete lo qual es muy provechoso".[14]

- Finalmente, el cuarto libro, que es el que nos atañe, contiene exclusivamente música para dos vihuelas:

> Para tañer dos juntos en dos vihuelas, en cuatro maneras de temples, en vnisonus, en tercera, en quarta, en quinta, lo cual es muy util y prouechoso para gozar de la musica, y orden de las bozes.[15]

Este cuarto libro está constituido por dos piezas del propio Valderrábano y por una colección de obras polifónicas de diversos compositores: Nicolás Gombert, Cristóbal de Morales, Adrian Willaert, Josquin Desprez y Jean Mouton.

El compositor introduce varias innovaciones en su obra, entre las más notables vale la pena mencionar:

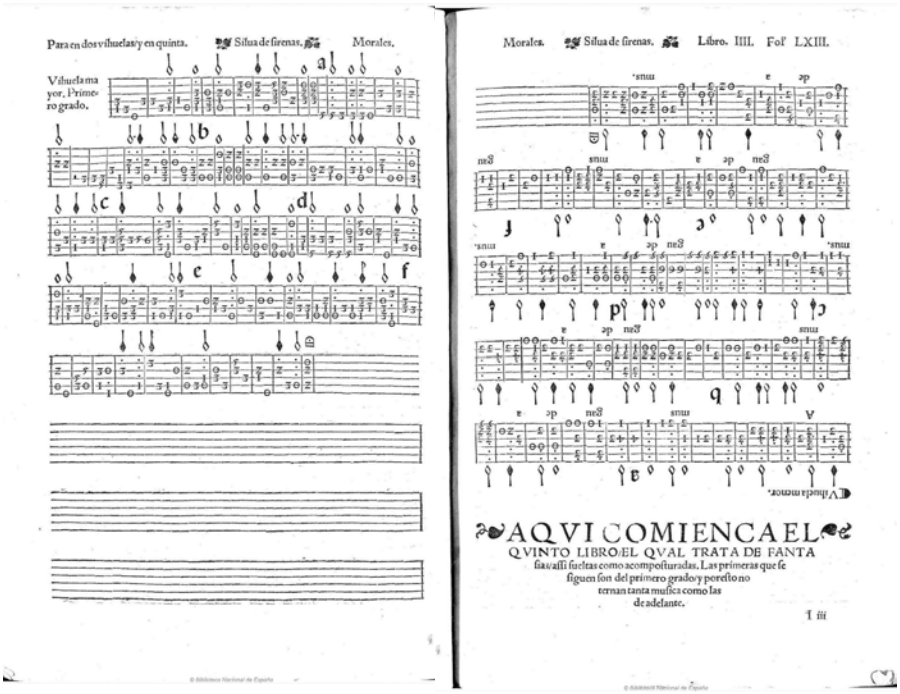
- En el primer libro se presentan fugas y contrapuntos que pueden ser cantados y tañidos al mismo tiempo: en estas piezas la voz para cantar está impresa en la tablatura en color rojo mientras el resto de las voces se encuentran en negro, con ello se logra diferenciar perfectamente su conducción melódica. Como ya se comentó, este recurso es utilizado también en el segundo libro para distinguir la melodía del canto. Si bien es un recurso que ya había sido utilizado por los vihuelistas que previamente publicaron música vocal acompañada, tales como Milán, Narváez y Mudarra, es Valderrábano quien lo integra a la música puramente instrumental.
- También llama la atención el uso de letras de estudio, las cuales son letras de tamaño mayor (aproximadamente del alto de tres líneas de la tablatura): éstas sirven de guía para coordinar las partes, ya sea con dos vihuelas o con la voz como puede apreciarse, por ejemplo, en el tercer libro donde la melodía de la voz está escrita en notación mensural de manera independiente de la tablatura.

[13] Valderrábano, *Silva de sirenas*, folio V.

[14] *Ibid*., folio XXVI^{v}.

[15] *Ibid*., folio XLV.

- Un tercer elemento digno de ser mencionado es el cuidado que tuvo el compositor de indicar el grado de dificultad de las piezas contenidas en su libro por medio de las frases: primer grado, segundo grado, o tercer grado, siendo el primero el más sencillo y el tercero el más complejo.
- Un último elemento a destacar es que en el cuarto libro las partes de las dos vihuelas están impresas de tal forma que permite a los intérpretes sentados frente a frente leer de manera simultánea con el mismo ejemplar, colocando la parte de una de las vihuelas del lado izquierdo y la parte de la segunda vihuela invertida en el lado derecho del libro, y al dar vuelta a la hoja los compases coinciden, logrando así que incluso al cambiar la hoja las secciones de los dos instrumentos se mantengan coordinadas; esto, aunado al recurso de las letras de estudio, brinda a los intérpretes gran facilidad para trabajar en el ensamble de dicho repertorio.



Silva de sirenas, folios 62^{v}-63

Además de los elementos mencionados, Valderrábano utiliza un recurso que ya habían empleado Luis de Narváez (1538)[16] y Alonso Mudarra (1546)[17] que es el uso de símbolos para especificar el tempo de cada pieza. Valderrábano utiliza los siguientes:

[16] Luis de Narváez, *Los seys libros del delphín, de mùsica de cifras para tañer vihuela*, Valladolid: Diego

En la tabla de contenido de *Silva de Sirenas* aparecen los nombres de las piezas contenidas en el cuarto libro, sin embargo, frecuentemente difiere en algunos elementos con el título que llevan las piezas en dicho libro; en la siguiente tabla se muestran los títulos de cada una, junto con la indicación correspondiente del tempo.[18] En este cuadro los títulos aparecen con la ortografía original.

Tabla de contenido	Vihuela mayor	Vihuela menor	Tempo
Assiste parata en vnisonus a cinco Gombert	En vnisonus. Segundo grado. Assiste parata.	Assiste parata. Primero grado	Muy más aprisa
Et in spiritum sanctum de la missa, sobre la cancion mille regres en vnisonus a seys Morales	Morales. El temple es en vnisonus. Sigue se la primera parte del Credo de la missa / sobre la canción de mille regres: esta vihuela lleua el canto llano de la dicha cancion: y entra a do estuuiere esta señal Segundo grado. Et in spiritum sanctum.	Segunda vihuela en vnisonus. Segundo grado	[No se indica]
Petite camusete en vnisonus a seys Adriano	Adriano. Esta es vna canción / y tambien es el temple en vnisonus. Segundo grado. Petite camusete.	Petite camusete. Segundo grado.	Más aprisa
Sobre el tenor del conde claros en tercera menor a cinco Anrriquez	Esta musica que sigue va sobre el canto llano del conde Claros. Anrriquez. Viguela mayor. El temple de las vihuelas es en tercera menor / y por mas claro la quarta en vazio desta viguela mayor: ha de sonar octaua debaxo de la segunda en vazio de la viguela menor. Segundo grado.	Prima en segundo traste desta viguela menor lleua el canto llano del conde claros con otra boz de contrapunto. Viguela menor. Primer grado.	Muy más aprisa.

Hernández de Córdoba, 1538.

[17] Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla: Martín de Montesdoca, 1546.

[18] El texto introductorio de *Silva de sirenas* no está foliado, así que la manera más práctica de ubicar la información en él es a partir del título de cada uno de los apartado que los forman.

Andreas Christi famulus en tercera menor a cinco Morales	Morales. Vihuela mayor. Este temple es como el antes deste, y a cada seys compases se veran en esta viguela unos puntillos en la cifra ques el canto llano sobre que esta hecha esta musica. Andreas Ch[ris]ti. Segundo grado.	Esta es la vihuela menor tañer se ha esta música el compas conforme al tiempo. Primero grado. Andreas Christi.	Más aprisa
Quanti mercenarii en tercera menor a cinco Morales	Vihuela mayor. Esta temple es como el antes deste, y a cada seys compases se veran en esta viguela unos puntillos en la cifra ques el canto llano sobre que esta hecha esta musica. Segundo grado.	Morales. Vihuela menor. Esta vihuela lleua el canto llano del pater noster, y entra a do estuuiere esta señal 𝄐 no se señala el dicho canto llano en la cifra / por que a vezes le toma la vihuela mayor. Primero grado.	Más aprisa
Patrem de beata virgine en quarta a cinco Iosquin	Iosquin. Para dos vihuelas en quarta. Vihuela mayor. Segundo grado. Aqui se sigue la primera parte del Credo de la missa de Josquin de beata virgine: el temple es en quarta: y por mas claro / la quarta en vazio desta vihuela mayor ha de sonar unisonus con quinta en vazio de la vihuela menor. Patrem	Iosquin. Patrem. Vihuela menor. Primero grado	Más aprisa
Cum sancto spiritu en quarta a cinco Morales	Morales. Vihuela mayor. Este temple es como el antes deste / que es en quarta. Primero grado. Cum sancto spiritu.	Morales. Vihuela menor. El temple como el passado tañer se ha conforme al tiempo. Segundo grado. Cum sancto spiritu.	Muy más aprisa
Pater noster en quarta a seys Adriano	Adriano. Para dos vihuelas en quarta. Vihuela mayor. Primero grado. Este temple es en quarta como el pasado / esta vihuela lleua el canto llano / conoscer se ha en los puntillos.	Adriano. Segundo grado. Pater noster.	Muy más aprisa.
Canción Payne trabel en quarta a seys	Mouton. Vihuela mayor. El temple es en quarta conforme a la obra passada. Primero grado.	Vihuela menor. Segundo grado. Payne trabel.	Más aprisa.
Canción de sibiuit en quinta a seys Adriano	Adriano. Vihuela mayor. Por que se ha puesto musica en vnisonus / y en tercera / y en quarta se pone en	Sigue se la musica en quinta / como en la vihuela mayor meior se	Más aprisa.

	quinta / ha do se requiere que esta vihuela mayor sea grande / y la menor muy pequeña / por que assi conuiene al temple: y por mas claro la quinta en vazio desta vihuela mayor ha de sonar octaua debaxo de la quarta en vazio de la vihuela menor. Esta es una cancion a seys. Segundo grado. Desibiuit.	declara, con el qual dicho temple fenesce toda la musica para tañer iuntos en dos vihuelas. Adriano. Vihuela menor. Canción. Primero grado.	
Obsecro te domina en quinta a cinco Iosquin	Iosquin. Para en dos vihuelas en quinta. Vihuela mayor. El temple desta vihuela mayor es como la cancion passada / que es en quinta / esta dicha vihuela lleua un canto llano, el qual se conoscera en vnos puntillos que estan llegados a la cifra. Primero grado.	Iosquin. Vihuela menor. Este motete se puso por estos terminos altos / porque en otro estilo no suena tambien. Segundo grado.	Más aprisa.
Sobre el tenor de la baxa en quinta a quatro Anrriquez	Vihuela mayor. Esta musica es un contrapunto sobre el tenor de la baxa / el temple es como la obra pasada / en quinta. Segundo grado.	Anrriquez. Esta vihuela menor entra con el canto llano de la baxa. Primero grado.	Muy más aprisa.
Inviolata en quinta a seys Iosquin	Iosquin. Para en dos vihuelas en quinta. Vihuela mayor. En esta primera parte deste motete esta añadido vn tiple / y el temple es en quinto como la obra passada. Primero grado. Inviolata.	Vihuela menor. Segundo grado. Inviolata.	Más aprisa.
La tercera parte del dicho motete en quinta a cinco Iosquin	[Al finalizar la parte anterior indica:] En esta postrera parte no esta añadida ninguna boz por quitar dificultad. Vihuela mayor. Esta tercera parte sea de tañer conforme al tiempo. Primero grado. O benigna.	Vihuela menor. O benigna. Segundo grado.	Despacio.
Iubilate en quinta a seys Morales	Vihuela mayor. Morales. Aqui se sigue vn motete a seys / sobre canto llano / el qual dicho canto llano lleua la vihuela menor / y va señalado con vnos puntillos en la cifra / el temple es en quinta como la obra passada, tañersea conforme al tiempo. Primero grado. Iubilate.	Iubilate. Segundo grado.	Más aprisa.

La Vihuela

Vihuela de arco y de péndola o péñola

Según explica Faustino Porras,[19] en el medioevo se denominaba "vihuela" a diversos instrumentos de cuerda con caja de resonancia y un brazo o mástil; frecuentemente el nombre de este instrumento iba acompañado de una descripción del mismo. Así, tenemos la vihuela de "arco", la cual se caracteriza por el uso del arco; y la vihuela de "péñola o péndola",[20] en la que el sonido se producía mediante un plectro.

La vihuela aparece en diversas fuentes, ya desde el siglo XIII; el primer registro que se conoce aparece en el "Libro de Apolonio". [21]

179 Fazìa fermosos sones y fermosos debaylados,
quedaua, a sabiendas, la boz a las vegadas;[22]
fazìa a la viuela dezir puntos ortados,
semeiaua que eran palabras afirmadas.

En esta fuente se puede deducir que el instrumento que menciona es una vihuela de arco pues en el siguiente verso se describe que Apolonio toma un arco:

188 Alçó contra la duenya vn poquiello el çejo,
fue ella de vergüenza presa hun poquelleio,
fue trayendo el arquo egual y muy pareio,
abés cabié la duenya de gozo en su pelleio.
189 Fue leuantando hunos tan dulces sones,
doblas y debayladas, temblantes semitones;
a todos alegraua la boz los corazones;
fue duenya toquada de malos aguigones.

Esta cita de la vihuela resulta importante ya que se comienza a documentar la existencia de este instrumento; si bien esta mención no es particularmente significativa en cuanto a

[19] Faustino Porras Robles, "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica", *Lemir*, número 12, (2008), p. 133.

[20] Péñola o péndola: pluma, plectro.

[21] Anónimo, *Libro de Apolonio*, edición de Dolores Corbella, Madrid: Ediciones Cátedra, 2011, pp. 133-137.

[22] "Vegada", del latín *vicata*, veces.

su descripción, ni es amplia en cuanto a su uso, sí es importante pues describe que quien tocaba la vihuela podía producir sonidos que se asemejaban a las palabras.

En el siglo XIV la vihuela es citada en el *Libro del Buen Amor*,[23] donde el autor Juan Ruiz menciona dos tipos de vihuela: de péndola y de arco:

1229 El rabé gritador, con la su alta nota,
cab' él el orabín taniendo la su rota;
el salterio con ellos, más alto que la mota;
la viyuela[24] de péndola con aquéstos y sota.
1230 Medio canón e harpa con el rabé morisco:
entre ellos alegrança el galipe françisco;
la flauta diz con ellos, más alta que un risco,
con ella el tanborete: sin él non vale un prisco.
1231 La viyuela de arco faz dulçes devayladas,
adormiendo a vezes, muy alto a las vegadas,
bozes dulçes, sabrosas, claras e bien pintadas,,
a las gentes alegra, todas las tien' pagadas.

Dada la poca información documentada de estos instrumentos no es posible saber con exactitud detalles de sus características específicas como dimensiones y afinación, sin embargo bien se sabe sobre el uso de estos instrumentos tanto, en la Edad Media como en el Renacimiento.

Vihuela de mano

Se denomina vihuela de mano a aquella que era tañida mediante la pulsación de las cuerdas con los dedos. Es importante mencionar que esta vihuela no coexistió con las de péñola o péndola, pues las referencias que se conocen para esta última datan de los siglos XIII y XIV, mientras que las referencias existentes que hay para la vihuela de mano son del siglo XVI.[25] Por lo tanto, no podemos hablar de tres instrumentos que compartieran la misma temporalidad, pero sí de instrumentos que, a pesar de que presentan técnicas de

[23] Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de José Luis Girón, Barcelona: Castalia, 2017, pp. 222-223.

[24] La ortografía de la vihuela, en esta fuente varía a *viyuela*, sin embargo José Luis Girón en la nota al pie 1229d de la página 222, ratifica que se trata de una vihuela, definiéndola como "vihuela o viola de plectro".

[25] Antonio Corona Alcalde, "The Players and Performance Practice of the Vihuela and its Related Instruments, the Lute and the Guitar, from c. 1450 to c. 1650 as a Revealed by a Study of Musical, Theoretical and Archival Sources", tesis doctoral, King's College, London University, 2000, pp.19-20.

interpretación diferentes, pertenecen a la misma familia con características similares en su esencia: instrumentos de cuerda; caja de resonancia y la presencia de un brazo o mástil.

La vihuela de mano es un instrumento con las siguientes características

- Caja en forma de "8" y de fondo plano o ligeramente abombado, rasgo que le diferencia del laúd que tiene contorno ovalado y fondo completamente abombado.
- Tapa armónica adornada con una o varias rosetas.
- Brazo o mástil con diez trastes atados de tripa, que termina en un clavijero

En cuanto a esta vihuela, hay mucha más información. Este instrumento, junto con el laúd, fue uno de los más importantes en el siglo XVI. El musicólogo español Pepe Rey en su artículo "Otros libros de vihuela"[26] rescata dos citas importantes, una de ellas aparece en el libro de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Jardín de hermosura* (1516):

> Y luego hasta poco llegaron todos al cadahalso y dançaron. Después huvo mucha música de clavicordios y vihuelas de arco y de mano, y bozes que cantaron muy bieny, allí en el [e]strado, muchos donayres y risos.[27]

La otra, que resulta significativa, aparece en un libro de Gonzalo Fernández de Oviedo que narra sucesos ocurridos antes del 4 de octubre de 1497, día en que falleció el príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, en Salamanca.

> En su cámara avía un claviórgano, que fue el primero que en España se vido, e lo hizo un gran maestro moro de Çaragoça de Aragón, llamado Moferrez, que yo conosçí, e avía órganos, de clavicordios, e vihuelas de mano e de arco e flautas, e en todos estos instrumentos sabía el prínçipe tañer e poner las manos.[28]

España fue el país donde la vihuela se practicó con mayor dedicación: en cuarenta años (1536 a 1576) se publicaron los siete libros para este instrumento que conforman la mayor parte de su repertorio.

---

[26] Juan José Rey, "Otros libros de vihuela", en *Estudios sobre la vihuela*, coordinado por Carlos González, Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 11-31.

[27] Pedro Manuel Ximenez de Urrea, *Jardin de hermosura*, edición de Monica von Wunster, Lucca: Mauro Baroni, 1996, p. 94.

[28] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*, edición de Santiago Fabregat Barrios, Colección Parnaseo 4, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 166. Este libro circuló en forma manuscrita, de la cual hay nunerosas copias.

Estos siete títulos y sus autores son los siguientes:

- Luis Milán: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536).
- Luis de Narváez: *Los seys libros del delphín, de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538).
- Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546).
- Enríquez de Valderrábano: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* (Valladolid: Juan de León, 1547).
- Diego Pisador: *Libro de música de vihuela* (Salamanca: "en casa del autor", 1552).
- Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554).
- Esteban Daza: *Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnasso* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576).

Se conocen algunos aspectos de la vihuela de mano utilizada en el siglo XVI gracias a los libros impresos durante ese siglo, los cuales mencionan algunos detalles organológicos así como la forma de templar este instrumento. Aunado a esto, sobreviven tres vihuelas, que arrojan información valiosa respecto a sus características; estas son:

- Un ejemplar localizado en el Museo Jacquemart-André de París.
- Un segundo ejemplar que se conserva en Cuenca, Ecuador: la vihuela que perteneció a Santa Mariana de Jesús.
- Un tercer ejemplar es custodiado en la "*Cité de la musique*" en París con el número de catálogo E.0748.[29]

Existen estudios publicados acerca de las características de las tres vihuelas (las dos primeras conocidas familiarmente como "la Guadalupe" y "la Marianita"): el primero de ellos es de Egberto Bermúdez, quien hace un estudio comparativo de las características de estas dos vihuelas, en el cual destaca el gran tamaño de la vihuela del Museo Jacquemart-Andrée, que tiene una longitud total de un metro con 120 centímetros y una

[29] Institución pública dependiente del Ministerio de Cultura de Francia.

longitud vibrante de cuerda de 798 milímetros.[30] La vihuela de Cuenca tiene una longitud total de 101 centímetros y longitud vibrante de 720 milímetros. En cuanto a la vihuela de la *Cité de la musique*, Carlos González publicó un artículo detallado sobre sus características, donde da cuenta de los trabajos emprendidos para su análisis y restauración; las medidas correspondientes son: largo 901 milímetros y tiro de aproximadamente 645 milímetros.[31] Al respecto, llaman la atención las dimensiones de estos tres instrumentos, ya que el promedio de largo vibrante de una guitarra moderna es de 640-650 milímetros.

En cuanto a la afinación que pudo usarse para estos instrumentos se debe tomar en cuenta lo siguiente: el tamaño determinaba en la mayoría de los casos la altura (frecuencia) de cada cuerda. Luis Milán, en su libro *El Maestro*, al explicar cómo afinar una vihuela, indica que:

> Si la vihuela es grande / tenga la prima mas gruessa que delgada. Y si es pequeña / tenga la prima mas delgada que gruessa.[32]

De esta manera Milán deja clara la coexistencia de vihuelas de distintas dimensiones, y como consecuencia con distintas afinaciones. Es importante mencionar que Milán presenta dos métodos distintos de afinar la vihuela: uno en el que indica al lector cómo afinar la primera cuerda y usarla como punto de referencia para después ajustar los intervalos descendentes de las cuerdas siguientes, y un segundo procedimiento para afinar a partir de las octavas que se producen entre las distintas cuerdas: entre la cuarta y la segunda; la sexta y la cuarta; la cuarta y la primera, etc. Sin embargo –salvo referencias al sistema hexacordal que no indican una afinación determinada– no especifica qué notas debe tener cada cuerda. Al ser este libro el primero conocido que ofrece una serie de explicaciones acerca de la vihuela, es importante tomarlo como referencia de la afinación. Además de Milán, los vihuelistas Valderrábano (1547) y Pisador (1552) son los únicos que tratan este tema, aunque considero que debiéramos usar el término "temple" para

---

[30] Egberto Bermúdez, "La vihuela: Los ejemplares de París y Quito", *La guitarra española-The Spanish guitar*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 25-47.

[31] Carlos González, "La vihuela anonyme du Musée de la musique de Paris", en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, coordinado por Joël Dugot, Les Cahiers du Musée de la Musique 5, Paris: Cité de la Musique, 2004, pp. 62-73.

[32] Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536, folio 3^{v}.

referirnos a la relación interválica entre las diferentes cuerdas. Este término, si bien fue usado en métodos de guitarra varios años después de la publicación de *Silva de Sirenas* (por ejemplo, en el *Poema Harmonico* de Francisco Guerau 1694), es una palabra que ya había servido para especificar los intervalos entre los diferentes órdenes, como lo muestra el mismo Milán al señalar, unas líneas antes de la cita mencionada arriba, que el procedimiento que describe sirve para "dar su verdadera entonación a la vihuela para que este bien templada". Por lo tanto no es pertinente considerar que las instrucciones para templar impliquen frecuencias determinadas para cada una de las cuerdas, sino más bien, se refieren a intervalos entre éstas.

De la afinación usada para la vihuela, Bermudo (1555) explica la forma de templar dando como ejemplo una vihuela con la primera cuerda en sol; este ejemplo deja clara la relación de intervalos entre cada cuerda del instrumento como sigue: [33]

- Primera: Sol (nominal)
- Segunda, una cuarta debajo de la primera: Re
- Tercera, una cuarta debajo de la segunda: La
- Cuarta, una tercera mayor debajo de la tercera: Fa
- Quinta, una cuarta debajo de la cuarta: Do
- Sexta, una cuarta debajo de la quinta: Sol

Así, tenemos un instrumento afinado por cuartas, excepto la del intervalo que hay entre la tercera y cuarta cuerdas, que es de tercera mayor, esto es, la misma relación que aparece en los libros de vihuela.

Bermudo, en el libro IV capítulos 61 y 62 describe siete afinaciones de vihuelas que corresponden a las siguientes notas: Sol (Gamaut), Do (Cfaut), Fa (Ffaut), La (Are), Re (Dsolre), Si (bmi) y Mi (Elami).[34] Posteriormente, en los capítulos 80 y 81 del mismo libro muestra siete diagramas que sirven de demostración de cómo ajustar los trastes de la vihuela para cada uno de los siete casos anteriores.[35] Bermudo describe este proceso como "cambiar el instrumento por la música", práctica que contrapone a "cambiar la música por el instrumento" (i.e. transportar la música).

[33] Bermudo, *Declaracion de instrumentos*, folio XCI.

[34] *Ibid*., folios XCII y XCIII.

[35] *Ibid.*, folios CV-CVII. La ubicación de los trastes corresponden al ajuste necesario para el empleo de un temperamento pitagórico.

> Los curioso tañedores de vihuela en vna de dos manera se han en esta materia. O mudan la música para el instrumento: o mudan el instrumento para la música.[36]

En esta declaración, Bermudo se refiere al *mudar* o cambiar como un proceso imaginario o intelectual, de tal forma que el instrumento y su afinación se mantienen siempre iguales, independientemente de la afinación asumida, y lo que se debe ajustar son los trastes y los nombres que se asignan a las notas de acuerdo con la afinación que se presupone.[37]

Vihuelas de distintas tesituras

La tablatura o cifra ofrece una gran ventaja para trabajar con instrumentos de distintas tesituras, ya que elimina la problemática de los instrumentos "transpositores", es decir, los intérpretes tocan una nota (de acuerdo con su ubicación en el instrumento) pero en realidad suena otra. Uno de los ejemplos más sencillo es el del clarinete, en el que se lee la nota Do, pero suena Si bemol. Así, la cifra permite que se pueda leer directamente cada una de las partes de los dúos sin tener que considerar la afinación "real" de cada uno de los instrumentos utilizados, pues el trabajo de adaptación de la música a dos instrumentos con distinta afinación ya está elaborado por el compositor.

Las cifras para cada parte de los dúos están escritas por separado y digitadas en función de la afinación que lleva cada una de ellas. Como consecuencia, las notas que escuchamos al tocar la tablatura dependen de la afinación que tenga el instrumento que estemos usando, pues si bien la relación de las notas entre cada cuerda de la vihuela es siempre la misma, cambia el registro de cada uno de los instrumentos según el dúo del que se trate. Por ejemplo, para tocar un dúo al unísono, lo común es utilizar dos vihuelas de igual tamaño, pero al tocar un dúo en tercera, se puede utilizar una vihuela en Mi (vihuela mayor) y una en Sol (vihuela menor); para un dúo en quinta se puede utilizar una vihuela en Mi (vihuela mayor) y una en Si (vihuela menor).

[36] Bermudo, *Declaracion de instrumentos*, folio XC.

[37] Para profundizar en este tema ver: Antonio Corona-Alcalde, "Fray Juan Bermudo and his Seven Vihuelas", *The Lute*, 14/2, 1984, pp. 77-86.

Notación

Silva de Sirenas es un libro de música para vihuela que fue publicado en 1547, impreso por Francisco Fernández de Córdoba, en Valladolid.[38] En este libro el compositor usa dos tipos de notación: la tablatura para la vihuela y, en algunos casos, la notación mensural blanca para indicar la voz en las obras para vihuela y canto. Si bien ambos tipos de escritura son sistemas que poseen los elementos que permiten al intérprete especializado realizar una lectura del repertorio en cuestión, es importante mencionar que por lo general el estudiante de música, o incluso el músico con una formación completa, como lo es un egresado de la carrera, no tiene los conocimientos necesarios para hacer una lectura fluida de este tipo de notaciones; por tanto, es preciso recurrir a las ediciones modernas, que se valen de la *transcripción*, para hacer accesible dicha música al ejecutante moderno.

Notación mensural blanca

Durante el siglo XVI, los compositores de polifonía vocal -la cual sirvió a los vihuelistas para incrementar el repertorio del instrumento- utilizaban el tipo de escritura llamado notación mensural blanca, que es un sistema que permite registrar la duración de cada nota de manera precisa, estableciendo relaciones proporcionales entre los diferentes valores de las notas.

La gran mayoría de la música polifónica del siglo XVI fue compuesta para cuatro tesituras vocales. Los términos *cantus* o *superius* se aplicaban a la voz más aguda; esta voz -también llamada voz blanca, según explica Samuel Rubio-[39] era cantada por niños de entre ocho y trece años de edad, o en su defecto lo podían hacer adultos con voz de falsete; el *altus* era asignada para una voz juvenil; el *tenor* era la voz media y en torno a ella giraban normalmente las composiciones; y finalmente el *bassus*, la voz que emitía las notas más graves de la música y que debía ser profunda.

[38] Enríquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
[39] Samuel Rubio, *La polifonía clásica*, El Escorial: La Ciudad de Dios, 1956, p. 3.

Tablatura

La palabra *tablatura* proviene del latín *tabula* que significa tabla. Es un sistema de escritura musical en el que se plasman ciertos símbolos (letras o números) que determinan mediante un sistema de coordenadas cuál es el lugar en el instrumento en que se debe tocar para producir un sonido. Entre las tablaturas más comunes se encuentran las de laúd, vihuela y órgano, aunque también hay tablatura para *lyra viol*,[40] e instrumentos de viento. En el caso de los instrumentos de cuerda pulsada, la tablatura fue un recurso muy útil, pues le permitía al intérprete ejecutar piezas musicales de manera pronta y fácil ya que no era necesario conocer la ubicación de las notas en el instrumento para reproducirlas. Cada tipo de tablatura está diseñada para un instrumento específico, esto debido a que en ella se considera la afinación que tiene el mismo. Por ejemplo, una tablatura de laúd no puede ser interpretada en la guitarra pues la afinación de estos instrumentos no es la misma, como resultado, las notas producidas al leer los símbolos producirían un resultado distinto al deseado.

En el caso del laúd la tablatura más usada era la llamada francesa, que utiliza un sistema de seis líneas paralelas para representar a los seis órdenes de cuerdas del instrumento: la cuerda más aguda es la que se ubica arriba y la más grave es la inferior. En este tipo de tablatura se emplean letras para indicar en qué traste debe ser tocada cada nota, así, la letra *a* indicaba que se debía pulsar la cuerda sin presionarla, es decir, al aire, la *b* indicaba que se debía tocar la cuerda en el primer traste, la *c* en el segundo y así sucesivamente. Para la vihuela la tablatura empleada es la llamada italiana. Es un sistema muy parecido a la tablatura francesa, con seis líneas paralelas pero en este caso la cuerda más aguda está situada en la línea más baja y la cuerda más grave en la superior; además, se emplean números en lugar de letras: el *0* para indicar que la cuerda se pulsaba sin presionarla en ningún traste, el *1* para la cuerda en el primer traste, el *2* en el segundo, y así consecutivamente.[41] Este es el sistema de escritura con el que se imprimió el libro *Silva de Sirenas*.

[40] Es un instrumento de arco, una especie de *viola da gamba piccolo*, muy usado en Inglaterra.

[41] Para más detalles respecto a los diversos tipos de tablatura ver: Thurston Dart/John Morehen/Richard Rastall, "Tablature" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 24, 2001, pp. 905-914.

Los compositores que usaron este sistema de escritura, emplearon también el proceso de *intabulación*, es decir poner en tablatura obras escritas en otro sistema, generalmente obras vocales en notación mensural blanca, un proceso análogo al de la transcripción. Entre los vihuelistas del siglo XVI fue una práctica muy común el *intabular* la música polifónica de compositores contemporáneos. De esta manera, mucho del repertorio publicado en la mayoría de los libros de los vihuelistas comprende música polifónica escrita por compositores como Palestrina, Josquin, y Willaert, entre otros.[42] Es de gran importancia mencionar que gracias al proceso de intabulación realizado por los vihuelistas se logró plasmar en documentos información muy valiosa respecto a las prácticas de interpretación, como son: música ficta, ornamentación y glosas, que fueron escritas por el compositor/intérprete vihuelista en la tablatura.

Aspectos teóricos y recursos musicales

Música Ficta

Un elemento importante dentro del quehacer musical del siglo XVI es el uso de la música ficta, en contraposición a la música recta. Es importante explicar brevemente este concepto, pues Enríquez de Valderrábano transcribió música polifónica utilizando este recurso interpretativo cuando intabuló las obras vocales en su libro.

Aunque se sabe que el término de *música ficta* fue usado constantemente desde que Guido D'Arezzo publicó su *Regula musicae de ignotu canto*, donde explica la teoría hexacordal que sirvió de base para la teoría musical de la Edad Media, su uso fue preponderante durante los siglos XIV al XVI. "Ficta" significa "falsa": es un recurso que consistía en alterar algunas notas para crear ciertas inflexiones.

Entre las reglas que se aplicaban para éste fin se encuentran principalmente dos, Margaret Bent las explica de la siguiente manera:[43]

1. Evitar las quintas imperfectas o producir octavas paralelas
2. La evitación de tritonos melódicos

[42] La única excepción es el libro de Milán, *El Maestro*.

[43] Margaret Bent, "Diatonic Ficta" en *Early Music History*, vol. 4, 1984, pp. 23 y 24.

Por ejemplo, lo común en una secuencia melódica de Fa a Si era que el Si fuese bemol para evitar la cuarta aumentada (como sucedía regularmente en el quinto y sexto tonos), sin embargo, si en un contexto polifónico dos voces debían llegar a la octava Do-Do lo común era el Si bemol se cambiara por Si natural atendiendo al principio de que a todo intervalo perfecto se debía llegar por medio del intervalo imperfecto más cercano (en este caso una sexta mayor), es en este tipo de casos donde el intérprete hacía uso de la ficta que modificaba a la música recta escrita en las partituras.[44] Es importante mencionar que la ficta no estaba escrita o notada en la partitura, sino que el intérprete la aplicaba de acuerdo a las convenciones y reglas establecidas.

Glosa

Dentro de los recursos musicales que utilizó Valderrábano está la glosa; este término lo he empleado en el sentido de un recurso de ornamentación, no como la variación de una frase completa, es decir, que en los lugares donde se hace la indicación de "glosa" la melodía de la voz fue adornada por medio de figuraciones añadidas. Decidí usar este término pues fue una práctica común el ornamentar las melodías: Diego Ortíz en su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, publicado en 1553, explica cómo hacer uso de este recurso de ornamentación y da ejemplos de cómo aplicar glosas para adornar diversos intervalos melódicos. Es interesante el uso de este recurso por Valderrábano, ya que permite que las notas de larga duración sean percibidas de mejor manera compensando el hecho de que al ser pulsada la cuerda el sonido decrece rápidamente: al emplearse la "glosa" se prolonga la percepción de la línea melódica al emplear una serie de notas breves en sustitución de las notas largas.

Con el uso de glosas no solamente se prolonga la percepción de la línea melódica, sino que la melodía se transforma e incluso si se utiliza con generosidad se puede volver una obra "diferente", reflejando el estilo del intérprete o compositor. Por lo tanto, además de ser un recurso de ornamentación tiene un valor artístico intrínseco.

[44] Para más información acerca del tema de *música ficta* revisar: Margaret Bent/Alexander Silbiger, "Musica ficta [musica falsa]" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 17, 2001, pp. 441-453 y Margaret Bent, "Diatonic Ficta" en *Early Music History*, vol. 4, 1984, pp. 1-48.

Formas

Música religiosa

Dentro de las formas más importantes de la música religiosa de los siglos XV y XVI se encuentran la misa y el motete.

Misa

La misa, desde una perspectiva musical, es un conjunto de cantos que conforman el ordinario de la celebración religiosa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei, aunque en ocasiones, dependiendo de la festividad, puede incluir el Aleluya u otros cantos del propio respectivo.

Motete

El Motete es una composición polifónica que generalmente está construida a partir de un texto religioso; por su naturaleza sacra su texto estaba en latín y no tenía un lugar específico en la misa o el oficio. Los textos de los motetes fueron frecuentemente usados por diferentes compositores, por ejemplo, un texto común fue *Salve Regina*, el cual fue puesto en música por Palestrina, Ockeghem y Josquin, entre otros.

Música profana

La música profana se desarrolló bajo los mismos criterios estilísticos, es decir, con las características mencionadas arriba como representativas de este periodo (el contrapunto imitativo, sonoridad acordal, el evitar los melismas excesivos, etc.). Las formas vocales no religiosas más comunes fueron la *chanson* entre los franco-flamencos y el romance, el villancico y el madrigal en España.

Chanson

La *chanson* (o *chanson français*) es una composición vocal en francés. Esta forma tiene variantes dependiendo de su época: el término se usó para describir canciones polifónicas con texto en francés desde la época de Guillaume de Machaut (1300-1377) hasta finales del siglo XVI. No obstante, el término *chanson* se siguió utilizando, incluso hasta el siglo XX, para describir diversos tipos de canto siempre en francés. Entre los músicos que

compusieron *chansons* durante el siglo XV se encuentran Josquin Desprez (1440-1521), Jacob Obrecht (1450-1505) y Jean Mouton (1459-1522). A mediados del siglo XVI los compositores que más usaron esta forma fueron Jean Richafort (1480-1547), Nicolas Gombert (1495-1560) y Adrian Willaert (1490-1562).

Romance

El romance narrativo fue, junto con el villancico, la forma más común en España. El "Cancionero de Palacio", manuscrito de fines del siglo XV y principios del siglo XVI, contiene alrededor de cuarenta y cuatro composiciones polifónicas con este tipo de estructura poética (versos octosílabos con asonancia en los versos pares).[45] También los compositores para vihuela de ese mismo siglo los incluyeron en sus publicaciones para voz y vihuela. Para finales del siglo XVI y posteriores los romances musicales incluyeron un estribillo y coplas.

Madrigal

El madrigal fue una forma poética y musical muy usada en Italia, de donde pasó a España, principalmente por obra de poetas italianizantes como Juan Boscán, aunque posteriormente también hubo madrigales en otros lugares, como Inglaterra. Sin embargo, fue en Italia donde se popularizó este tipo de canto, el cual consiste básicamente en musicalizar versos de varios tipos y formas; lo común es que tuvieran entre siete u once sílabas, y también es común encontrar adaptaciones musicales de diversas formas poéticas. Para los editores de música fue un término genérico usado para la música que era producto de arreglos musicales de sonetos, *canzoni*, versos pastorales, versos narrativos, poemas populares: todos estos podían ser nombrados madrigales. Entre los compositores más importantes de la primera mitad del siglo XVI se encuentran Constanzo Festa (1490-1545), Philippe Verdelot (1480-1530), Jacques Arcadelt (1507-1568) y el flamenco Adrián Willaert.

[45] Anónimo, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos,* editado por Higinio Anglés, Vol. 1: "Cancionero Musical de Palacio", Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, p. 15.

Música instrumental

En la música instrumental se desarrollaron diversas formas, usadas frecuentemente durante los siglos XV y XVI: entre ellas destacan las formas en estilo improvisado que elaboraban melodías a partir de una secuencia armónica; los modelos más usados por los compositores españoles fueron: la Romanesca (o "Guárdame las vacas"), el Conde Claros, el *Passamezzo* antiguo, tratados como variaciones o diferencias a partir de progresiones armónicas como las mencionadas.

Romanesca

El origen de la Romanesca es incierto, aunque su nombre pareciera sugerir una conexión con Roma. Estructuralmente está construida a partir de la siguiente progresión de acordes: III-VII-i-V-III-VII-i-V-i. Como se puede apreciar, es una secuencia que comienza con el tercer grado de una tonalidad menor y puede repetirse indefinidamente a gusto del compositor. El término aparece por primera vez en 1546, en los *Tres libros de música en cifra en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra ("Romanesca, o guárdame las vacas"). Un conjunto de variaciones sobre "Guárdame las vacas" -la primera línea de un villancico popular, a veces indicado simplemente como "Las vacas"- sin ninguna alusión a la "romanesca" había aparecido antes, en *Los seys libro del Delphin* de Luis de Narváez (1538). En las subsecuentes colecciones españolas de música instrumental del siglo XVI, la romanesca permaneció asociada a este texto, tal y como sucede en el caso de Valderrábano en su *Silva de sirenas* de 1547; Diego Pisador en el *Libro de música de vihuela* de 1552; Luis Venegas de Henestrosa, en su *Libro de cifra nueva* de 1557; y con Antonio de Cabezón en las *Obras de música* publicadas por su hijo Hernando en 1578. En Italia, las variaciones instrumentales sobre la romanesca comenzaron a aparecer en la segunda mitad del siglo XVI, en el *Libro primo d'intabolatura de leuto* de 1568 de Antonio di Becchi; en la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente de 1576 y en varios manuscritos; en esta región destacan las dos recercadas de Diego Ortíz (1553) sobre este tenor; la *Recercada sesta sopra li detti tenori* y la *Recercada settima sopra li detti tenori*,

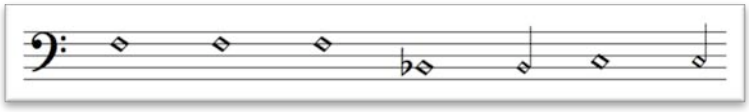
publicadas en 1553.[46] Si bien Ortíz no las tituló como Romanesca, el esquema armónico coincide de manera fiel con el ejemplo descrito anteriormente.

Passamezzo

El *passamezzo* es una danza italiana, el origen de su nombre es incierto aunque Giuseppe Gerbino y Alexander Silbiger sugieren que proviene de las palabras "passo e mezzo" (un paso y medio), posiblemente refiriéndose al patrón de pasos para bailarla.[47] Existen dos variedades de passamezzo, el llamado *antico* que consiste en la progresión: i-VII-i-V-III-VII-i-V-I, y el "moderno", que usualmente sigue el esquema: I-IV-I-V-I-IV-I-V-I. Los acordes están espaciados por intervalos métricamente iguales que pudieran ser, por ejemplo, un compás cada uno; la música se desarrolla en dos frases, la primera conduce al V, la segunda al I. La progresión de acordes del *passamezzo antico* es prácticamente igual al de la Romanesca, con la excepción del acorde inicial pues en la romanesca usualmente es el III.

Conde Claros

El Conde Claros está basado en la progresión armónica: I-IV-V; en este caso los acordes no siguen un patrón rítmico de valores iguales. En la mayoría de los casos aparece de la siguiente manera:



Modelo rítmico armónico de el Conde Claros

Esta progresión fue utilizada por diversos compositores, principalmente vihuelistas, para componer variaciones o *diferencias* en el siglo XVI: Narváez en 1538, Mudarra en 1546, Valderrábano (quien la usó en tres piezas) en 1547, Pisador 1552 y Venegas de Henestrosa en 1557.[48] Estas publicaciones, que aparecieron en un lapso de menos de

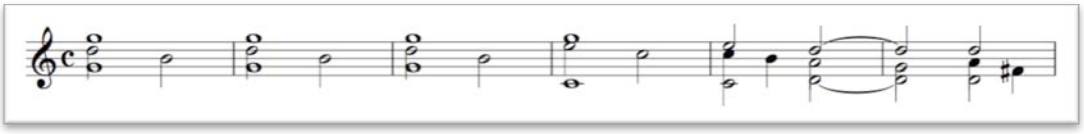
[46] Diego Ortíz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma: Valerio y Luigi Dorico, 1553, folios 56^{v}-59^{v}.

[47] Giuseppe Gerbino y Alexander Silbiger, "Passamezzo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 19, 2001, pp. 194-196.

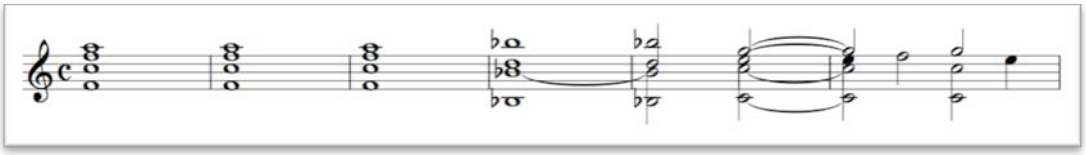
[48] Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa, y vihuela*, Alcalá: Juan de Brocar,

veinte años, nos proporcionan un marco de referencia para la música de este patrón; a continuación se ilustra, en notación moderna, la primera diferencia de cada una de estas fuentes:

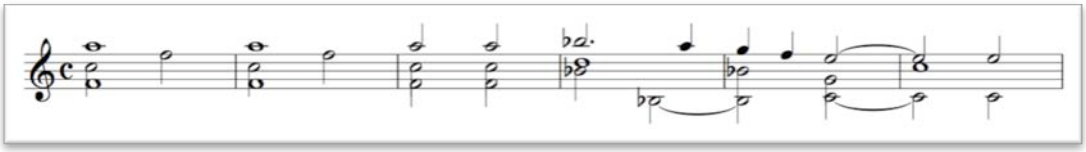
Narváez:



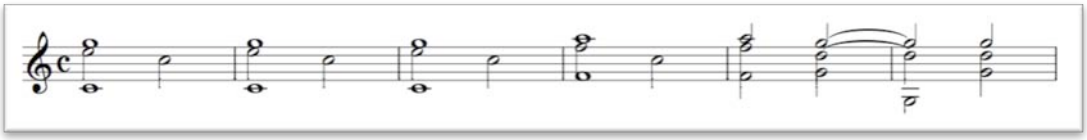
Mudarra:



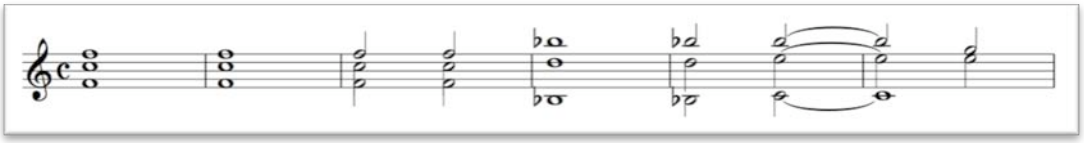
Valderrábano (1)



Valderrábano (2)

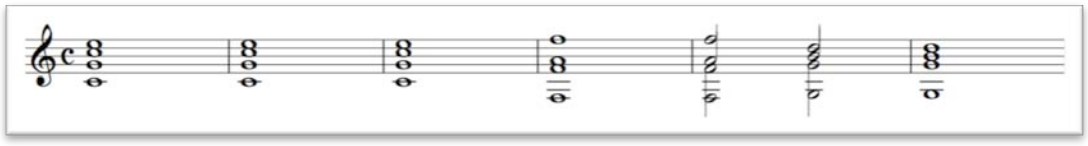


Pisador:



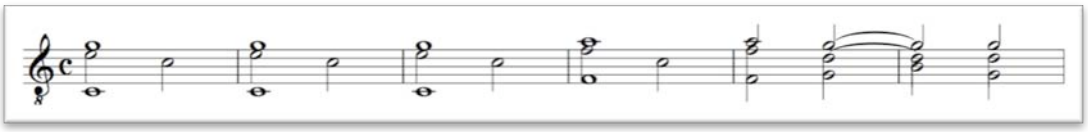
1557.

Venegas de Henestrosa:



También aparecen cinco variaciones de este tema en el *Manuscrito de Simancas*,[49] en el cual la primera variación es igual a la que presenta Valderrábano en el folio 99v de Silva de Sirenas:

Manuscrito de Simancas:



A continuación se enuncian algunas de las características de las distintas series de diferencias, sobre la progresión mencionada arriba:

Libro, autor y folios	Encabezado de cada serie de diferencias	Notas con las que comienza el tenor[50]	Número de diferencias
Narváez, *Seys libros del Delphin*, fols 82-85v.[51]	Conde claros del sesto tono.	Sol	22
Mudarra, *Tres libros de musica en cifras*, fols 15v -16v.	Conde claros (el índice lo consigna como "Conde claros en doze maneras").	Fa	12
Valderrábano (1), *Silva de Sirenas*, fols 97v-99v.	Siguen se las diferencias sobre el tenor del conde claros, estas primeras son del primero y segundo grado / y adelante se hallaran para discantar[.] cada diferencia del dicho conde claros / se conoscera en	Fa	49

[49] *Manuscrito de Simancas*, Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, Legajo 394, folio 130, fragmento Av.

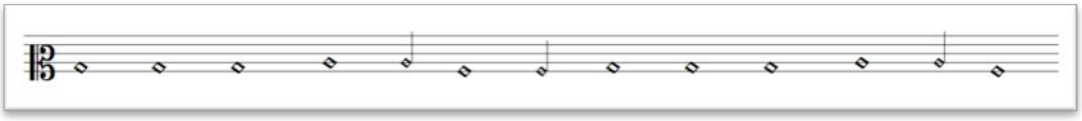
[50] Tomando como referencia la vihuela común en la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), folio XCI, de Juan Bermudo, donde asume una afinación en Sol para dicho instrumento.

[51] Hay errores en la foliación del sexto libro de la publicación de Narváez. El folio inicial se determinó a partir del índice y el final se dedujo a partir de éste (en el original el folio inicial aparece como 82 y el final está también numerado como como 82).

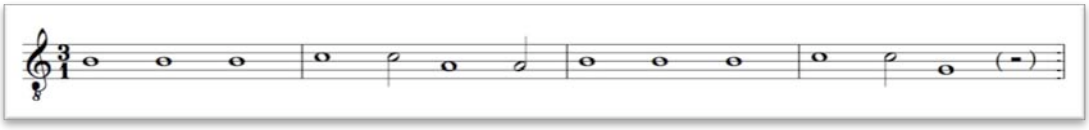
	vna señal como esta 𝄾 para que cada vno taña la diferencia que meior le agradare, el compás se a de tañer algo leuantado por que si va despacio no parecera bien.		
Valderrábano (2), *Silva de Sirenas*, fols 99^{v}-103.	Siguense otras diferentes diferencias sobre el tenor del conde claros por otro tono, a donde ay mas diferencias para discantar que en el passado. Las primeras diferencias hasta venir los redobles, son del primero grado, han se de tañer conforme al tiempo que es apriesa, para parescer meior.	Do	74
Pisador, *Libro de música de vihuela*, fols. 1-2^{v}.	Conde claros con ciertas diferencias para los principiantes y para los que mas saben.	Fa	38
Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, fol. 65^{v}.	Cinco differencias sobre conde Claros.	Do	5
Anónimo, "Manuscrito de Simancas", fol. 1^{v}.	Contrapunto sobre el conde claros.	Do	5

Además de estas piezas, la melodía del Conde claros, aparece en el libro de Francisco Salinas, *De musica libri Septem*, publicado en 1577, quien comenta que "con esta música cantan los españoles sus romances, resuelta la segunda o la tercera larga, como Conde Claros con amores no podia reposar".[52]

Salinas



En notación moderna:



[52] Francisco Salinas, *De música libri septem*, Salamanca: Mathias Gastius, 1577, p. 342. "Ad quem cantum Hispani plurimus ex his, quos Romances, vocant, enuntiare solent secunda longa aut tertia resolutis, vt Conde Claros con amores no podia reposar".

Como se puede ver, el patrón musical del "Conde Claros" se usó principalmente en España y fue de gran gusto de los vihuelistas. Enríquez de Valderrábano es quien compuso el mayor número de diferencias, sumando un total de 123 (considerando solamente las obras para vihuela sola, pues en el cuadro presentado arriba no se contemplan las diferencias para dos vihuelas).

Es importante la revisión de estas formas y estructuras musicales ya que Valderrábano usa varias de ellas en sus duetos de vihuela. Para ofrecer un panorama de este asunto se muestra a continuación un listado de las formas utilizadas en el libro IV de *Silva de sirenas*, dedicado íntegramente a dichos duetos:

1. "Assiste parata"	Motete	Gombert
2. "Et in spiritu sanctum"	Parte de misa (Credo de la misa Mille Regretz)	Morales
3. "Petite camusete"	Chanson	Willaert
4. "Conde Claros"	Diferencias	Valderrábano
5. "Andreas Christi famulus"	Motete	Morales
6. "Quanti mercenarii"	Motete	Morales
7. "Patrem de beata virgine"	Parte de misa (Credo de la misa Beata Virgine)	Josquin
8. "Cum sancto Spiritu"	Parte de misa (Gloria de la misa Beata Virgine)	Morales
9. "Pater noster"	Motete	Willaert
10. "Canción Payne trabel"	Chanson	Mouton
11. "Canción de sibivit"	Chanson	Willaert
12. "Obsecro te domina"	Motete	Josquin
13. "Sobre el tenor de la baxa"	Diferencias	Valderrábano
14. "Inviolata"	Motete	Josquin
15. "La tercera parte del dicho motete"	Motete	Josquin
16. "Jubilate"	Motete	Morales

Como se puede apreciar, Valderrábano muestra una marcada inclinación por la música religiosa, sin embargo también es notorio que muestra variedad en cuanto a las formas que utilizó: en este libro IV se encuentran los diversos estilos de composición del

siglo XVI: música religiosa (misas y motetes); música profana (*chansons*) y música instrumental (diferencias).

Compositores destacados

Josquin Desprez 1440?-1521

En los distintos trabajos acerca la historia de la música renacentista, Josquin Desprez es uno de los compositores más estudiados.[53] Gracias a ellos se tienen muchos datos precisos acerca de su vida y sus actividades en cuanto a obras y a viajes. Sin embargo, hay aspectos de los que no se tiene certeza, como su fecha de nacimiento, la cual data probablemente de entre 1440 y 1450. Otro aspecto curioso es la existencia de varios cantantes que tenían el mismo nombre (o muy parecido), como fueron Pasquier Desprez, Josse (Josquin) van Steelant, Johannes de Partis (= des Prez) y Josquin Doro.[54]

Los datos más relevantes de su biografía son su estancia en Italia entre 1459 y 1472: un documento milanés confirma su presencia en ese país y hace referencia a su actividad como cantante en la catedral de Milán.[55] Para 1473 se documentó que Josquin perteneció a los *cantori di capella* del duque Galeazzo Maria Sforza,[56] donde permaneció hasta diciembre de 1476,[57] posteriormente se sigue teniendo noticias de la presencia de Josquin en esta ciudad, pues para 1479 estuvo al servicio de Ascanio Maria Sforzza (hermano de Galeazzo).[58] La escasez de documentación referente a los años 1477-1480 ha impedido conocer qué hizo durante este periodo; sólo se cuenta con dos observaciones documentadas acerca del compositor: en abril de 1477 como cantante en la corte de René de Anjou en Aix-en-Provence y en Milán en 1479.[59]

---

[53] Entre muchos se pueden destacar: *The Josquin companion*, editado por Richard Sherr, Nueva York: Oxford University Press, 2000; Charles Sydney Robinson, *Josquin Des Prez a guide to research*, Nueva York: Garland, 1983; así como la inclusión de su biografía en tratados del renacimiento de diversos autores como: Atlas, *La música del renacimiento*, pp. 291-304 y Gustave Reese, *La música en el renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 281-316, entre otros.

[54] Atlas, *La música del renacimiento*, p. 293.

[55] Charles, *Josquin Des Prez*, p. 5.

[56] Duque de Milán de la familia de los Sforza, famosos en la época por ser patrocinadores de la música y del arte en general.

[57] Atlas, *La música del renacimiento*, p. 294.

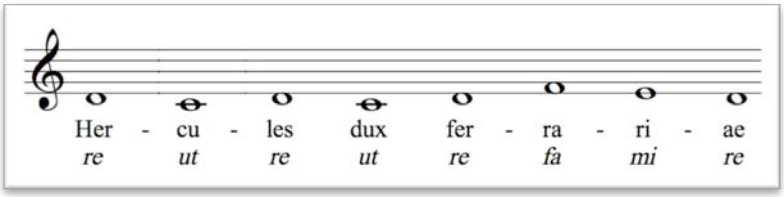
[58] Resse, *La música en el renacimiento*, p. 281.

[59] Atlas, *La música del renacimiento*, p. 295.

En 1489 Josquin entró a la capilla papal durante el liderazgo de Inocencio VIII y permaneció ahí hasta ya entrado el pontificado de Alejandro VI; no se tiene certeza de la fecha de su partida pero se estima que fue entre 1495 y 1500.[60] En 1503, durante el ducado de Ercole I, Josquin fue nombrado maestro de capilla de la corte de Ferrara, puesto en el que estuvo hasta abril de 1504.[61] Algunas semanas después de dejar a Ferrara, Josquin viajó a Notre-Dame de Condé-sur-Escaut, donde permaneció como director de cabildo, puesto que permitió que el compositor no interrumpiera sus actividades de creación musical. Josquin murió en esta última ciudad francesa, el 27 de agosto de 1521.[62]

Josquin fue un compositor muy notable cuyas obras incluyeron principalmente misas, motetes y *chansons*. En muchas de sus composiciones se puede apreciar un buen sentido del humor, ya que creaba melodías para *cantus firmus* a partir de un suceso importante: por ejemplo, en su misa *Hercules dux ferrariae* el *cantus firmus* está construido sobre las vocales del nombre del título del duque Ercole I: Hercules dux ferrariae = *re, ut, re, ut, re, fa, mi, re* (ejemplo a).[63] Otro ejemplo es la anécdota en la que el rey Luis XII de Francia, conocido como un "cantor mediocre", solicitó a Josquin una pieza en la cual el rey pudiera participar, la respuesta del compositor fue crear un canon con una *Vox regis* donde una de las voces está hecha con una sola nota en toda la pieza.[64]

Ejemplo a, *Cantus firmus* de la misa *Hercules dux ferriariae*.



[60] Sherr, *The Josquin companion*, p. 15; Atlas, *La música del renacimiento*, p. 295.
[61] Sherr, *The Josquin companion*, p. 16.
[62] Para más datos biográficos ver la bibliografía citada.
[63] Atlas, *La música del renacimiento*, p. 296.
[64] Reese, *La música en el renacimiento*, p. 282.

Jean Mouton 1459-1522

Poco se sabe sobre sus primeros años de vida, y en realidad nada acerca de su educación u otras actividades antes de su nombramiento como cantante y profesor de temas religiosos en la escuela de Notre Dame en Nesle (cerca de Péronne, Francia) en 1477.[65] En 1483 se había convertido en *maître de chapelle* (maestro de capilla) en Nesle y también había sido ordenado sacerdote; por tanto, probablemente tenía al menos 25 años. No está claro cuánto tiempo estuvo en Nesle.[66]

Se sabe que a Mouton se le pagó por sus servicios como copista y cantante en la catedral de Saint-Omer, Francia entre 1494 y 1495. Para el año 1500, fungió como *maîstre des enffants* (maestro de infantes) en la catedral de Aimes, donde se hacía cargo del coro infantil; al año siguiente tuvo un puesto similar en Grenoble, donde sus deberes incluían la enseñanza del canto llano y la polifonía.[67] Para 1513 era miembro de la capilla de Luis XII, y continuó en ese cargo cuando el rey falleció y fue sucedido por Francisco I, tiempo en el que Mouton fue el compositor oficial de la corte pues escribió música para celebrar eventos tanto públicos como privados. [68]

Mouton escribió aproximadamente 100 motetes, 9 *magnificat*, 15 misas y 25 *chansons*. Más de una tercera parte de esta obra fue publicada durante su vida y sus composiciones continuaron siendo publicadas alrededor de cincuenta años después de su muerte. Por otra parte, muchas de sus obras fueron publicadas en antologías: Petrucci imprimió un libro con cinco misas en 1515 y la firma *Le Roy & Ballard*[69] publicó una colección póstuma de sus motetes en 1555. Durante esta época hubo muchos casos de atribuciones equívocas de motetes, y sucedió que casi una cuarta parte de aquellos de Mouton aparecieron bajo el nombre de otros compositores. [70]

---

[65] Reese, *La música en el renacimiento,* p. 339.

[66] Howard Mayer Brown/Thomas G. MacCracken, "Mouton [de Holluigue], Jean", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 17, 2001, p. 240.

[67] Mayer/MacCraken, "Mouton [de Holluigue], Jean", p. 240.

[68] Reese, *La música en el renacimiento,* p. 339.

[69] Compañía dedicada a la impresión musical, fundada en París en 1551 por el laudista Adrian Le Roy (c. 1520-1598) y su primo Robert Ballard (1515-30?-1588).

[70] Mayer/MacCraken, "Mouton [de Holluigue], Jean", p. 241.

En diversas fuentes se declara que Mouton fue discípulo de Josquin,[71] sin embargo, Howard Mayer Brown y Thomas G. MacCracken sugieren que no fue así. Según estos autores, muy probablemente Mouton sí conoció a Josquin en la corte francesa e incluso reconocen el gran parecido en el estilo de composición y en el uso de motivos musicales, sin embargo aseguran que Mouton es un compositor con "efectos brillantes" y que empleó una "polifonía plácida y fluida con un gran acabado técnico y un magnífico manejo contrapuntístico, pero sin los destellos de fuego de Josquin":

> Although his [Mouton] music at times produces brilliant effects, by and large Mouton wrote placid, smoothly flowing polyphony, with great technical finish and superb contrapuntal command, but without Josquin's flashes of fire. [72]

Nicolás Gombert 1495-1560

Según George Nugent y Eric Jas Gombert, nació en el sur de Flandes, muy probablemente en el pueblo de La Gorgue.[73] Hermann Finck afirma en su libro *Practica Musica* (1556) que Gombert fue discípulo de Josquin, lo cual pudo suceder en la ciudad de Condé, donde Josquin pasó sus últimos años de vida.[74] Gombert fue cantante en la capilla de la corte del emperador Carlos V desde 1526, y *maître des enfants* desde 1529. Viajó con la capilla de Flandes a España, Italia, Austria y Alemania. Gombert era un clérigo, tal vez un sacerdote, y recibió beneficios eclesiásticos en las ciudades de Courtrai, Béthune, Lens y Metz. Las referencias tardías lo identifican constantemente como un canónigo de la catedral de Tournai (había sido nombrado para el cargo en 1534); por lo que evidentemente vivió un tiempo en esa ciudad y es posible que haya pasado allí sus últimos años de retiro.[75] En 1540 el nombre de Gombert ya no aparece en las nóminas de la capilla imperial y es sustituido por el de Cornelius Canis. Su ausencia se debió a que, según afirmó Jerome Cardan, Gombert abusó sexualmente de un niño del

[71] Gustave Reese, *La música en el renacimiento,* p. 339 y Claudio Gallico, "La época del humanismo y del renacimiento", p. 24.

[72] Mayer/MacCracken, "Mouton [de Holluigue], Jean", p. 241.

[73] George Nugent/Eric Jas "Gombert, Nicolas", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 10, 2001, p. 118.

[74] Hermann Finck, *Practica Musica,* Wittenberg, Georg Rhau, 1556, folio A ii.

[75] Mayer/MacCracken, "Mouton [de Holluigue], Jean", p. 241.

coro que estaba al servicio del emperador y fue sentenciado a un periodo en las galeras.[76] Finck afirma que Gombert todavía vivía en 1556, pero Cardan dice que para 1561 ya había muerto.

A pesar de que el título oficial de Gombert era *maître des enfants*, también sirvió extraoficialmente como compositor de la corte durante al menos diez años, periodo durante el cual varias de sus obras conmemoran eventos en la vida del emperador: por ejemplo, los motetes *Dicite in magni* para el nacimiento de Felipe II en 1527, *Felix Austriae domus* para la coronación de Fernando I como rey de los romanos en 1531, y *Qui colis Ausoniam* para el tratado de 1533 entre el Papa, el emperador y varios gobernantes italianos. Otro ejemplo es la *Missa Sur tous regretz*, etiquetada "para la coronación" en una fuente, que pudo haber sido cantada para la coronación de Carlos en Bolonia en 1530. Gombert compuso 10 misas, 140 motetes, aproximadamente 70 Chansons y algunas piezas instrumentales.[77]

Adrian Willaert 1490-1562

No se tienen datos exactos acerca del lugar de nacimiento de Willaert, no obstante Allan Atlas postula dos posibilidades: una primera en que pudo nacer en Flandes aunque no hay datos que puedan documentar el lugar exacto de su nacimiento;[78] la segunda opción es que pudo haber sido o bien Roulers o con mayor probabilidad Brujas, esto debido a que su motete *Laus tibi, sacra Rubens* fue escrito para una ceremonia litúrgica que se llevó a cabo en esta última ciudad y podría haber sido compuesta durante una visita a Flandes en 1542. Durante su juventud estudió leyes en la universidad de París, sin embargo, muy pronto se dedicó a la música y llegó a ser discípulo de Mouton.[79]

En 1527 Willaert se convirtió en el *maestro di capella* de San Marcos de Venecia, nombramiento que mantendría hasta su muerte.[80] En este puesto Willaert recibió inicialmente un salario de 70 ducados por año, idéntico al de su predecesor Petrus de

[76] Mary Tiffany Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*, Woodbridge, UK: 2012, p. 105.

[77] George Nugent/Eric Jas "Gombert, Nicolas", pp. 119-120.

[78] Atlas, *La música del renacimiento*, p. 451.

[79] *Ibid*., p. 451.

[80] *Ibid*., p. 451.

Fossis, pero por órdenes del Dux se elevó a 100 ducados en 1529; una serie de aumentos adicionales entre 1535 y 1556 incrementaron su salario a 200 ducados, una compensación anual similar a la ofrecida por los mejores puestos musicales en Europa.[81] Algunos de los aumentos fueron solicitados por Willaert a través de peticiones: en 1535, por ejemplo, afirmó que los 100 ducados que estaba recibiendo en ese momento eran apenas suficientes para comprar comida para su familia, afirmación que según L. Lockwood y G. Ongaro, sería "seguramente una exageración".[82] El último aumento salarial, dado en la víspera del último viaje de Willaert a Flandes, parece haber sido otorgado espontáneamente por los procuradores de la iglesia. En la última parte de su vida, Willaert frecuentemente sufría de problemas físicos que a veces lo hacían incapaz de abandonar su departamento. En su primer testamento conservado (1549), Willaert se describió a sí mismo como "bastante enfermo de gota". La anotación de un notario en su última voluntad indica que se publicó *Viso cadavere* el 8 de diciembre de 1562, lo que implica que Willaert había muerto el día anterior.[83]

Los alumnos de Willaert fueron numerosos, entre los más renombrados se encuentran los teóricos Gioseffo Zarlino y Nicola Vicentino; Andrea Gabrieli quien fuera tío de Giovanni Gabrieli; el madrigalista Cipriano de Rore, quien además fue su sucesor en la Catedral de San Marcos en el año de 1563.[84]

Cristóbal de Morales 1500-1553

Morales nació en Sevilla en 1550, pues en numerosos documentos es agregado el término "hispalensis" (hispalense, gentilicio de Sevilla); para 1526 fue nombrado maestro de capilla en la ciudad de Ávila, lo cual indica que seguramente estuvo presente en la boda de Carlos V con Isabel de Portugal el 10 de marzo de ese año, lo que le habría ofrecido la oportunidad de conocer a Gombert, un compositor con un estilo similar al suyo, y con quien compartió un gran número de publicaciones.

---

[81] Lewis Lockwood/Giulio Ongaro, "Willaert, Adrian", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 27, 2001, p. 390.

[82] Lewis Lockwood/Giulio Ongaro, "Willaert, Adrian", p. 390.

[83] *Ibid*., p. 391.

[84] Para más información acerca de la biografía de Willaert ver: Atlas, *La música del renacimiento*; Reese, *La música en el renacimiento*; y Lewis Lockwood/Giulio Ongaro, "Willaert, Adrian".

Morales se unió a la capilla papal el 1 de septiembre de 1535, aunque su nombre no aparece en los diarios de la capilla hasta el 23 de octubre, con la anotación de que había llegado de Nápoles. En su dedicatoria del segundo libro de misas para el Papa Pablo III, Morales mencionó que debía su nombramiento al interés personal del pontífice. Bajo el mandato de Pablo III (1534-49) los miembros de la capilla aumentaron de 24 a 33 cantantes y sus salarios se elevaron. El salario mensual de Morales era de 8 ducados y se le dio un criado y un caballo para viajes largos. El Papa realizó una serie de viajes durante el primer mandato de Morales en la capilla; aunque el compositor no estaba entre los cantantes que lo acompañaron a la ciudad italiana de Viterbo en septiembre de 1536, sí participó en los viajes a Piacenza (Italia), Niza (Francia) en 1538 y a Loreto (Italia) en 1539. Además, tuvo oportunidad de cantar para visitantes tan ilustres como el emperador Carlos V, en abril de 1536. En 1539 el Papa le otorgó beneficios en Sevilla y Orense. Existe un registro de colación[85] otorgándole un beneficio en la ciudad española de Orense. Se conoce también una carta papal que lo hace técnicamente un noble, conde del palacio papal, aunque varias cartas como esa fueron otorgadas rutinariamente a los capellanes papales para permitirles recibir los beneficios restringidos a la nobleza.

El 4 de abril de 1540, después de haber servido cinco años en el coro, tuvo derecho a un permiso de diez meses los cuales usó para viajar por España. No hay rastro de sus movimientos en estos viajes y aparentemente estaba de vuelta en Roma el 25 de mayo de 1541. Durante su segundo mandato en la capilla se publicó gran parte de su música y realizó diversos viajes: a Bolonia en agosto de 1541, Perugia en agosto de 1542, Castro en enero de 1543, y una larga estadía en Bolonia y Busseto a partir de febrero de 1543. El dia primero de mayo de 1545 se le concedió una segunda licencia de diez meses. Pudo haber estado en Sevilla al comienzo de su licencia, ya que Francisco Guerrero, en su *Viage de Hierusalem* (1590) escribió que cuando tenía 18 años había estudiado con Morales en Sevilla. En agosto del mismo 1545 Morales había sido nombrado maestro de capilla en la catedral de Toledo, con un salario de 43,000 maravedíes.[86] El salario, aunque mayor que el otorgado a cualquier maestro anterior de la capilla de Toledo, era poco más de lo que había ganado en Ávila y considerablemente menos que su salario en Piacenza

[85] Colación: acto de colar o conferir canónicamente un beneficio eclesiástico, o de conferir un grado de universidad. Definición tomada del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

[86] Según la RAE, el maravedí es una moneda antigua española que generalmente tenía un valor bajo.

casi quince años antes. En el año de 1547 enfermó gravemente y renunció a su puesto el 9 de agosto.

El 27 de noviembre de 1551, Morales fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Málaga, pero una semana después de su nombramiento comenzó a tener problemas con los cantantes no acostumbrados a sus demandas perfeccionistas, lo que le ocasionó amonestaciones y multas de los cánones. Cuando el cargo de maestro de capilla se abrió de nuevo en Toledo en agosto de 1553, Morales escribió pidiendo ser considerado, sin embargo, se acordó que el puesto fuera dictaminado mediante una competencia abierta con los demás aspirantes al nombramiento. Morales presentó su solicitud el 4 de septiembre de 1553, pero para principios de octubre ya había fallecido. Morales fue el primer maestro español del renacimiento tardío, compositor de la generación de Gombert y Willaert, pero a diferencia de ellos, Morales escribió muy poca música profana, su repertorio abarca principalmente misas, 22 en total, 81 motetes, 18 *magnificats*, 11 himnos y algunas piezas profanas.

Enríquez de Valderrábano

Sobre la vida del compositor Enríquez de Valderrábano se sabe poco. No hay información acerca de la fecha y lugar de su nacimiento. Los datos que sobreviven se registraron en su *Silva de Sirenas*, donde afirma que fue vecino (ciudadano) de Peñaranda del Duero; posiblemente fue allí donde el autor nació.[87] Sin embargo, existe la posibilidad de que el lugar de su nacimiento haya sido Valderrábano de Valdivia, provincia que se ubica aproximadamente a 80 kilómetros de Palencia (hipótesis sostenida por Emilio Pujol).[88] Independientemente de la escasa información con la que se cuenta sobre el compositor, la mención que hace de él Juan Bermudo en su libro *Declaración de instrumentos musicales* resulta significativa, pues lo califica como uno de los "mejores tañedores" de su tiempo, al lado de Mudarra, Narváez y Fuenllana, entre otros.[89] Por el

[87] Valderrábano, *Silva de sirenas*, folio A ii.

[88] Emilio Pujol (ed.), *Libro de Música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas Vol. 1*, Transcripción y estudio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona: 1968.

[89] Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, Libro Segundo, Capítulo XXXV folio XXIX^{v}.

mismo Bermudo sabemos que fue "músico del señor conde de Miranda"[90], a quien está dedicado *Silva de Sirenas,* pues podemos ver la leyenda en la portada: "Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Çuñiga Conde de Miranda".

La apreciación de Valderrábano como uno de los mejores tañedores se reafirma al revisar el *Silva de sirenas,* pues en él encontramos música diversa, para vihuela sola, a dúo y para vihuela y voz, en cuanto a la dotación instrumental; respecto a las formas musicales se encuentran contrapuntos, fantasías, diferencias, sonetos, baxas, pavanas, romances y villancicos, entre otros. Contiene también música transcrita de la polifonía vocal de su tiempo, con obras de autores como Josquin, Gombert, Willaert, Layole, Verdelot, Jaquet, Mouton, Morales, Ortíz y Vásquez. En total, suman 169 composiciones, con las cuales se convierte en uno de los compositores más prolíficos para vihuela, un contenido superado únicamente por el del *Orphenica Lyra* de Fuenllana que contiene 182 obras.[91]

[90] *Ibid*., folio XXXIX^{v}.

[91] Miguel Fuenllana, *Orphenica lyra*, Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554.

Transcripción y edición

La transcripción es la actividad que tiene como fin cambiar el sistema de notación musical de una obra a otro diferente (por ejemplo, de tablatura a notación moderna) o en el diseño del formato, como pueden ser las partes separadas (*particella*) a un formato donde se puedan visualizar todas las partes incluidas de manera simultánea (*score* o partitura). Una interesante observación que hace Ter Ellingson en su artículo *Transcription*,[92] es que generalmente se hacen transcripciones de fuentes manuscritas de música temprana, anterior a 1800, que implican algún grado de trabajo editorial. Resulta interesante debido a que destaca que a partir de ese año el tipo de escritura es mucho más preciso, de forma que es posible leer directamente de esas partituras, sin necesidad de hacer una nueva versión escrita de la obra; en cambio, la música anterior presenta ciertas características de notación que requieren de un trabajo de transcripción que permita al intérprete hacer una lectura de la música que contiene el documento original.

Otro tipo de transcripción se realiza cuando se cambia de medio, por ejemplo, cuando se adapta música de orquesta a piano o de violín a guitarra. En ambos ejemplos la finalidad de realizar una re-escritura de la obra es sencilla, permitir al intérprete de cada instrumento tocar la obra en su instrumento y que el resultado sonoro sea lo más fiel al original escrito por el compositor. La transcripción es un trabajo constantemente realizado por guitarristas, pues la guitarra moderna de seis cuerdas no comienza a ser popular sino hacia inicios de 1800: James Tyler[93] describe una guitarra de seis cuerdas construida en 1794 por Josef Benedid, donde la sexta cuerda corresponde a la nota Mi, una cuarta más abajo que el quinto orden de las guitarras llamadas barrocas. Estas guitarras de cinco órdenes fueron características del siglo XVII y primera mitad del XVIII y las que tenían el registro más amplio de acuerdo con su afinación usaron como nota más grave el La,[94] por tanto, las guitarras que incorporaron una sexta cuerda permitieron

[92] Ter Ellingson, "Transcription", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 25, 2001, pp. 692-694.

[93] James Tyler & Paul Sparks, *The guitar and its music*, Oxford Early Music Series, Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 255-257.

[94] Las distintas afinaciones que se utilizaron en la guitarra de cinco órdenes varían de acuerdo con los autores, por ejemplo, la afinación más antigua que se conoce es la que propone Juan Carlos Amat en su

aumentar el registro del instrumento. Otro dato importante acerca de la historia de las nuevas guitarras de seis cuerdas es la construcción de guitarras de este tipo por Joseph Pagés, uno de los primeros constructores en fabricarlas ya con las características de afinación que usaron los compositores como Filipo Gragnani (1767-1820), Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), y demás compositores que durante el siglo XIX incrementaron el repertorio de este instrumento.

Como dato importante cabe mencionar que la guitarra ha sido un instrumento en cuyo repertorio la transcripción ha figurado durante siglos: ya en 1732 Santiago de Murcia incluyó obras de Arcangelo Corelli (un preludio, una tocata y una giga) entre las de muchos otros autores en su manuscrito "Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales". Durante el siglo XIX destacan las transcripciones de música de Rossini para guitarra que hiciera Mauro Giuliani (1781-1829) y que utilizara para realizar las variaciones tituladas *Rossinianas,* seis obras en total, del *opus* 119 al 124. Otro ejemplo de esta época es el caso de Johann Kaspar Mertz (1806-1856) quien publicó una transcripción de la obra *Ständchen* (Serenade) Op. 135, de Franz Schubert.

Estos son tan solo unos ejemplos de las distintas transcripciones que se realizaron para guitarra, actividad en la que los guitarristas españoles Emilio Pujol (1886-1980) y Andrés Segovia (1893-1987) llevaron a su momento cumbre durante la primera mitad del siglo XX, pues ambos realizaron diversas transcripciones de música que incluyeron desde el repertorio de la vihuela renacentista hasta música para piano de compositores como Joaquin Malats, Isaac Albéniz y Enrique Granados, entre otros.[95]

---

libro *Guitarra española y bandola* en el cual explica que la primera cuerda es simple, la segunda y tercera se afinan al unísono y la cuarta y quinta son con una octava baja, esta afinación es la que incluye al cuarto orden una cuarta más bajo que el tercero y al quinto una cuarta más bajo que el cuarto, es de las afinaciones usadas la que tiene el registro más amplio. Esta afinación también fue usada por Ruiz de Ribayaz (1676) y Giovanni Paolo Foscarini (1629), entre otros. Otra de las afinaciones más comunes fue la usada por Viseé (1682) y Corbetta (1671), entre otros, en la que la nota más grave era el Re de la cuarta cuerda. Otra afinación muy común fue la usada por: Sanz (1674), Briceño (1626), Campion (1730), entre otros, la cual presenta como nota más grave el Sol de la tercera cuerda. Para ver más detalles acerca de las afinaciones en la guitarra de cinco órdenes ver: Tyler & Sparks, *The guitar and its music*, pp. 184-186.

[95] De acuerdo con Thomas F. Heck, en su artículo "Pujol Vilarrubí, Emíli [Emilio]" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers Ltd., vol. 20, 2001, pp. 594-595, Pujol publicó cerca de 300 transcripciones en la serie "Emilio Pujol Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare".

La transcripción de la música de vihuela puede servir para diversos fines: primeramente es un proceso de "traducción", ya que la notación conocida como *cifra* o *tablatura* es un sistema en el que no se identifican notas específicas, y cuya lectura requiere un entrenamiento previo. Con la transcripción se traslada dicha notación a la actual en pentagrama, lo cual facilita la lectura y permite emplear todas las herramientas necesarias para su análisis. Es importante mencionar que para una persona adiestrada en la lectura de la cifra, la "ubicación" de cada nota puede representar un sonido específico de acuerdo con la afinación que se asuma. En el caso de Valderrábano las piezas están escritas para dos instrumentos cuya afinación puede variar a partir de las diferencias implícitas en las distintas combinaciones de vihuelas que el autor indica: afinadas al unísono, a una distancia de tercera menor, de cuarta y de quinta. Cuando se realiza la lectura de la cifra para una pieza con dos instrumentos afinados con un intervalo específico de diferencia la identificación de las notas en cada una de las tablaturas es distinta: por ejemplo el 0 en la primera cuerda de la vihuela mayor podría ser un sol, mientras que en la vihuela menor a una cuarta de diferencia esta misma cuerda al aire produciría un do, y en la vihuela afinada a una quinta re. Como se puede ver, realizar un análisis de esta música directamente de la tablatura resultaría una labor prácticamente imposible de realizar con fluidez y precisión. El proceso de transcripción, en este caso, tiene el propósito de presentar la notación real de los sonidos de las cifras en cuestión.

Una actividad paralela a la transcripción es la edición, pues en ésta el transcriptor plasma la información necesaria de acuerdo con la finalidad del texto editado.[96] Existen diversos tipos de edición, James Grier enumera cuatro distintas: ediciones en facsímil, réplicas impresas de la notación original (facsímil diplomático), ediciones interpretativas y ediciones críticas.[97] Grier señala que es importante considerar las necesidades del público potencial de la edición y cómo dirigirse a él, criterio fundamental para determinar el tipo de edición que se requiera para cada caso.

[96] En este caso el término *edición* es entendido como la preparación de un texto y no como la publicación de una obra.

[97] James Grier, *La edición crítica de la música*, Madrid: Akal Música, 2008, pp. 127-138.

Criterios de transcripción

El trabajo de transcripción implica una serie de tomas de decisión que el editor debe realizar en cuanto a la conversión de los sistemas de escritura para que el músico pueda hacer una lectura adecuada. Consecuentemente, es importante que el trabajo del editor-transcriptor se haga con conocimiento de los fundamentos de teoría y notación, del estilo y del contexto histórico de la época, pues de ello depende que el eventual resultado sonoro pueda ser lo más cercano a la composición original. Para este trabajo presento dos tipos de transcripción: la primera una edición crítica, sirve para el estudio y análisis, la segunda, de carácter práctico, es una transcripción para dos guitarras. He seguido este criterio dual debido a que el manejo de la información es diferente en cada caso: en una edición crítica se plasma la información que sirve para el estudio y análisis de la música, mientras que en la transcripción para dos guitarras propongo un tipo de escritura que sea de lectura fácil para los guitarristas. Con este fin he determinado que la forma de reproducir la música de la manera más cercana a la propuesta de Valderrábano es con el uso del *capo traste* o *capo tasto.* Este es un dispositivo usado en los instrumentos de cuerda pulsada que sirve para acortar la longitud de la cuerda, lo que facilita la transposición hacia el registro agudo sin alterar la digitación. La construcción del capo traste varía de acuerdo con el instrumento para el que está destinado, pero esencialmente es una barra rígida cubierta con fieltro, cuero o corcho, junto con algún medio para sostenerla firmemente presionada contra el diapasón. Esta barra mantiene las cuerdas en contacto con el traste requerido. El término fue empleado por primera vez por Giovani Batista Doni en sus *Annotazioni* de 1640.[98]

[98] Giovani Batista Doni, *Annotazioni sopral il compendio de' generi, e de' modi della música*, Roma: Andrea Fei, 1640, pp. 335-336.

Edición crítica

La edición crítica está elaborada bajo una de las premisas que propone James Grier, en la cual este tipo de edición está dirigido a un público especialista, es decir, músicos que cuentan con los conocimientos teóricos adecuados.[99] El propósito de esta edición es presentar la polifonía de las piezas de una forma clara, que permita al lector identificar con exactitud la conducción melódica implícita en la tablatura, por lo tanto utilizo aquí una metodología similar a la de los trabajos previos, mencionados arriba, realizados por Emilio Pujol y Juan José Rey, respetando de manera fiel las cifras que Valderrábano plasmó, de manera que sea posible realizar una comparación entre la intabulación para dos vihuelas y los originales vocales.

Durante el proceso de estudio de cada obra me di a la tarea de buscar ediciones modernas de la música vocal que Valderrábano intabuló en los dúos, ya que los originales de este repertorio se encuentran escritos en notación mensural blanca y, en consecuencia, habría que realizar un trabajo previo de transcripción a la notación actual. Dado que dicho repertorio ya ha sido transcrito por especialistas y publicado por instituciones de gran prestigio –como la American Institute of Musicology (AIM) con su *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM), o por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), con la colección de Monumentos de la Música Española– cumple con los requisitos de calidad y confiabilidad requeridos para los propósitos de este trabajo.

Una vez identificada cada una de las fuentes, y a partir de la información que estas proporcionaron, efectué un proceso que podría llamarse de "desintabulación", es decir, la transcripción en notación moderna de los sonidos establecidos en las tablaturas con el fin de mostrar con claridad el discurso melódico de cada una de las voces. De esta manera logré reconstruir una versión "coral" a partir de la tablatura que tomara en cuenta todas las diferencias idiomáticas propias del documento. Esto podría parecer, en un primer momento, un trabajo redundante pues cabría preguntarnos cuál sería el propósito de reescribir una obra coral intabulada por Valderrábano si podemos acceder a ella mediante la transcripción realizada por musicólogos expertos. La respuesta es simple: durante el proceso que realizó Valderrábano para intabular ese repertorio tomó decisiones

[99] Grier, *La edición crítica de la música*, p. 136.

editoriales que ocasionaron diferencias con los originales vocales, y que pueden ser estudiadas a partir de las cifras de la tablatura.

Entre los elementos que se ven alterados en el proceso de intabulación se pueden identificar los siguientes:

- Valderrábano tiende a distribuir de manera alternada las voces del original polifónico entre las dos vihuelas. Es decir, que prefiere dar a un instrumento las voces del *Tenor* y del *Superius* y al otro el *Bassus* y el *Altus,* evitando así intabular voces contiguas en el mismo instrumento (como sucedería en el caso de poner en un instrumento el *Superius* y el *Altus* y en el otro el *Tenor* y el *Bassus)*. Esta práctica permite que el intérprete de vihuela tenga más libertad al tocar la polifonía, pues es más cómodo realizar las digitaciones con intervalos grandes que si se tuviera que tocar melodías cuyas notas estuvieran muy cerca una de la otra. Este recurso de intabulación no es utilizado siempre, pues hay casos (como se verá en el aparato crítico) en los que, por diversas razones, Valderrábano cambia momentáneamente la melodía de una voz de la obra vocal de un instrumento a otro.
- En diversas ocasiones no es posible mantener la continuidad de una de las voces. Esto sucede porque una nota determinada se debería tocar en una cuerda que ya está ocupada tocando otra nota de una voz distinta, es decir que al intabular Valderrábano tuvo que decidir cuál de las dos voces sería más importante en ese momento.
- Valderrábano utiliza el recurso de *música ficta* para realizar inflexiones cromáticas.
- Hay otros cambios de notas debidos al uso de la *glosa*. Como mencioné antes, este recurso consiste en elaborar una especie de ornamentación melódica. Es importante la identificación de estos casos, ya que con este procedimiento Valderrábano logra conseguir que la música tenga mayor continuidad puesto que en las notas largas se puede perder fácilmente la secuencia de la polifonía debido a que en la vihuela los sonidos comienzan a disminuir en su intensidad inmediatamente después de ser tocados.

- Frecuentemente hay omisión de notas que sí podrían tocarse. En el proceso de revisión y comparación realizado durante la "desintabulación" identifiqué varios de estos casos en las obras que Valderrábano cataloga como de *primer grado*, así que es muy probable que el omitir esas notas tenga como fin el facilitar la ejecución en las piezas designadas como de menor dificultad.[100]

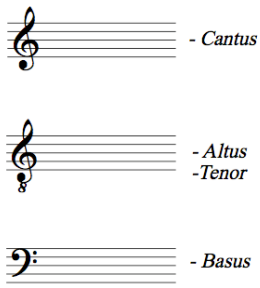
En cuanto a las características de esta edición, es importante mencionar que el formato utilizado tiene la finalidad de permitir al lector identificar de manera diferenciada cada una de las voces, así como el lugar específico en el que se encuentra cada sección. Para ello empleo los siguientes recursos:

- Se presenta la tablatura de cada vihuela, y sobre cada una de ellas la transcripción respectiva de cada voz en pentagramas separados permitiendo, por lo tanto, visualizar independientemente la melodía que corresponde a cada una de dichas voces.
- Siempre se anota el número de folio en cada parte de las vihuelas. Recordemos que por las características de la impresión la distribución de la música para cada una de las dos vihuelas está en folios distintos.
- Dado que es un trabajo de reconstrucción de la polifonía a partir de la tablatura, no presento ningún texto de las obras vocales originales. Si bien en algunas obras aparecen algunos íncipits textuales bajo la tablatura, éste texto no está presentado para que sea cantado y resulta irrelevante para el análisis de la conducción melódica de la voces, objetivo de esta edición.
- No asenté en esta edición las letras de estudio, pues considero que con el folio, el número de sistema y el número de compás es suficiente para ubicarse en la tablatura, y, por otra parte, porque las letras de estudio siempre comienzan con la *a* en todos los folios: por lo tanto cuando una obra contiene dos o más folios se repetirían las letras pudiendo causar confusión, por ejemplo en la obra *Pater noster* en el folio 53v. la vihuela mayor presenta las letras de estudio de la *a* a la *n*, pero en el folio 54v. donde continúa esta obra, nuevamente se presentan letras

[100] Recordemos que Valderrábano utiliza la indicación *primer grado* para las piezas de menor grado de dificultad y *tercer grado* para las de mayor grado.

de estudio de la *a* a la *i*. Esto sucede durante todo el libro, así que para promover la claridad en la edición crítica únicamente indiqué los folios, los sistemas y los compases.

- Realicé una reducción de valores rítmicos para facilitar la lectura siguiendo lo sugerido por Grier.[101] Si bien Miguel Querol sugiere que la reducción de los valores durante la transcripción de polifonía del siglo XVI sea en proporción 1:4, [102] los valores que elegí dependen directamente de lo planteado por Valderrábano pues asigné un valor de redonda a lo contenido en cada compás de la tablatura.
- Las armaduras utilizadas son las adecuadas para que se escriba el menor número de alteraciones accidentales.
- Las duraciones de las voces son interpretadas, de manera estricta, como las resultantes de la intabulación, de tal manera que si la nota de una voz se corta por tocarse la nota de otra voz, utilizo una ligadura con líneas punteadas para especificar que esa voz en la vihuela no puede mantener la duración que le correspondería.
- Para los casos de los dúos en unísono, asigné la vihuela que lleva el *cantus* como vihuela I y la que lleva el *basuss* como vihuela II, es decir la vihuela I será la de registro agudo.
- Para facilitar la lectura de las voces medias de la parte vocal utilicé la clave de Sol en 2ª línea transpuesta a la octava inferior y no claves de Do en distintas líneas como era la usanza del siglo XVI. Por tanto, se podrán leer de la siguiente manera:



[101] *Op. cit*., p. 148.

[102] Miguel Querol, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975, p. 113.

En los casos donde las obras son a cinco o seis voces la *Quinta* o *Sexta* parte fue transcrita de acuerdo con su ámbito, pero siempre utilizando alguna de las tres claves ilustradas arriba.

Dentro de los dieciséis dúos hay cuatro obras que deben ser tratadas de manera distinta debido a circunstancias específicas:

- Por una parte se encuentran las dos composiciones del mismo Valderrábano *Sobre el tenor de la baxa en quinta a cuatro* y *Sobre el tenor de Conde claros en tercera a cinco*, ya que al ser composiciones originales, pensadas para el dúo de vihuelas, no existe ninguna versión previa que sirva de referencia para una revisión.
- La obra *Cancion Payne trabel en quarta a seis* de Jean Mouton sólo sobrevive en la versión en tablatura de *Silva de Sirenas*. Por lo tanto no es posible realizar un estudio comparativo con el original.
- La obra *Obsecro te domina en quinta a cinco* de Josquin, al igual que la pieza anterior, no sobrevive en ninguna fuente de la época. Sólo existe una reconstrucción elaborada a partir de la tablatura del *Silva de Sirenas*, realizada por Willem Enders.[103] Dado que esta edición es una reconstrucción no puede tomarse como referencia para comparar con la intabulación de Valderrábano.

Transcripción para dos guitarras

En segundo lugar presento una transcripción para dos guitarras, resultado de la comparación de la edición crítica con las fuentes vocales que pudieron servir de referencia a Valderrábano. Ésta edición tiene las siguientes particularidades:

- Para las tres primeras obras, que son dúos para vihuelas en unísono, sugiero el uso de capo para ambas guitarras con la finalidad de que al producir las notas de la transcripción éstas sean las notas que corresponden a la de la fuente vocal de la cual se trata.
- En el caso de las obras que requieren vihuelas afinadas a un intervalo de tercera, cuarta o quinta utilizo como vihuela mayor una guitarra con su afinación normal en Mi. La vihuela menor se transporta, para crear el intervalo adecuado entre las

[103] Willem Elders (ed.), *New Josquin Edition, Volume 24 Motets on non-biblical text*, Holanda: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2007, pp. 55-62 y 109-121.

dos guitarras, según sea el caso, mediante el uso de un capo en el traste necesario, consiguiendo así que la lectura de la vihuela menor replique la digitación de la tablatura. Por ejemplo, en el dúo *Andreas Christi Famulus*, para instrumentos afinados a una tercera menor de distancia, la parte de la "guitarra mayor" está transcrita con Si bemol en la armadura, mientras que la de la "guitarra menor" tiene Fa y Do sostenidos: el guitarrista que toque esta parte leerá dicha música como si estuviera leyendo notas reales (utilizando la notación como una especie de tablatura donde las notas indican lugares en el diapasón y cuerdas), pero con el uso del capo en el tercer traste se producirán las notas que corresponderían a un instrumento con la afinación mencionada.

- En esta edición no incluyo sugerencias de digitación; decidí no hacerlo porque así los guitarristas tienen dos opciones de afinación para tocar la transcripción:

    1) Con las guitarras afinadas de manera convencional, con la tercera cuerda en Sol.

    2) Con la tercera cuerda medio tono abajo, en Fa sostenido, en el temple de la vihuela.

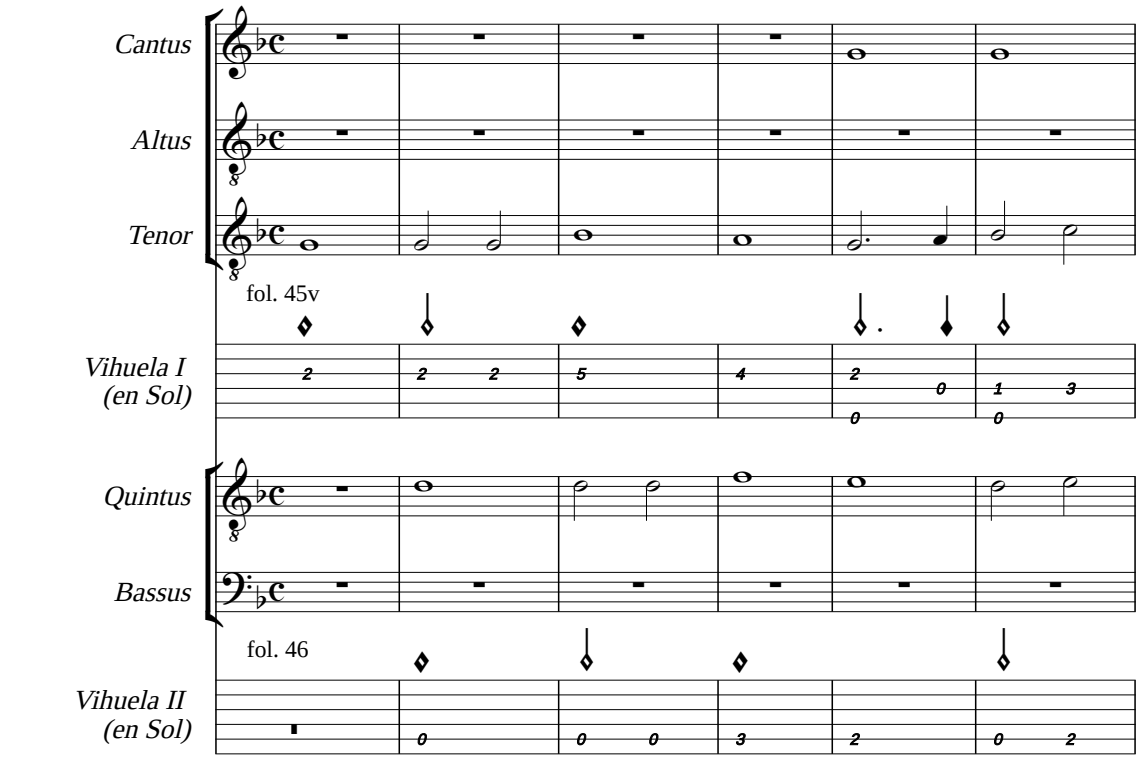
- En el caso de secciones con muchos silencios omití la voz correspondiente para evitar el colocar símbolos innecesarios y facilitar así la lectura.
- Si bien se trató de simplificar en la medida de lo posible la escritura de la polifonía, tuve cuidado de respetar gráficamente la línea de cada una de las voces: por ejemplo, en los casos donde hay tres voces, cada una está escrita de forma independiente para lograr claridad en la descripción de la conducción melódica.
- En casos en los que una nota está compartida, es decir, que pertenece a dos voces y que por las circunstancias se toca en el mismo sitio de la guitarra, escribí las notas con doble plica para hacer la aclaración, entendiéndose que no deberán tocarse dos notas iguales en distinta cuerda.
- En los casos en los que se encontró alguna discrepancia entre las notas intabuladas por Valderrábano y las notas de las fuentes vocales, se hace la corrección y aclaración pertinente, siempre y cuando el cambio sea justificado. Estas decisiones editoriales están fundamentadas en el siguiente principio: si la nota que aparece en la tablatura es distinta a la fuente vocal, pero esta no interfiere

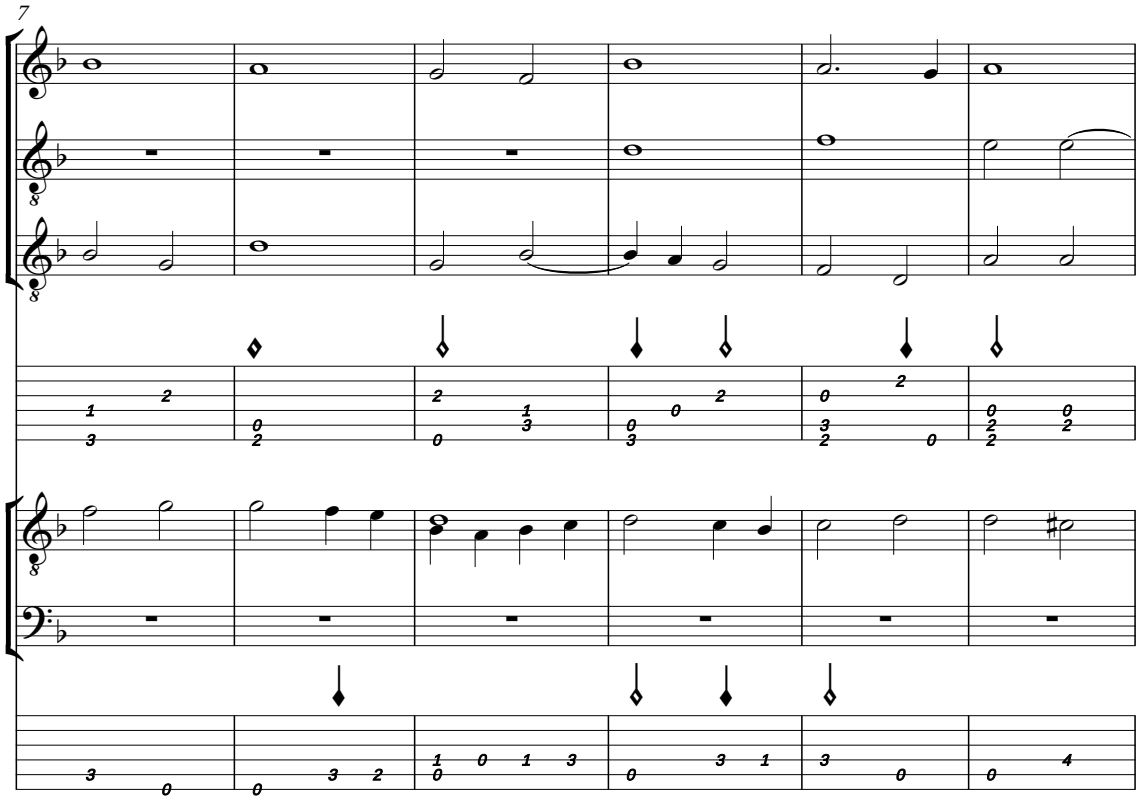
con la armonía o con la línea melódica no se hace ningún cambio. Sin embargo, si la nota que es distinta a la fuente vocal produce una disonancia que no está preparada y/o resuelta sí hago la aclaración y busco una solución lógica y que se ajuste al estilo contrapuntístico de la época. Es importante mencionar que este tipo de correcciones son muy pocas pues solo suceden en cuatro piezas y considero necesario hacerlas pues, como lo mencioné antes, las notas erróneas alteraban de manera importante el resultado sonoro. La decisión general de no modificar el discurso musical a pesar de que las notas no correspondan a las de las obras vocales es tomada para respetar al máximo las notas de la tablatura.

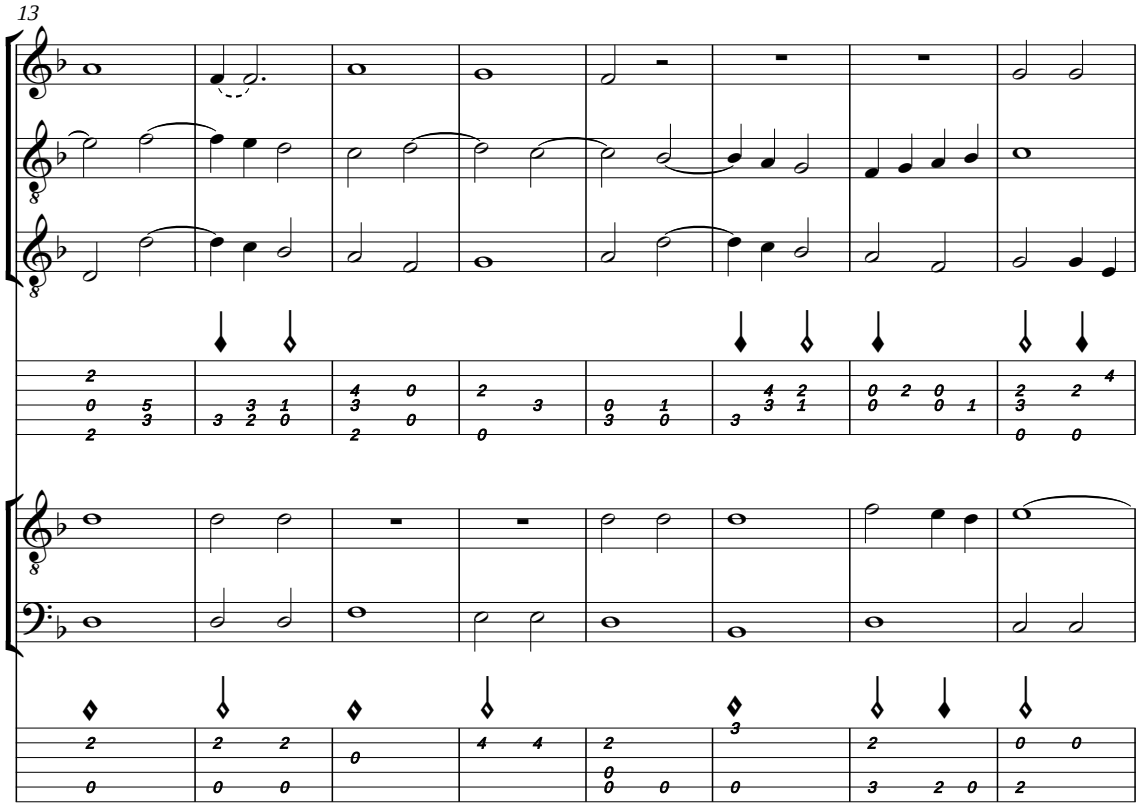
- Al finalizar cada uno de los dúos presento una "versión de consulta", esta transcripción contiene las notas que se producen en las guitarras que usan capo. Esta versión bien podría servir para que sea interpretada por instrumentos diferentes a la guitarra y también como material de apoyo para aquella persona que desee hacer una revisión de la versión con capo.

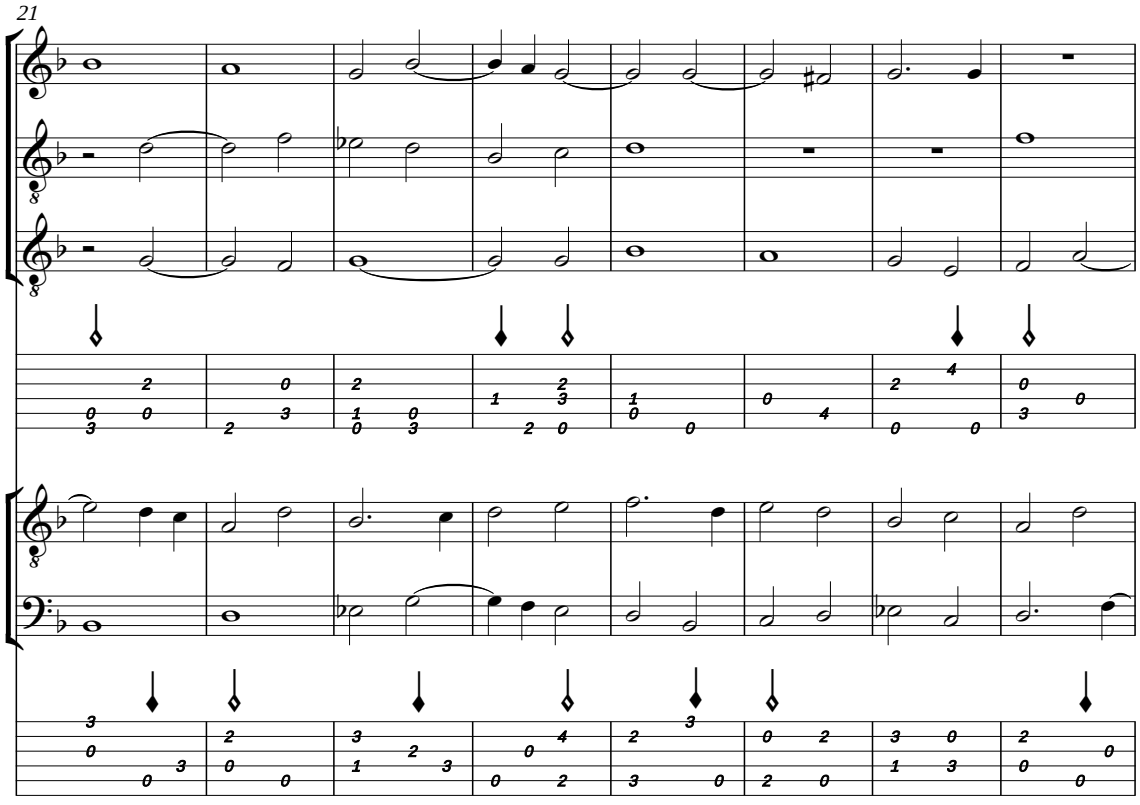
Edición crítica

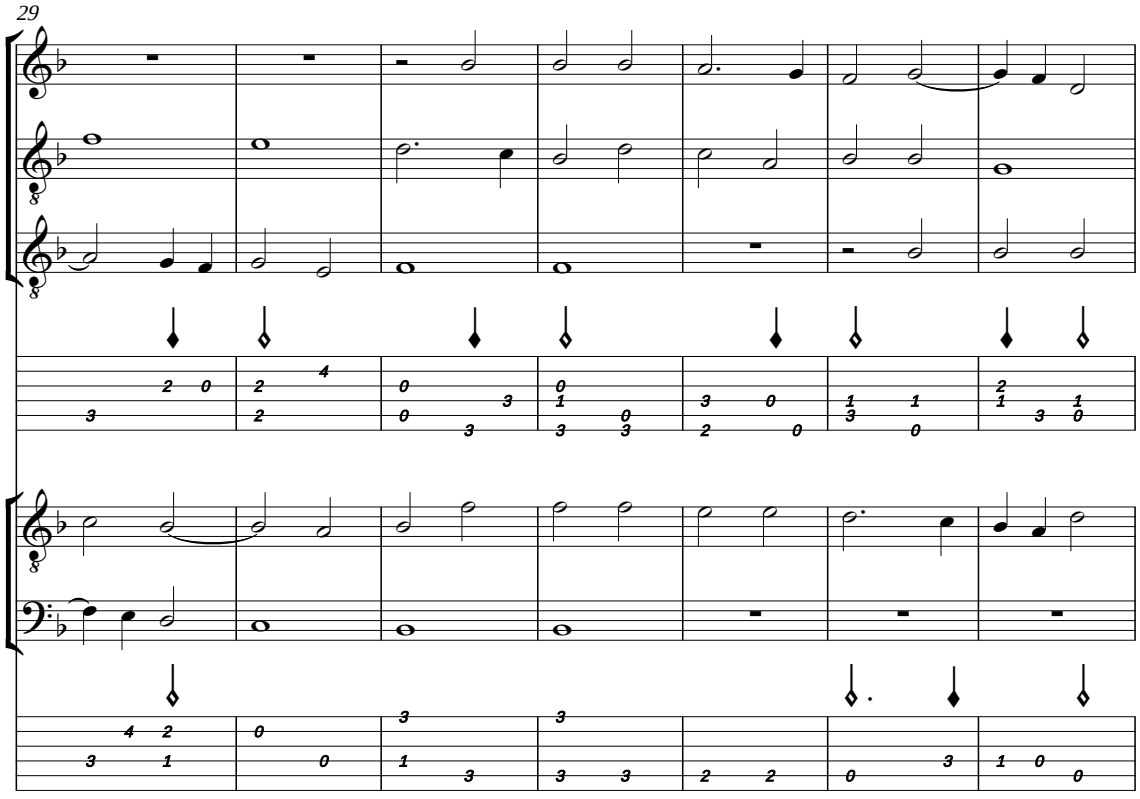
I.- Assiste parata [Gombert]

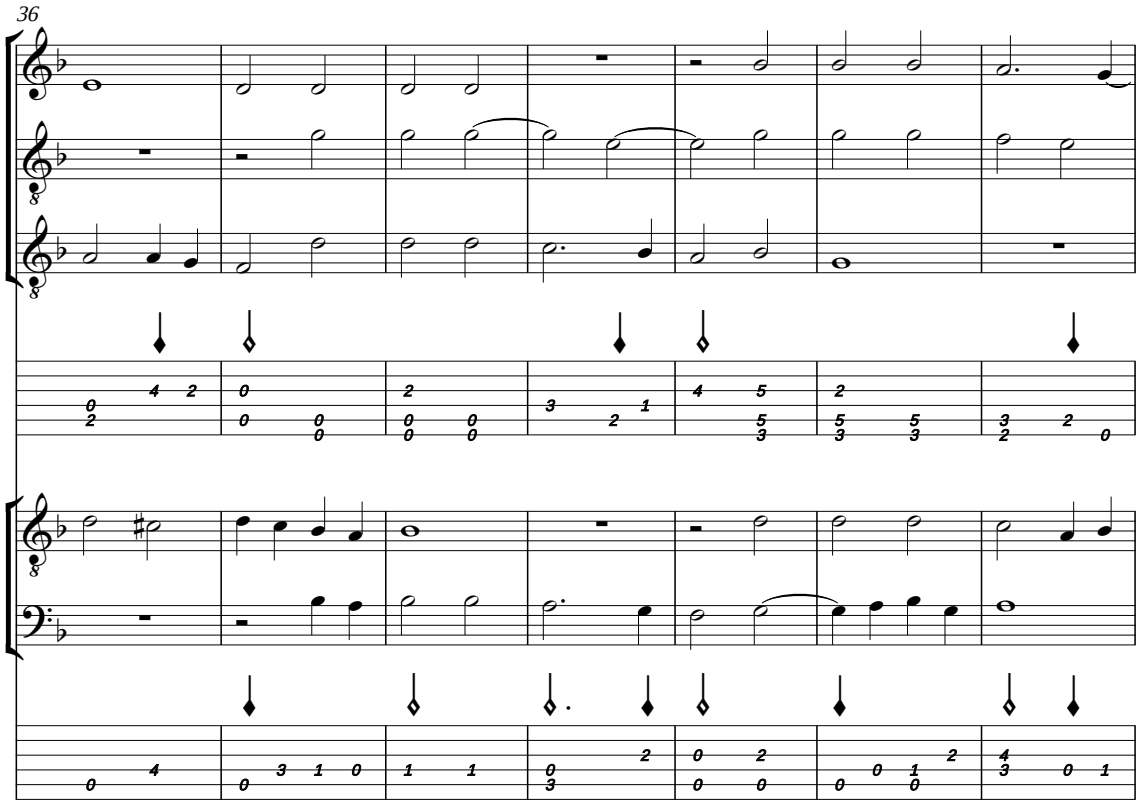


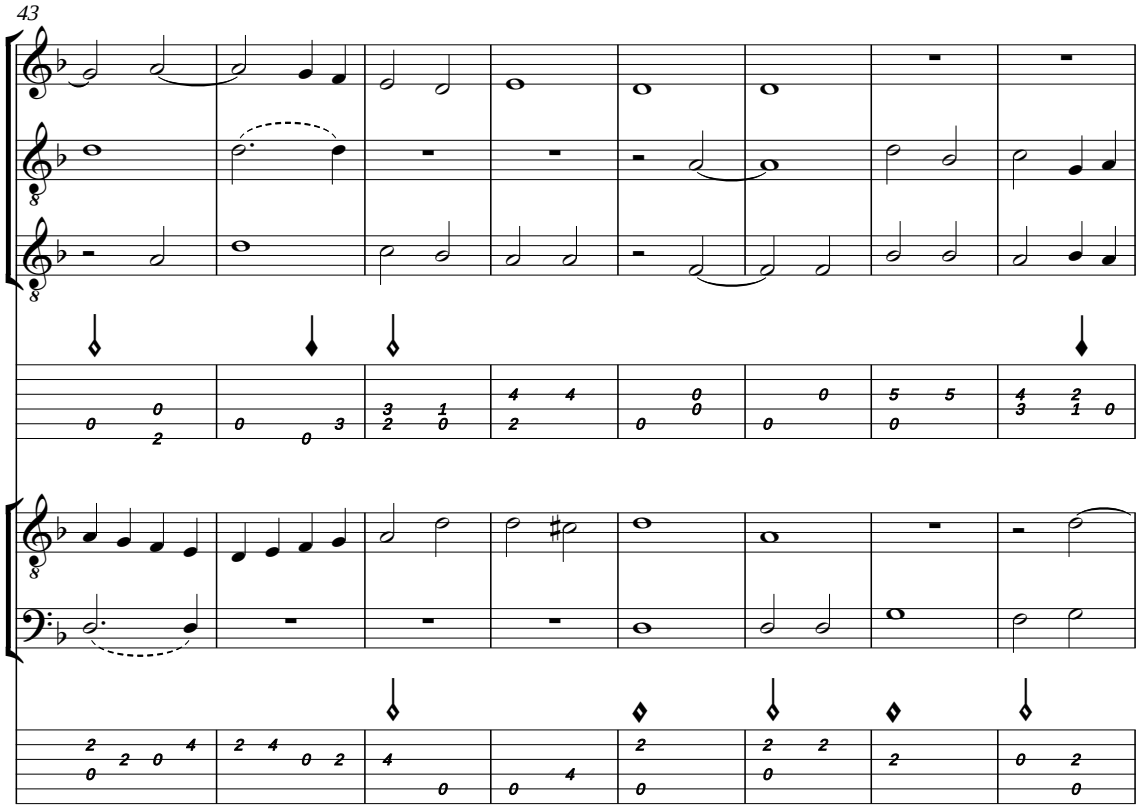


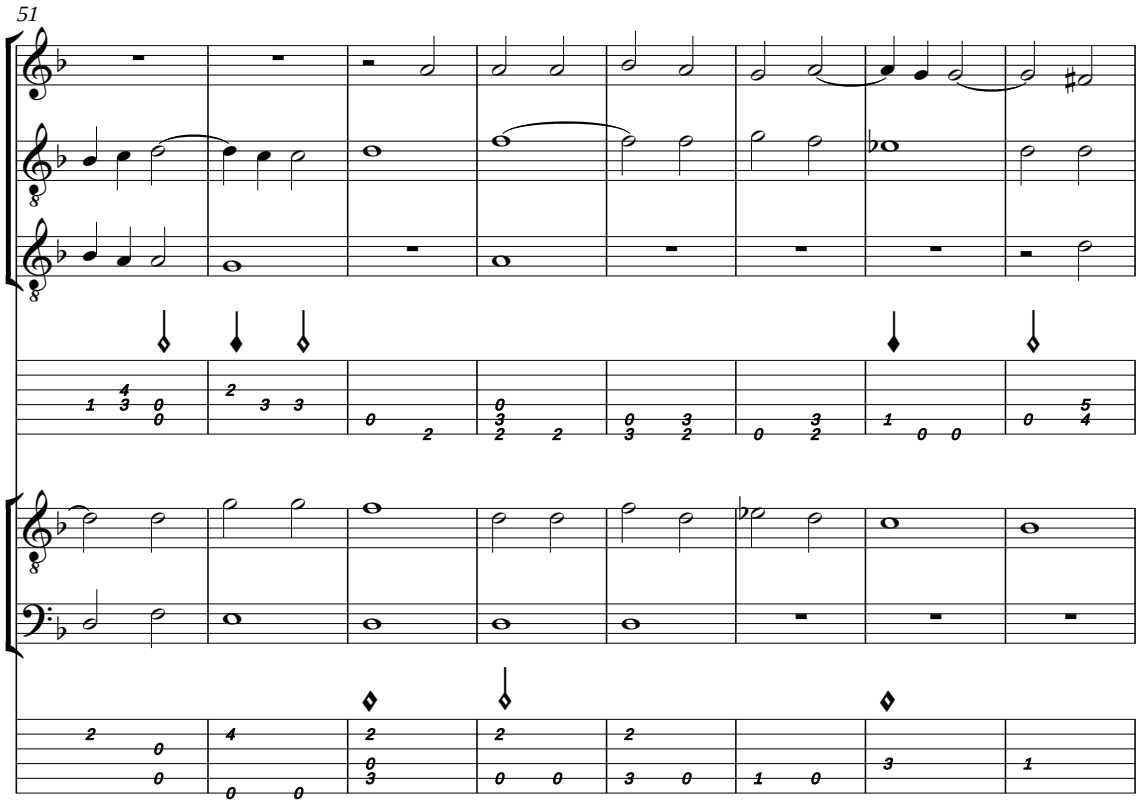

13

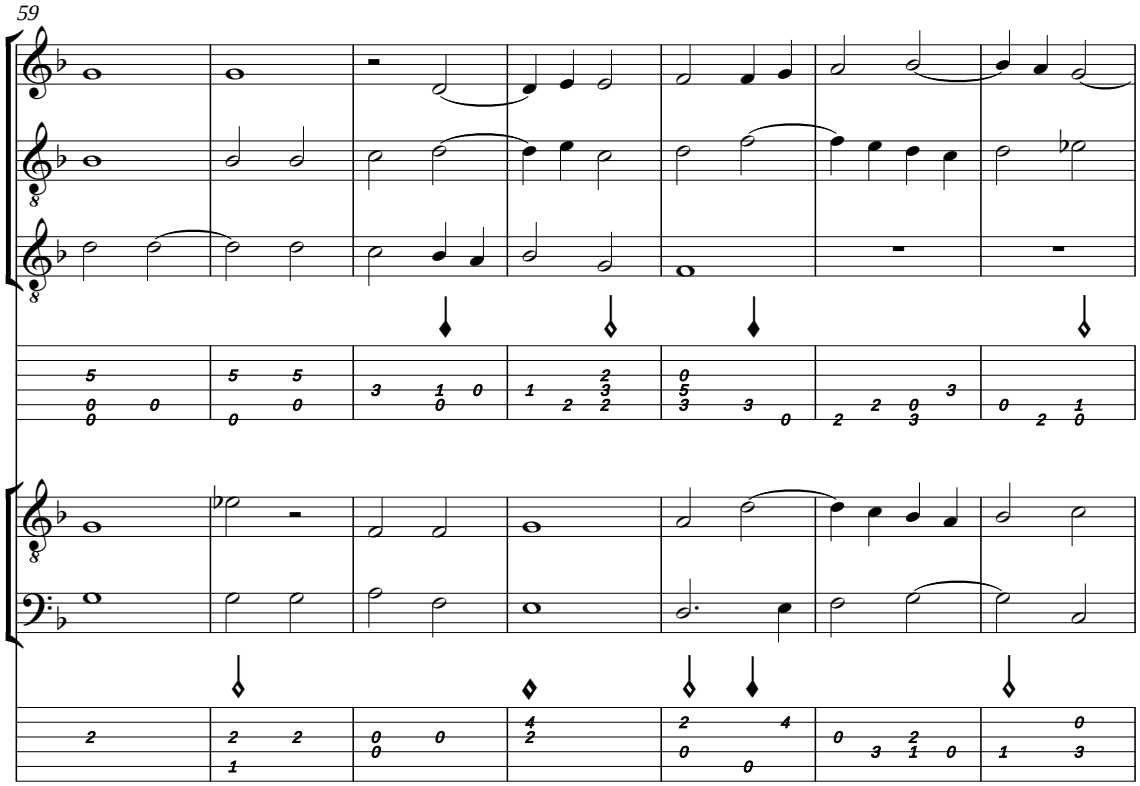

21

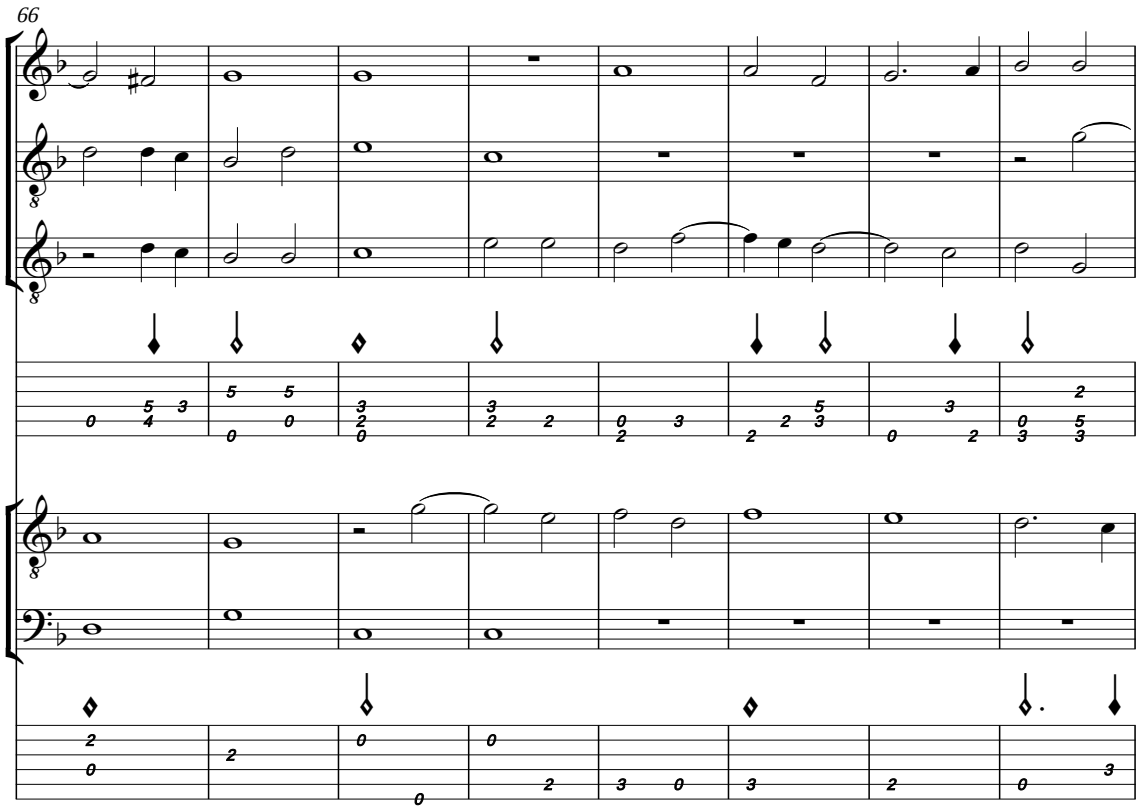

29

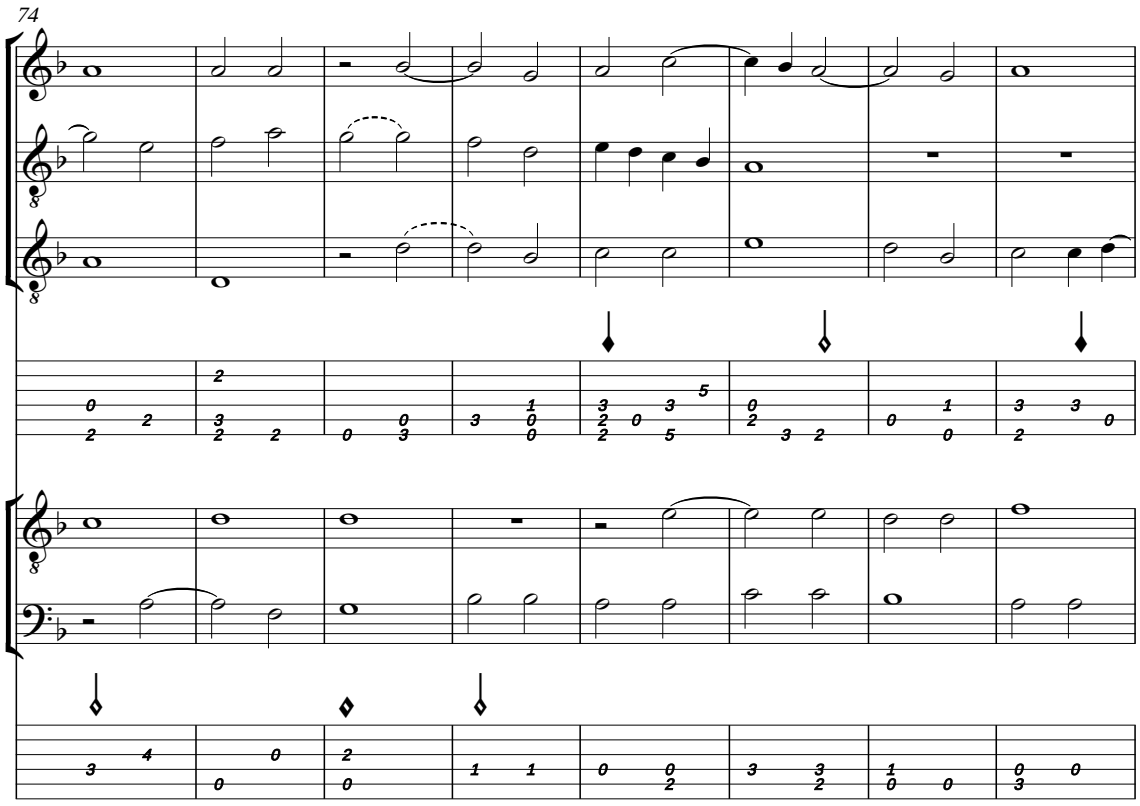

36

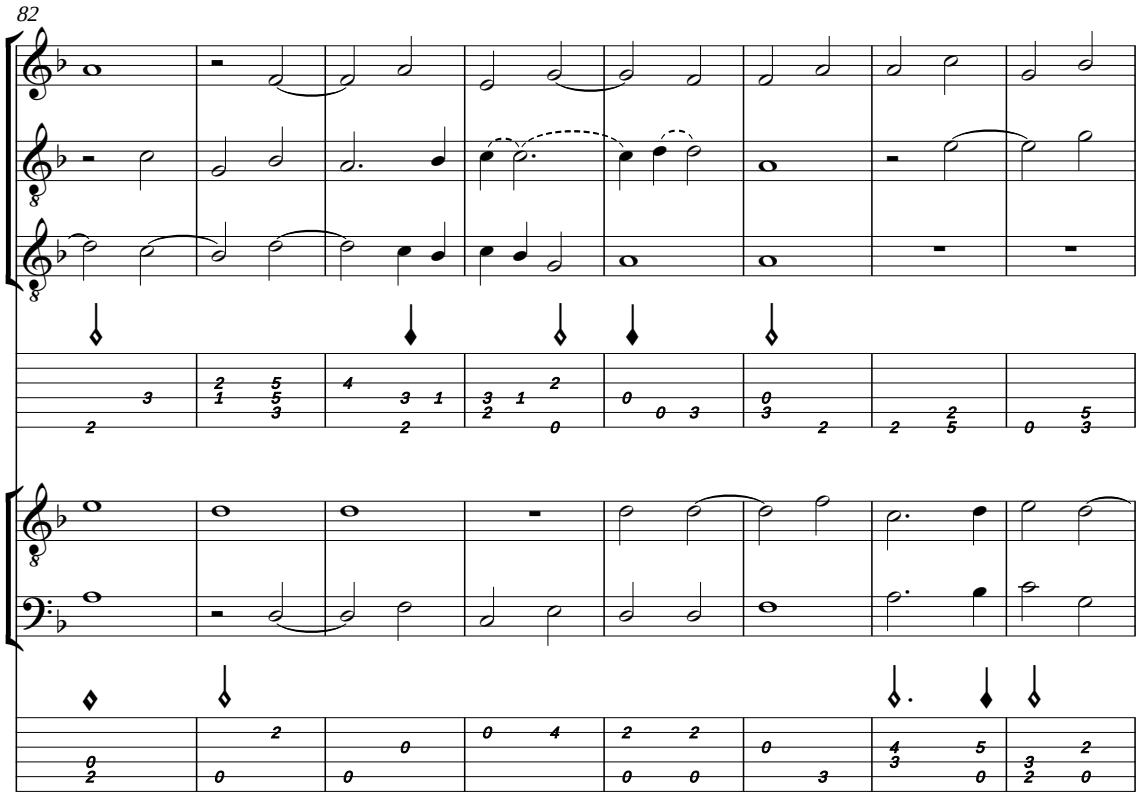

43

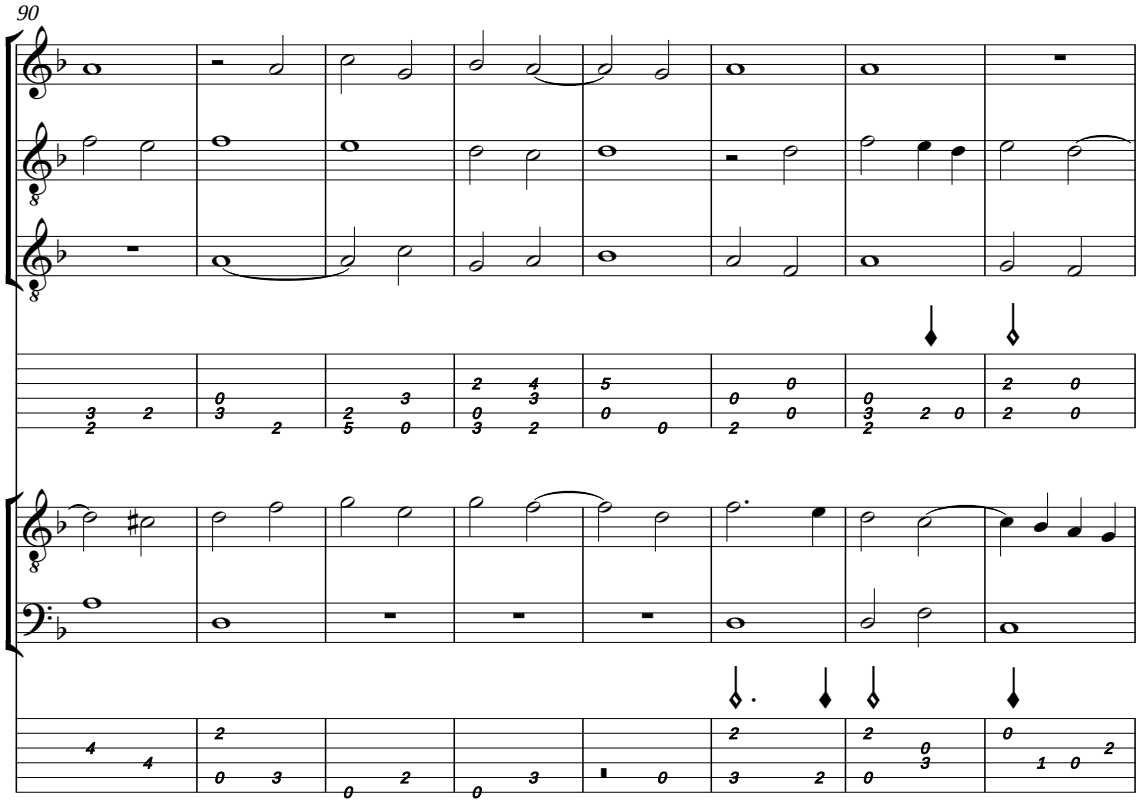

51

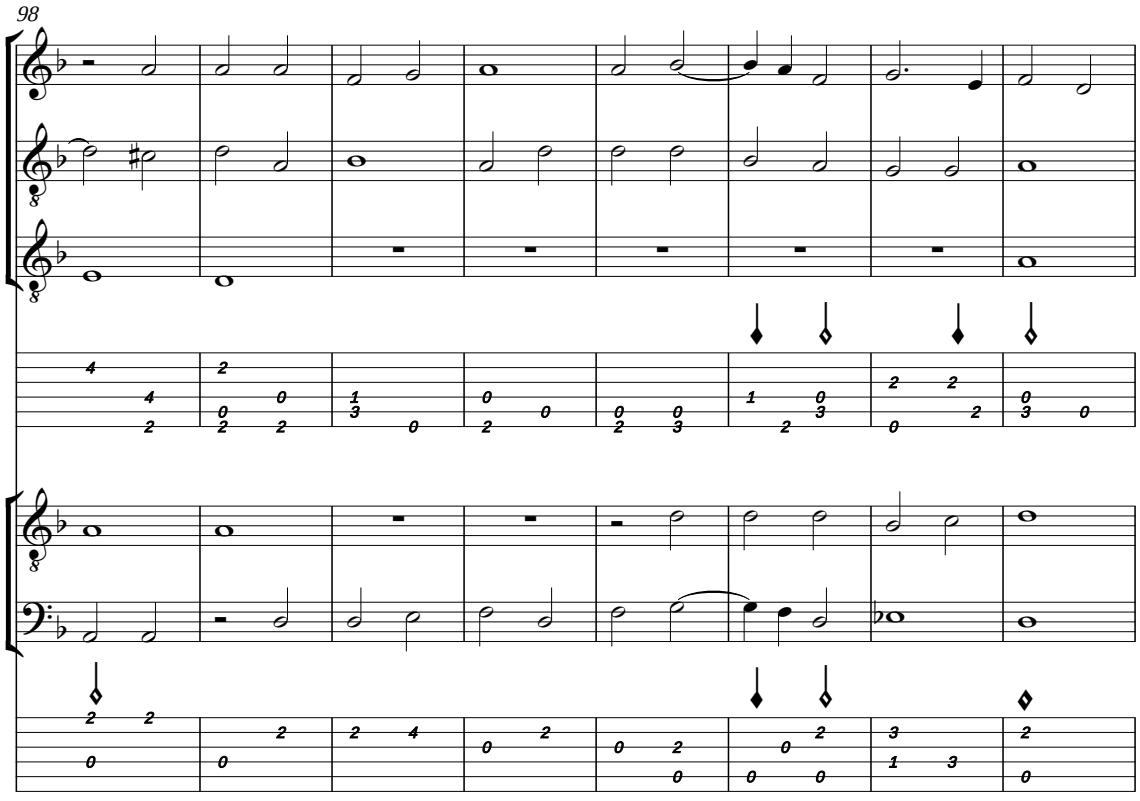

59

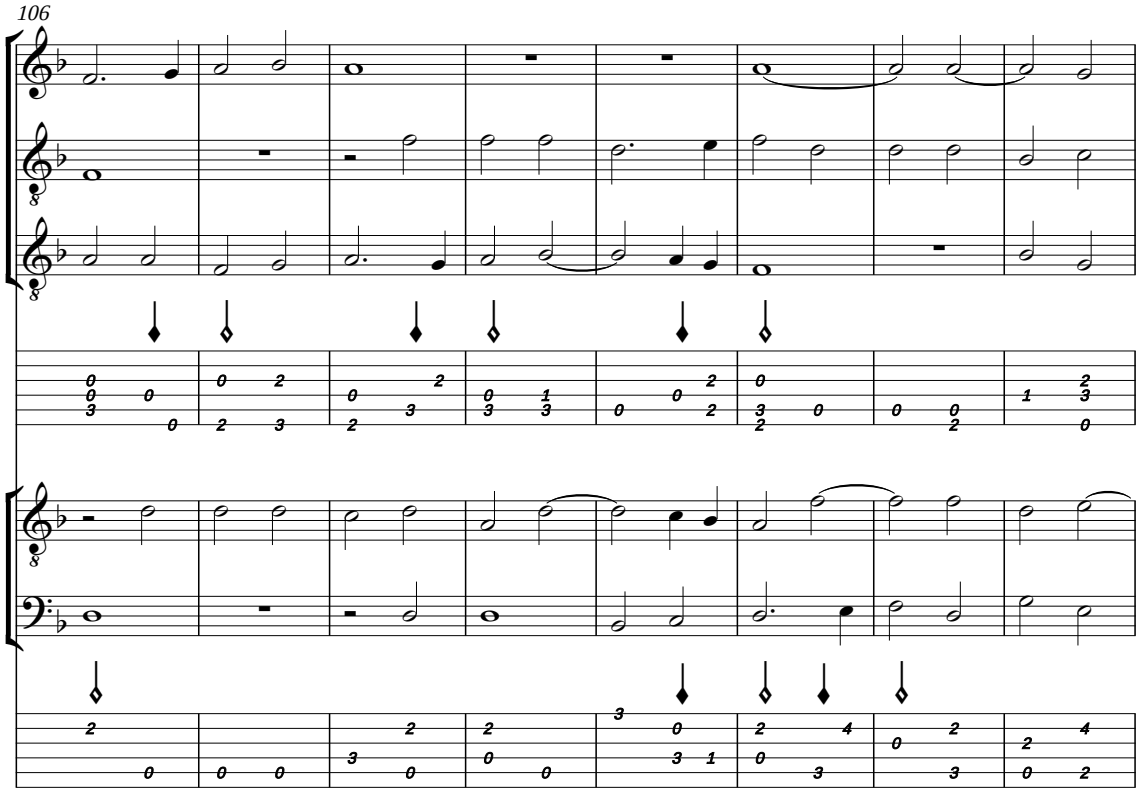

66

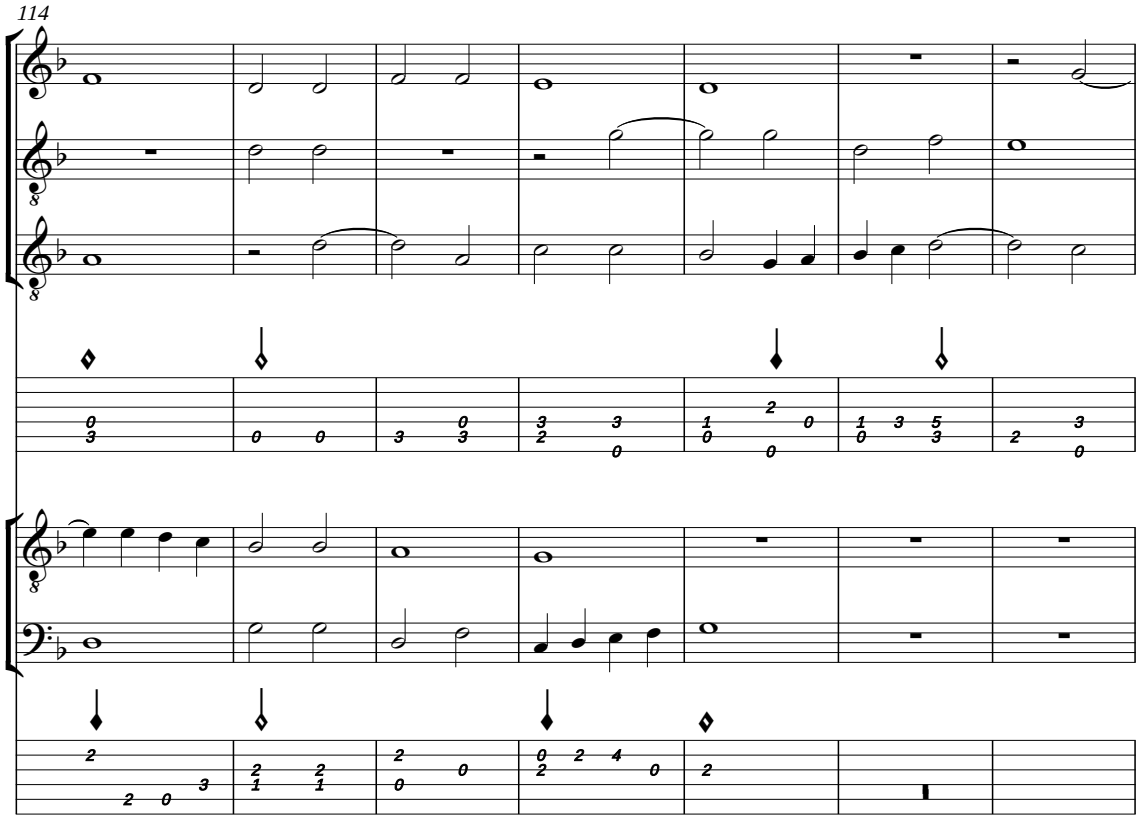

74

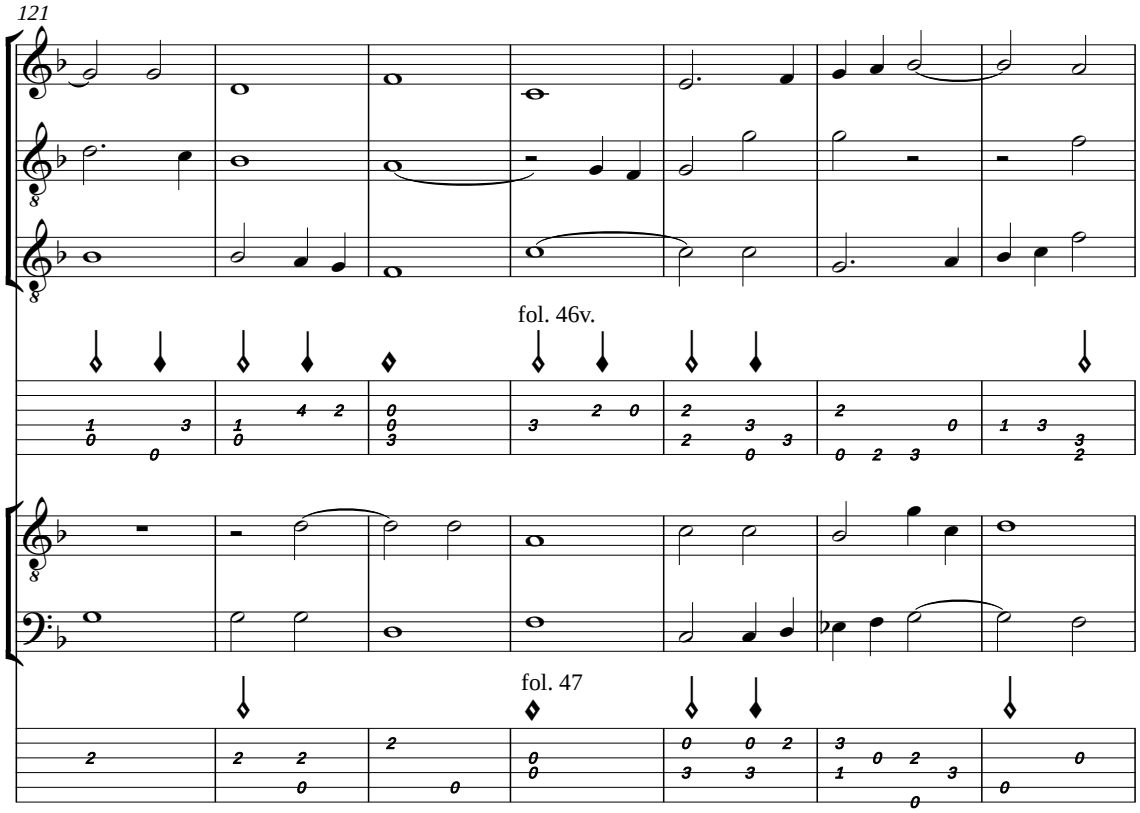

82

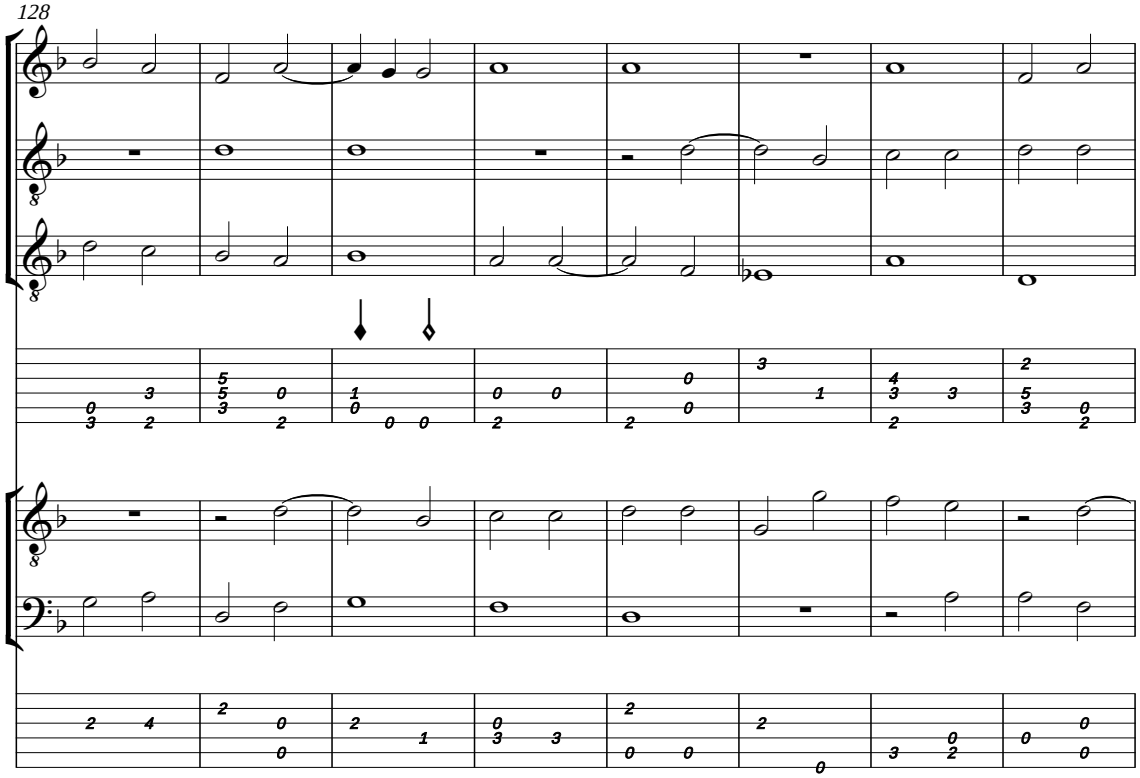

90

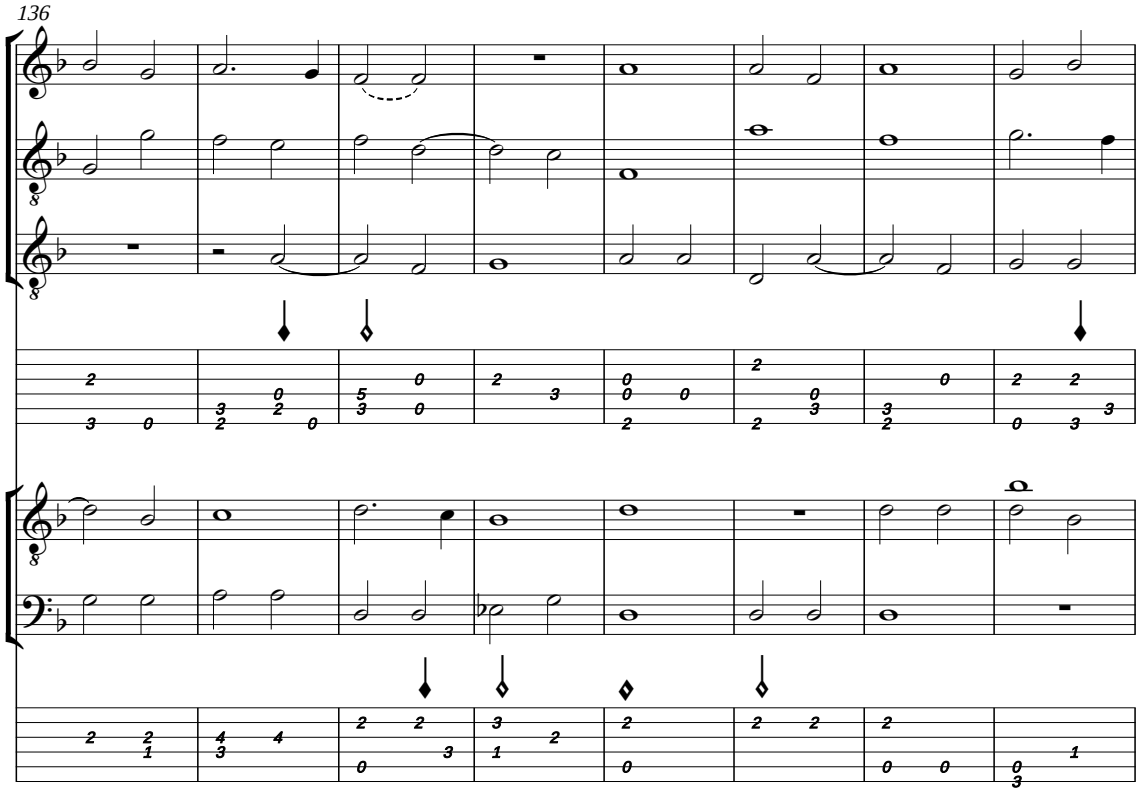

98

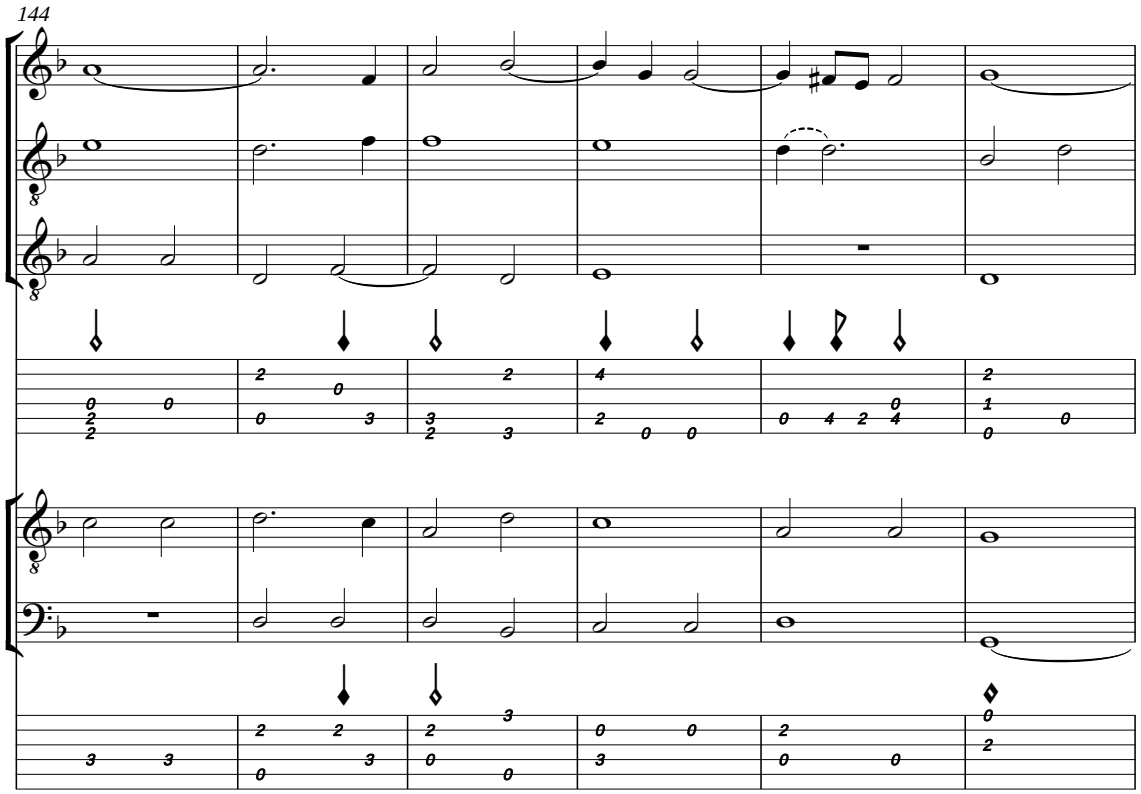

106

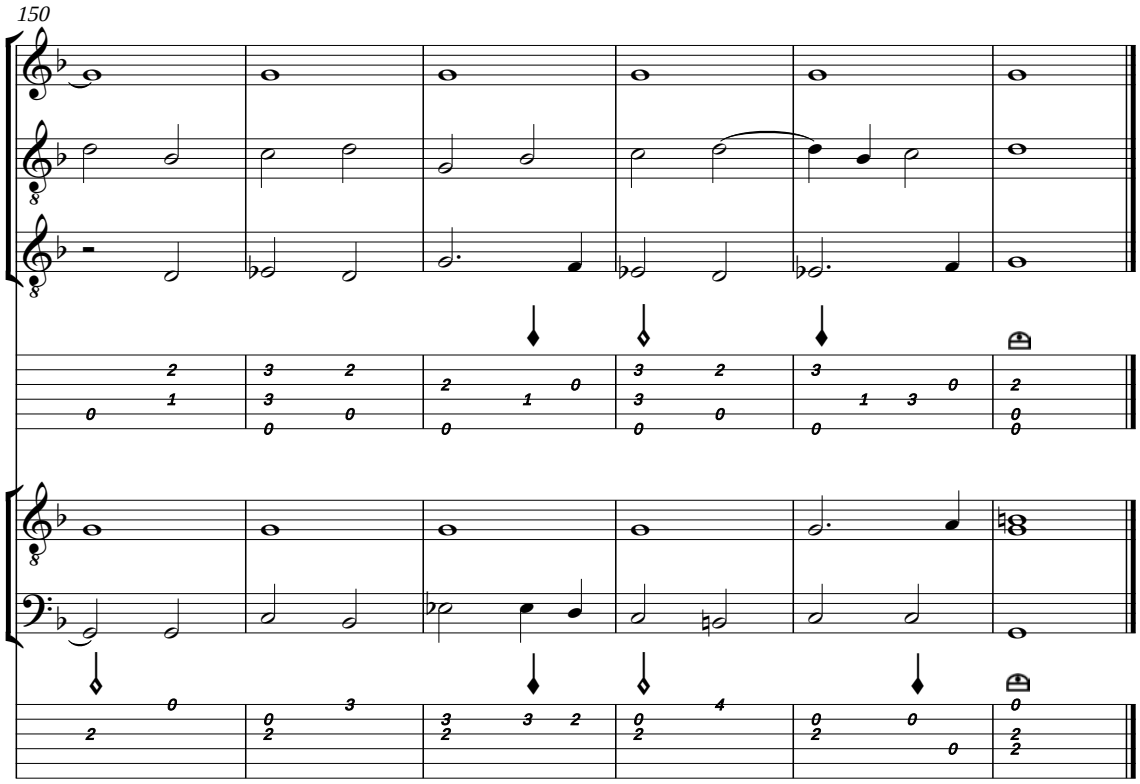

114


121
fol. 46v.
fol. 47

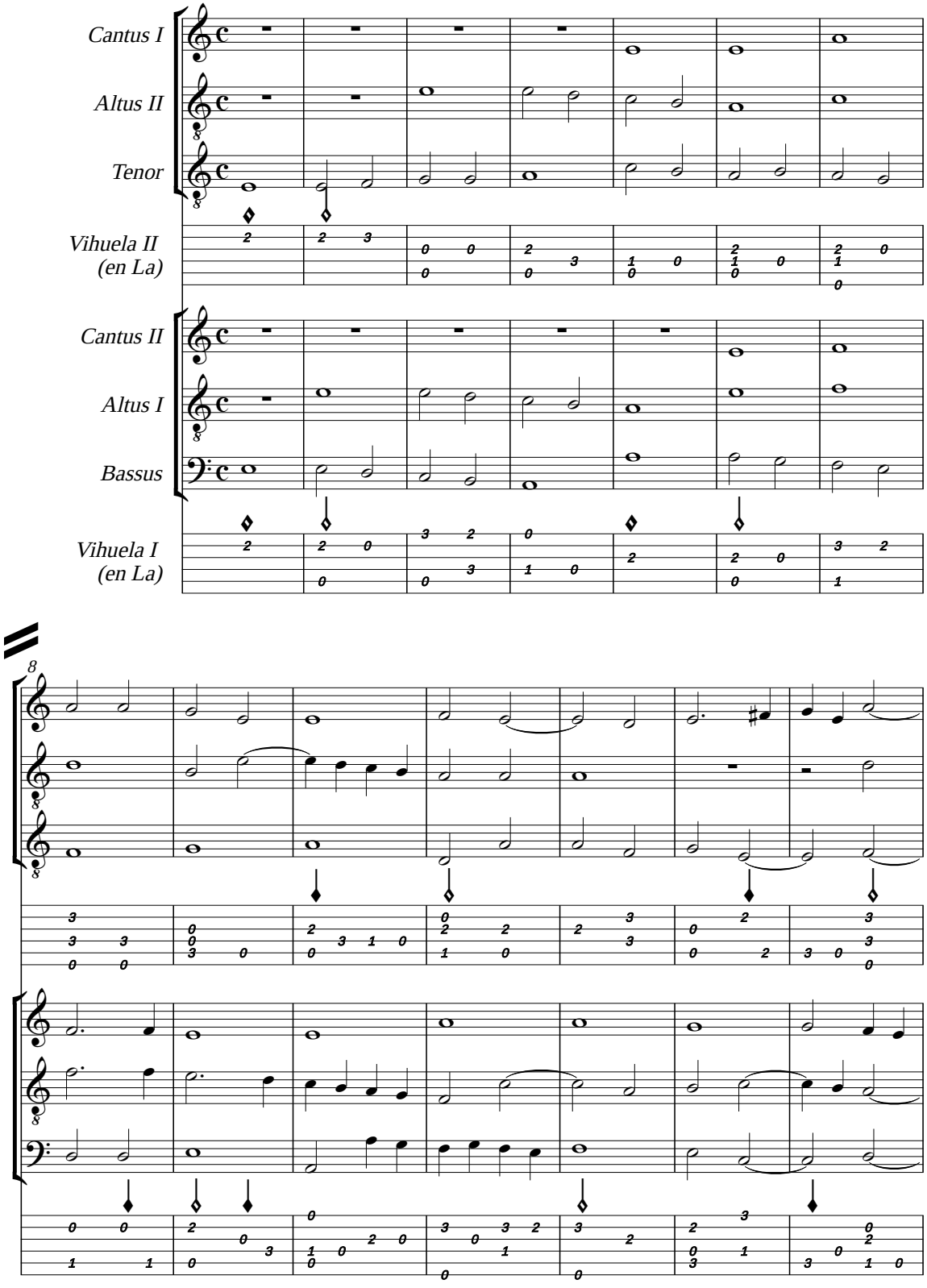

128

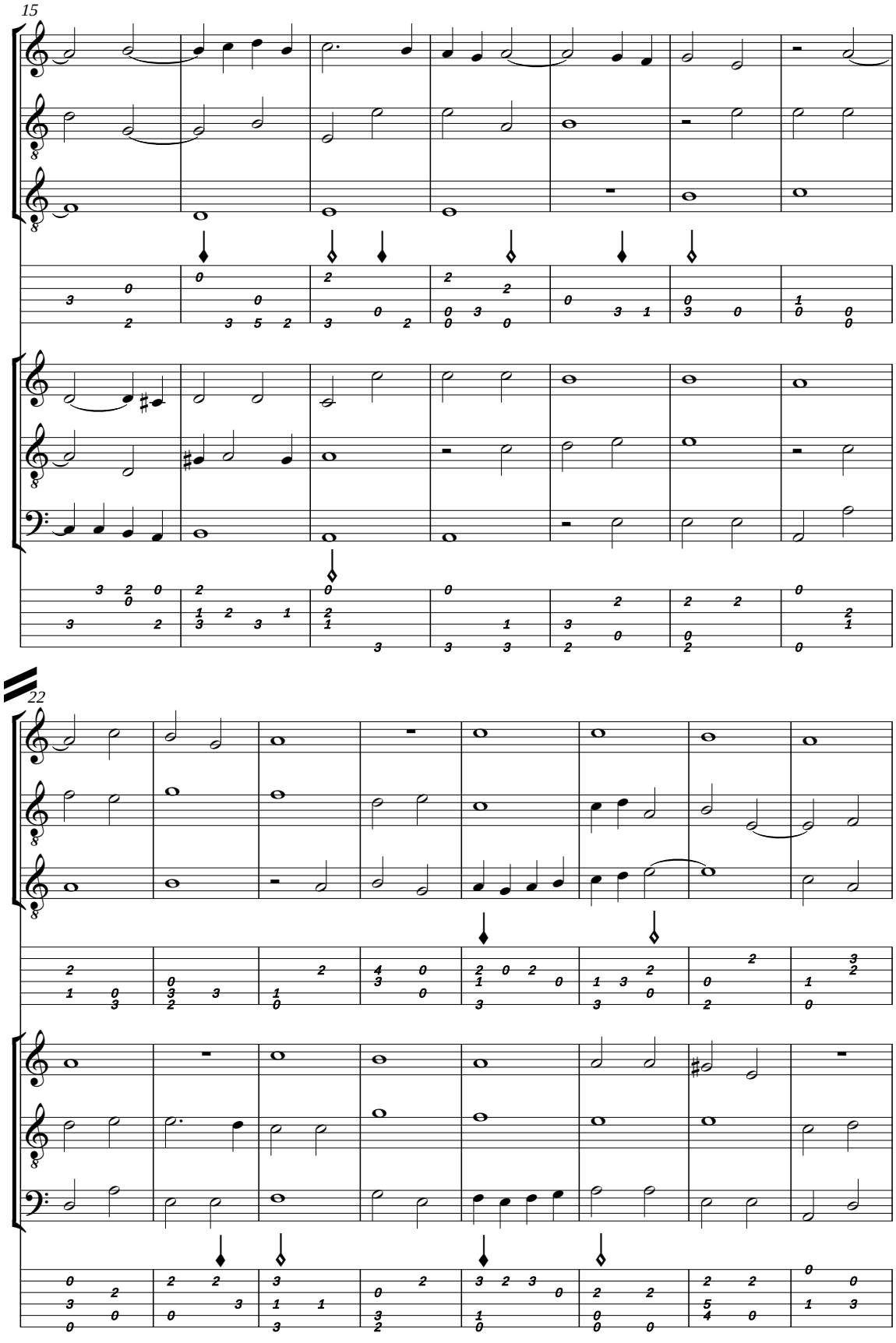

136

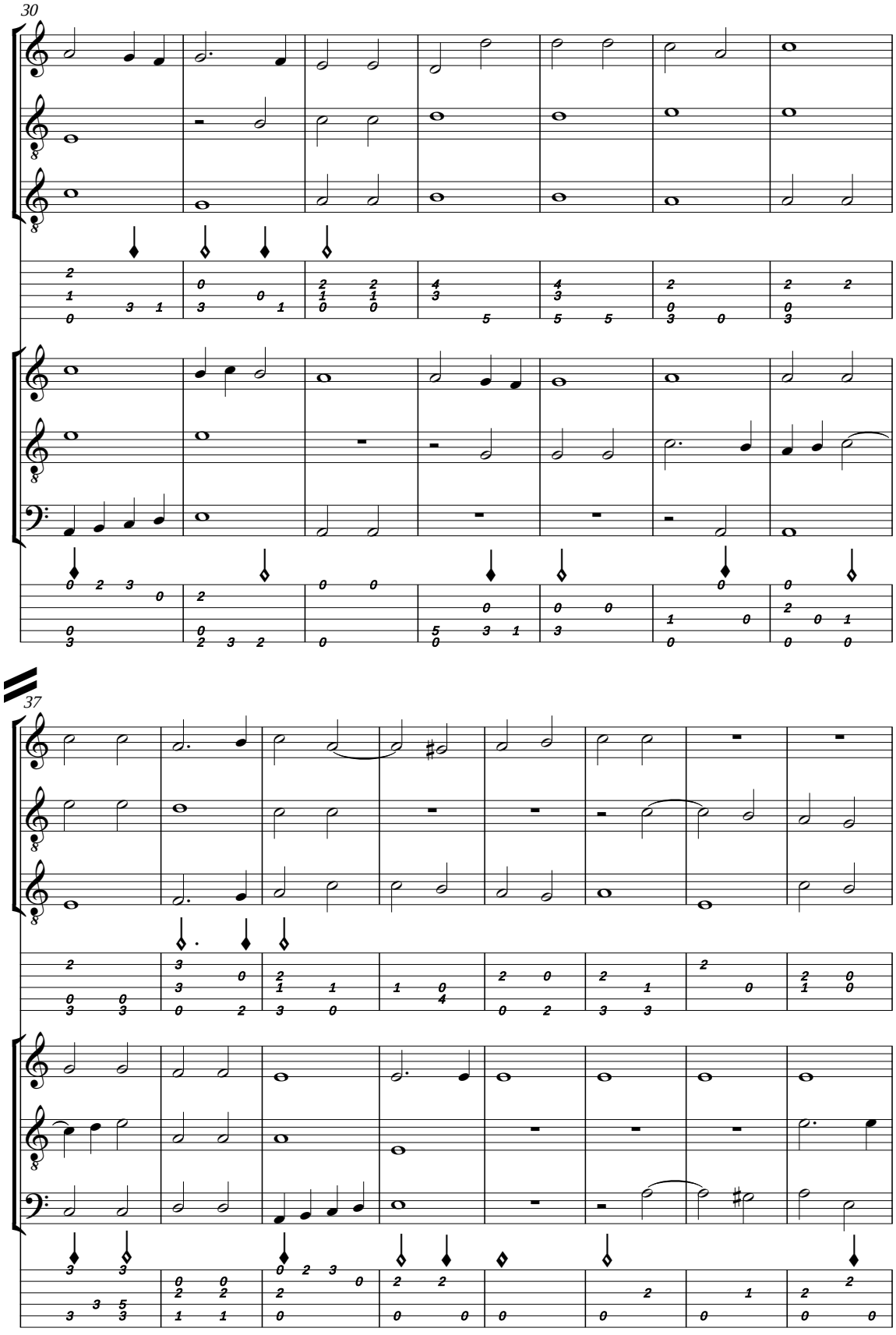

144

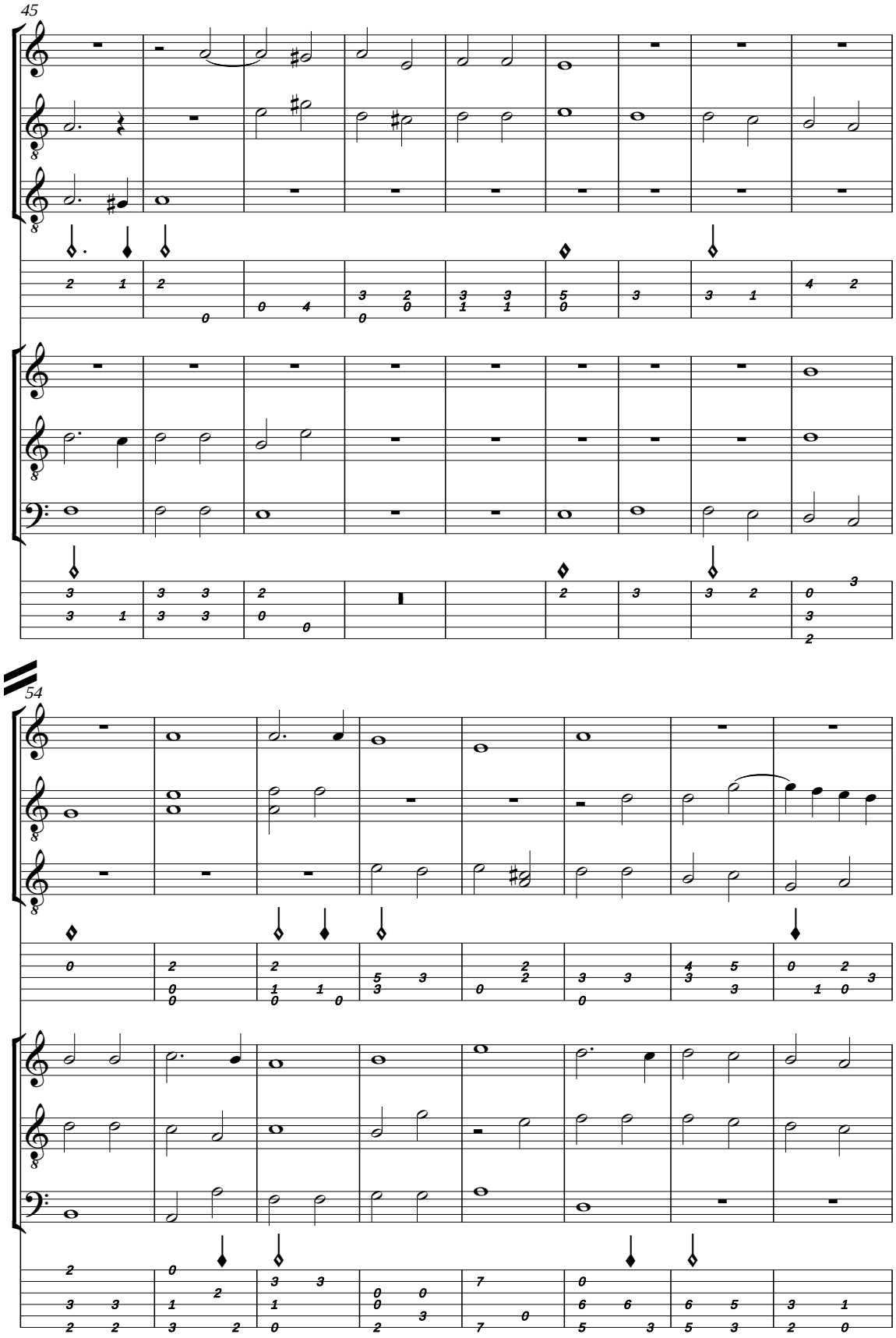

150

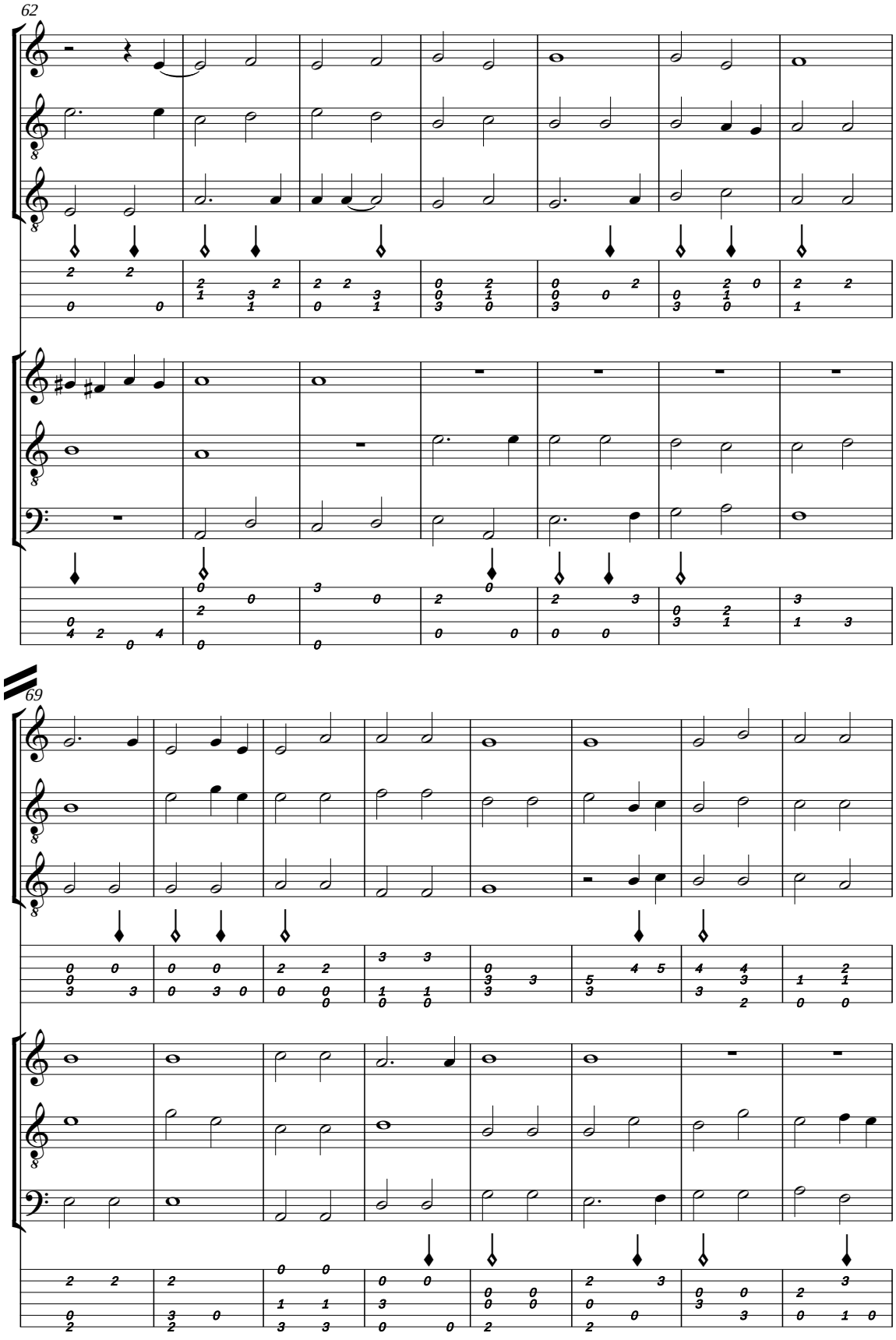
II.- Et in spiritu sanctum [Morales]

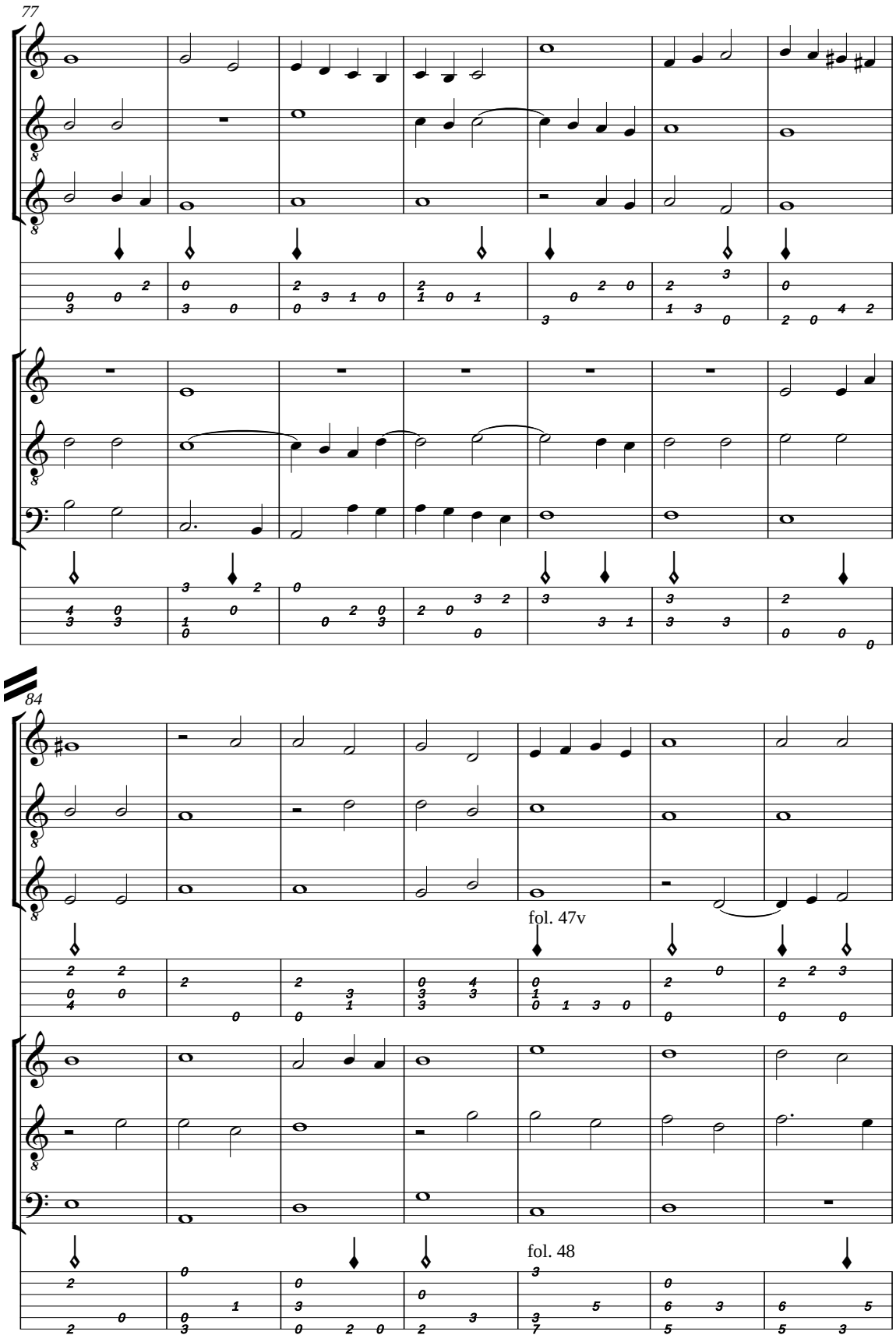


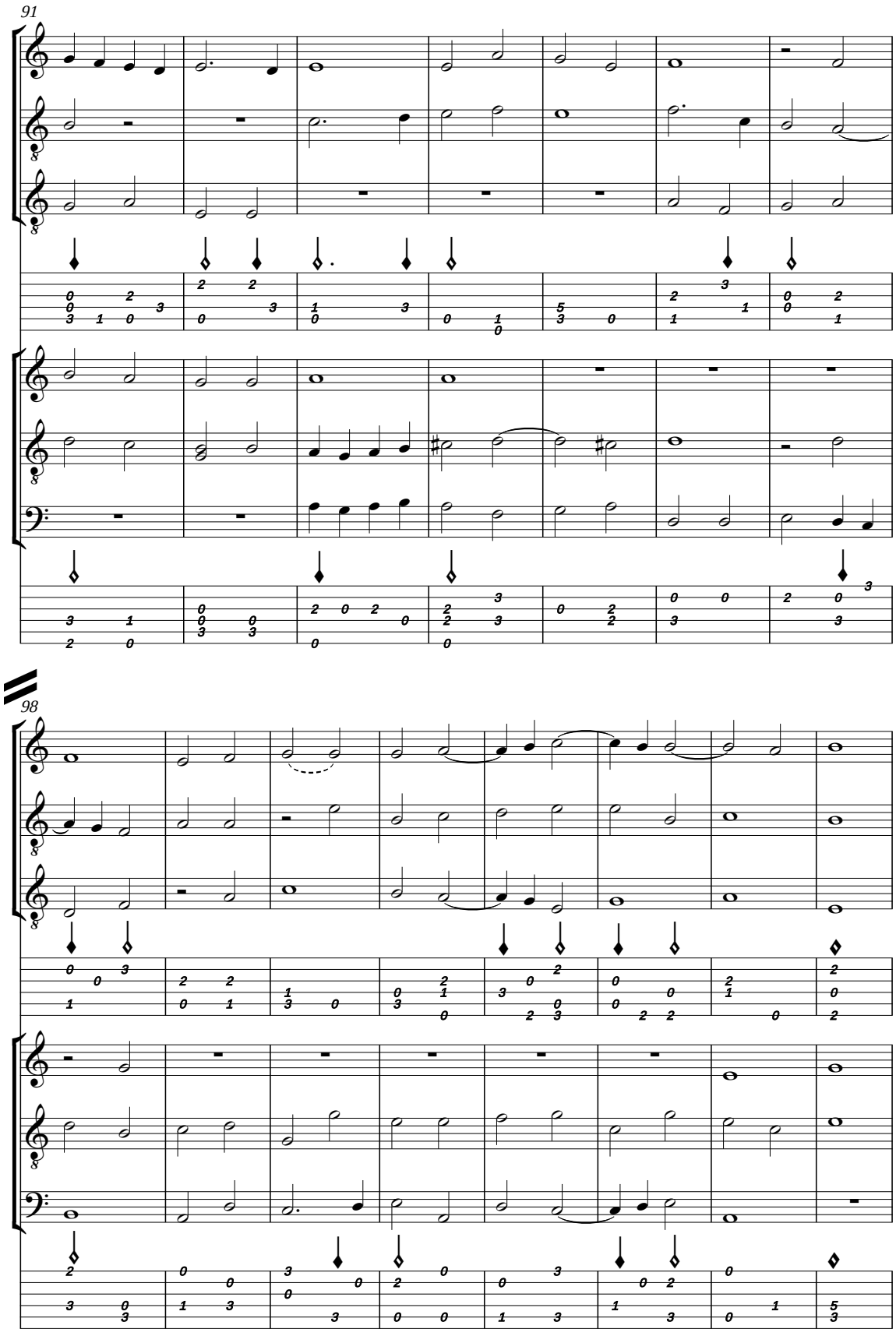

15
22

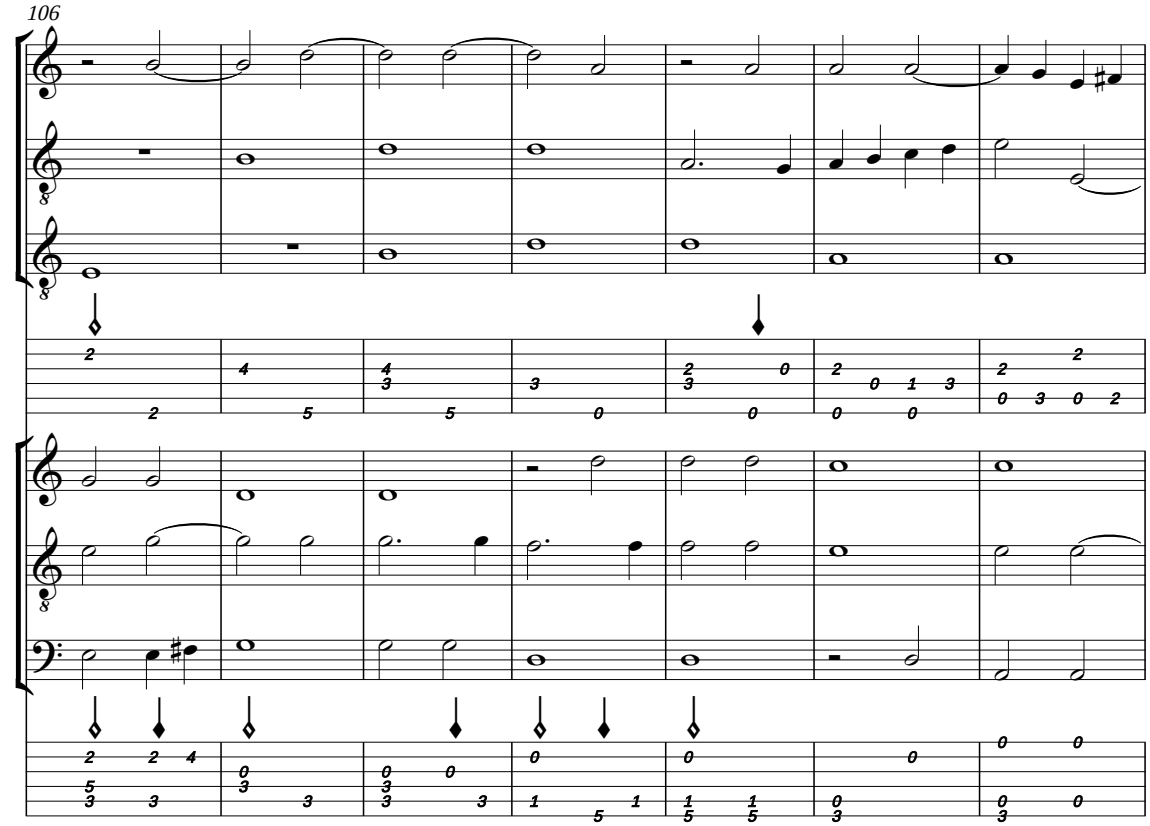

30
37

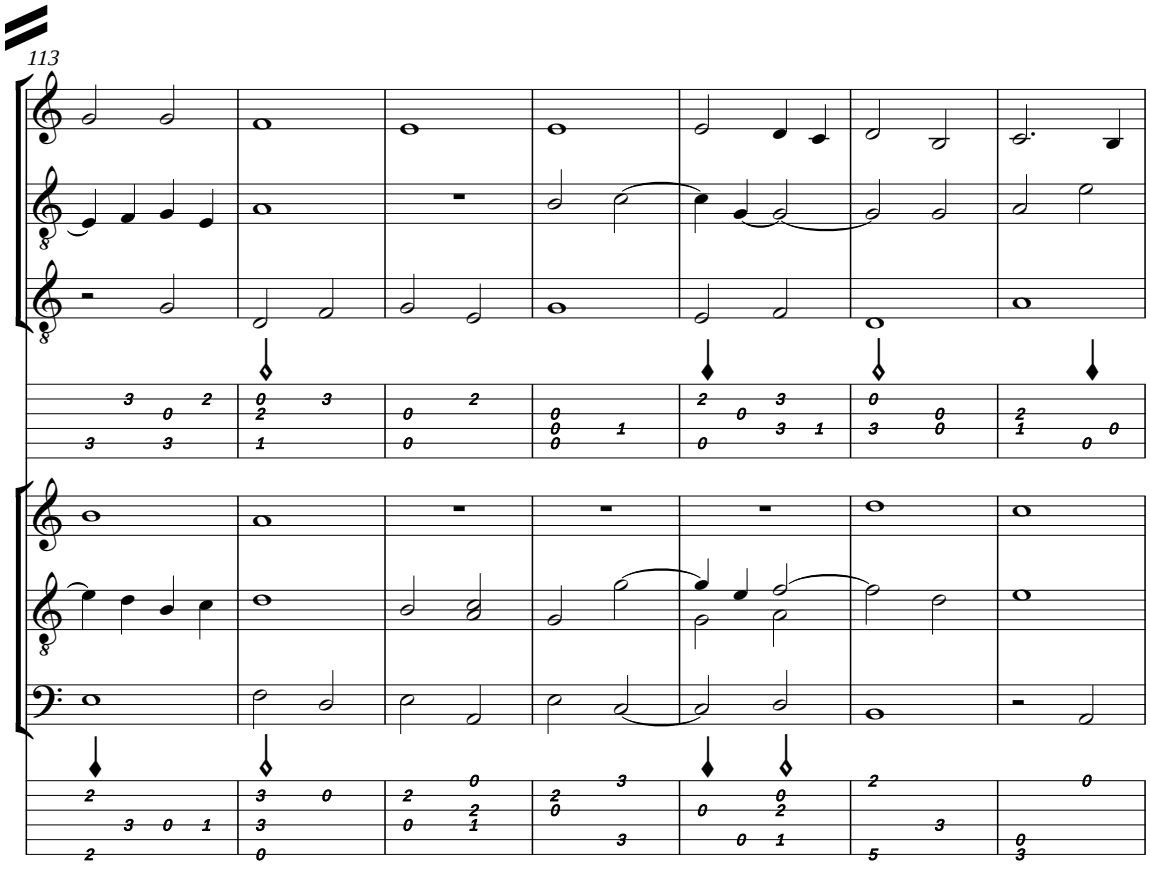

45
54

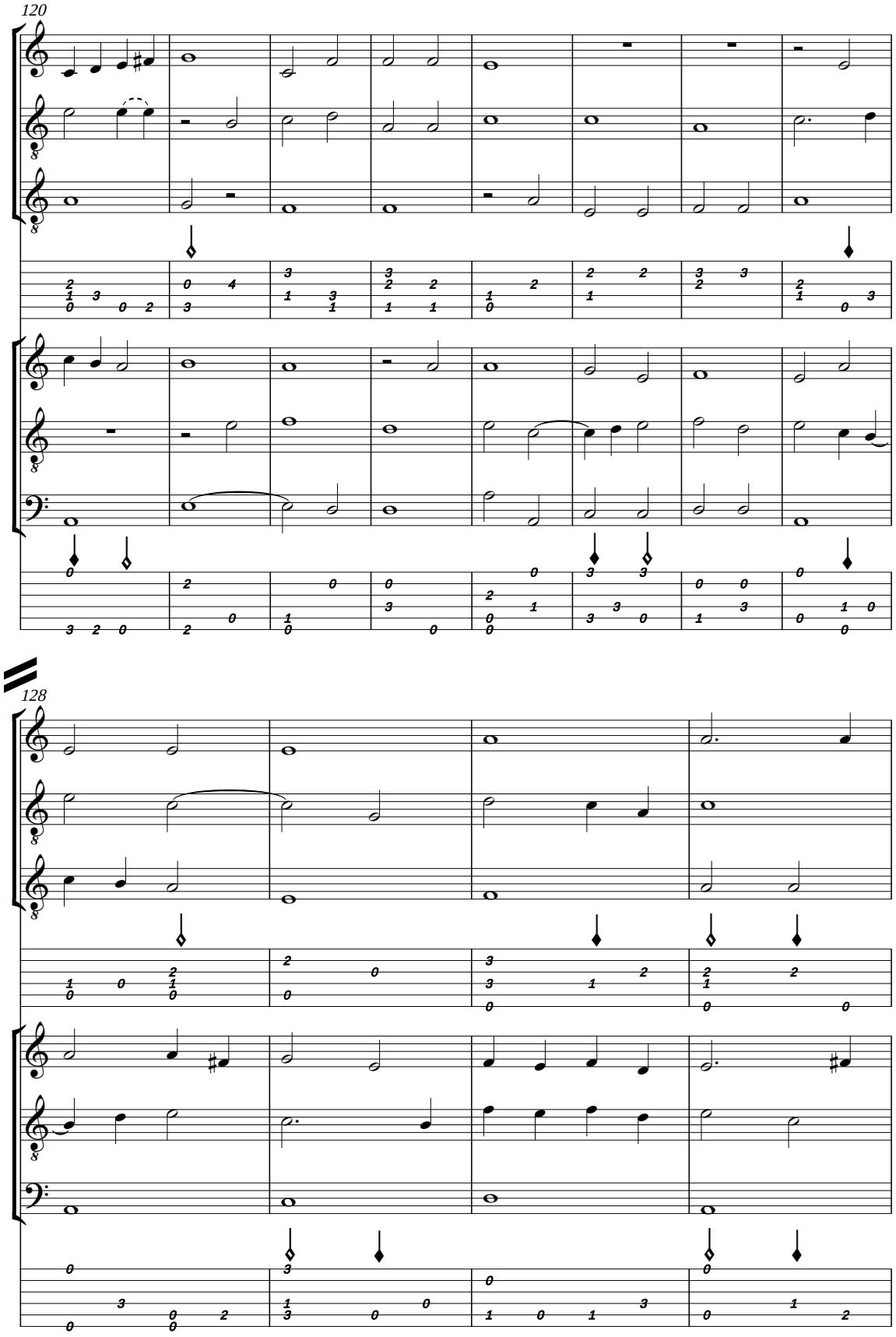

62
69

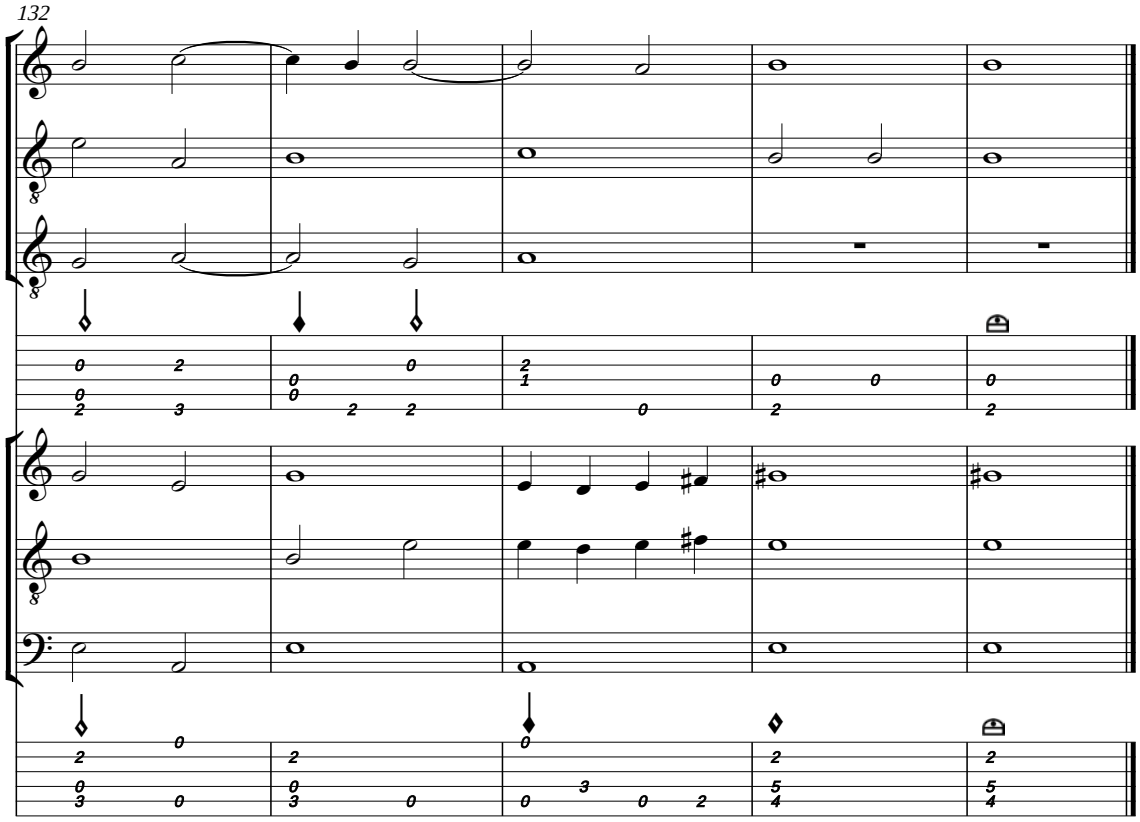

77
84
fol. 47v
fol. 48


91
98

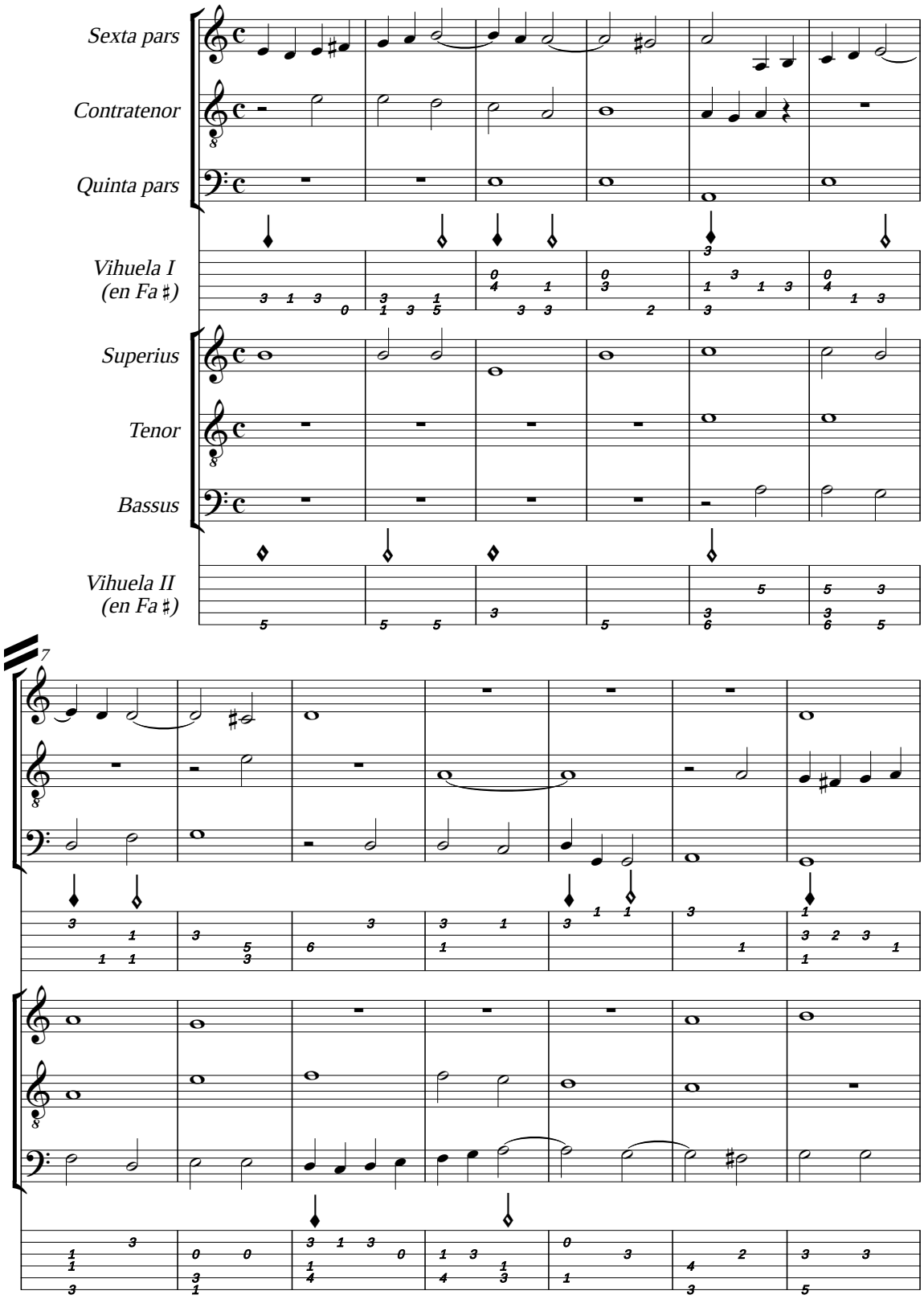

106

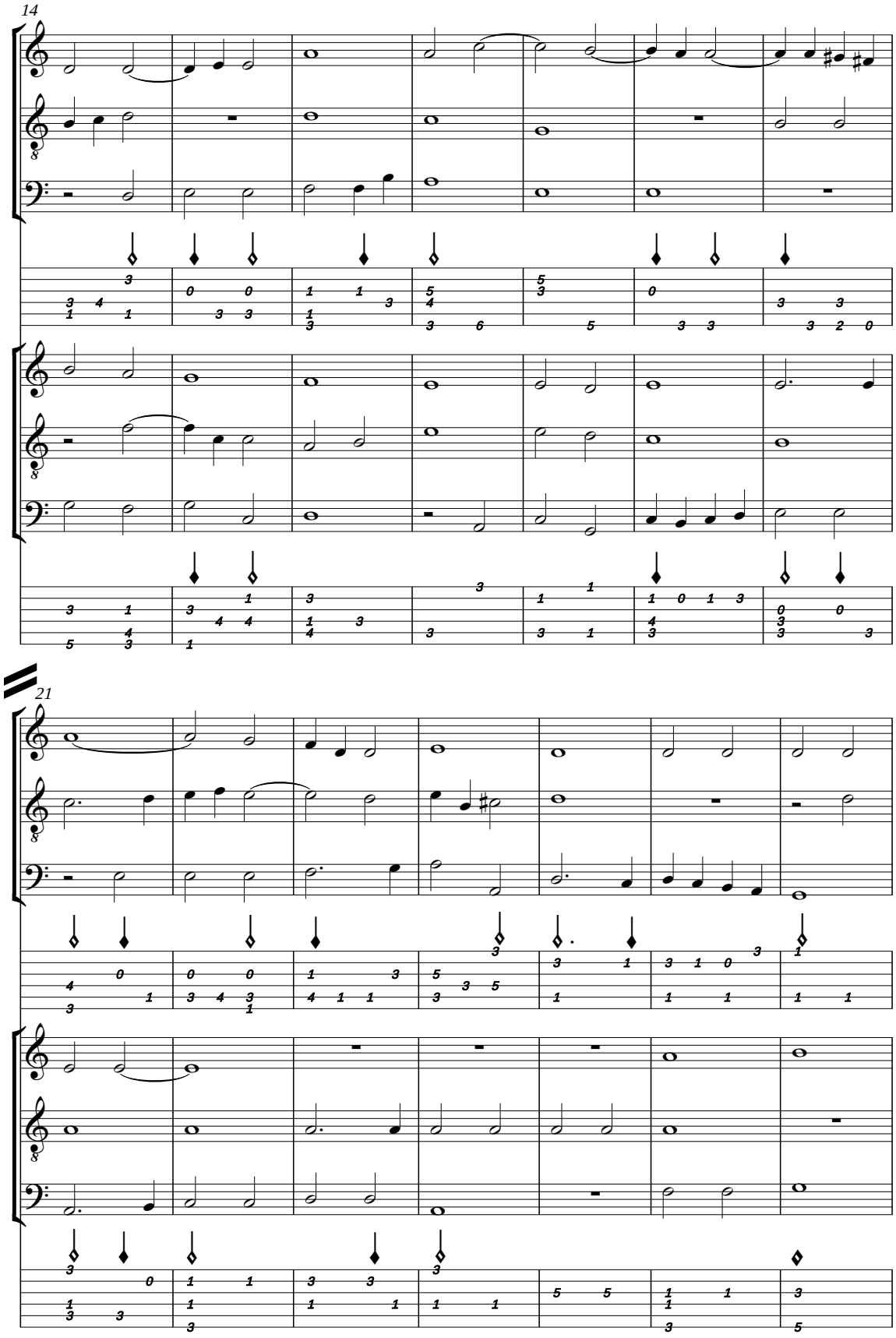

113

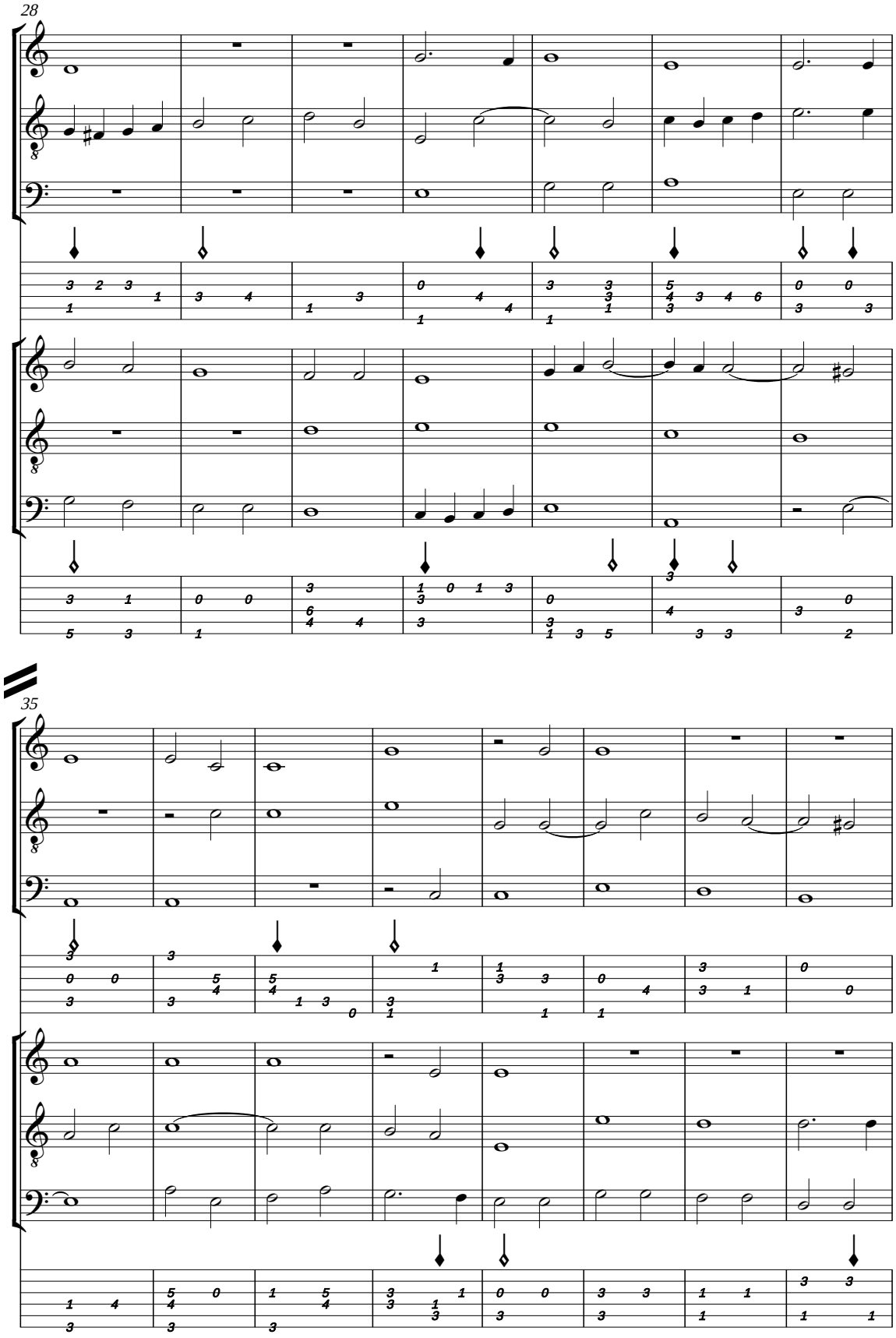

120
128

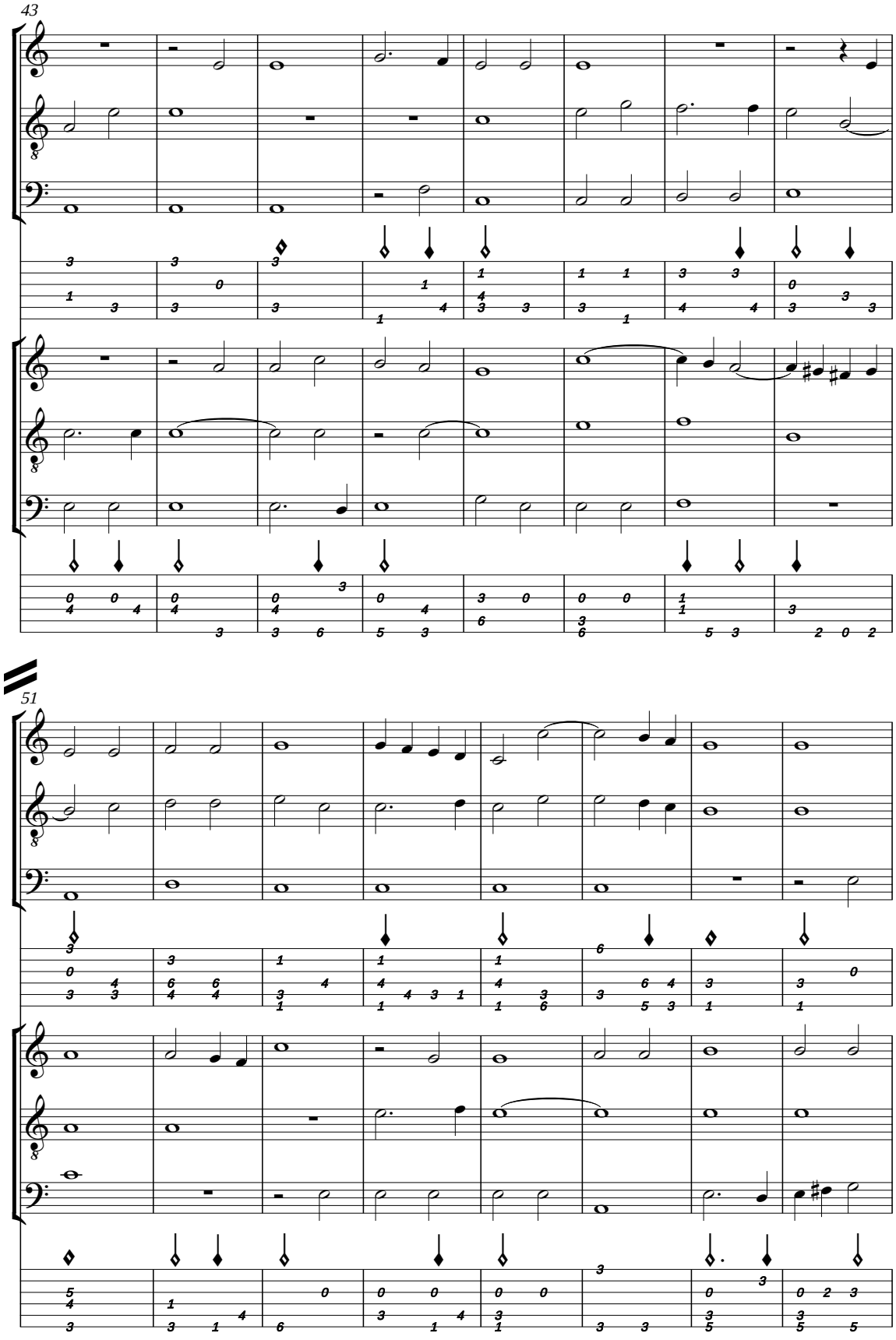

132

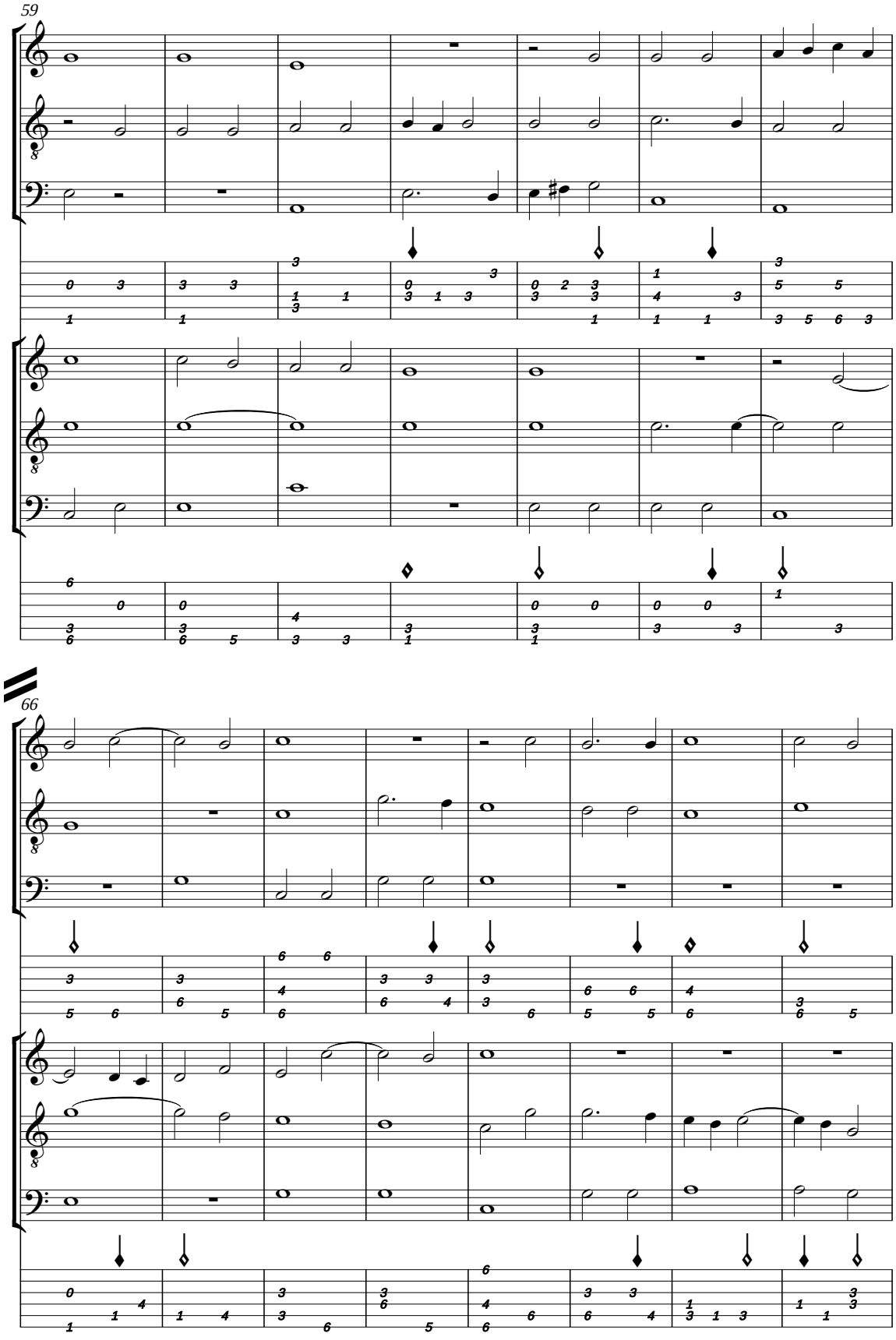
III.- Petite camusete [Willaert]

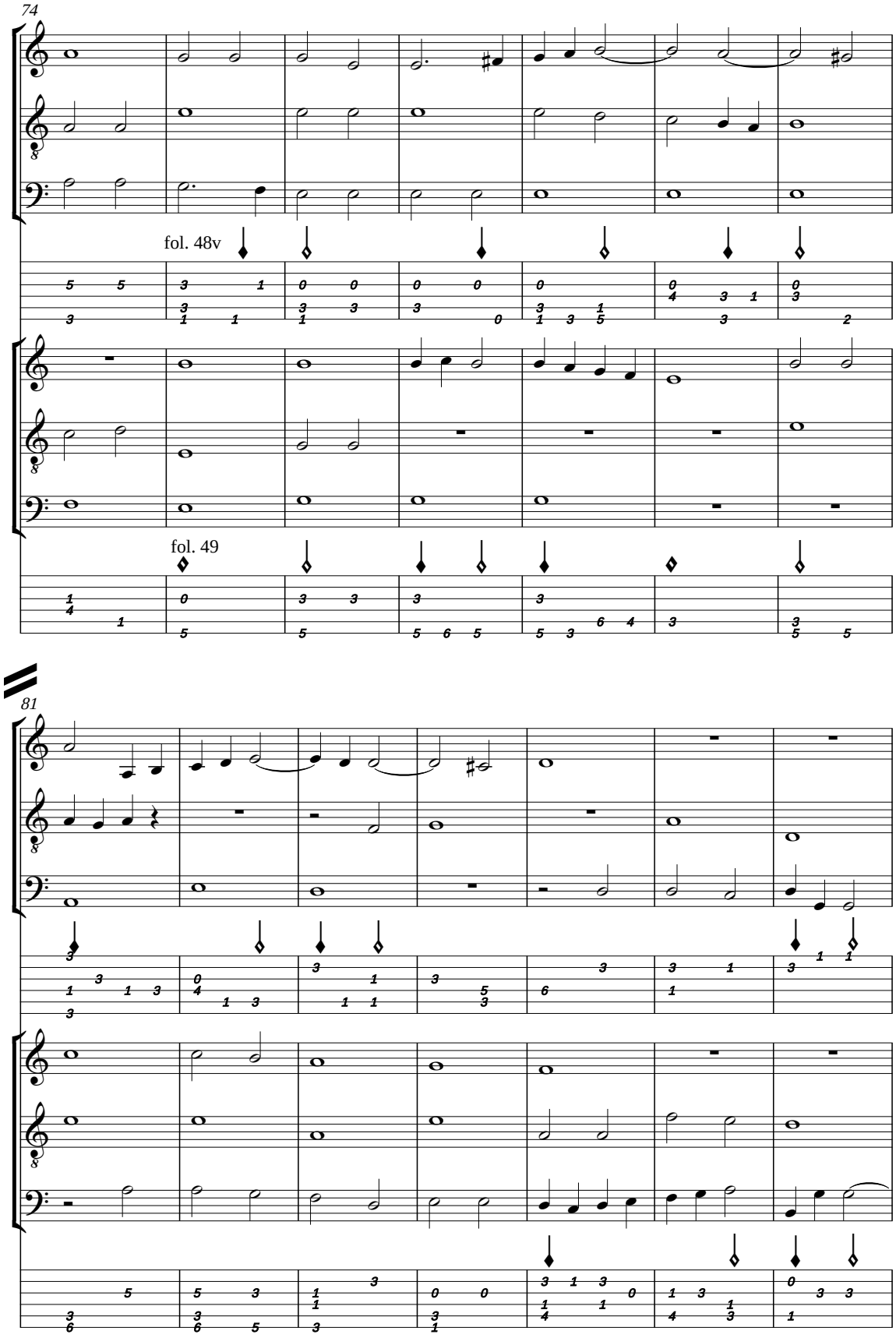


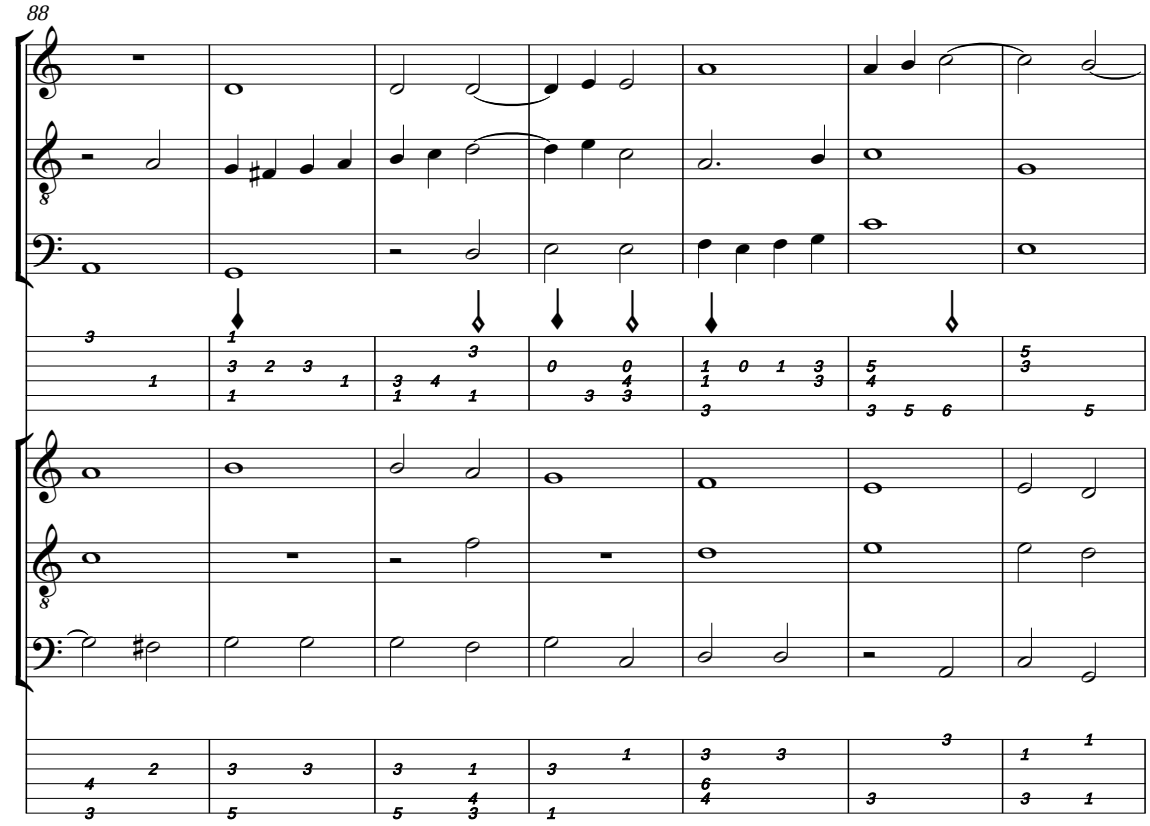

14
21

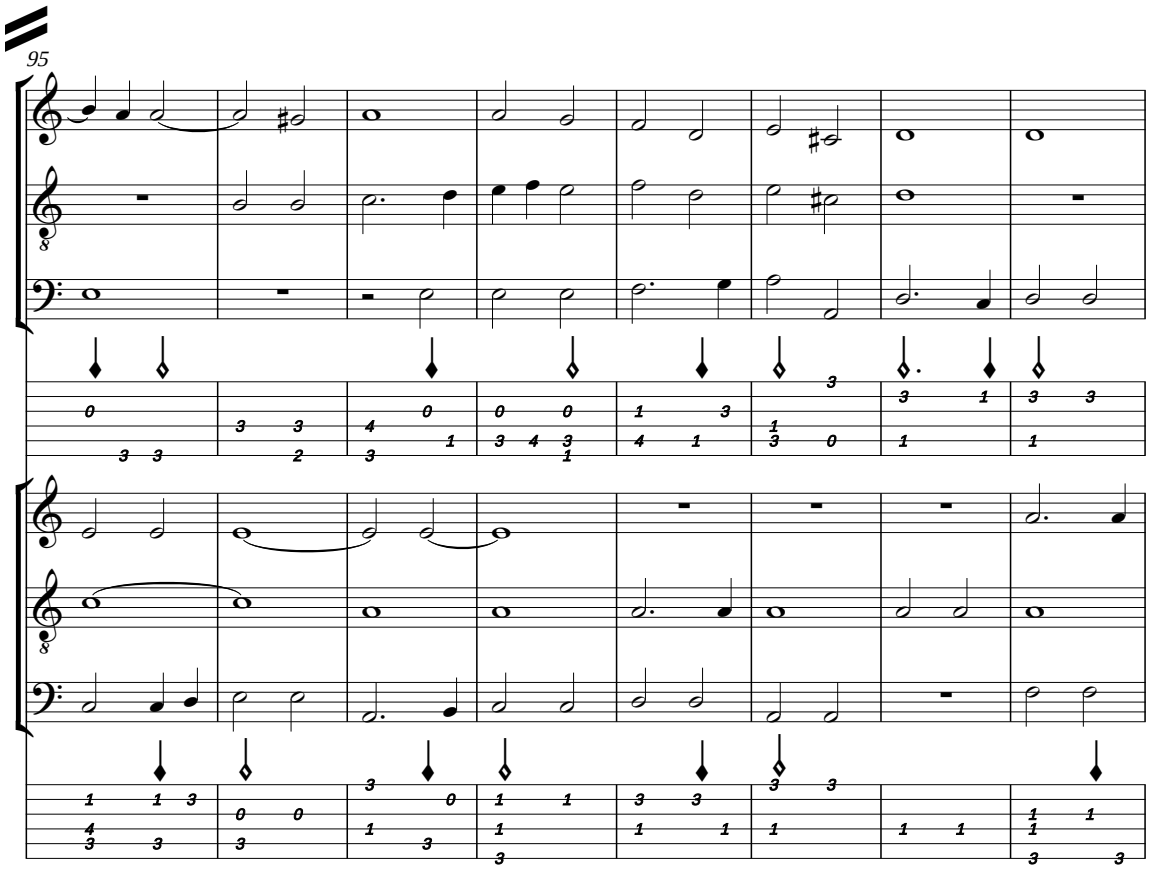

28
35

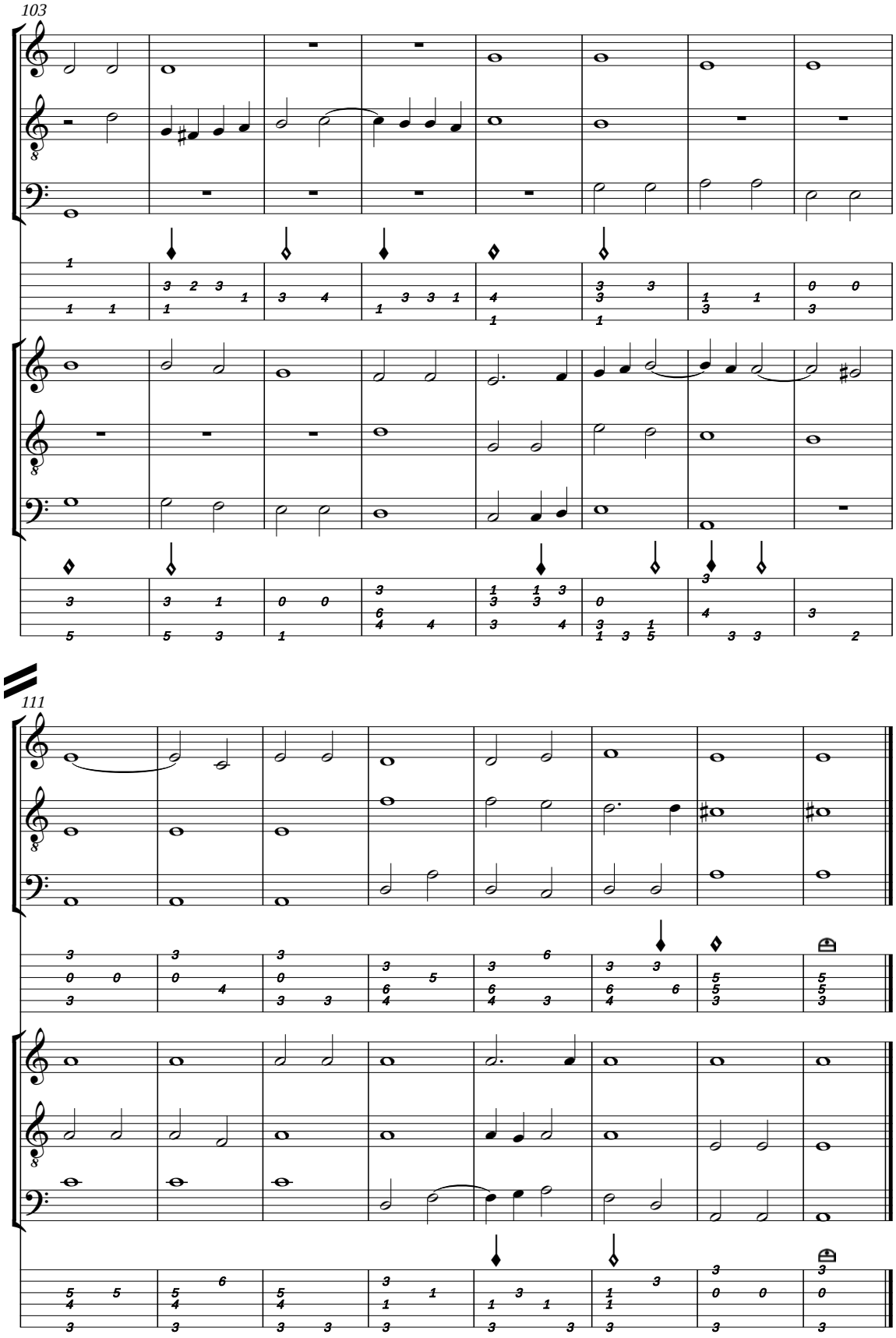

43
51


59
66

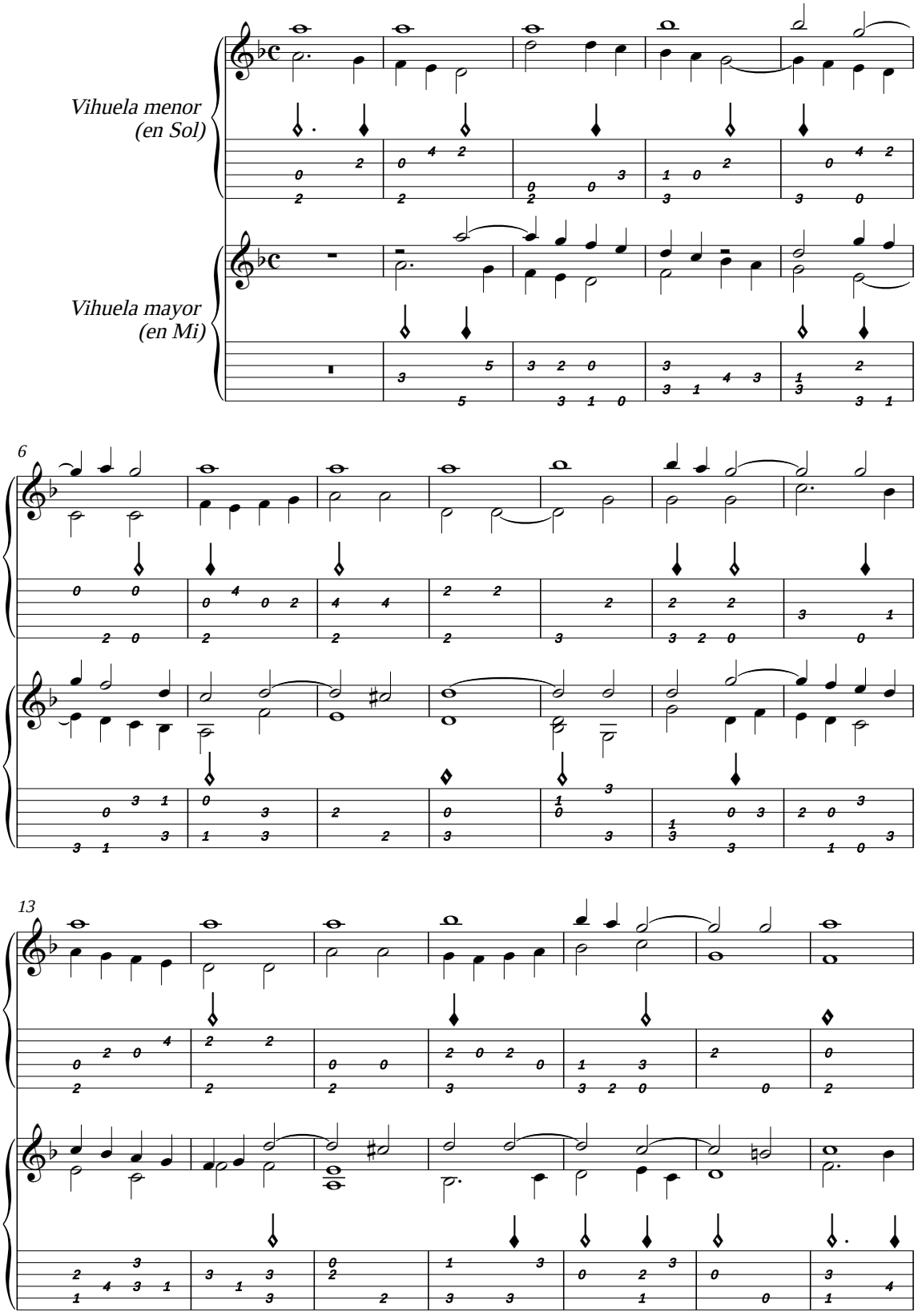

74
fol. 48v
fol. 49
81

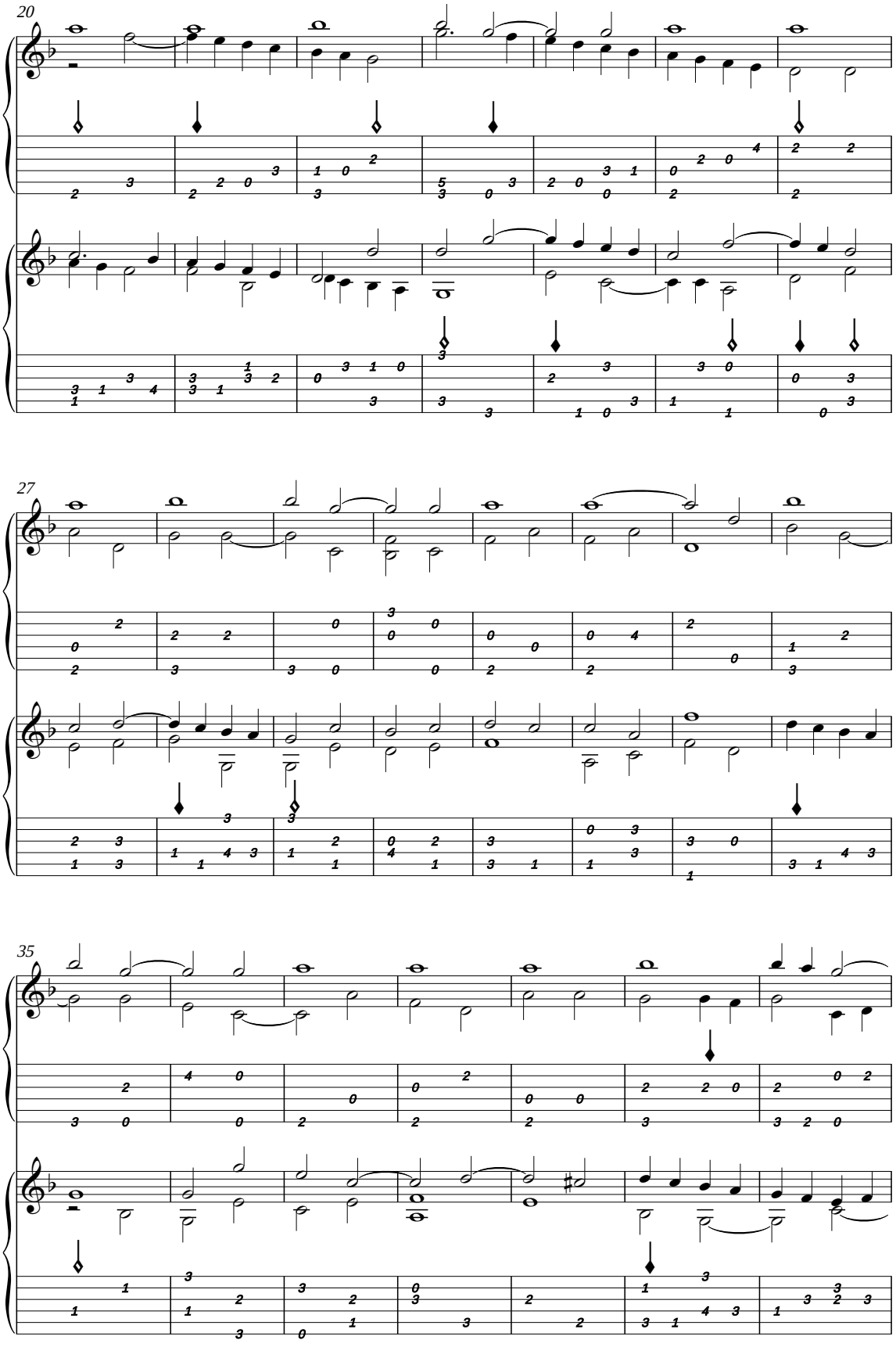

88

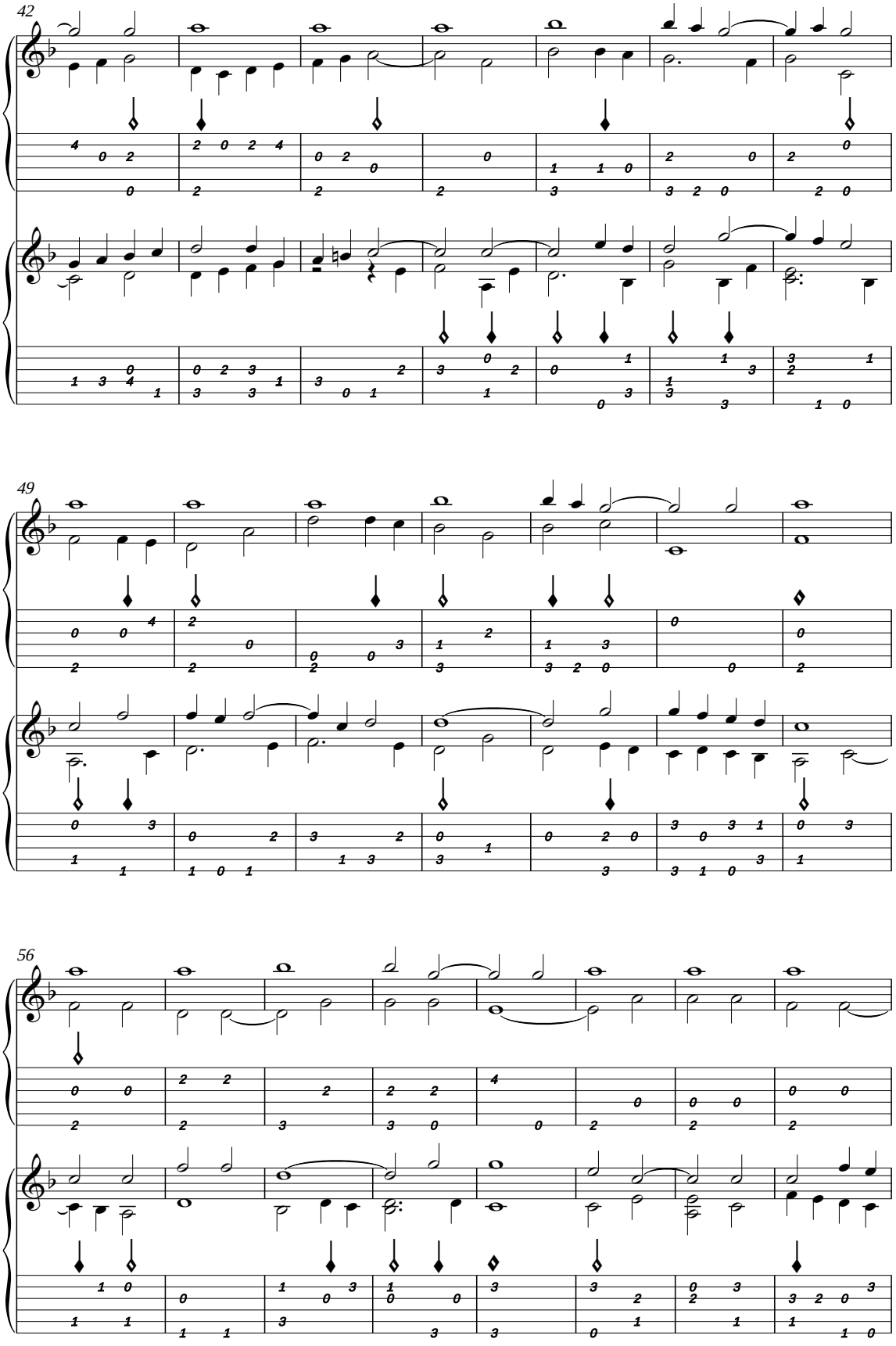

95

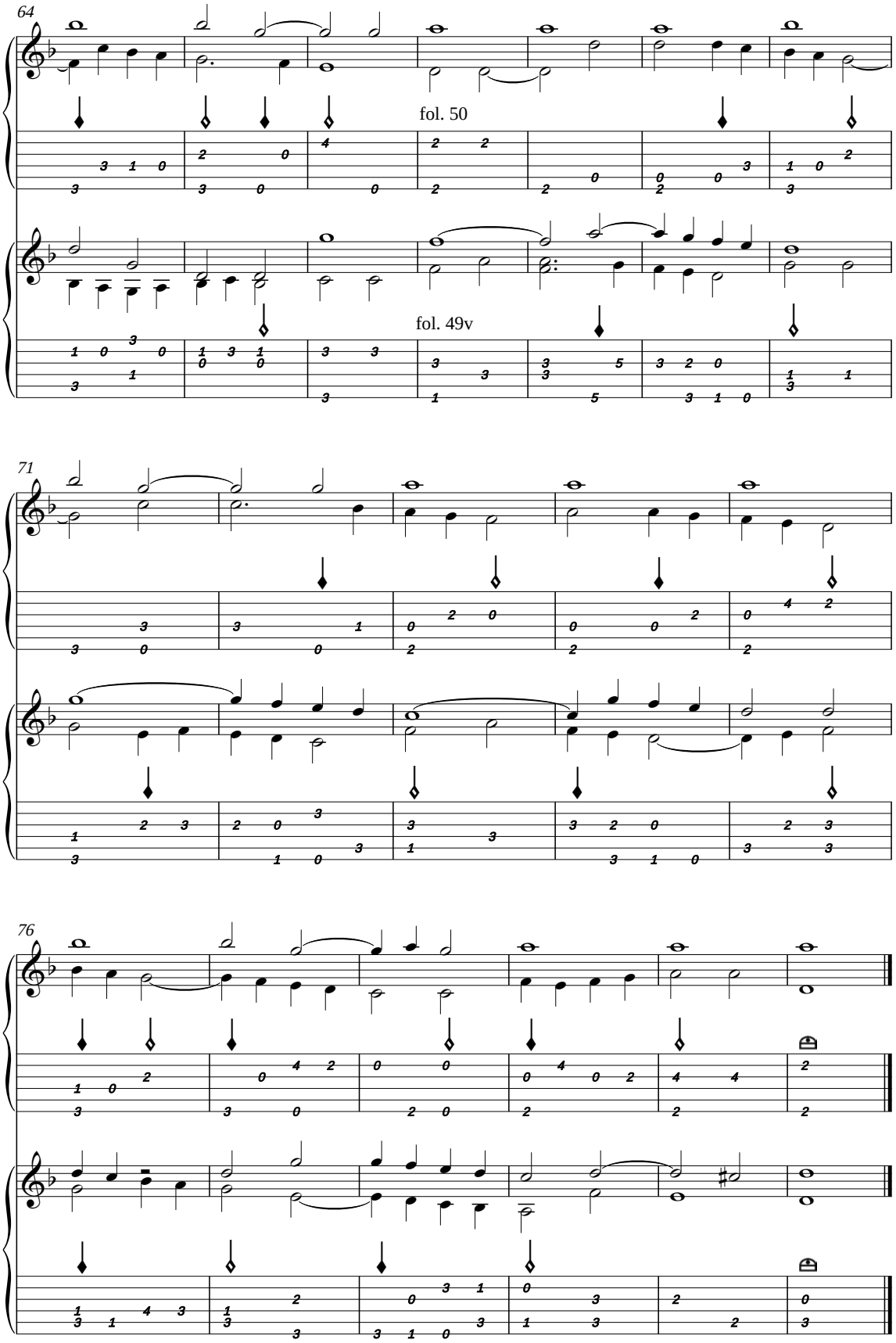

103
111

IV.- Sobre el tenor del Conde Claros [Valderrábano]

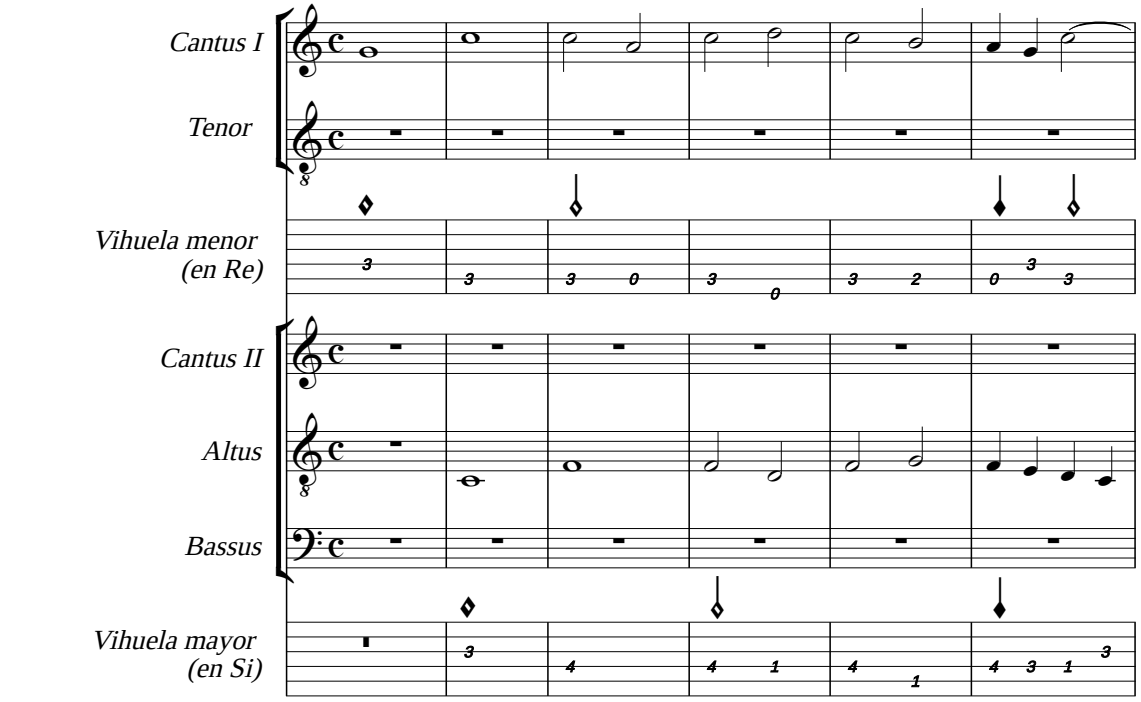


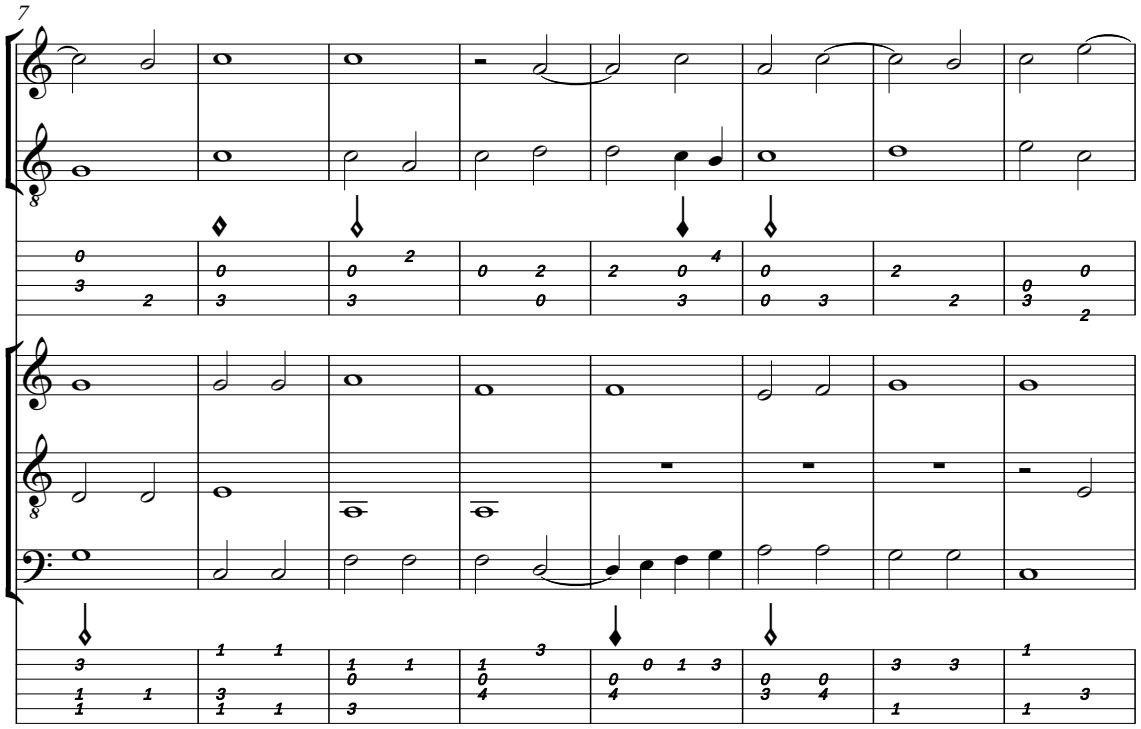

20
27
35

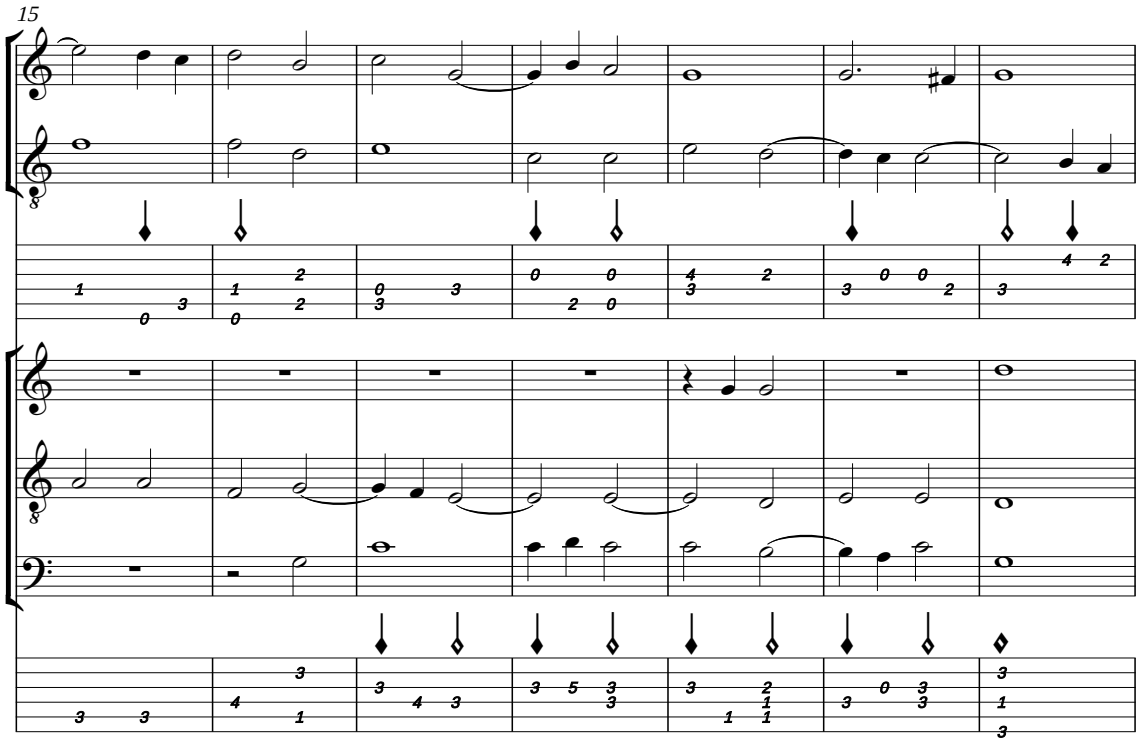

42
49
56

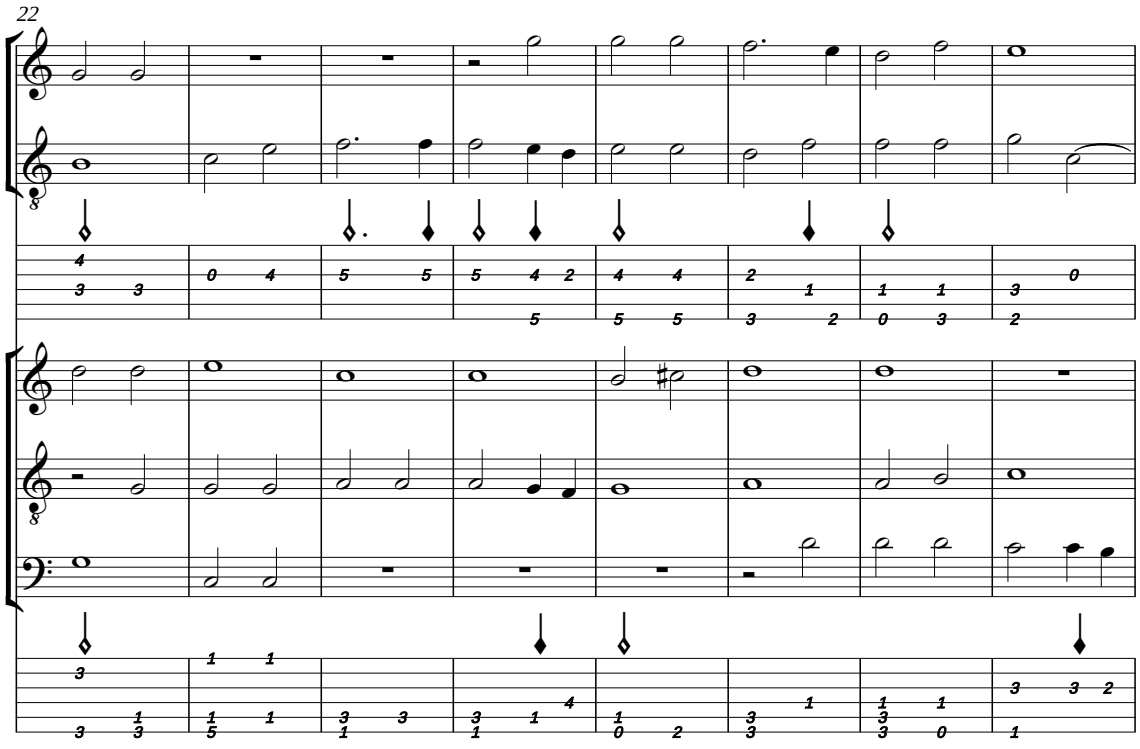

64
fol. 50
fol. 49v
71
76

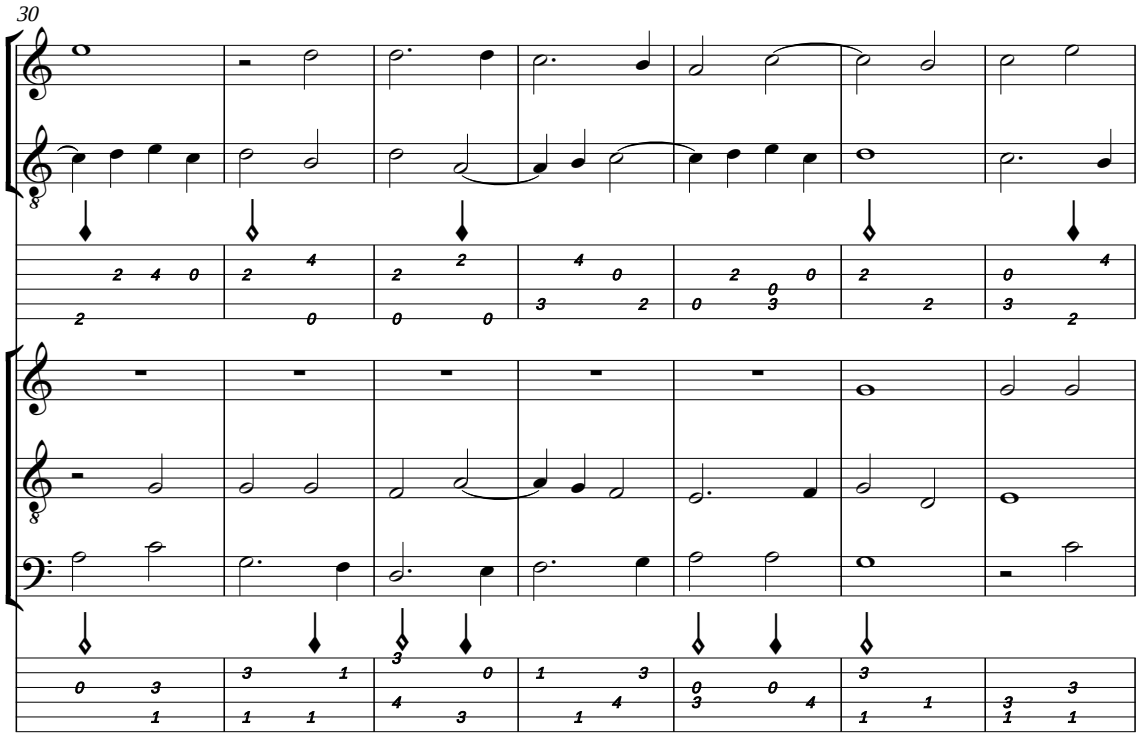
V.- Andreas Christi famulus [Morales]

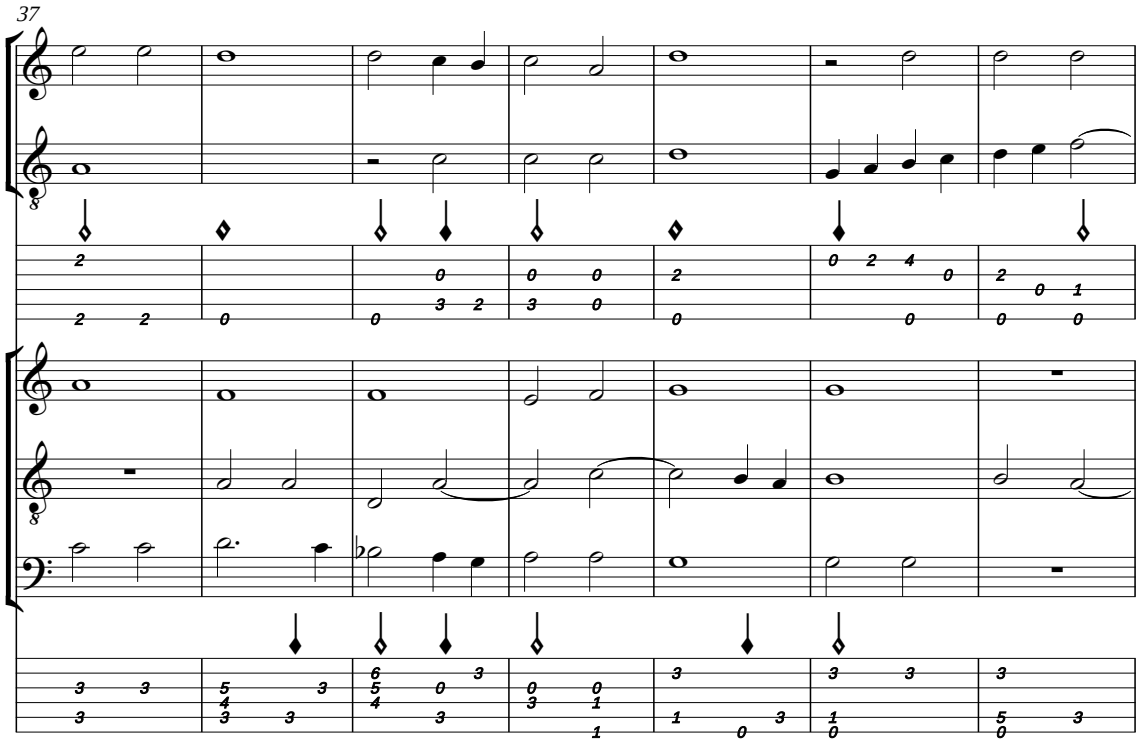


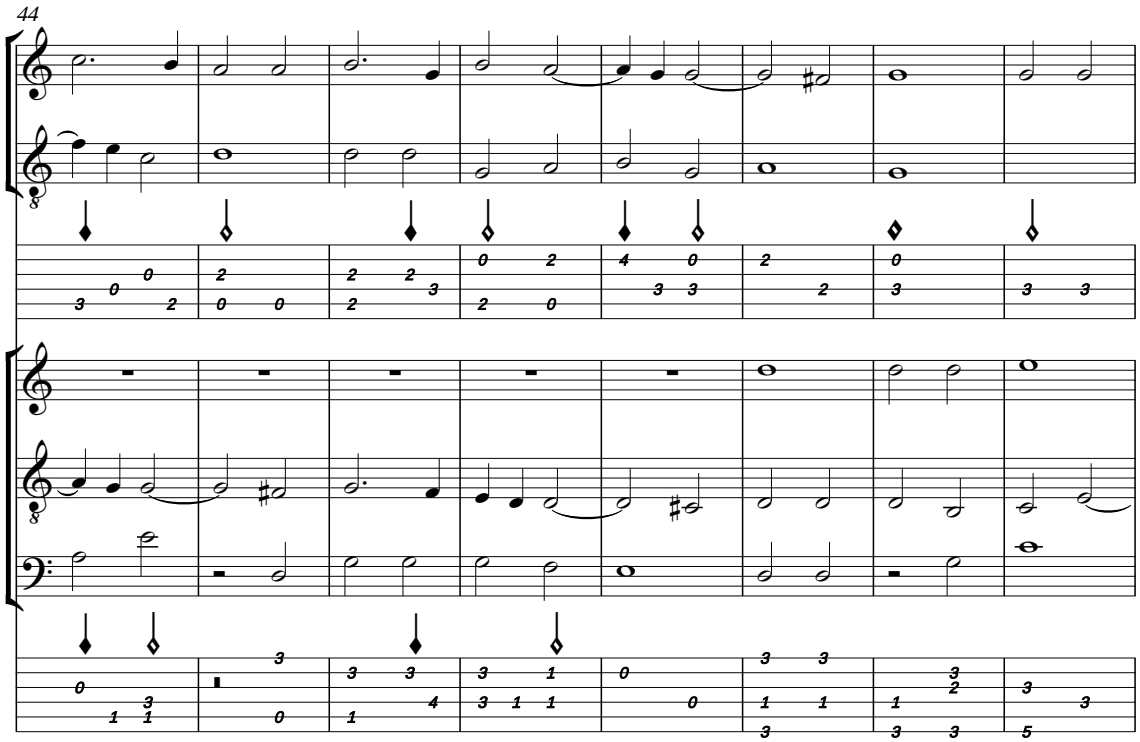


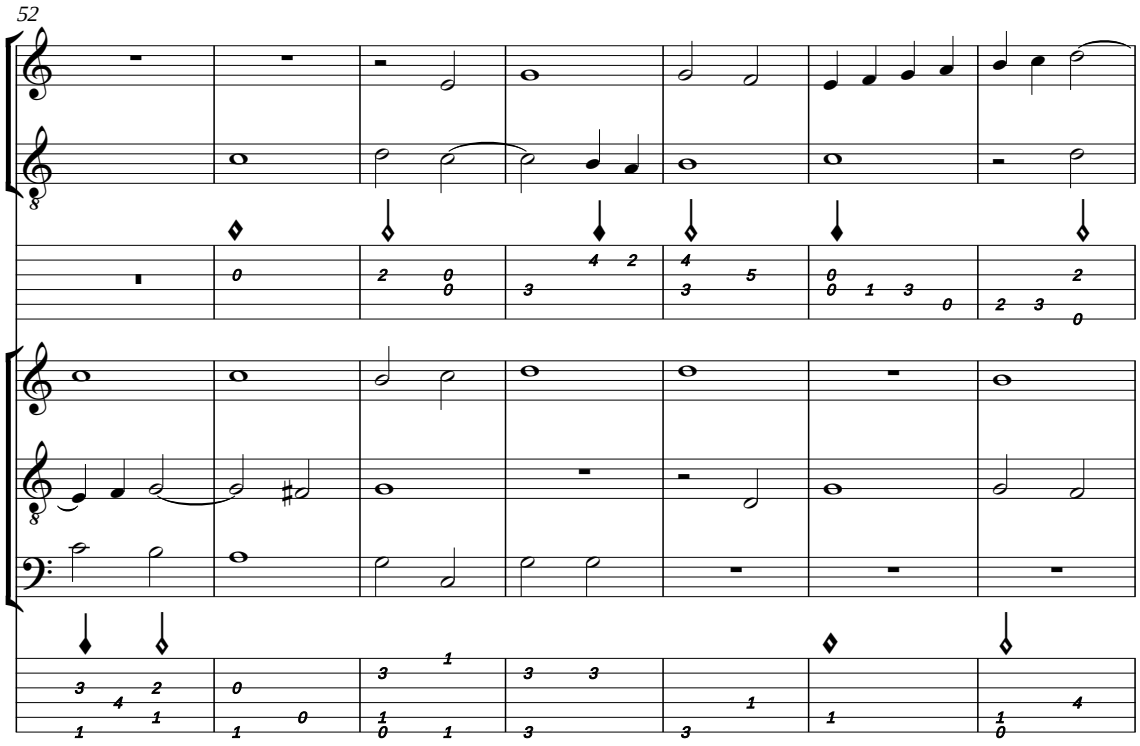

15

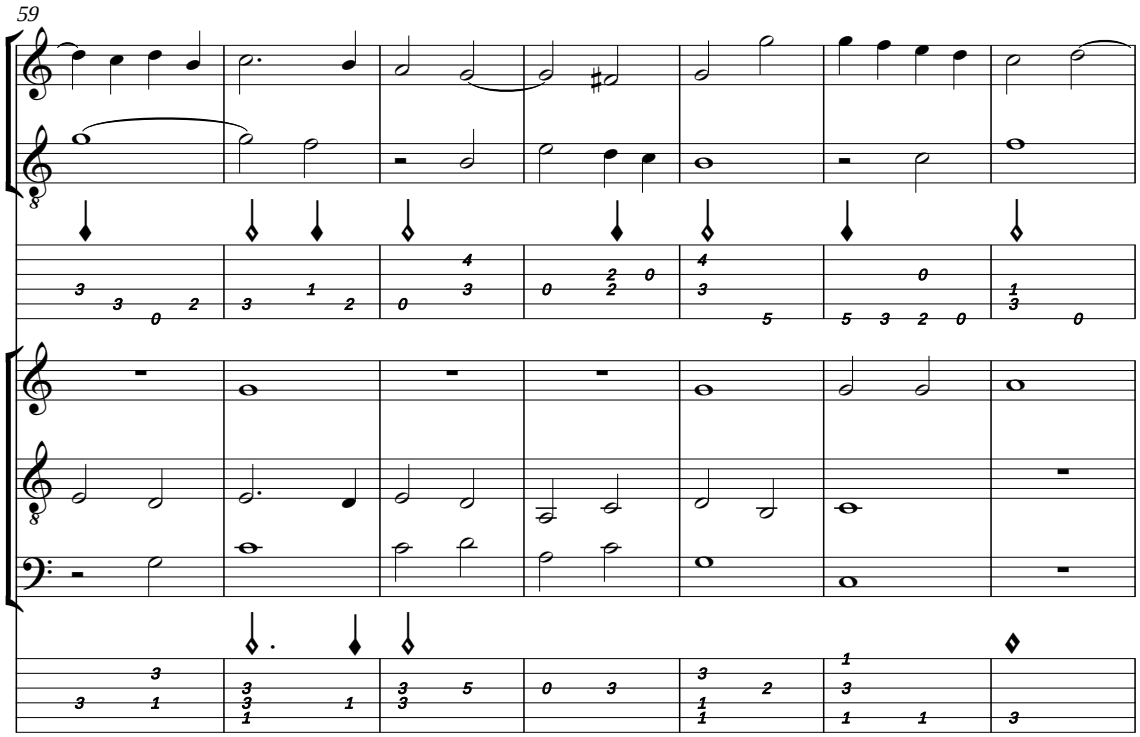

22

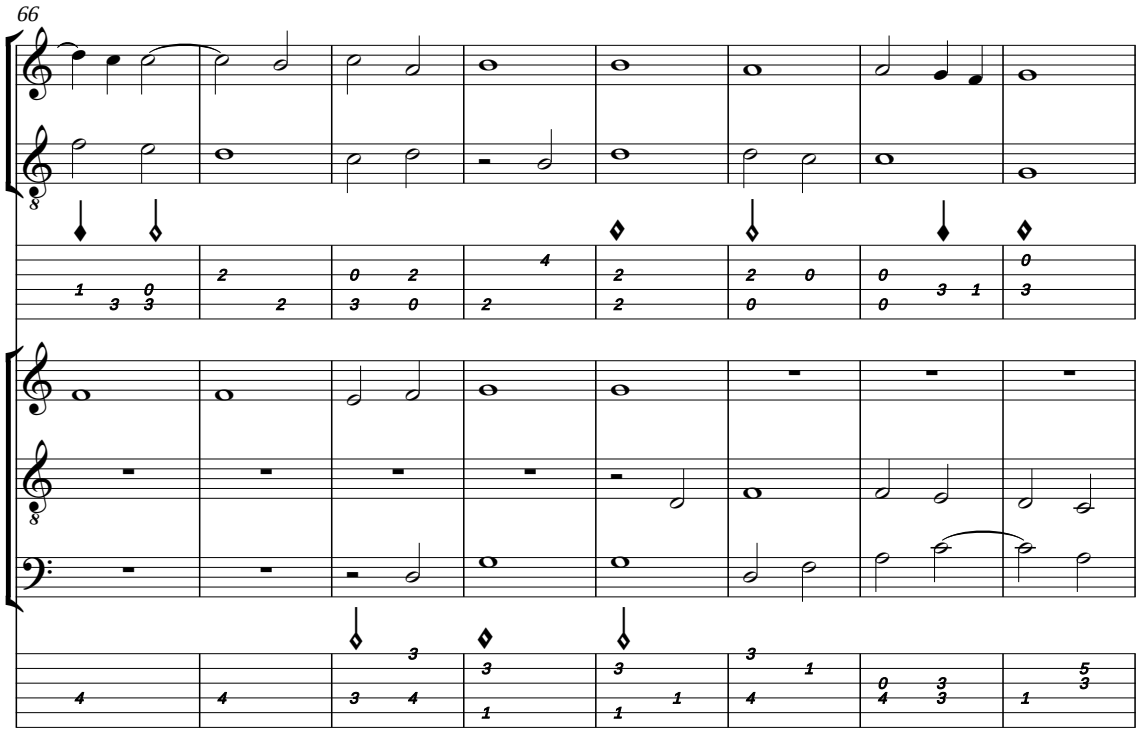

30

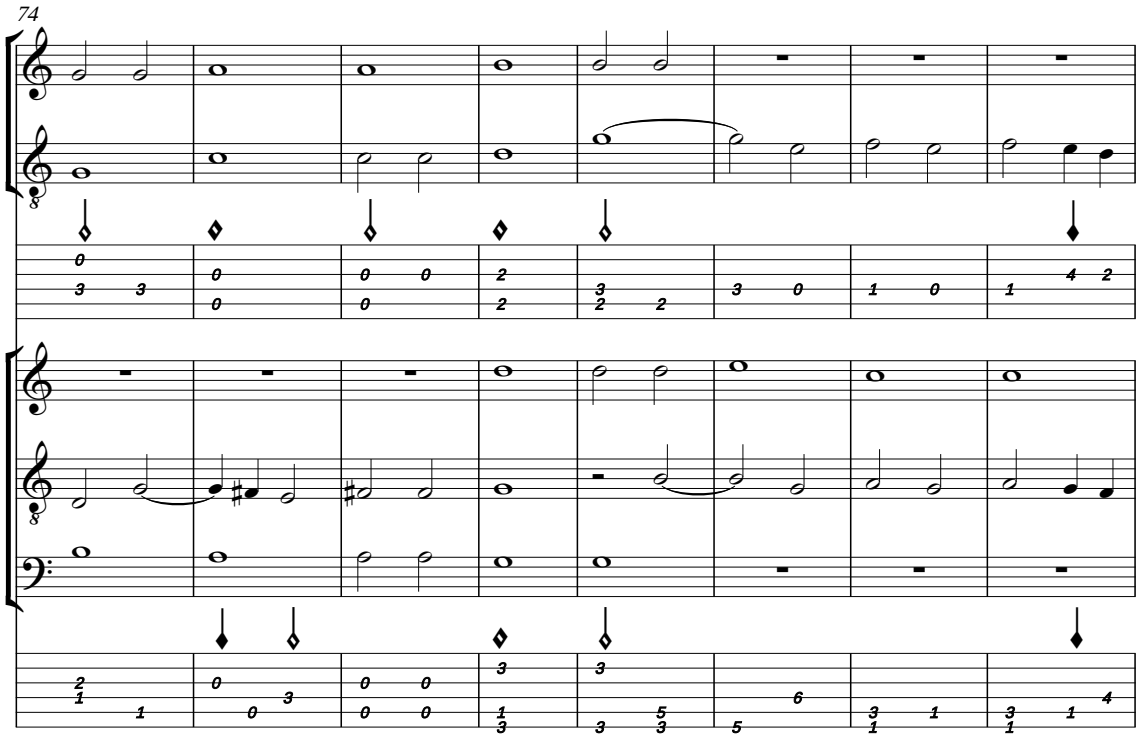

37

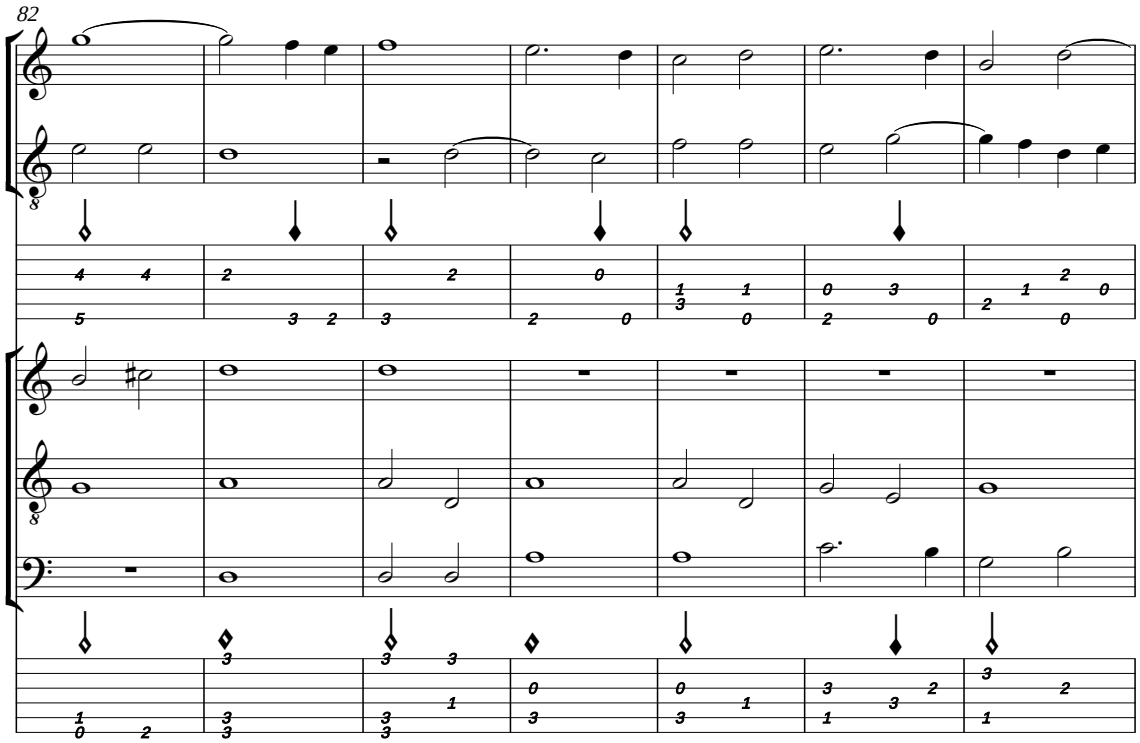

44

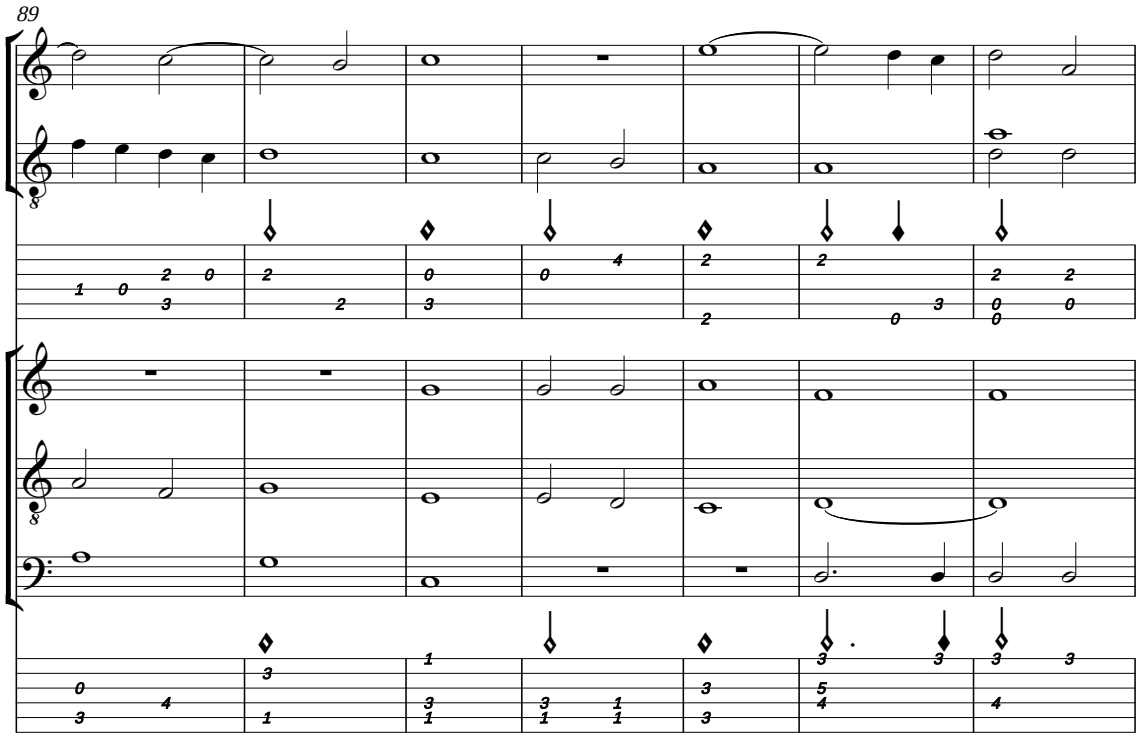

52

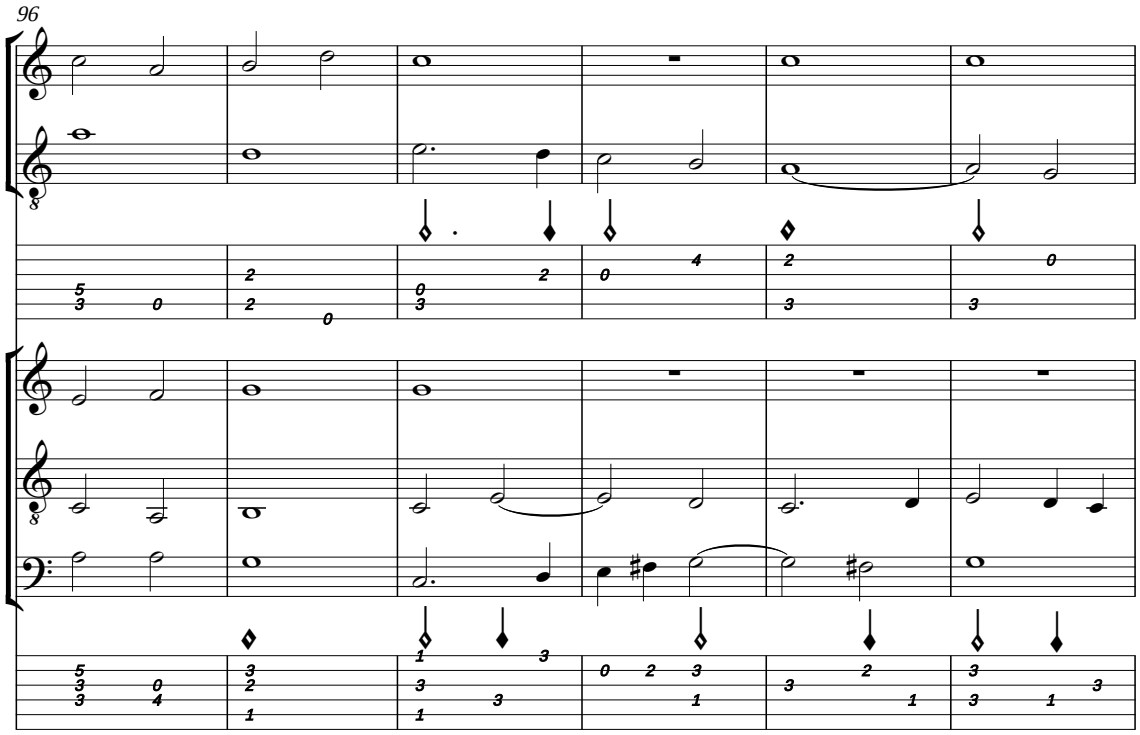

59

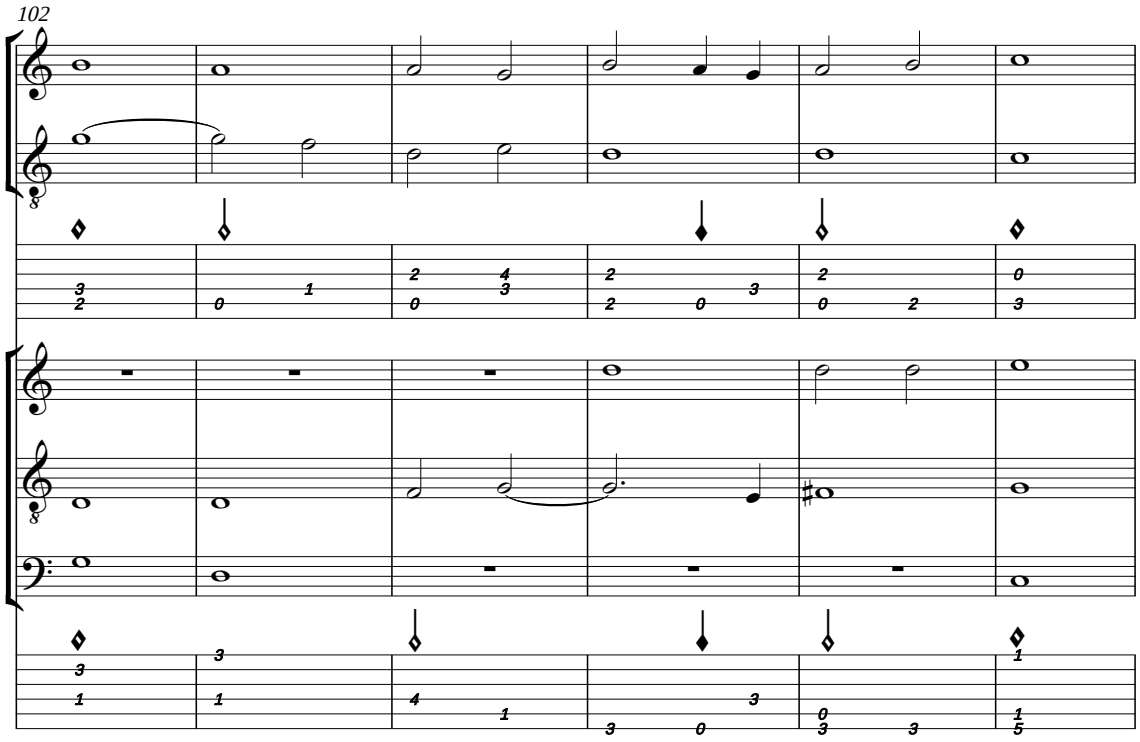

66

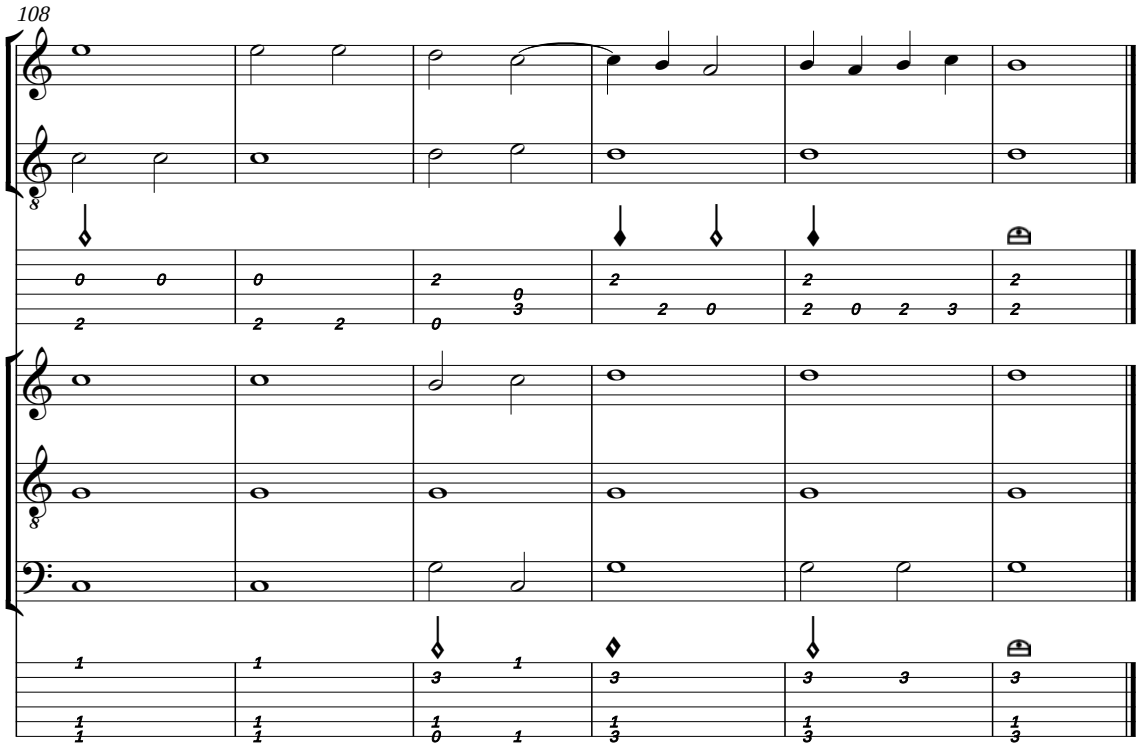

74


82

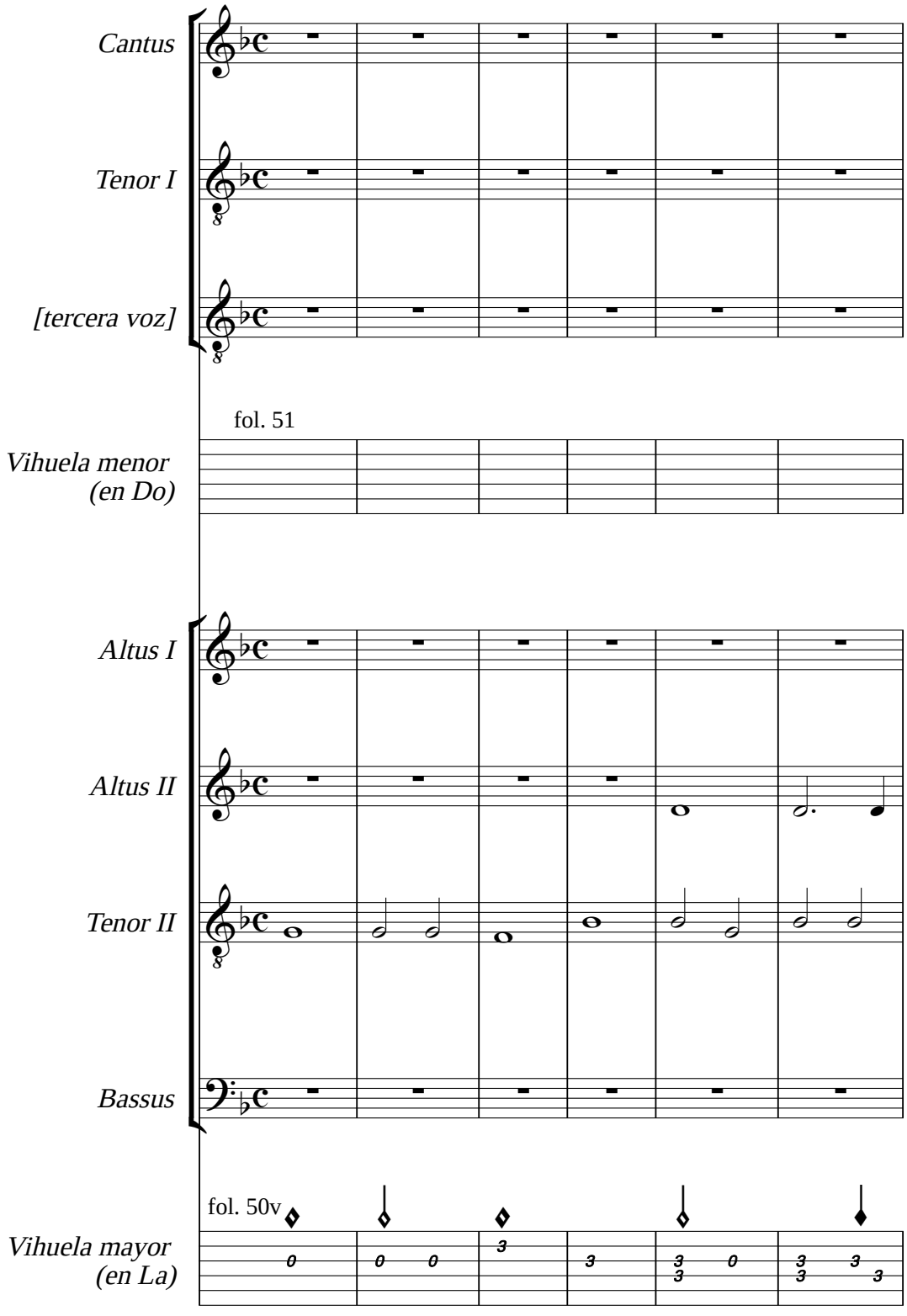

89

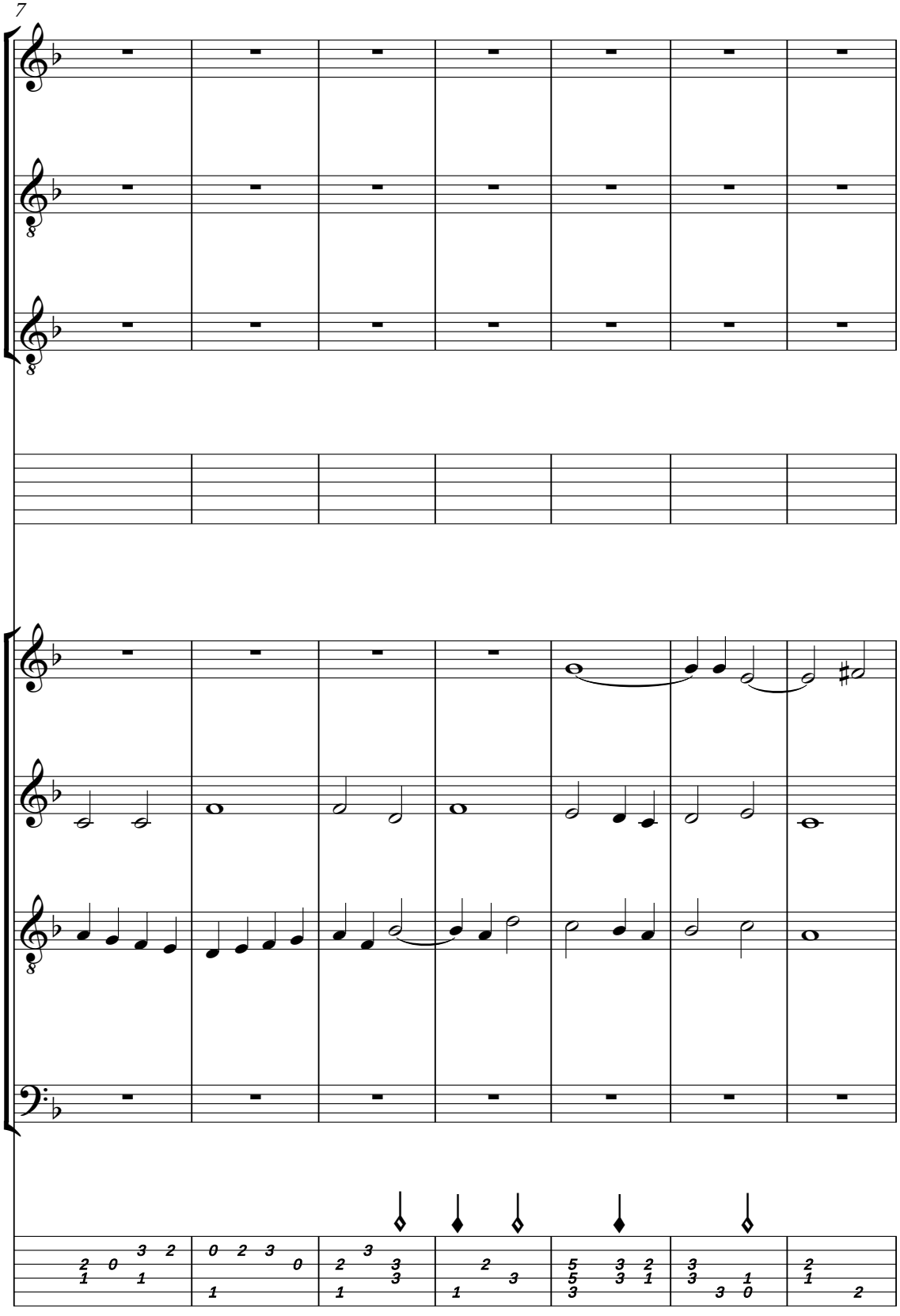

96

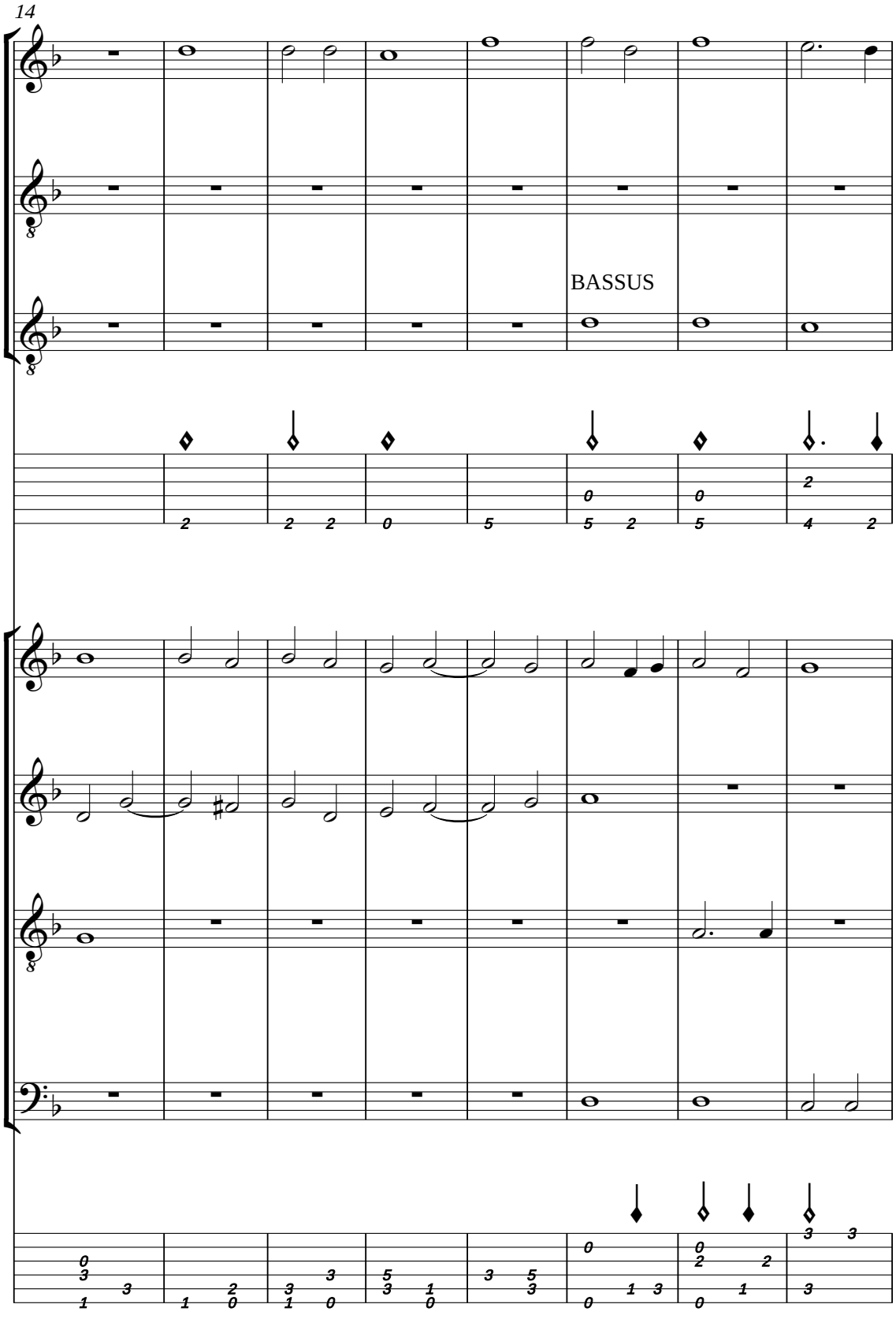

102

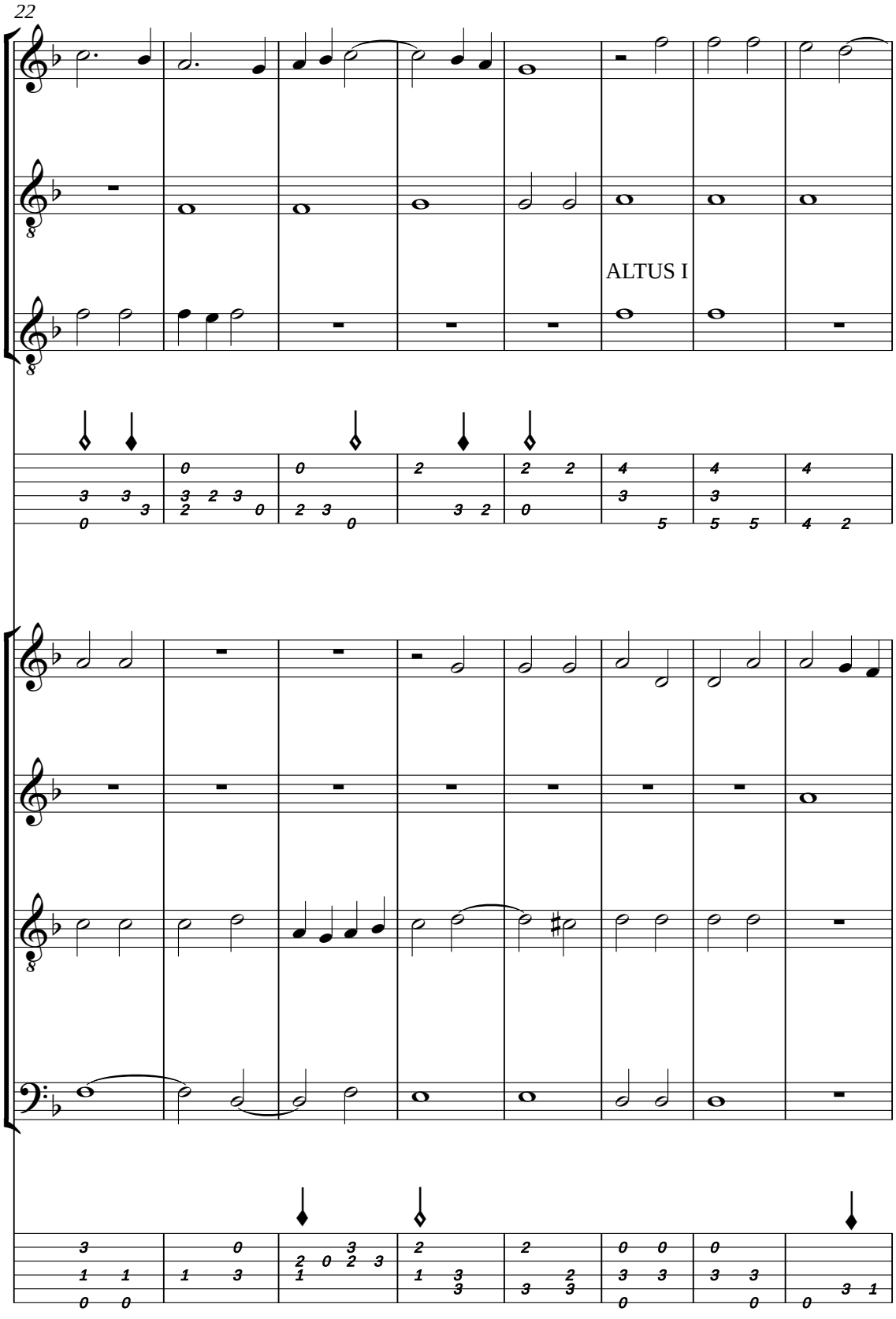

108

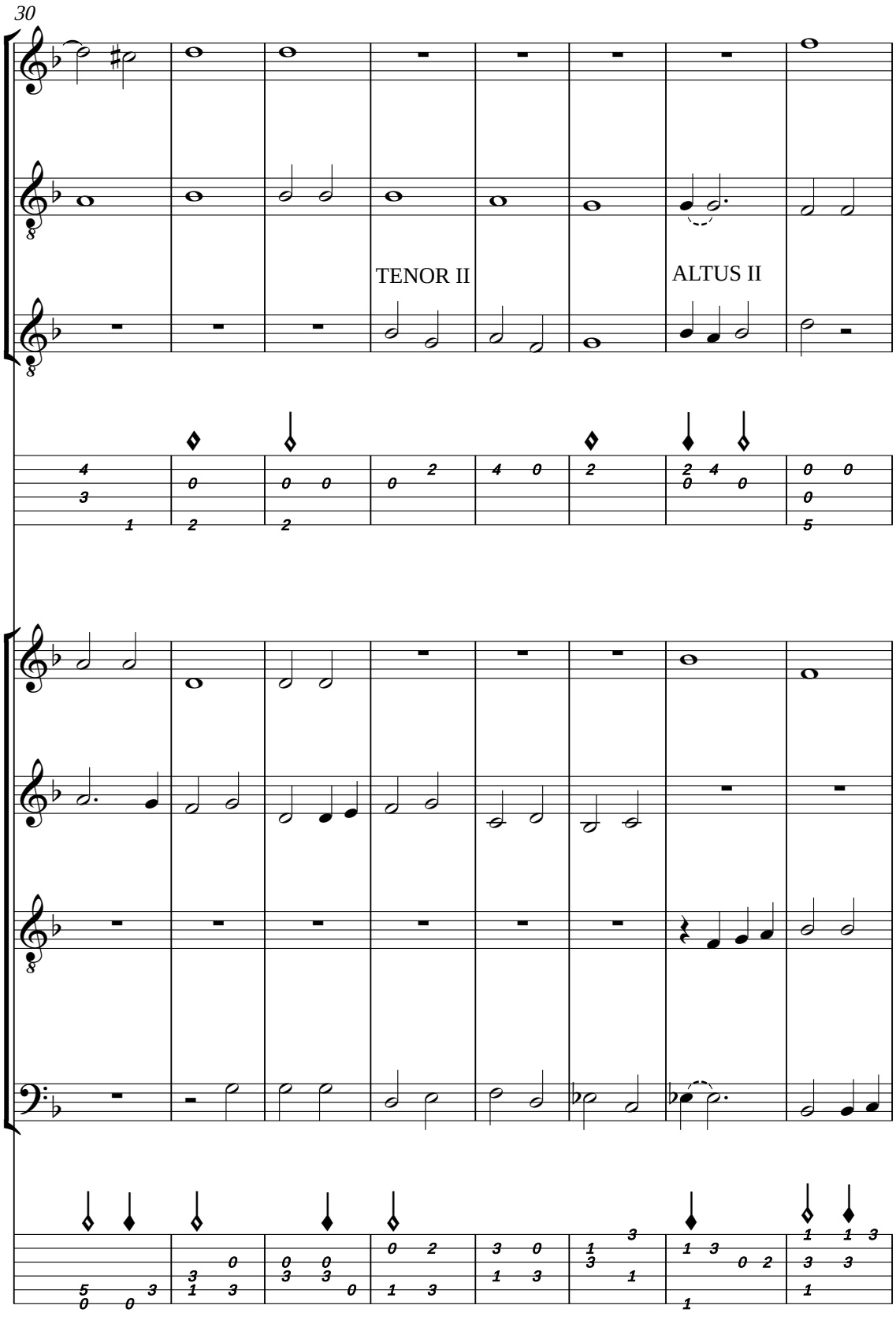
VI.- Quanti mercenarii [Morales]

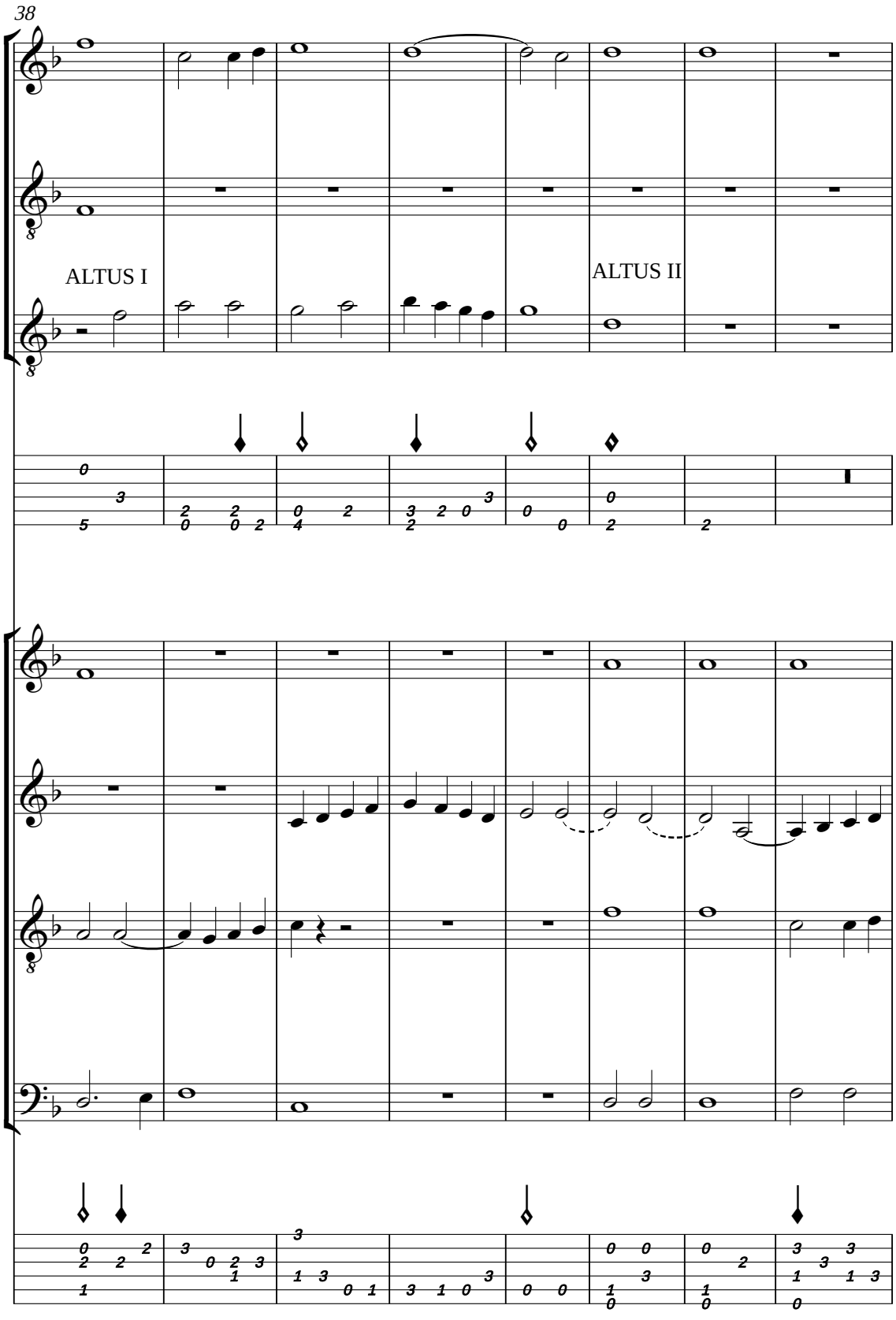


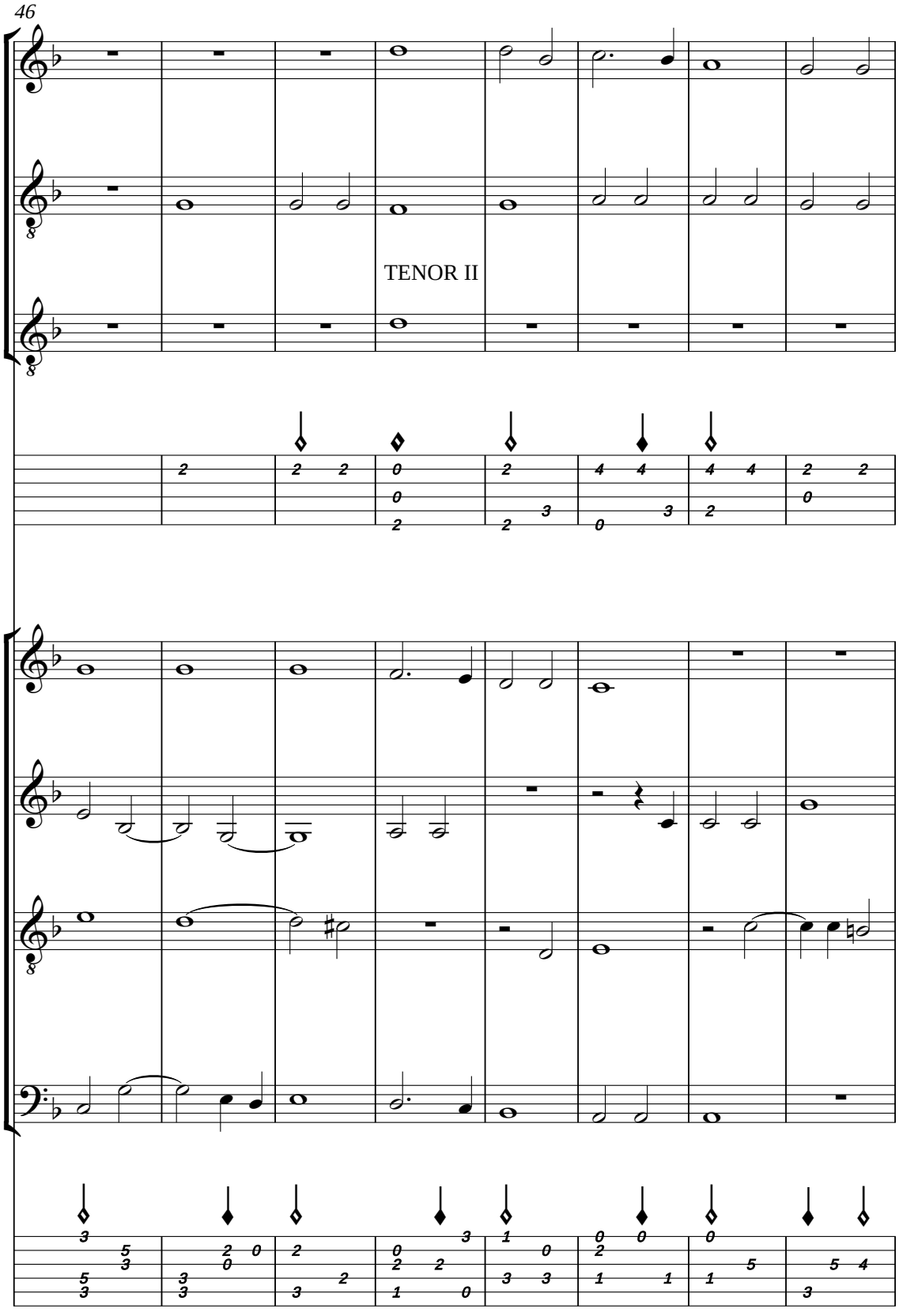

7

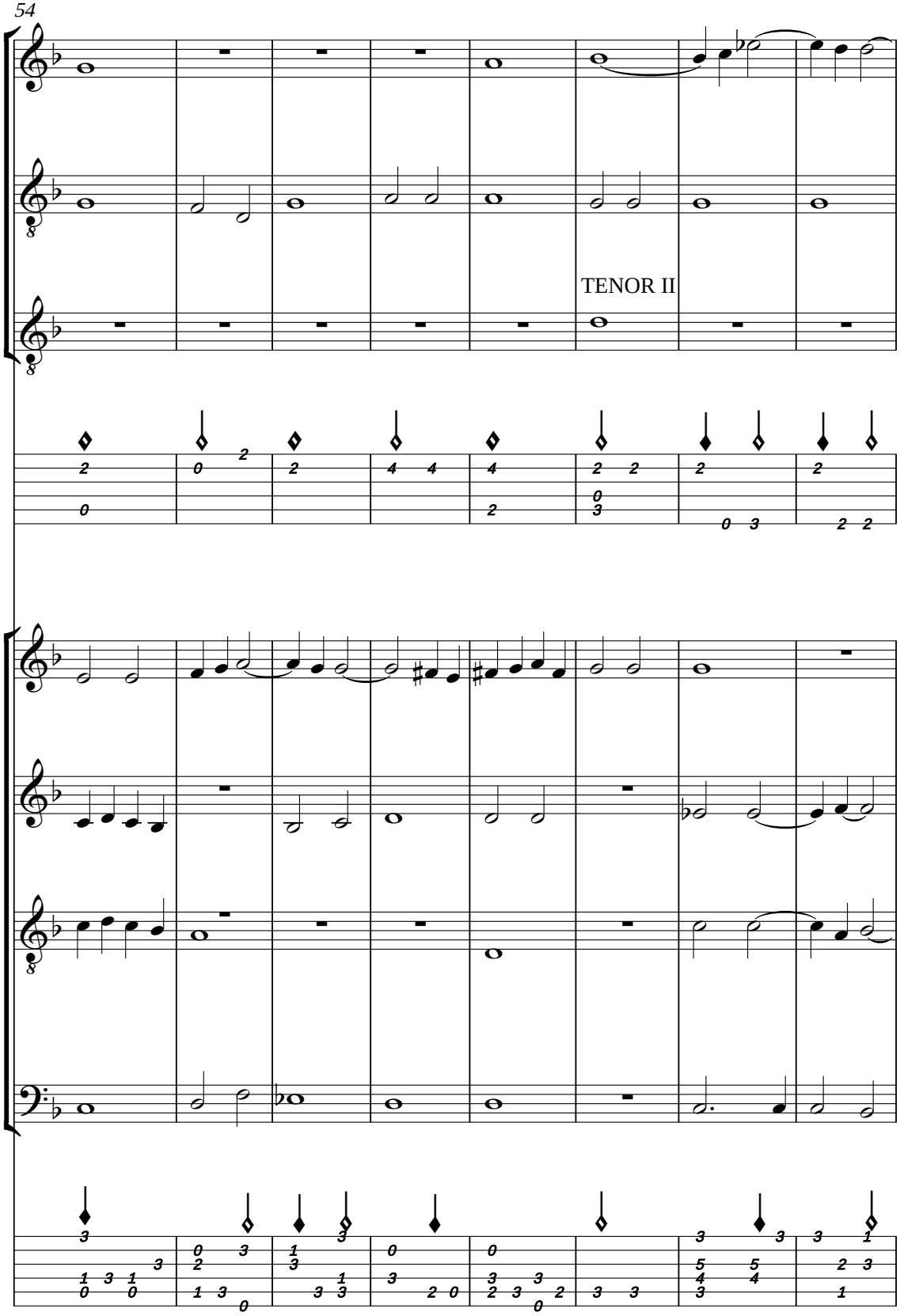

14
BASSUS

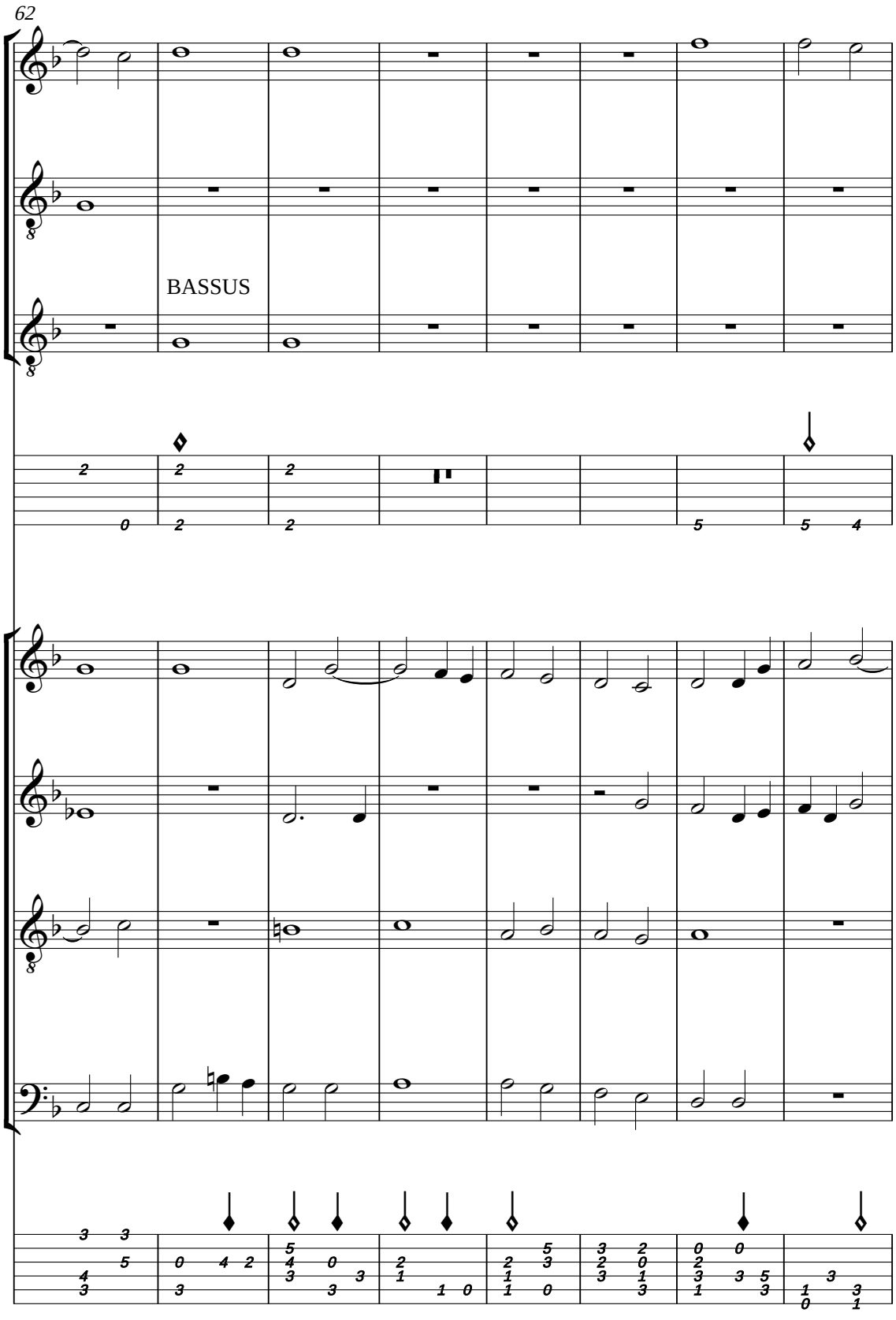

22
ALTUS I

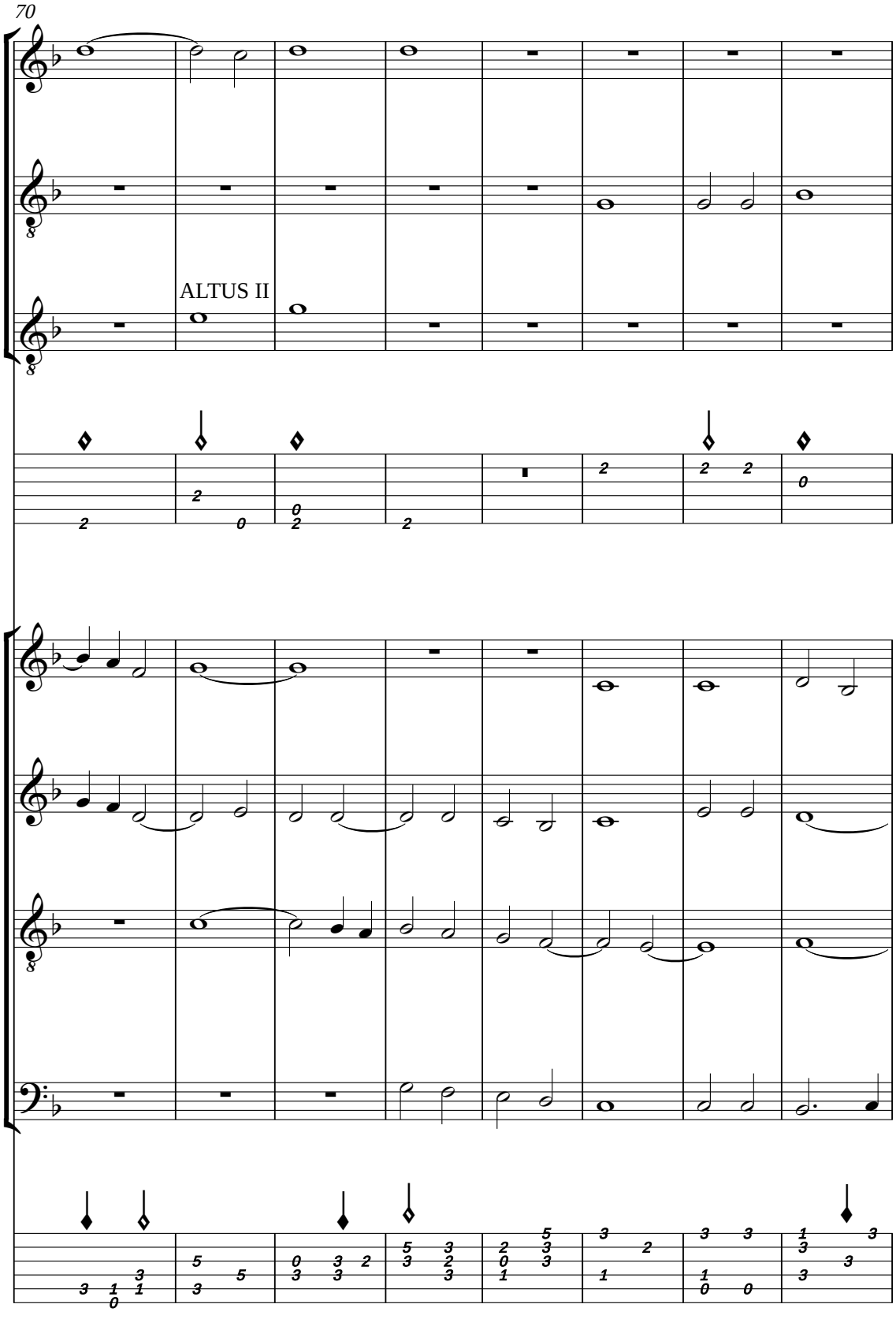

30
TENOR II
ALTUS II

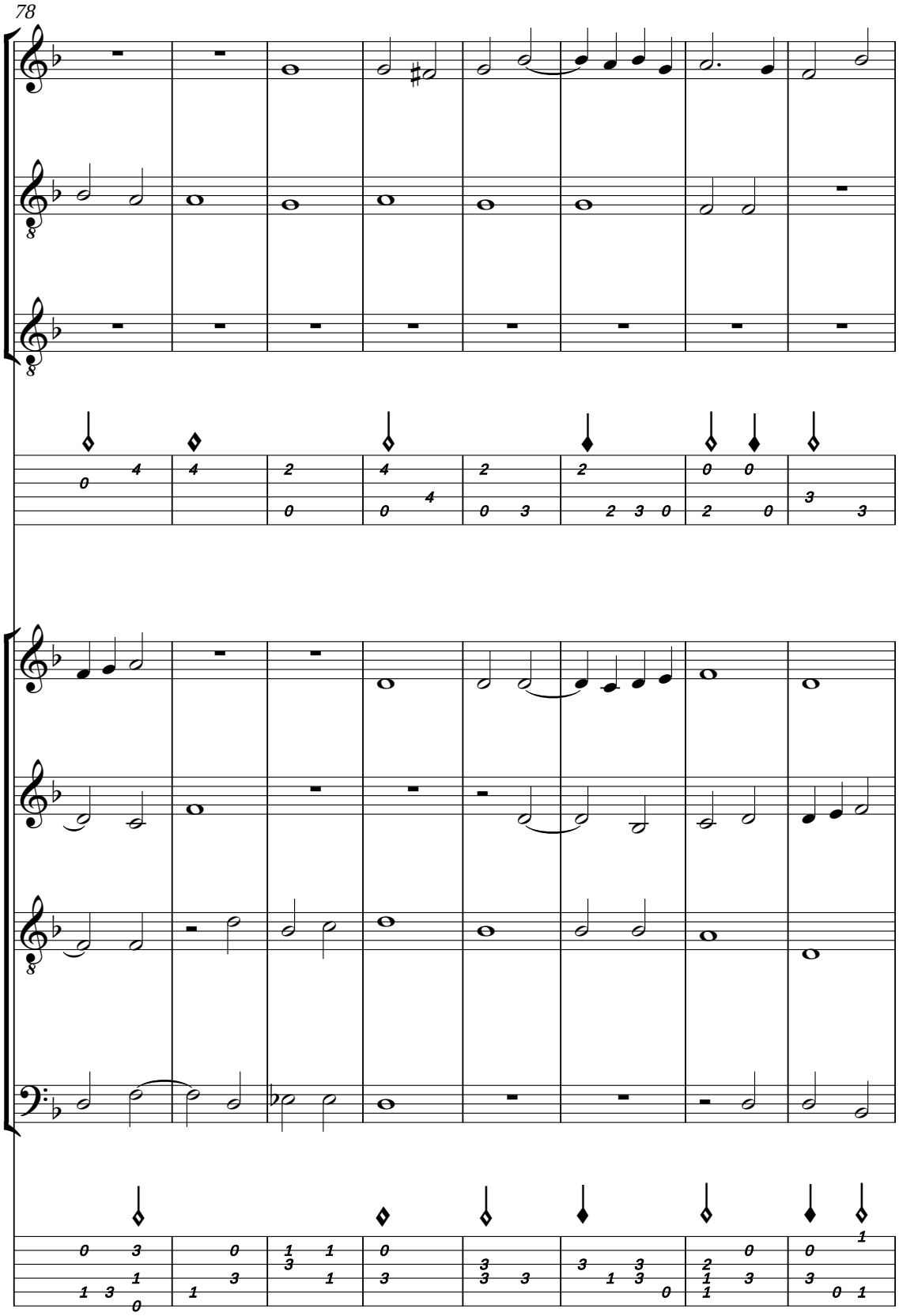

38
ALTUS I
ALTUS II

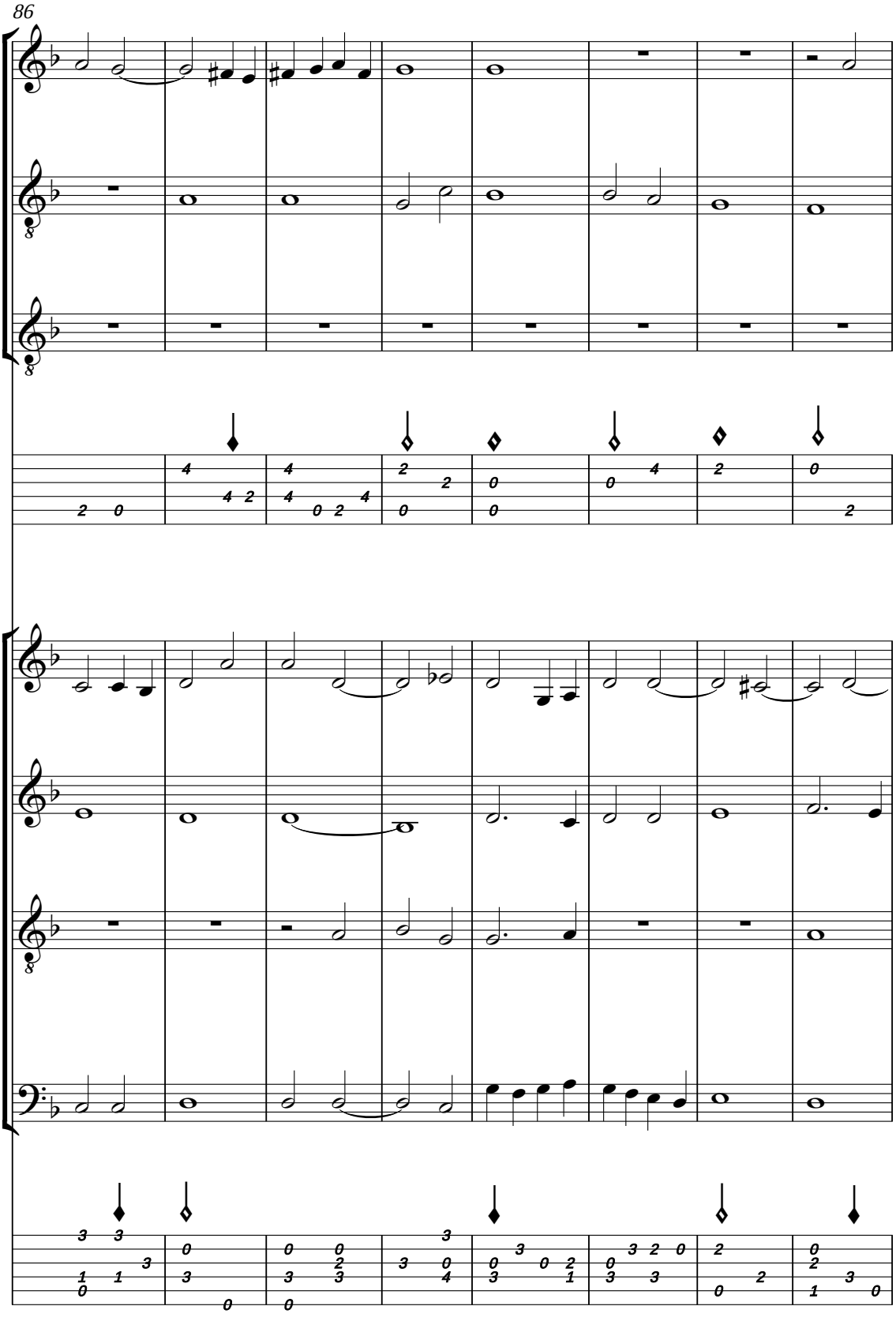

46
TENOR II

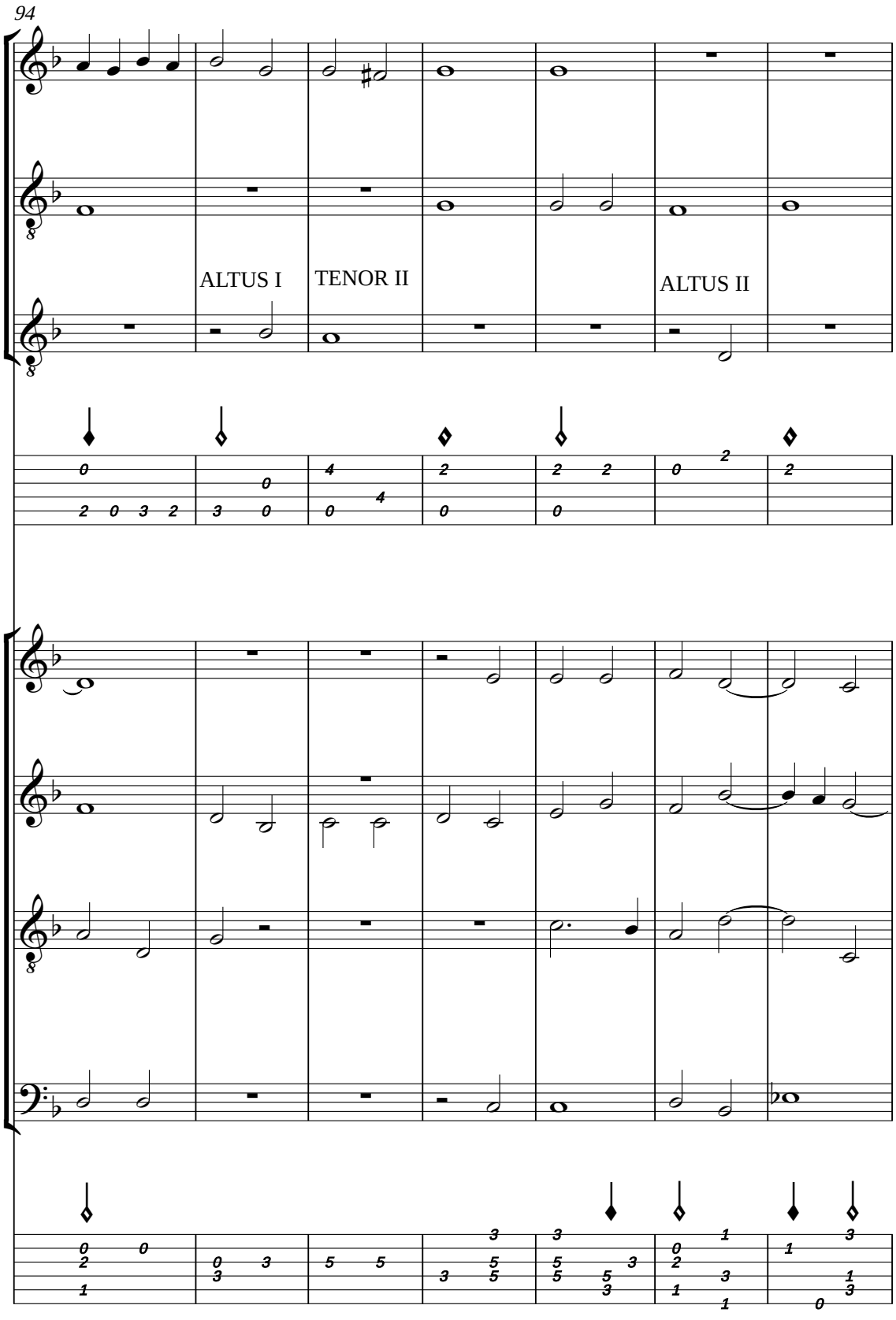

54
TENOR II

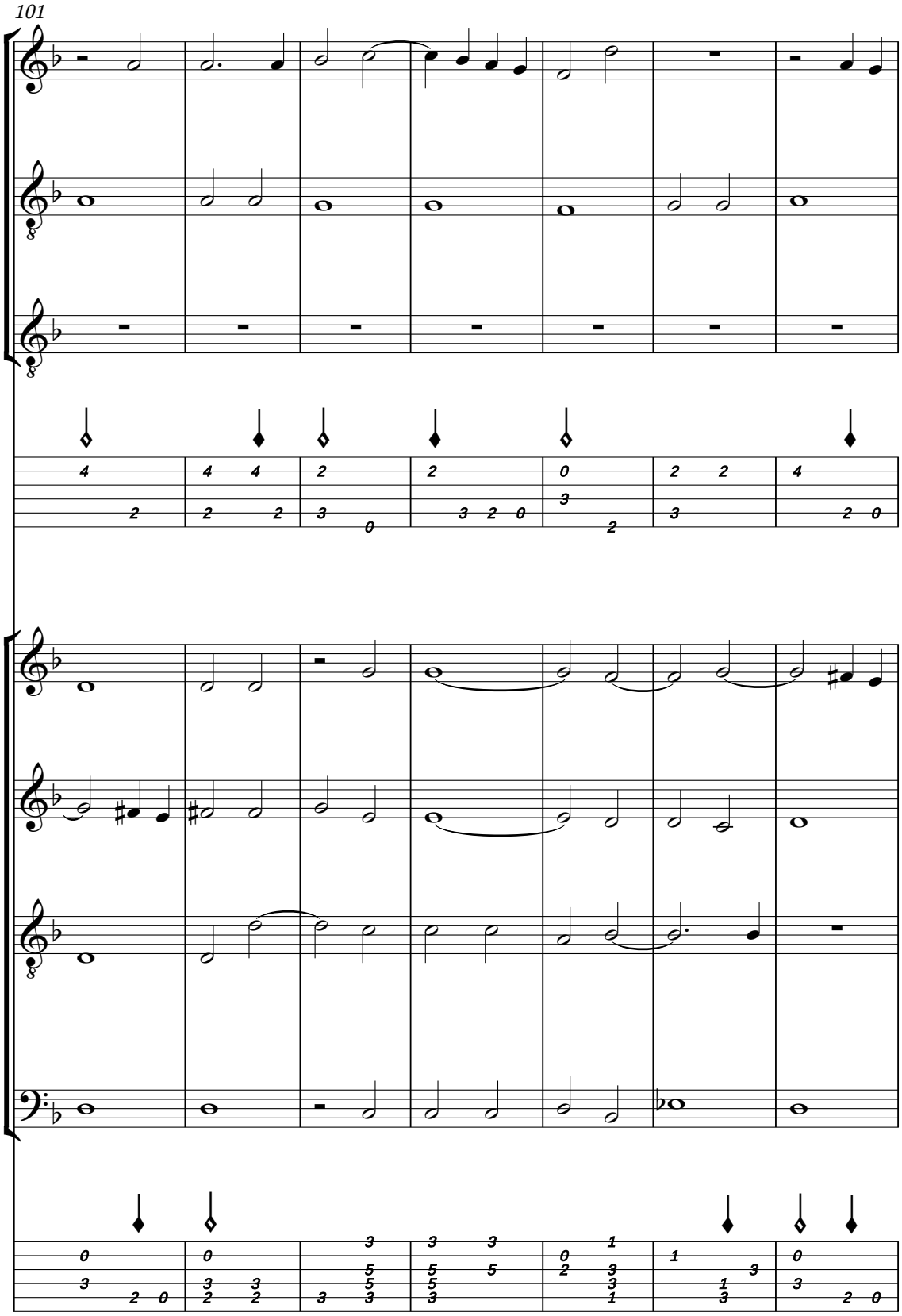

62
BASSUS

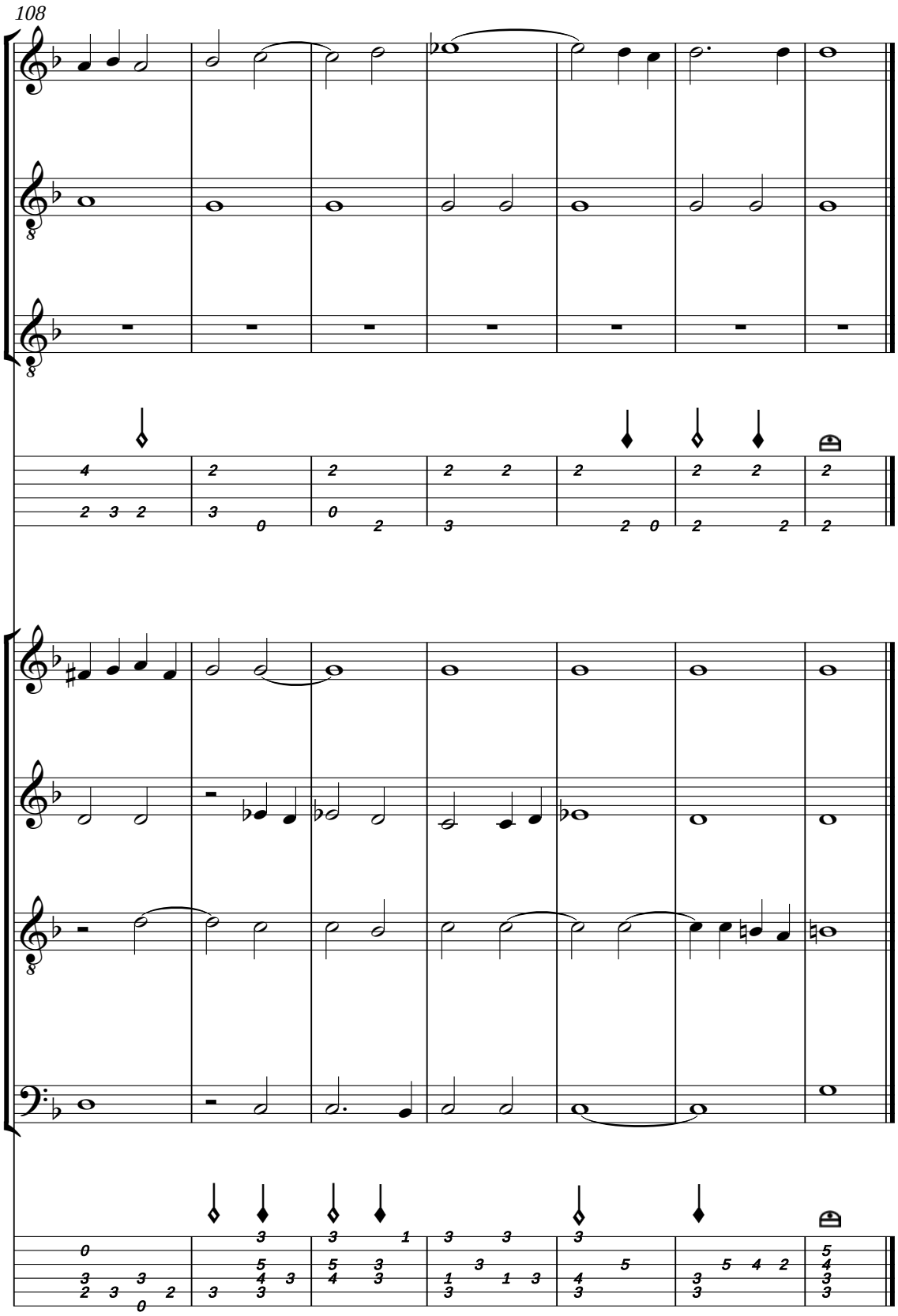

70
ALTUS II


78

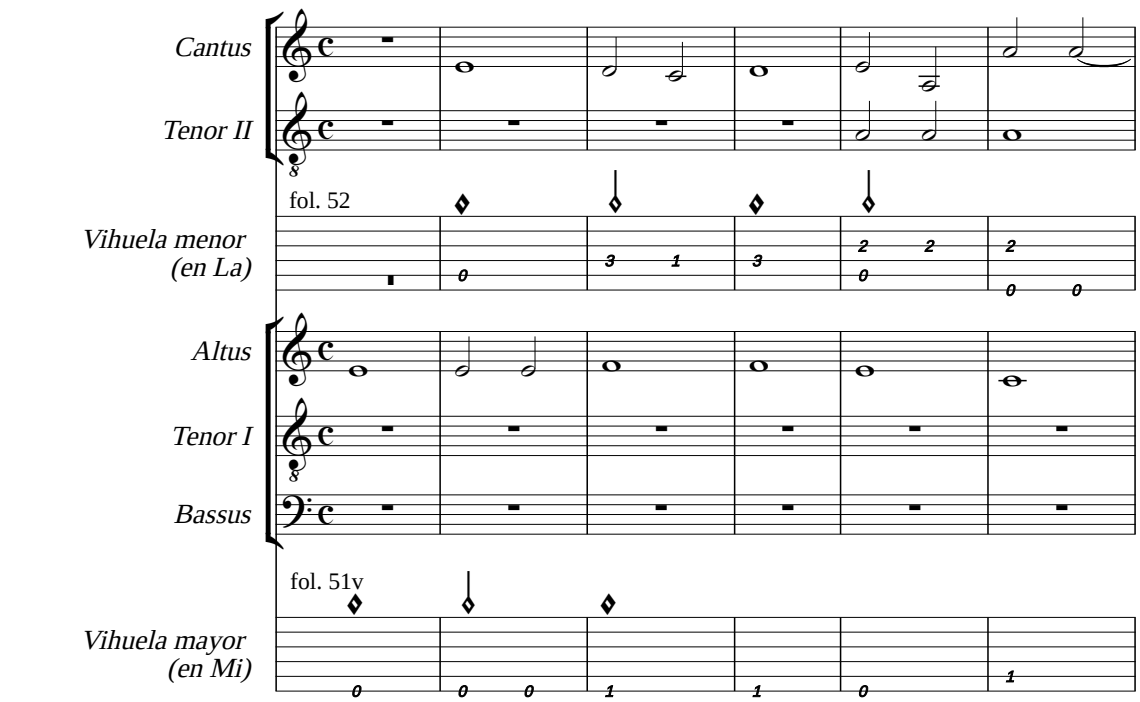

86

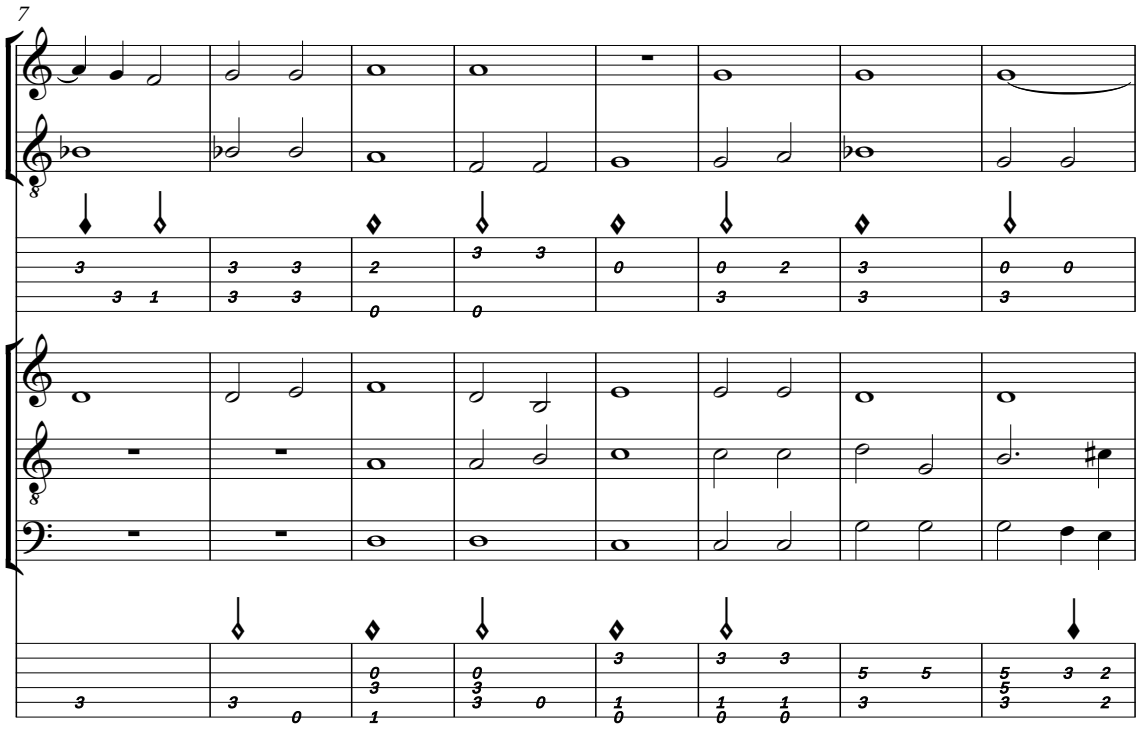

94
ALTUS I
TENOR II
ALTUS II

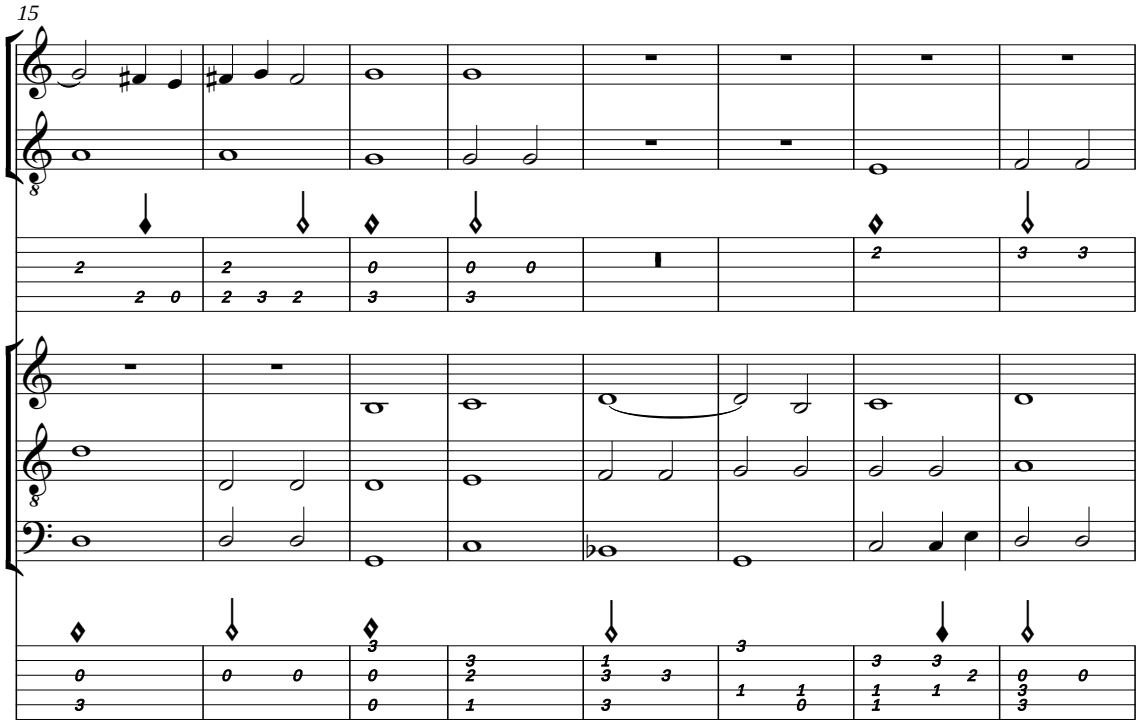

101

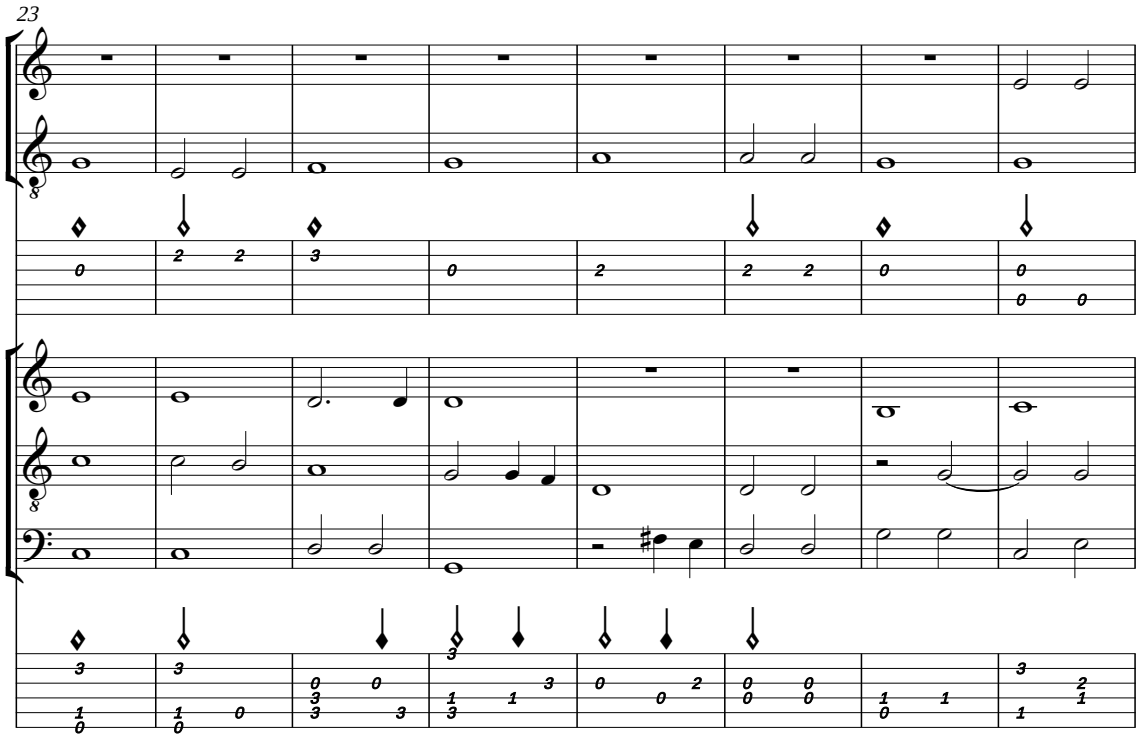

108

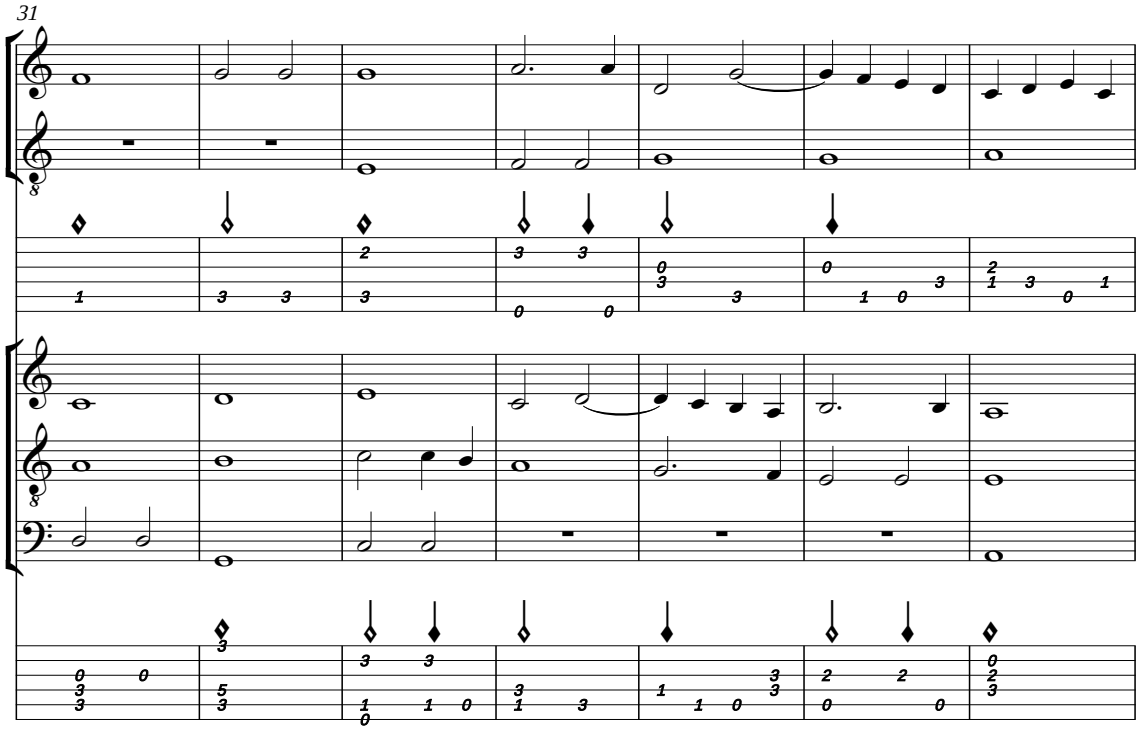
VII.- Patrem de beata virgine [Josquin]

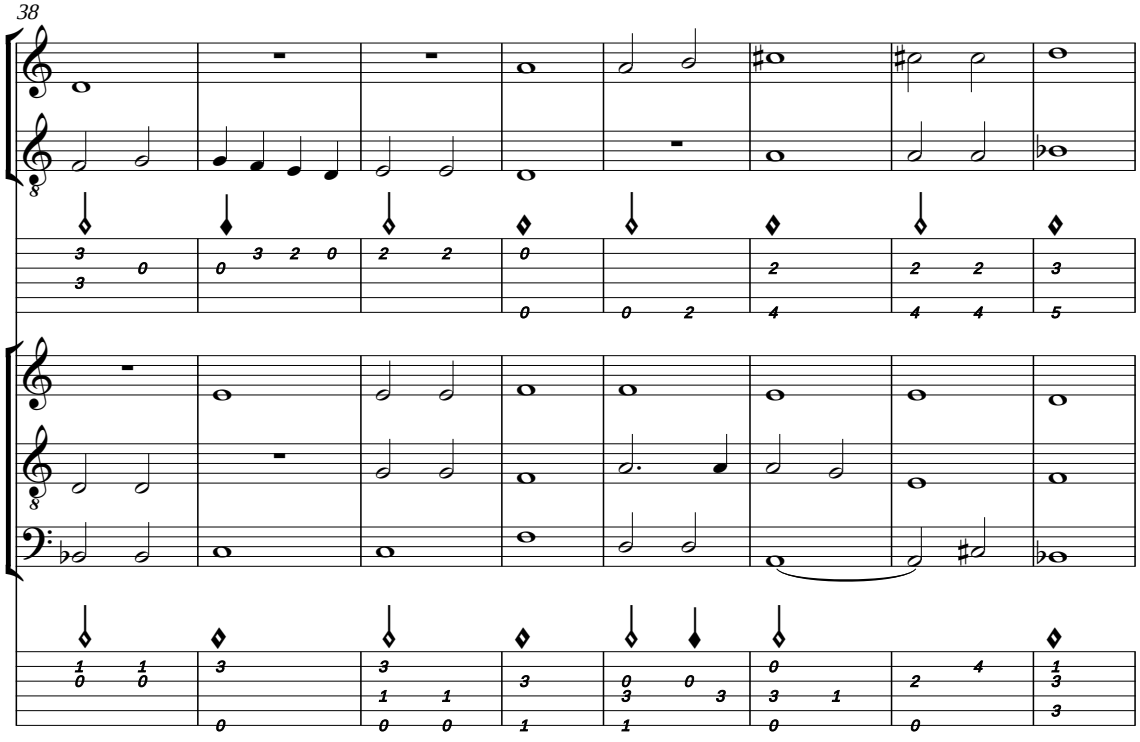


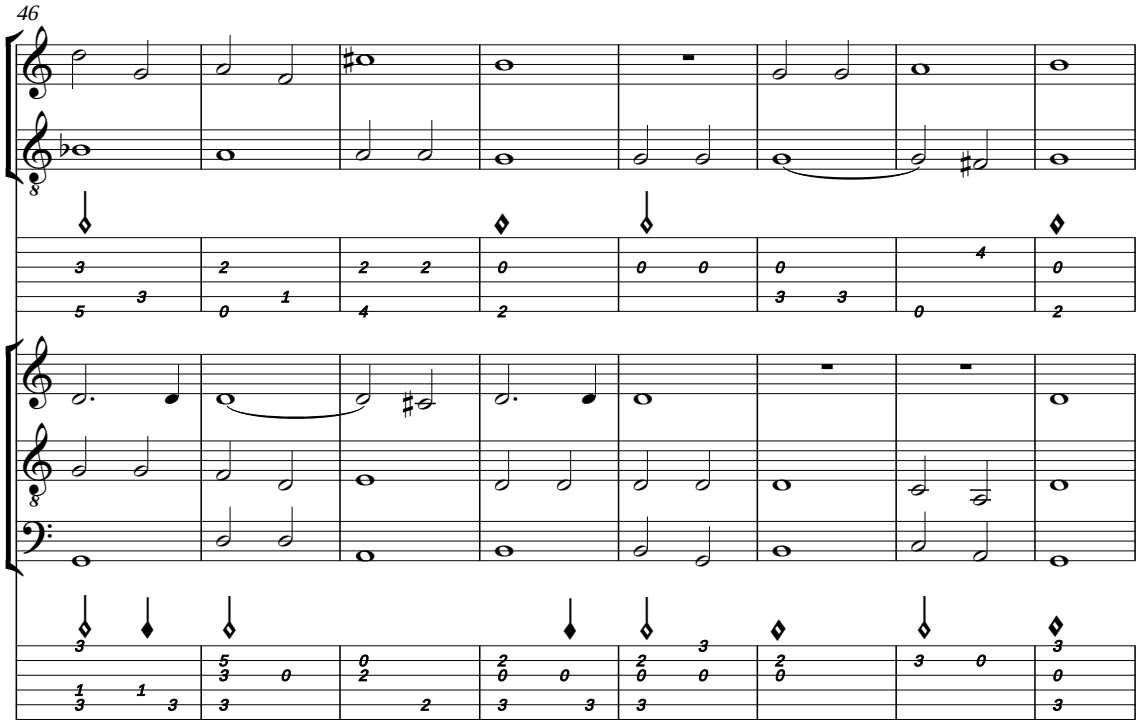


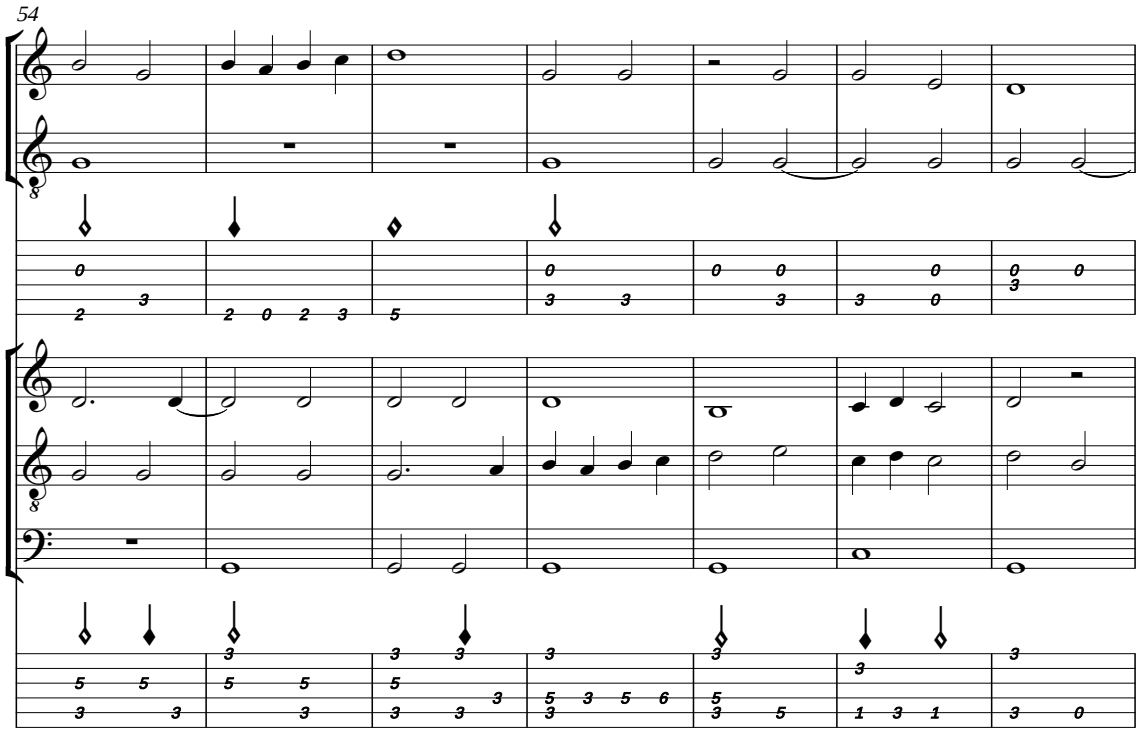

15

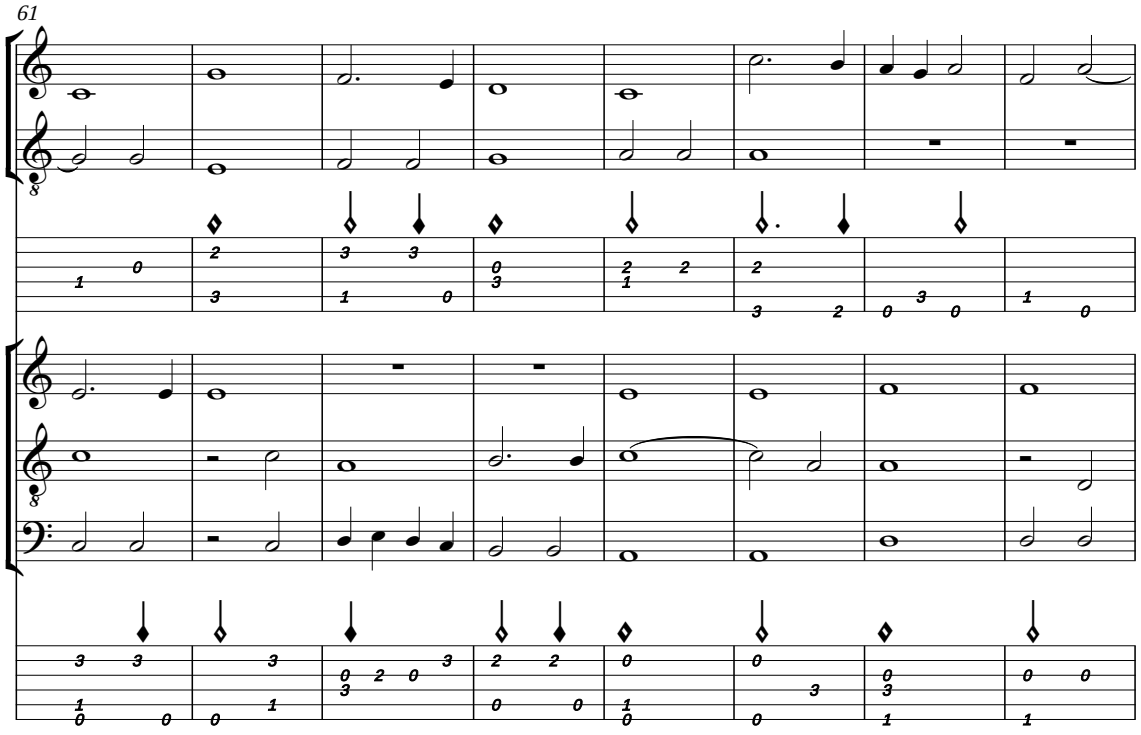

23

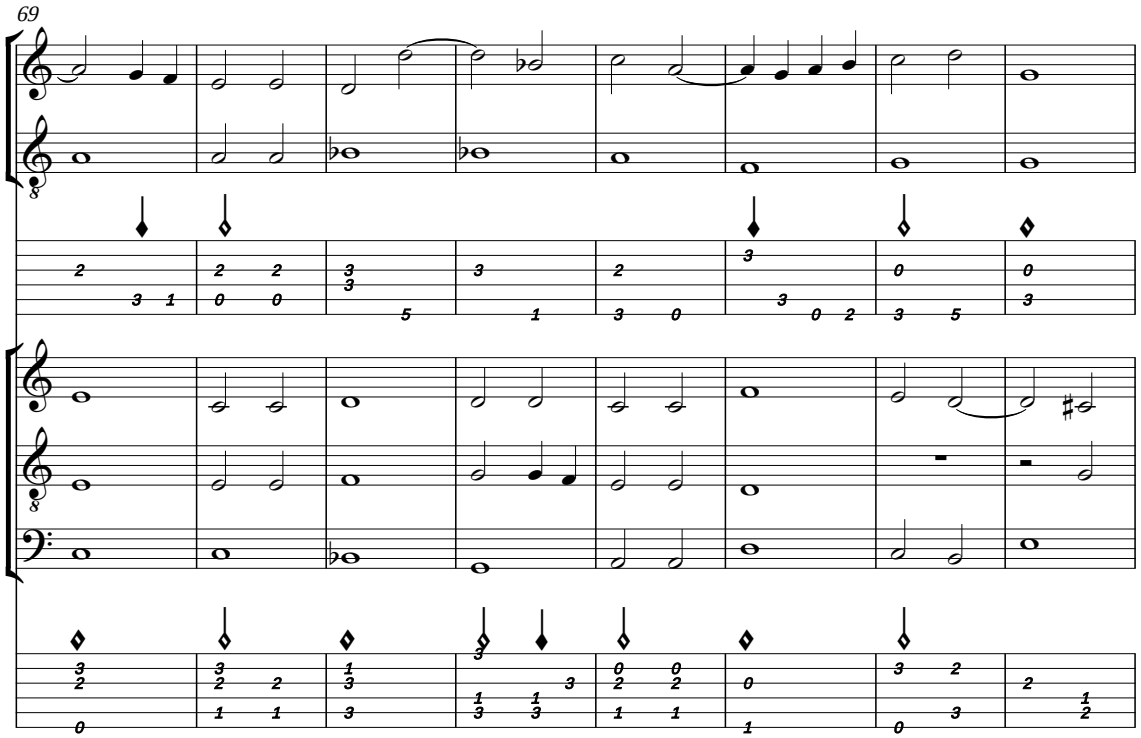

31

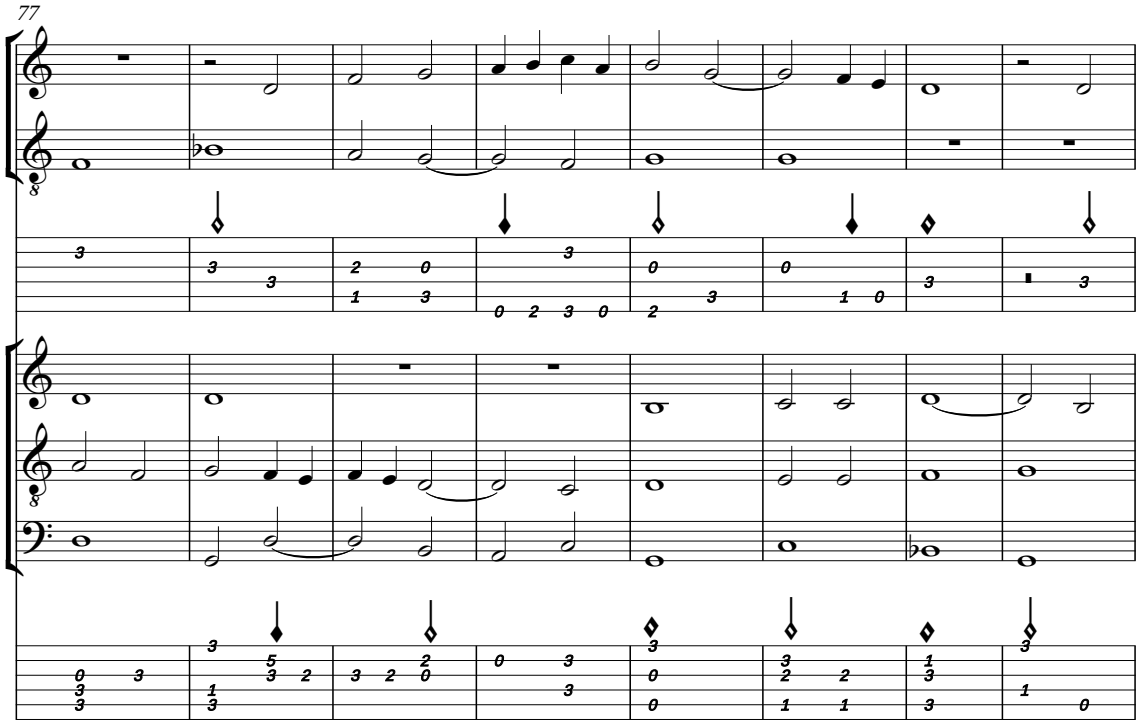

38

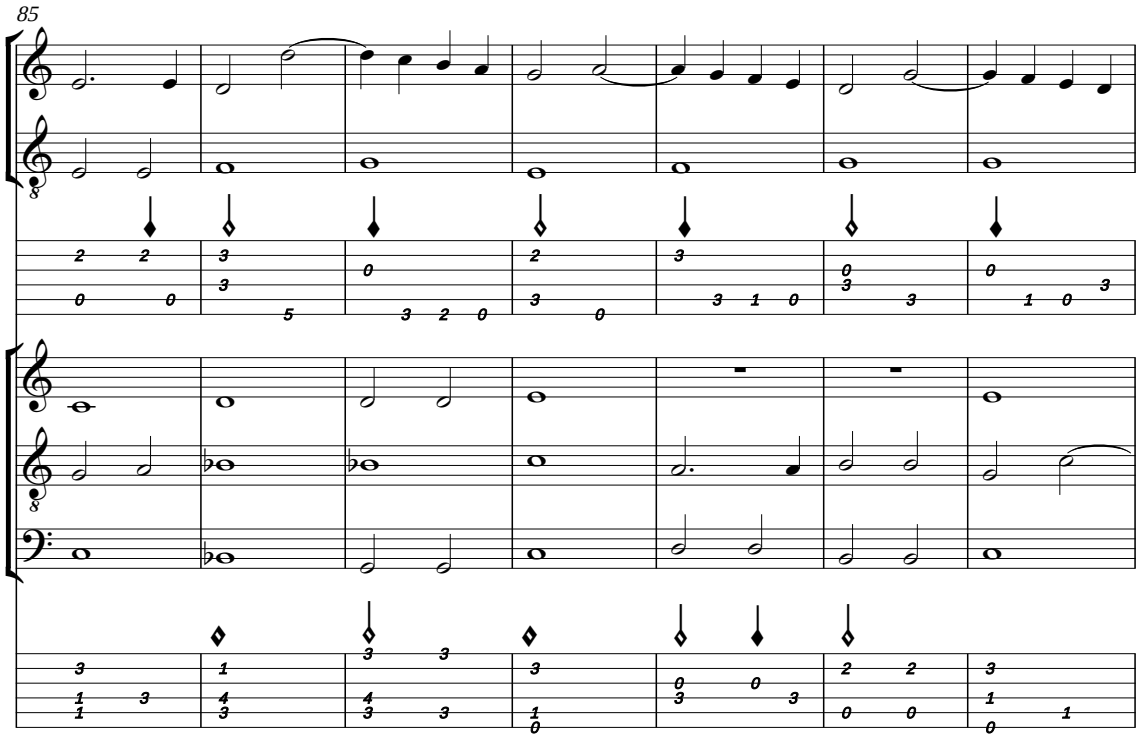

46

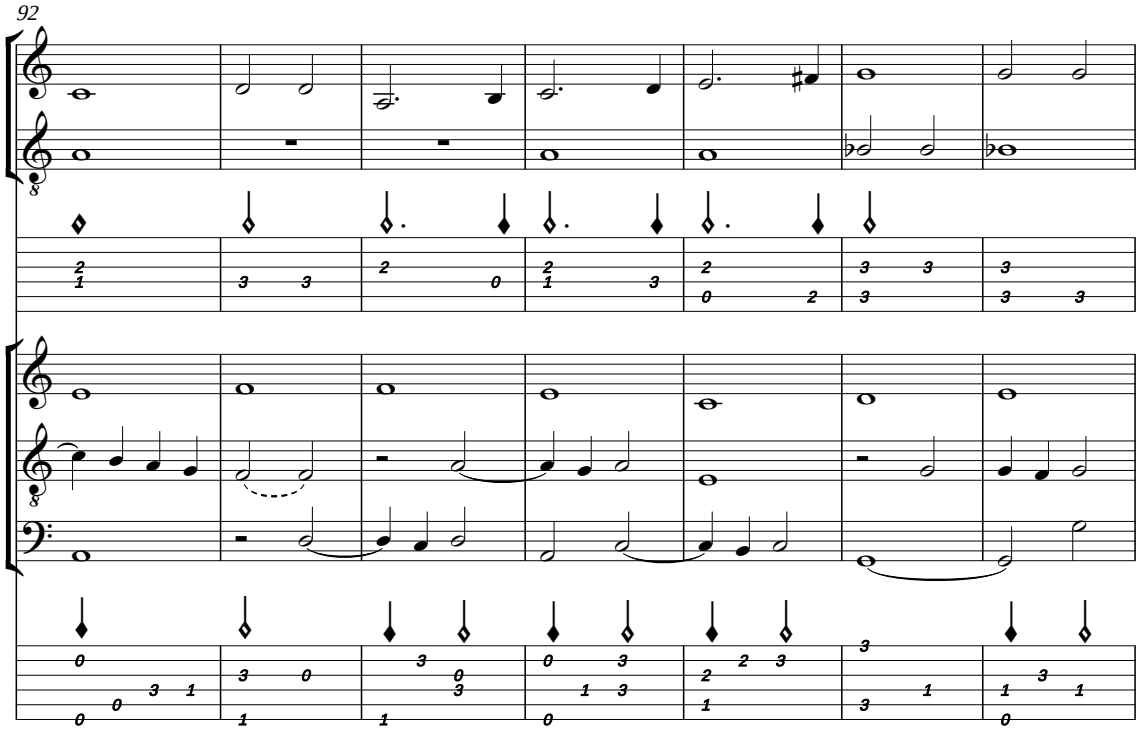

54

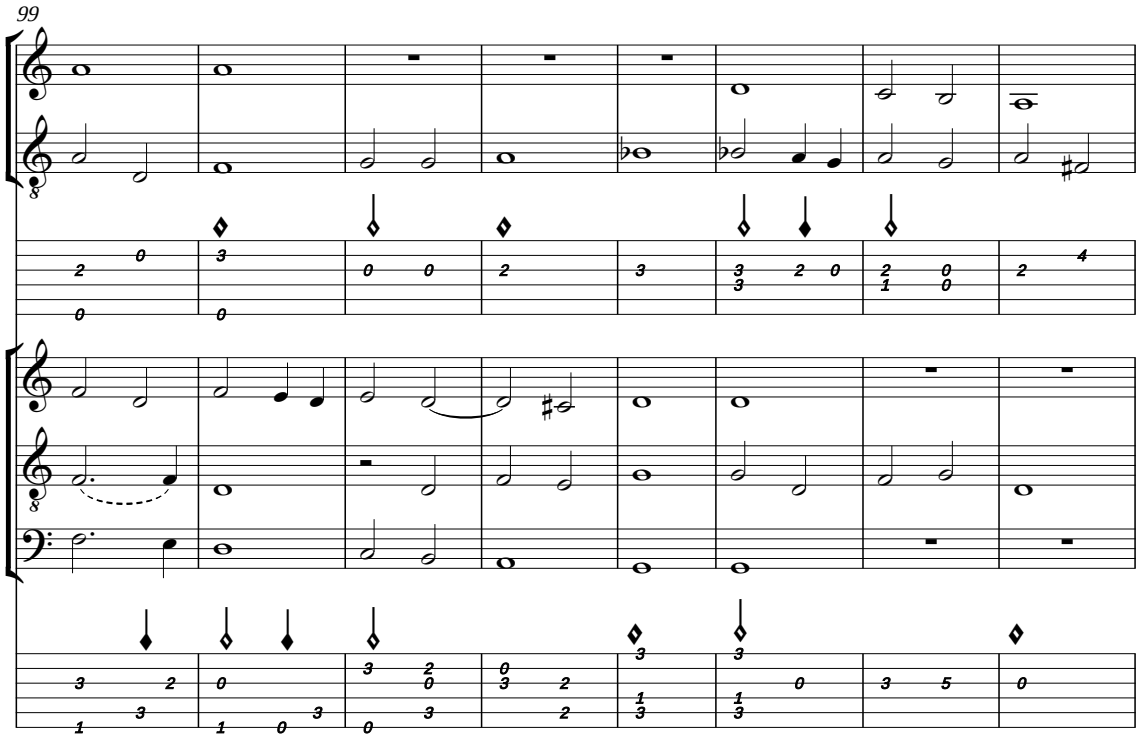

61

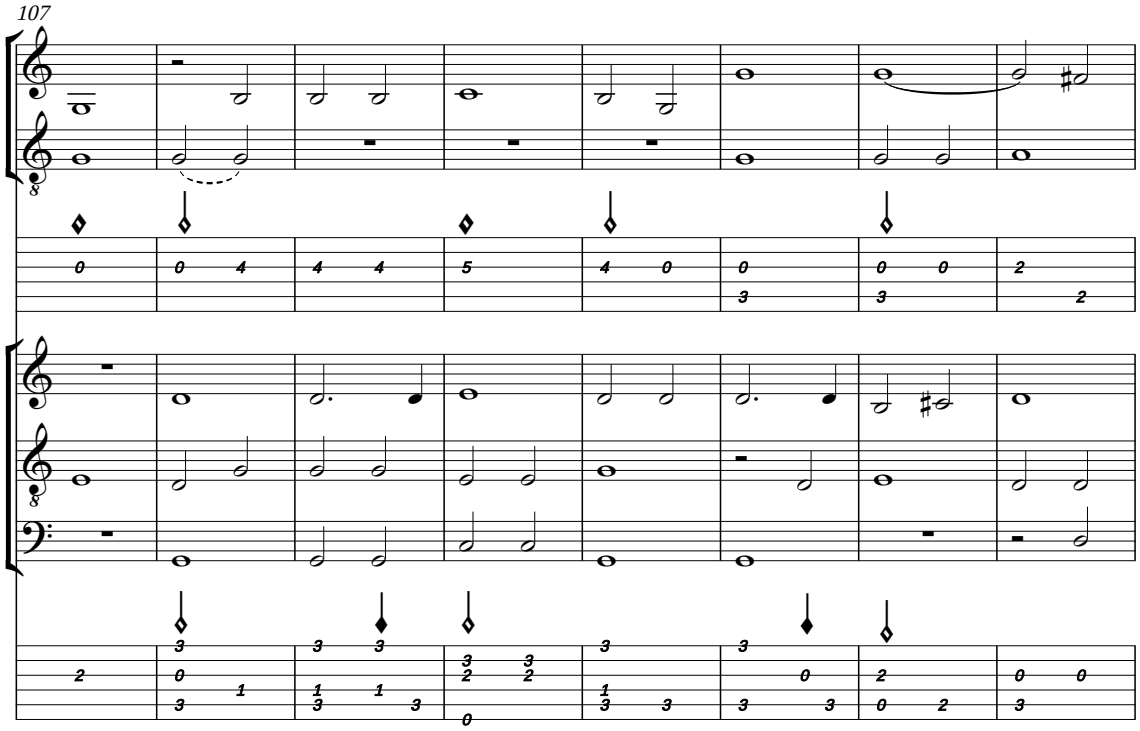

69

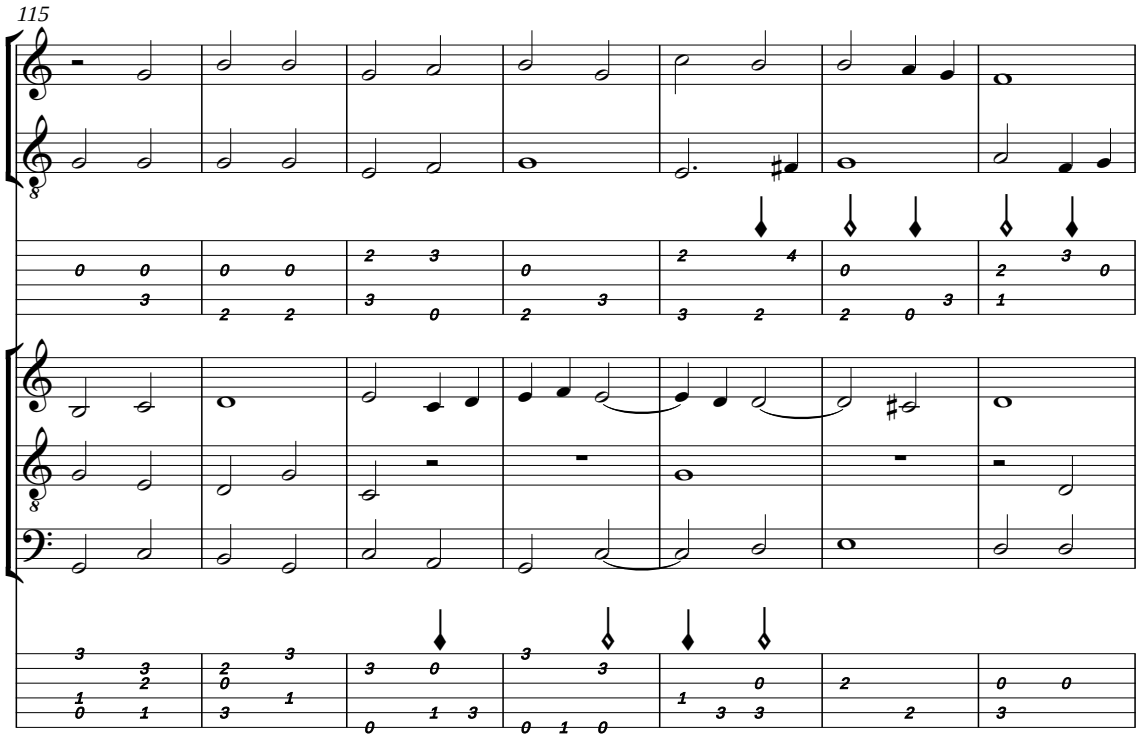

77

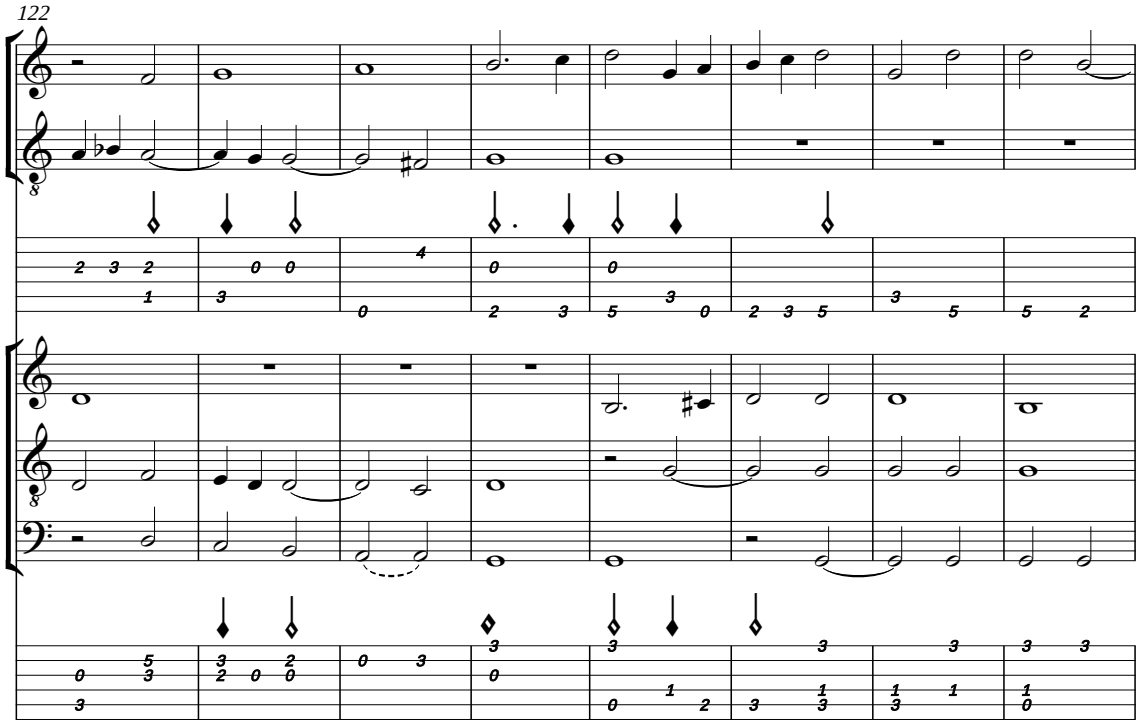

85

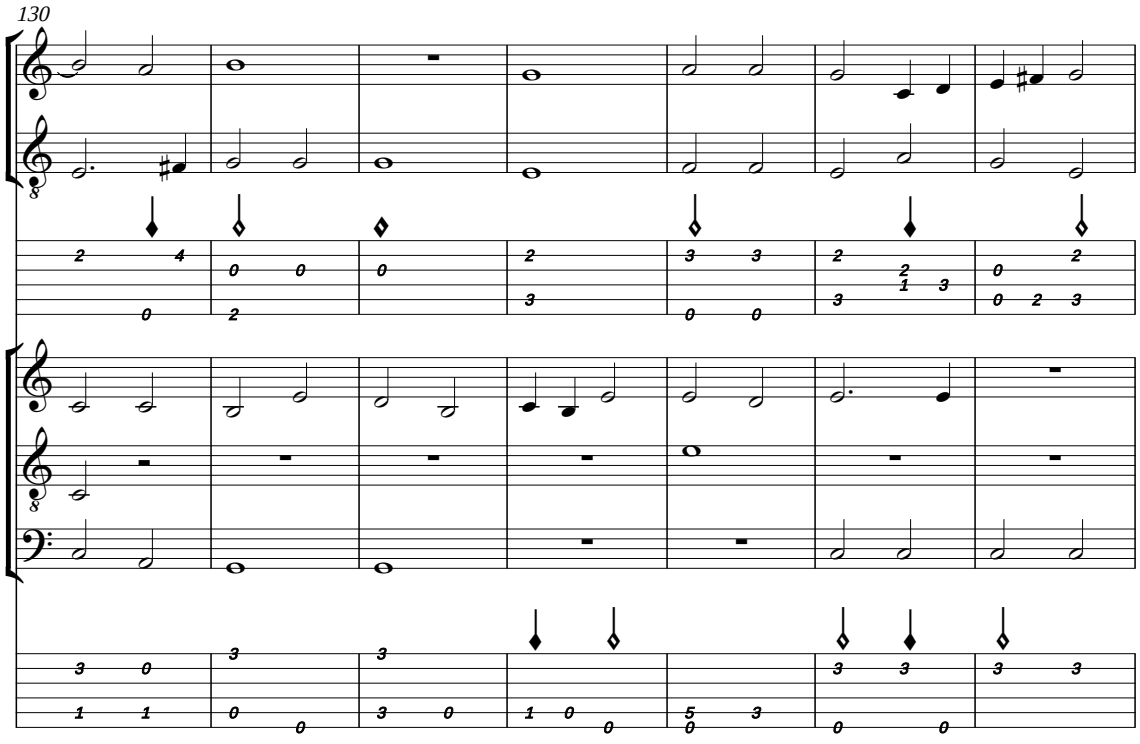

92

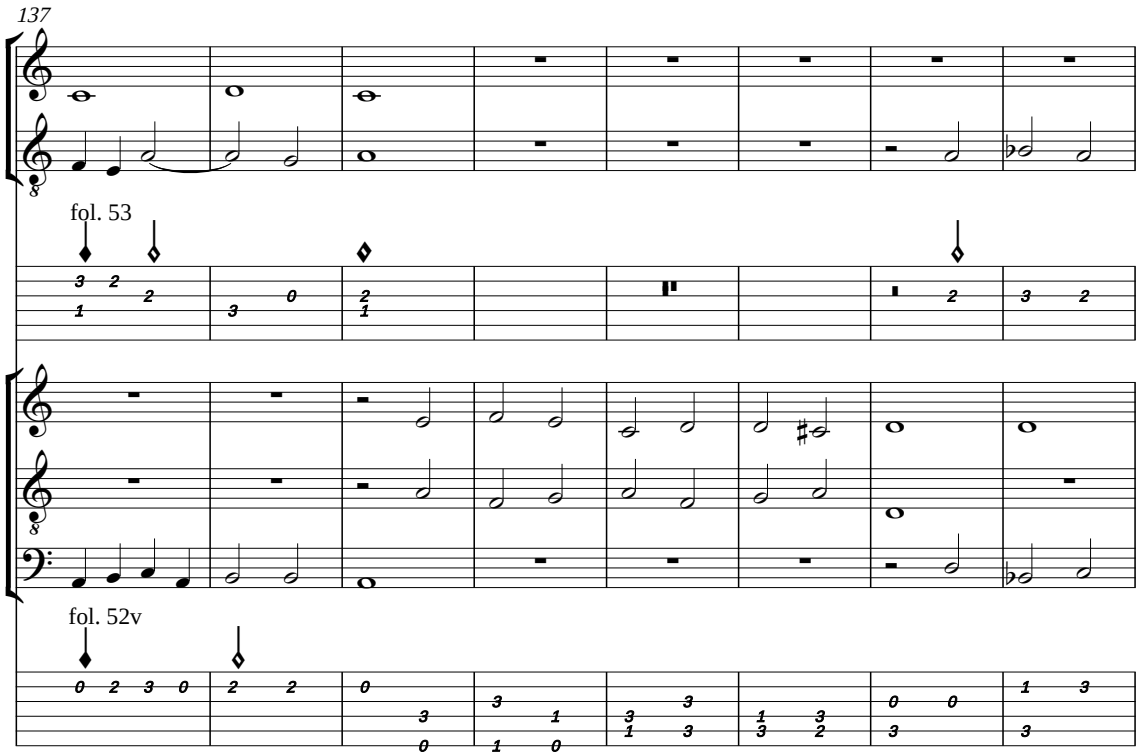

99

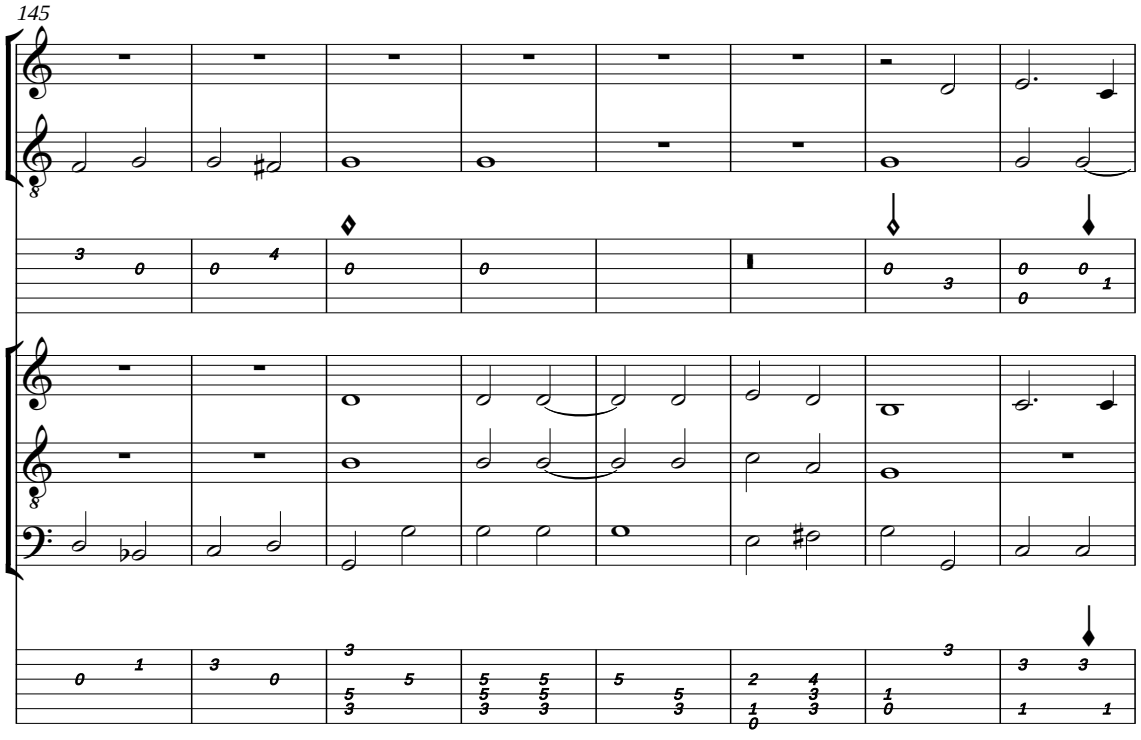

107

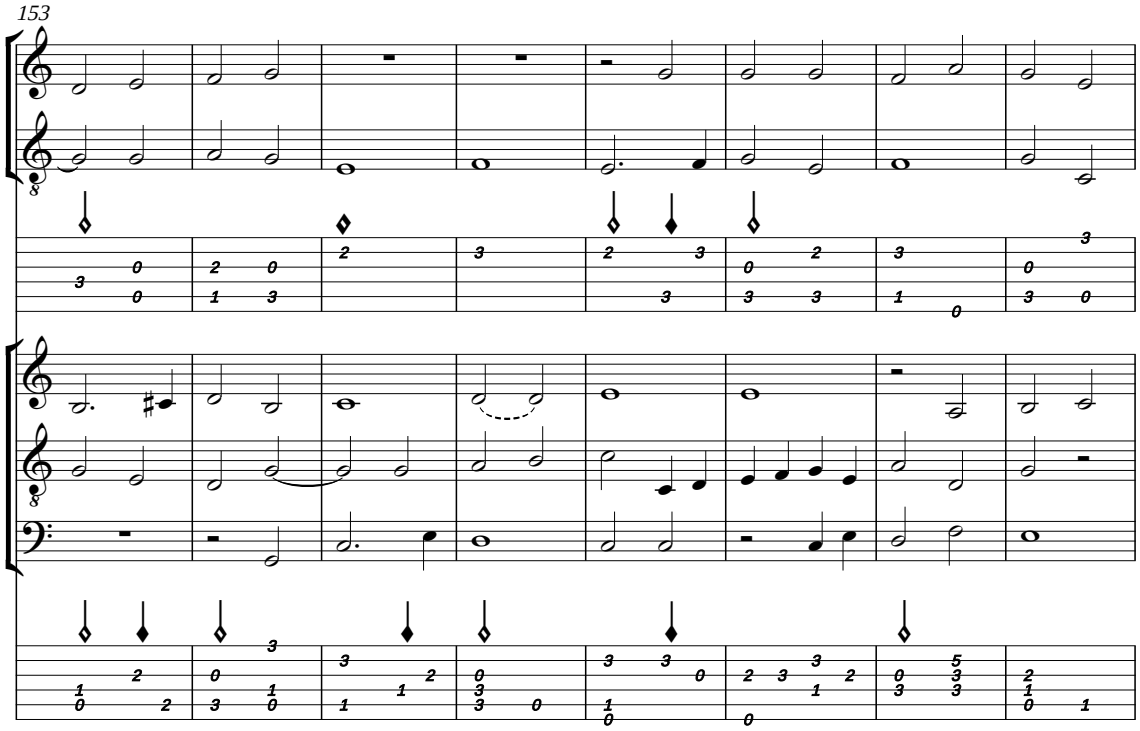

115

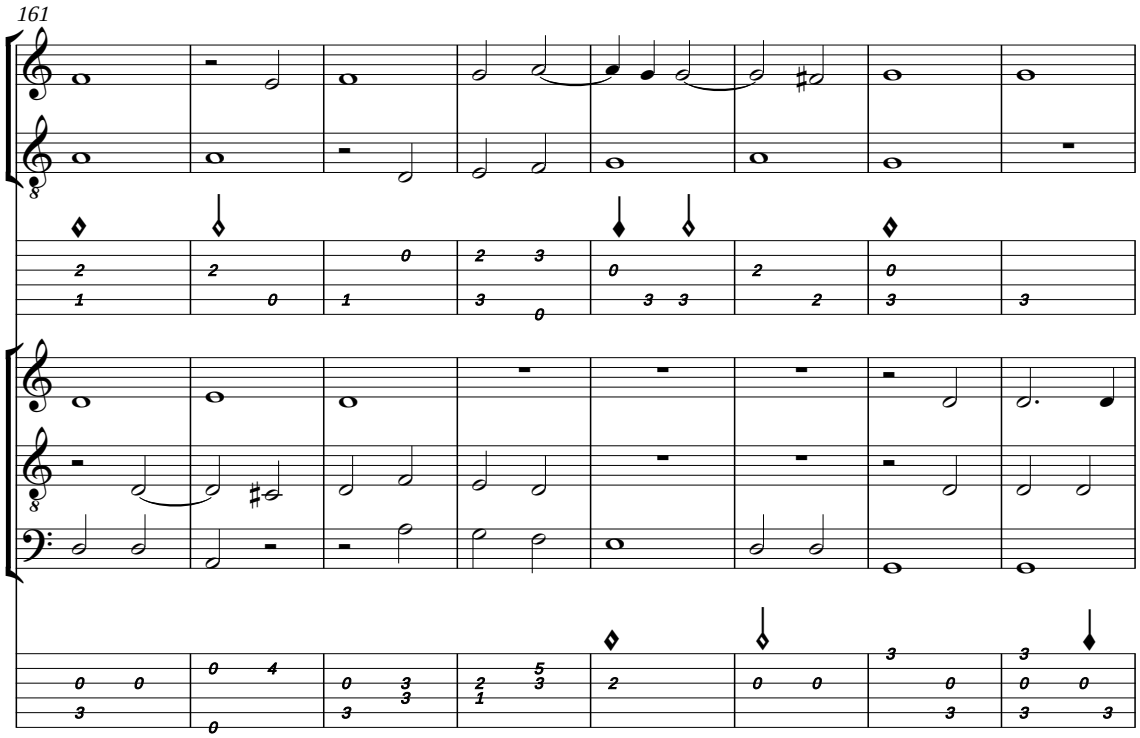

122

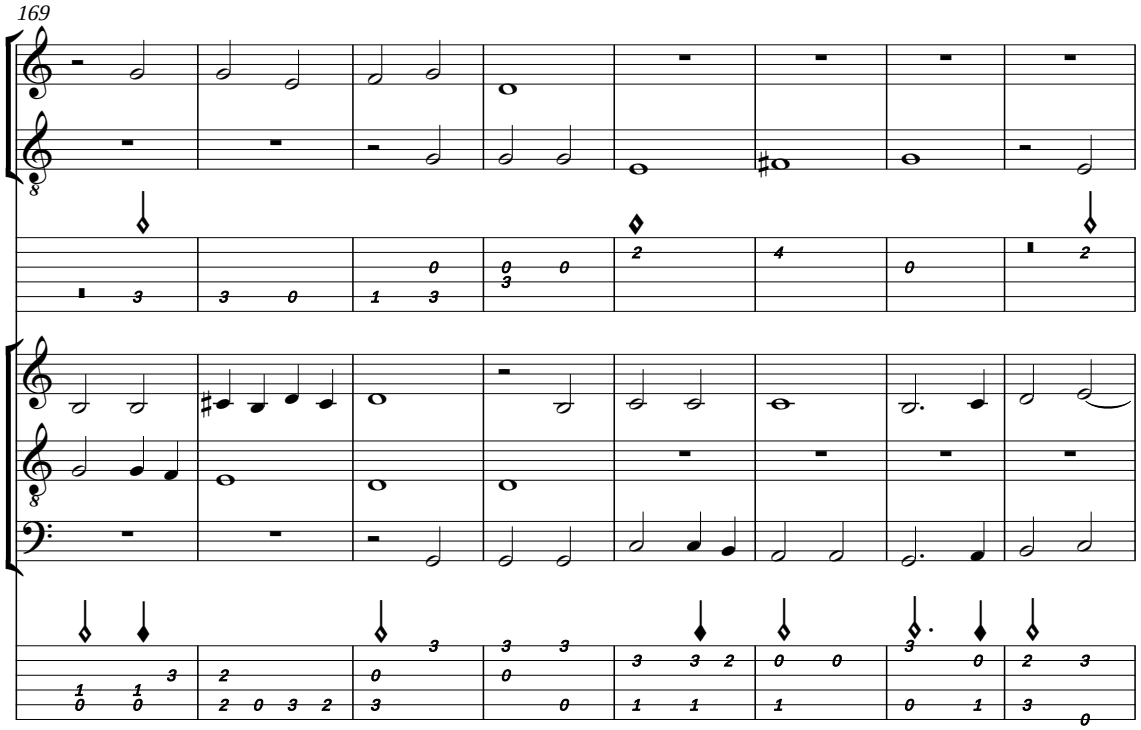

130

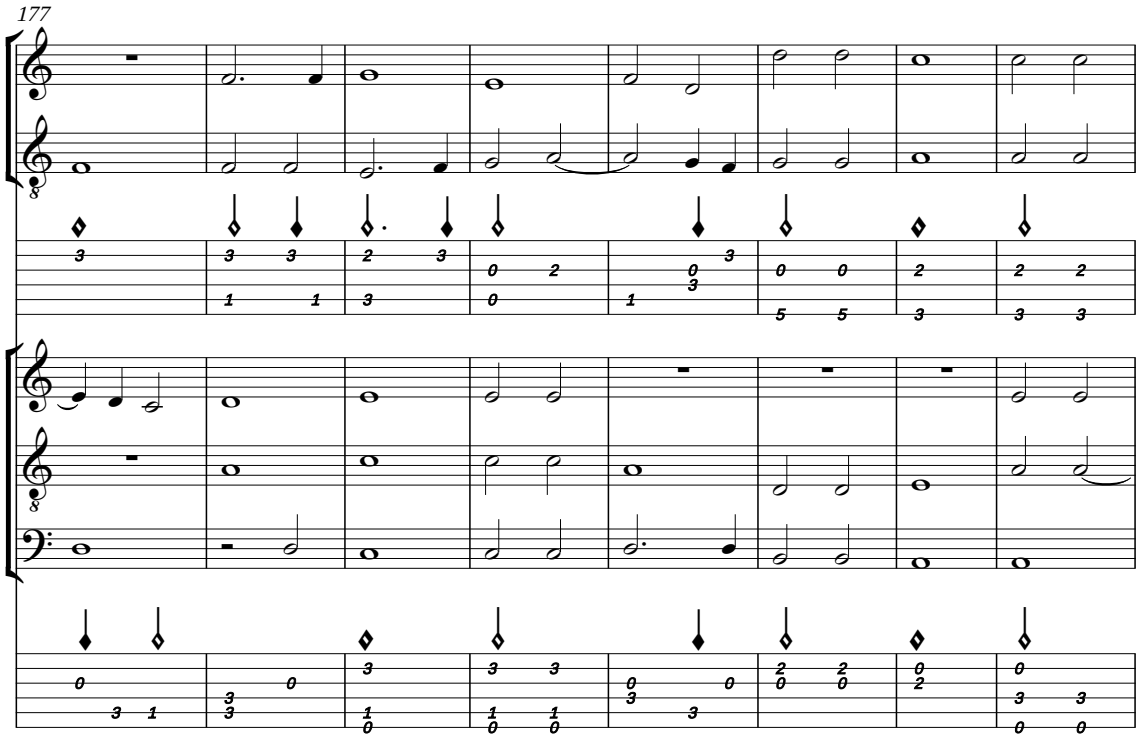

137
fol. 53
fol. 52v

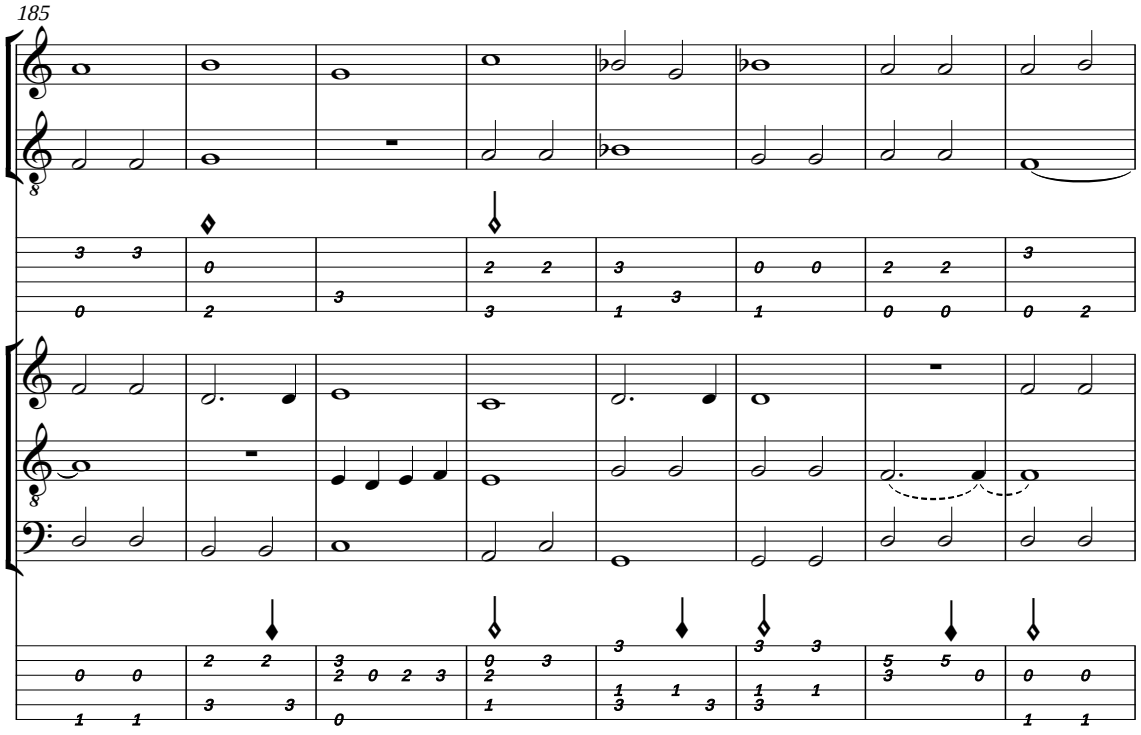

145

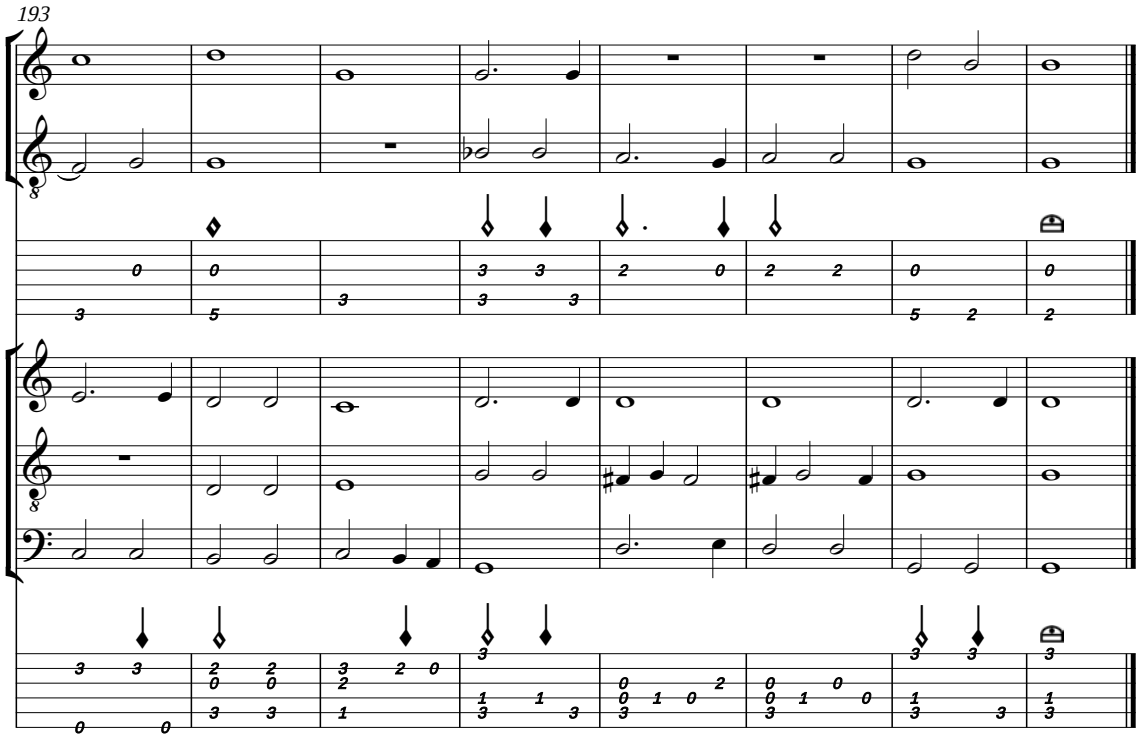

153


161

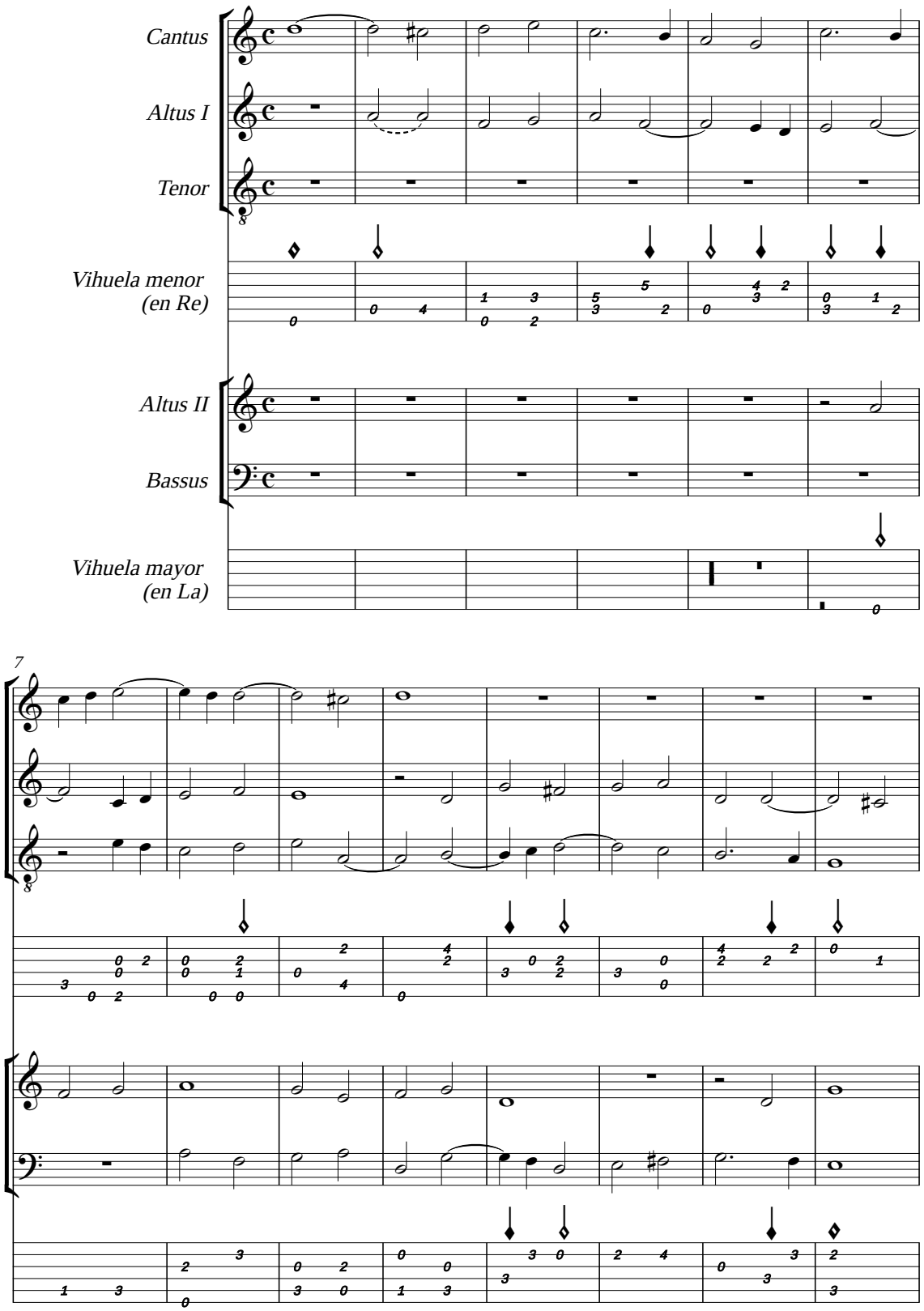

169

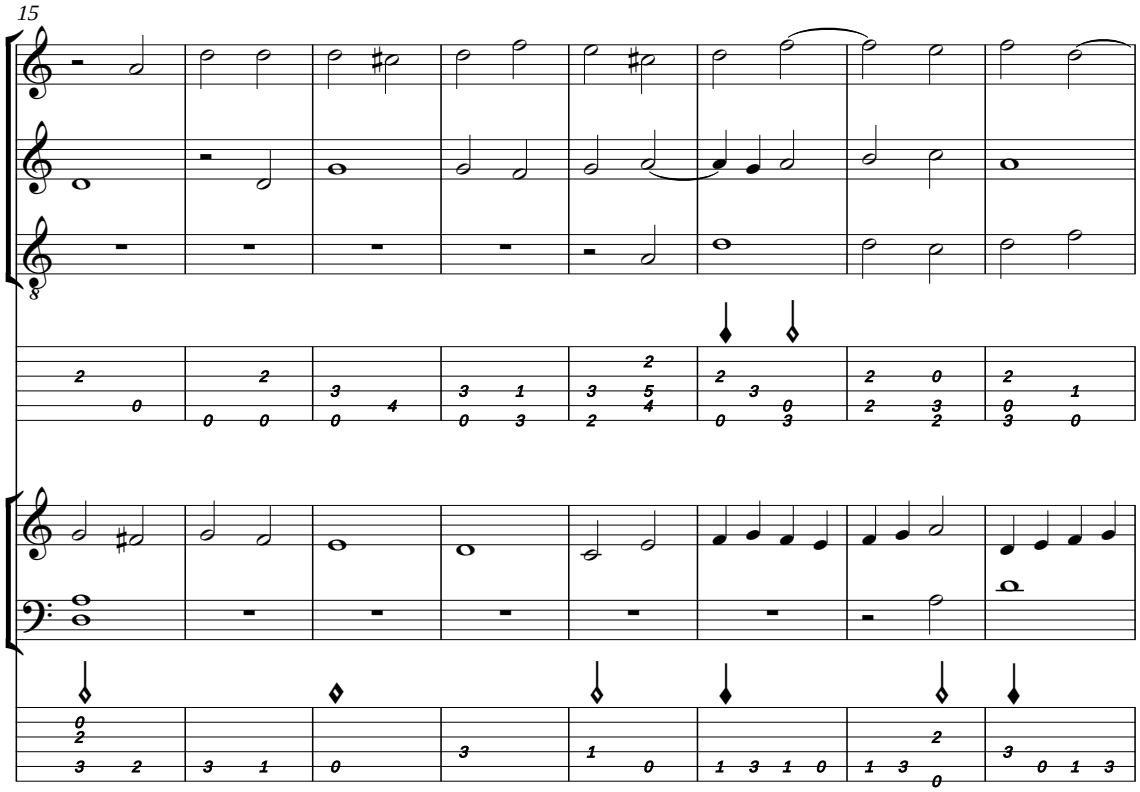

177

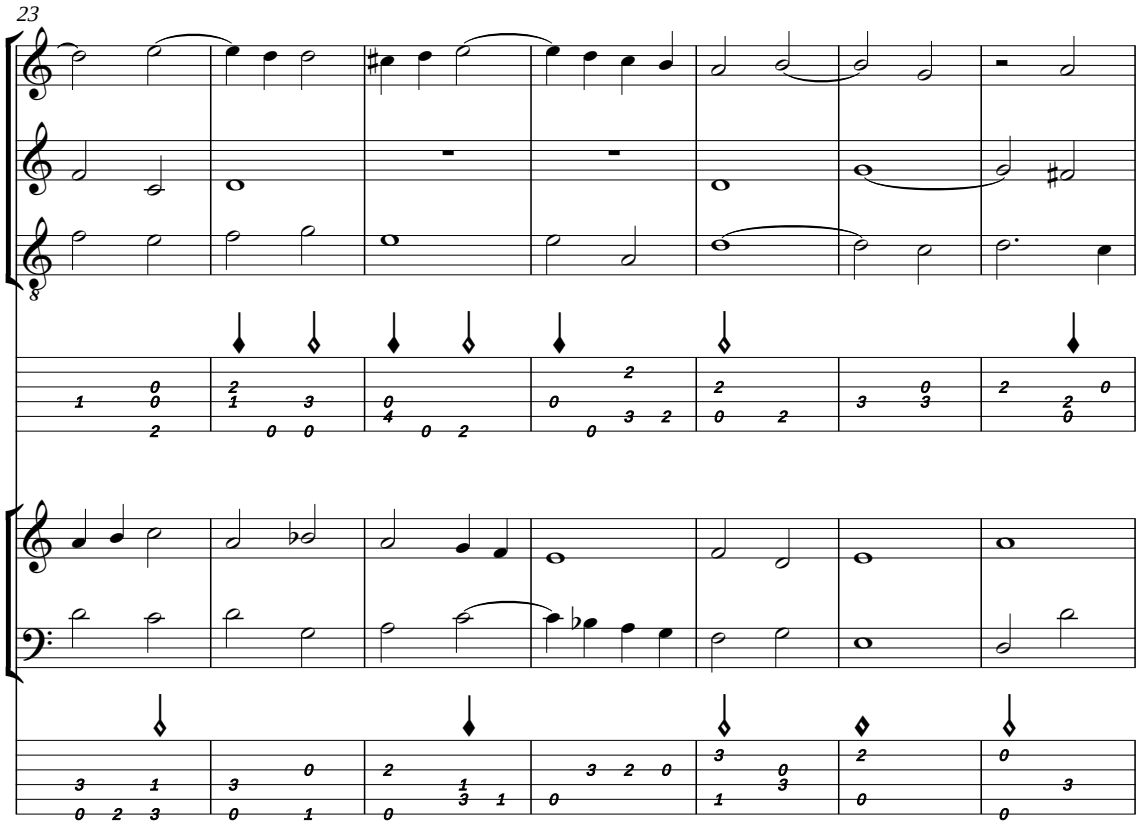

185

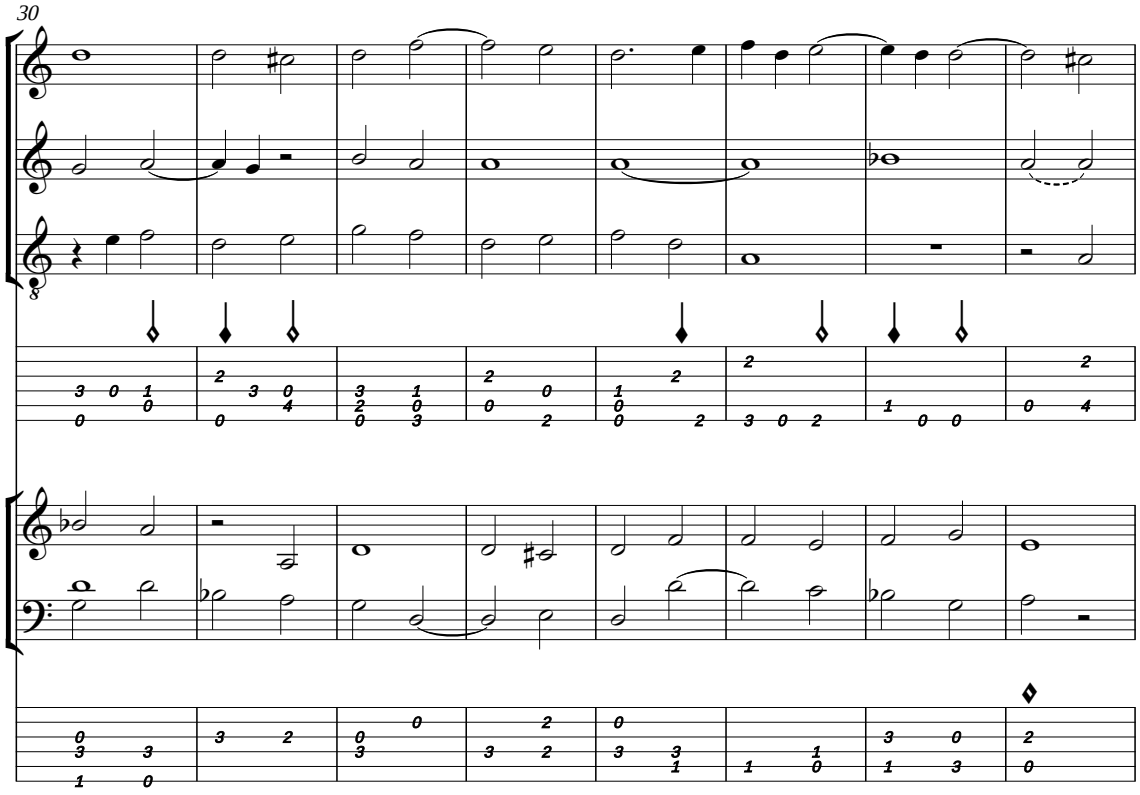

193

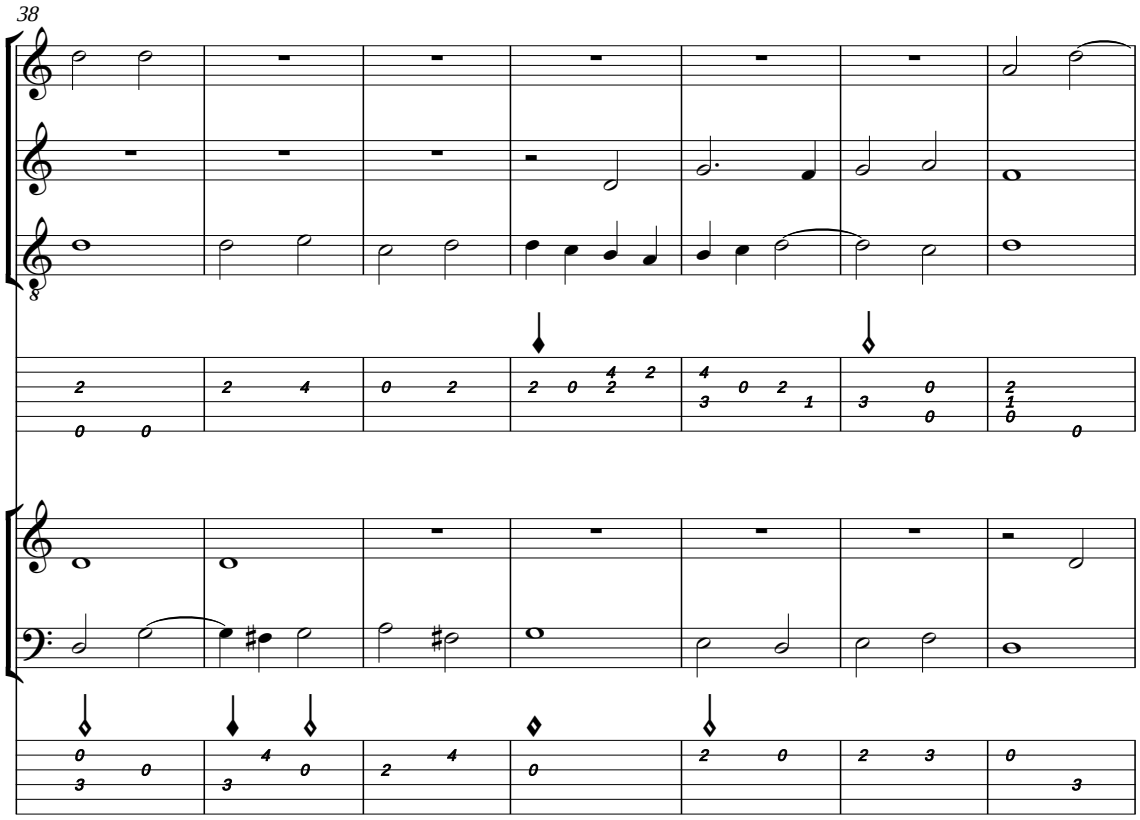
VIII.- Cum sancto spiritu [Morales]

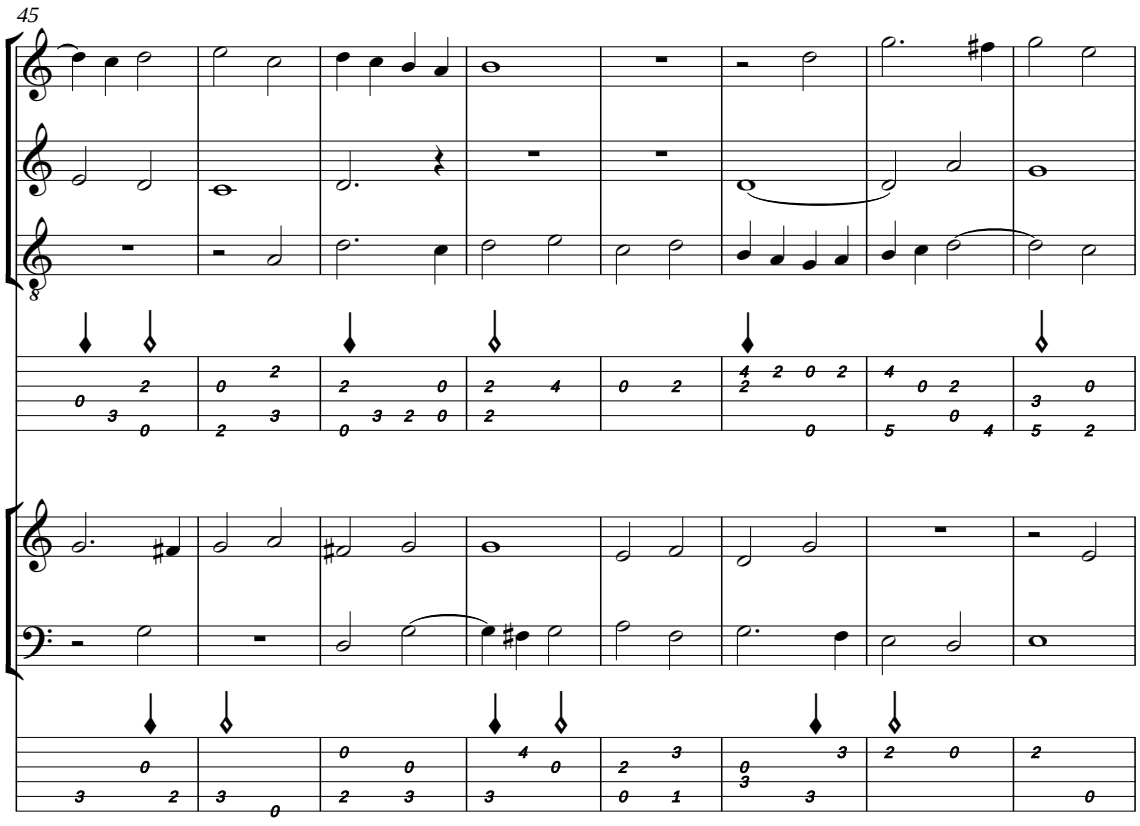


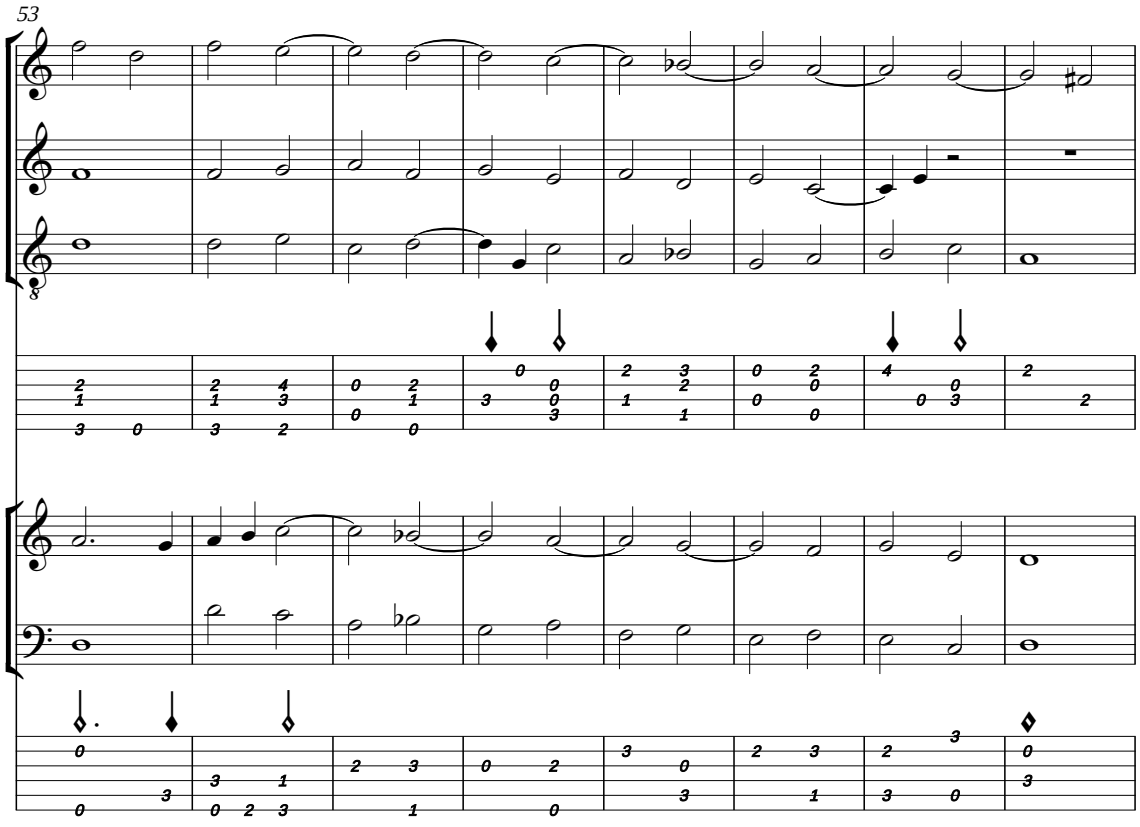

15

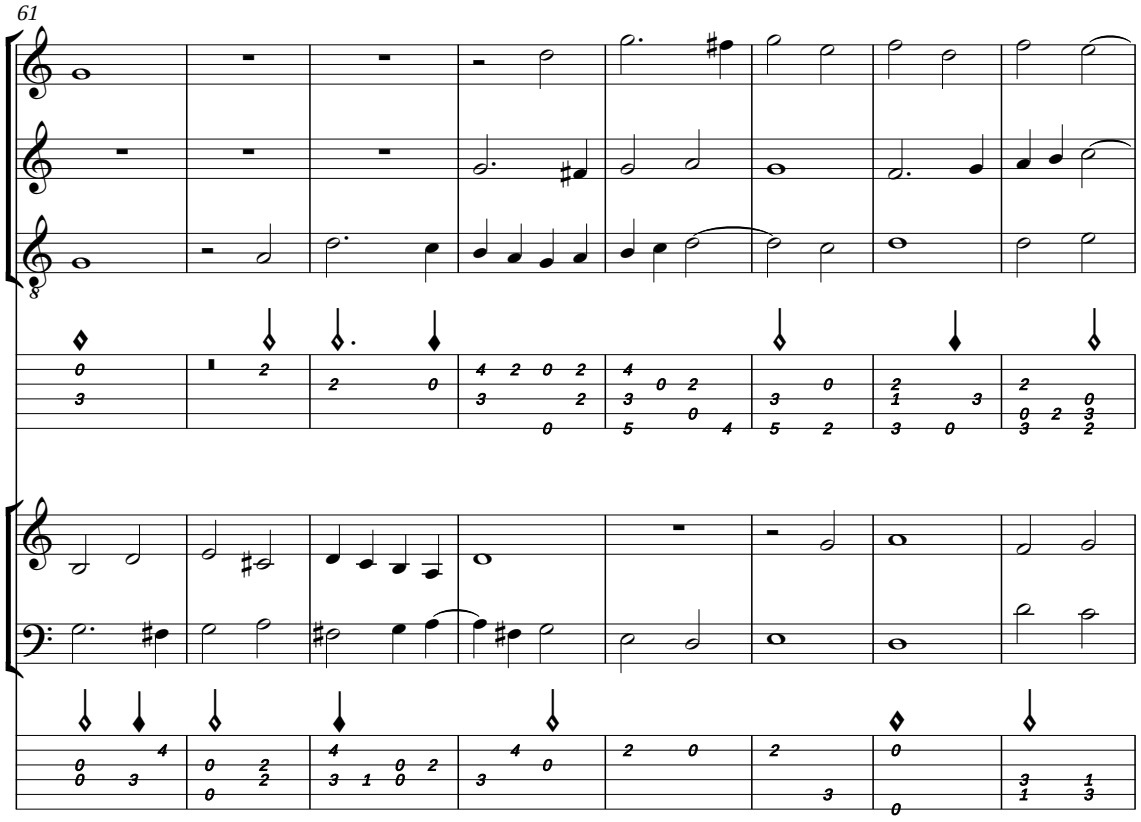

23

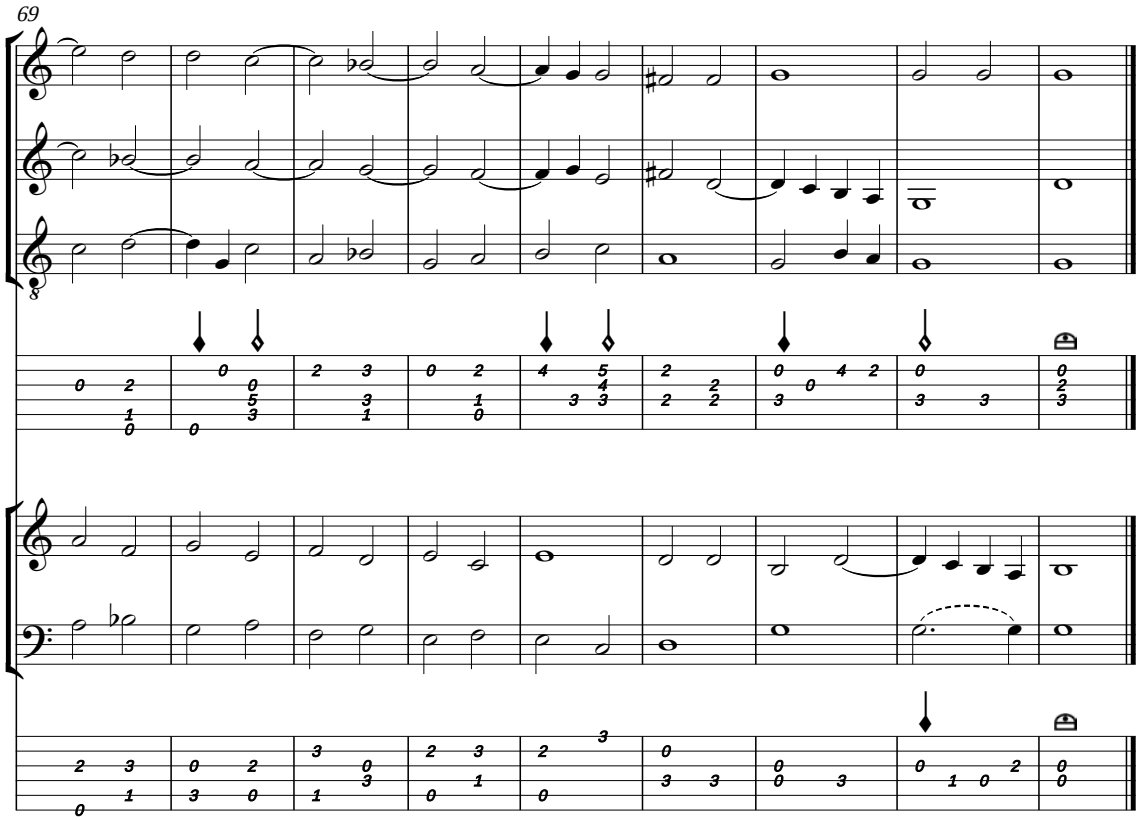

30


38

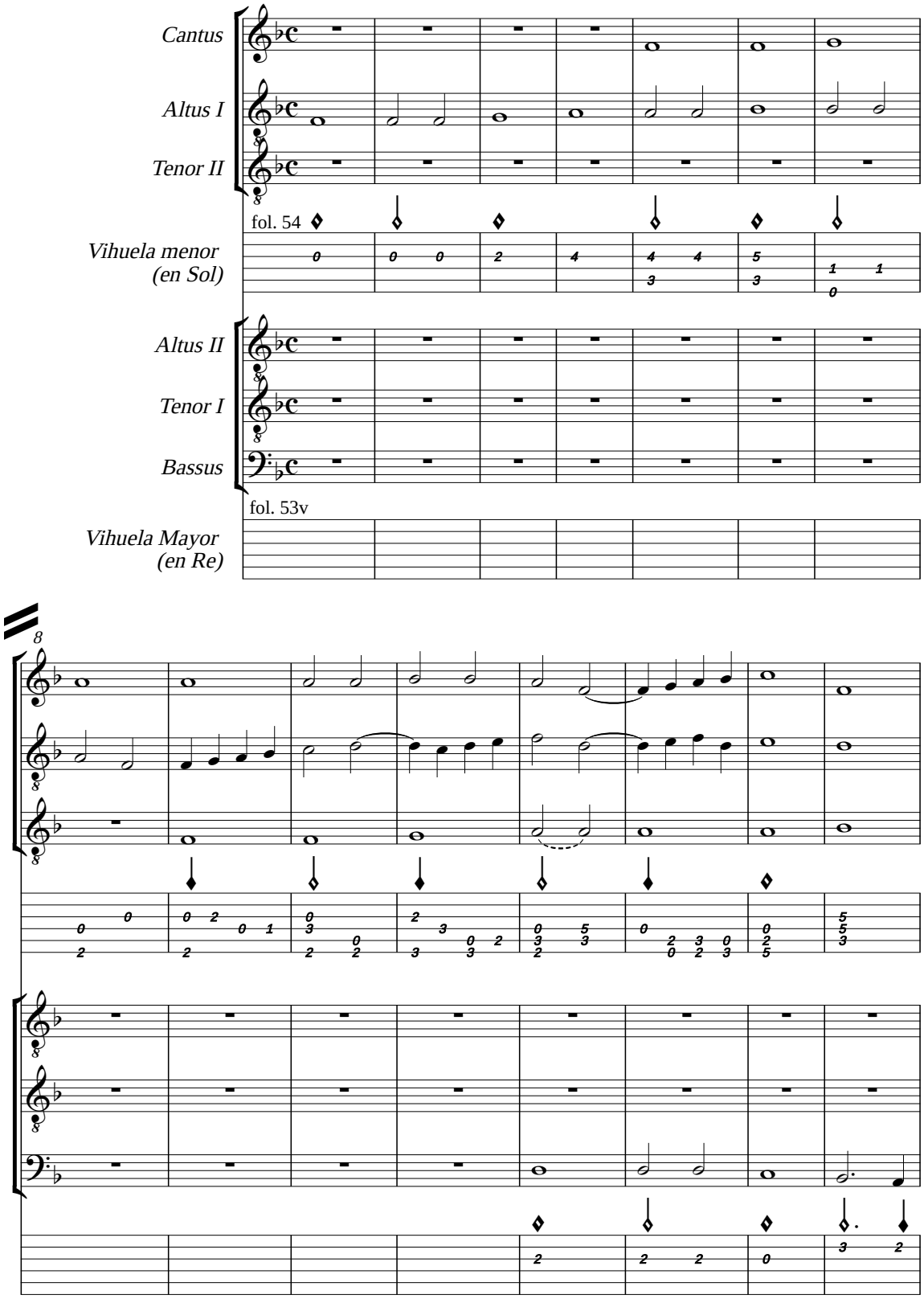

45

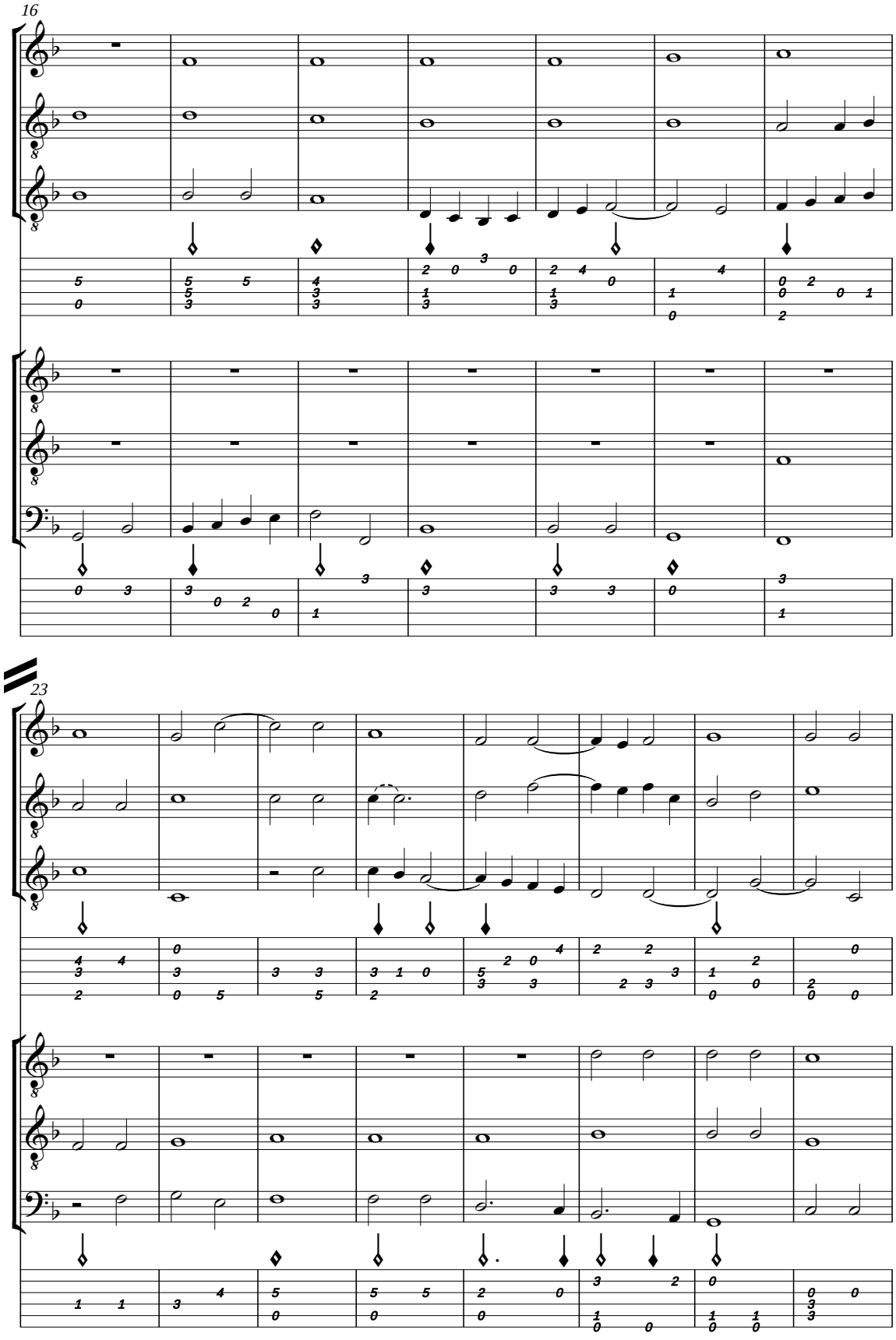

53

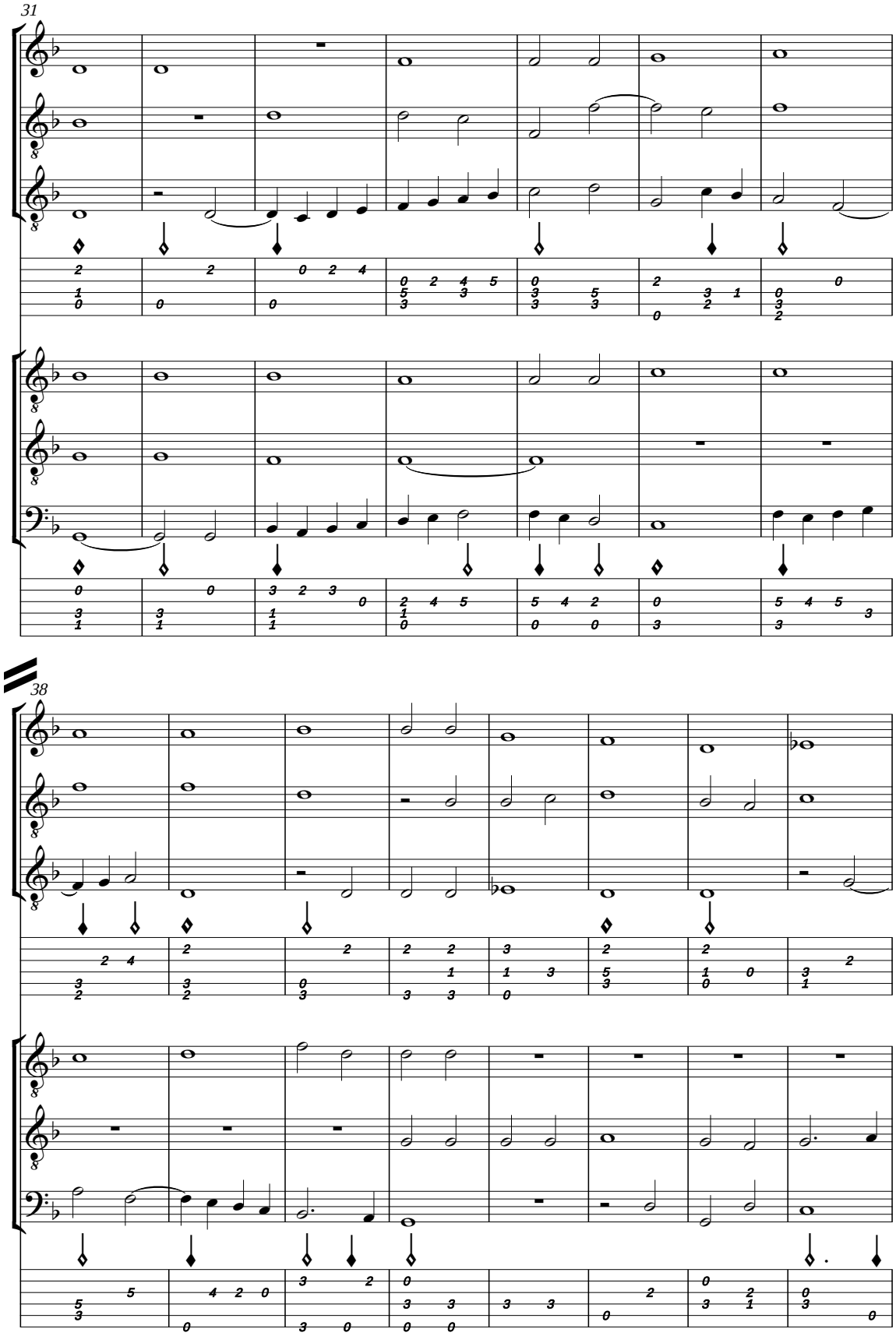

61

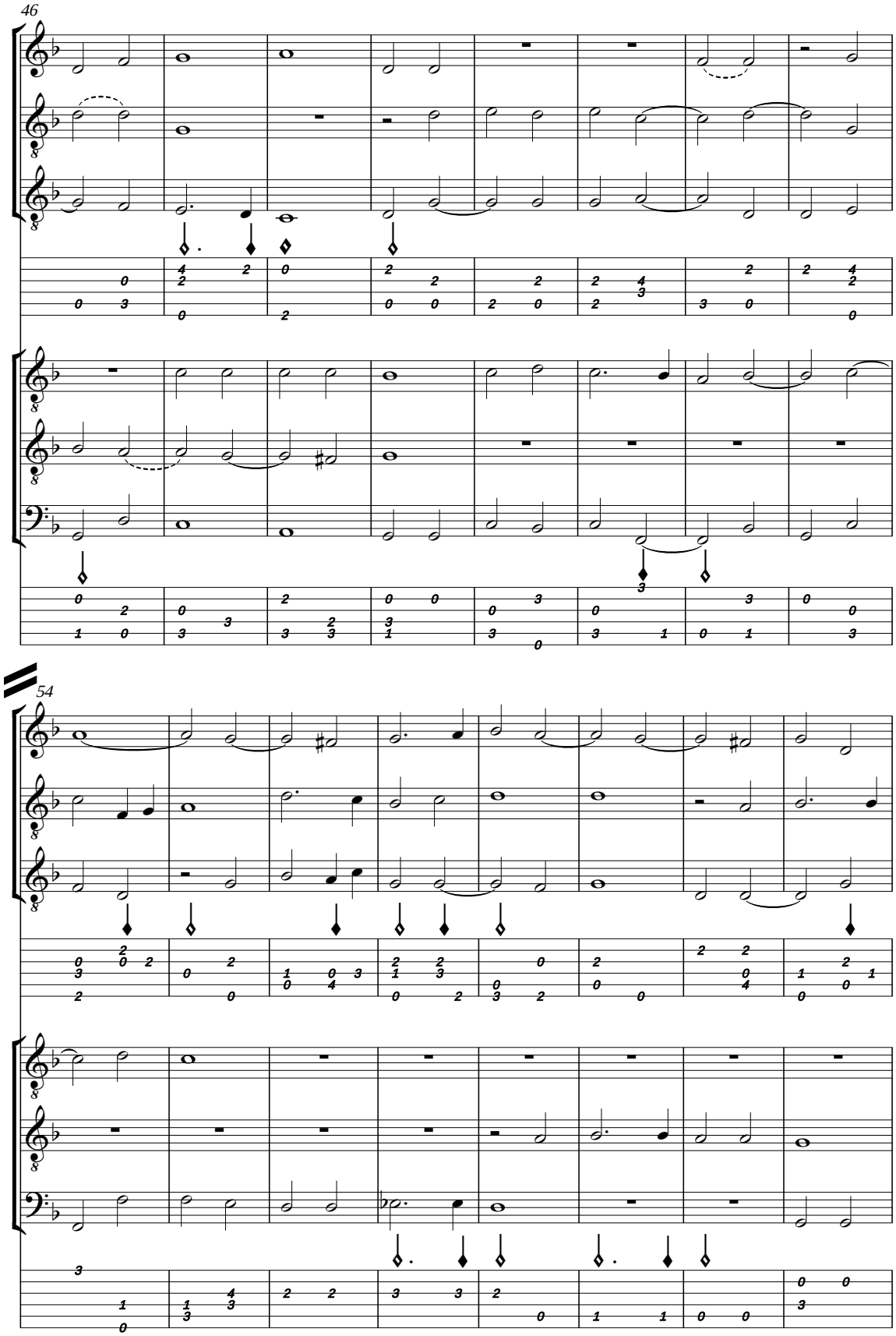

69

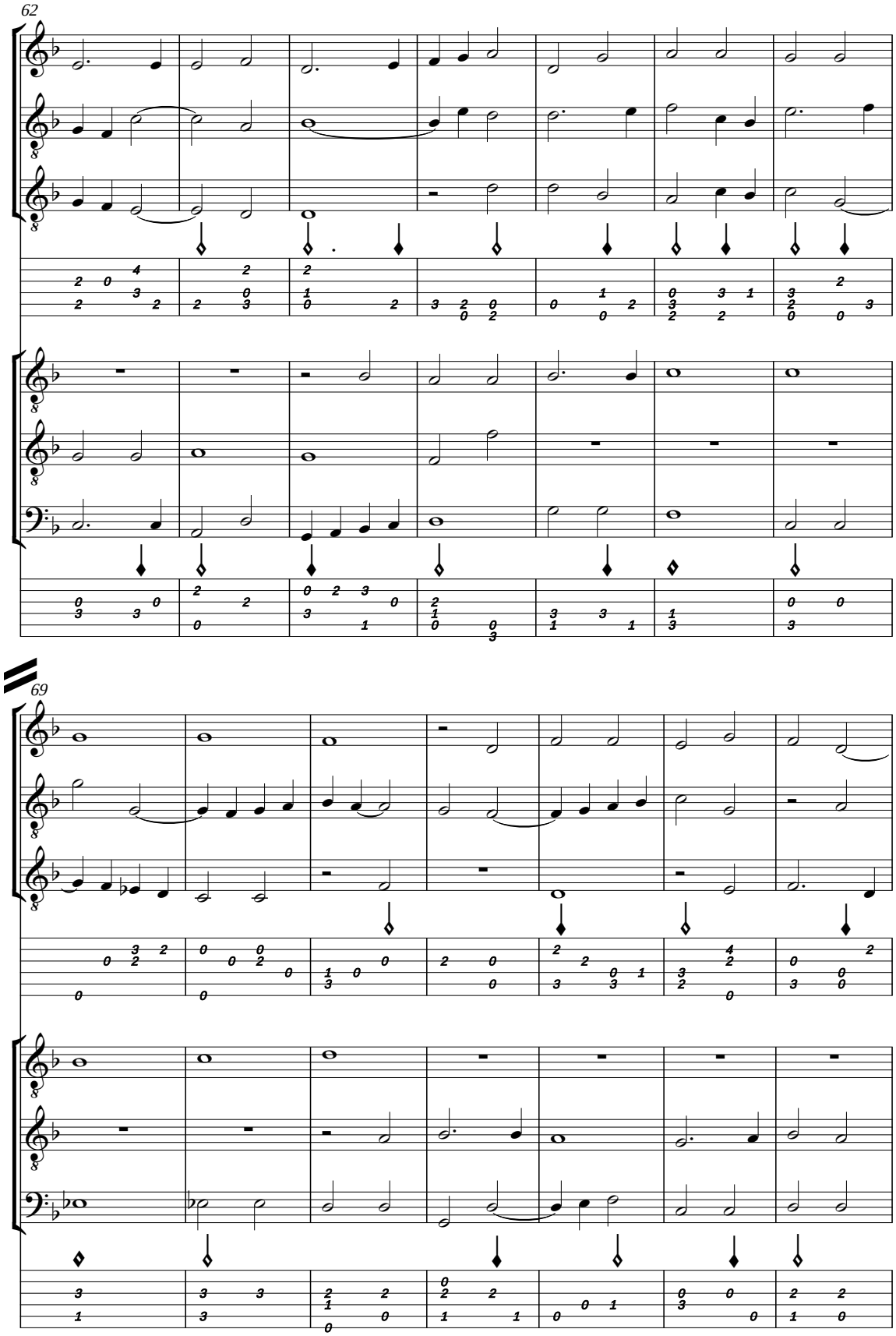
IX.- Pater noster [Willaert]

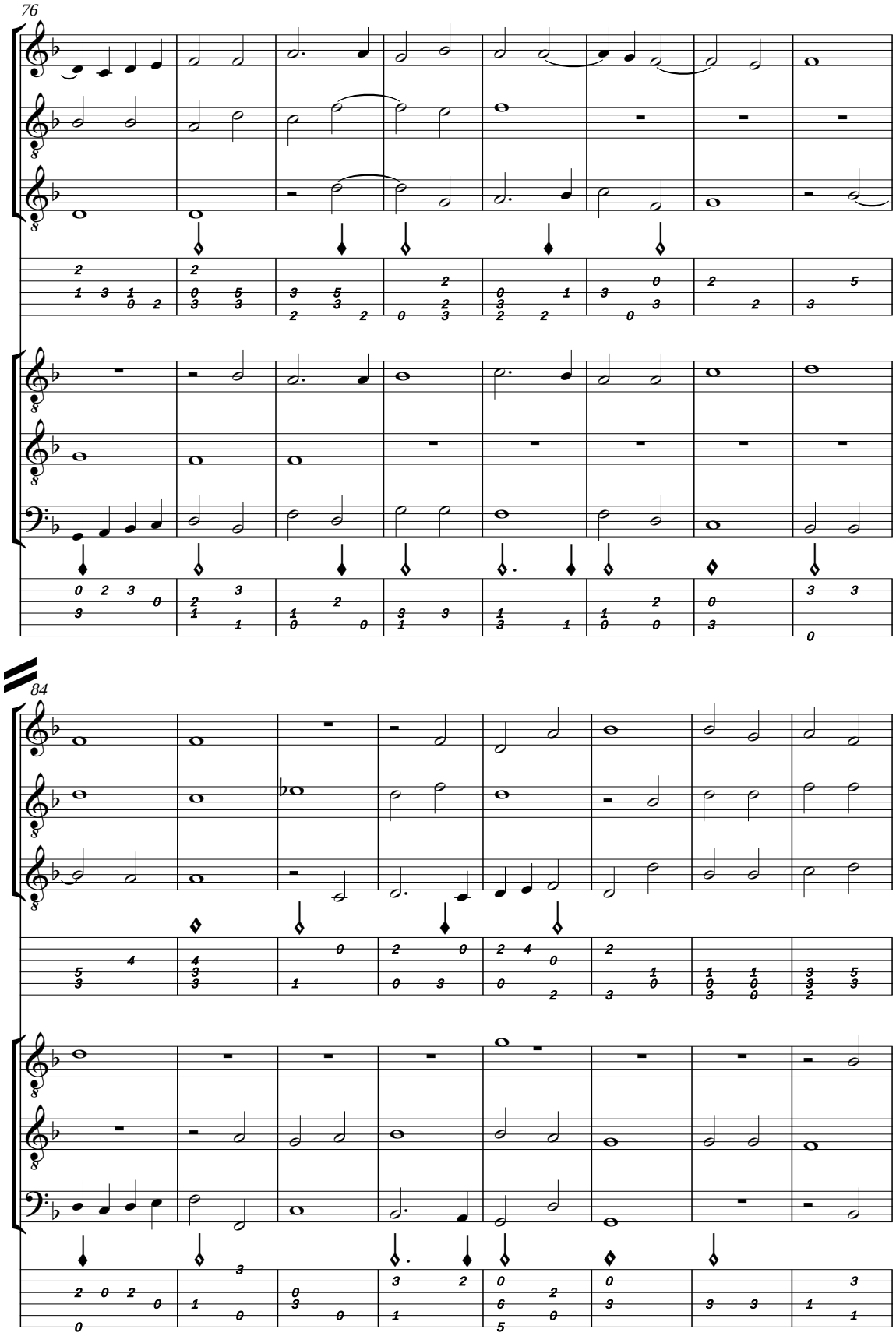


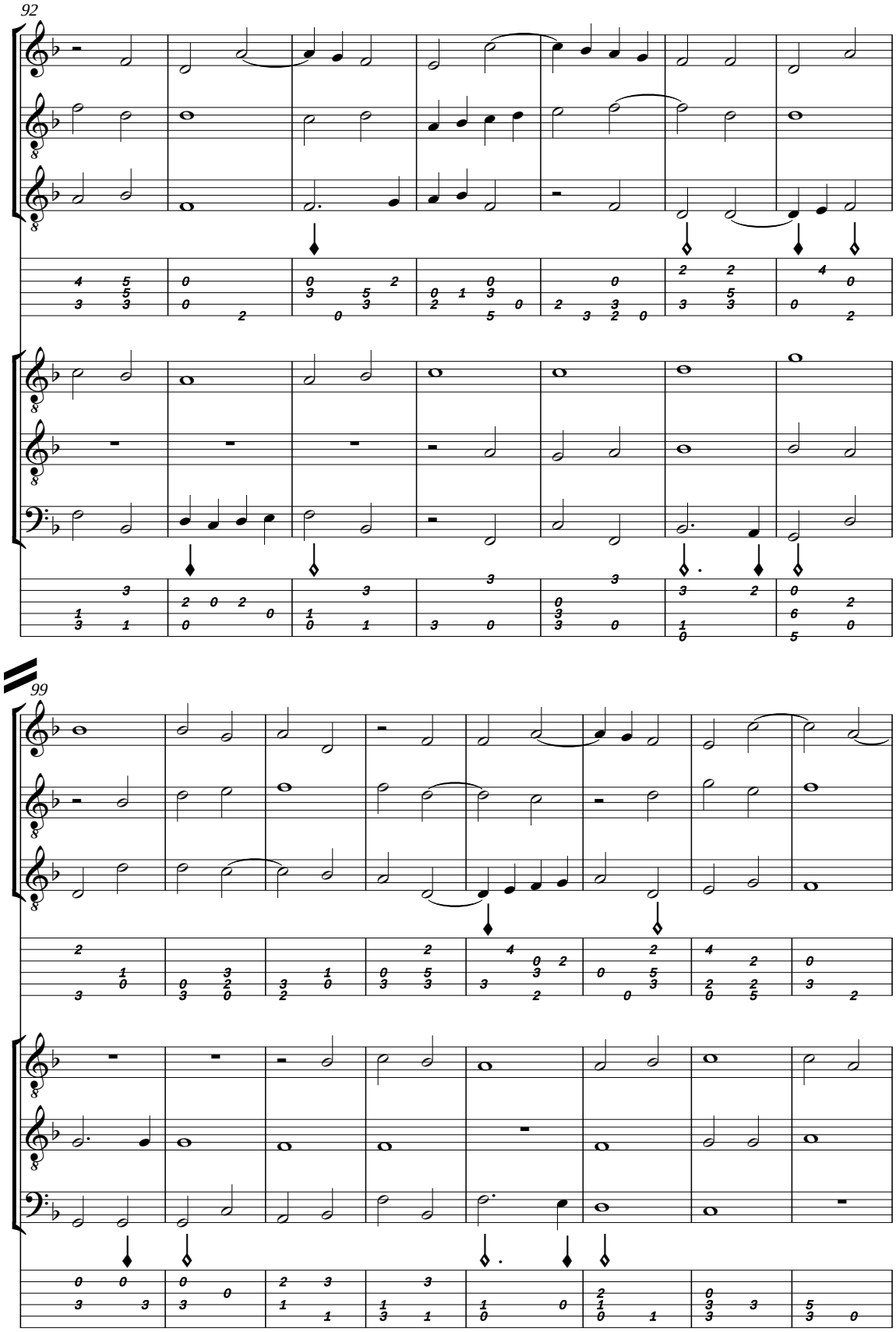

16
23

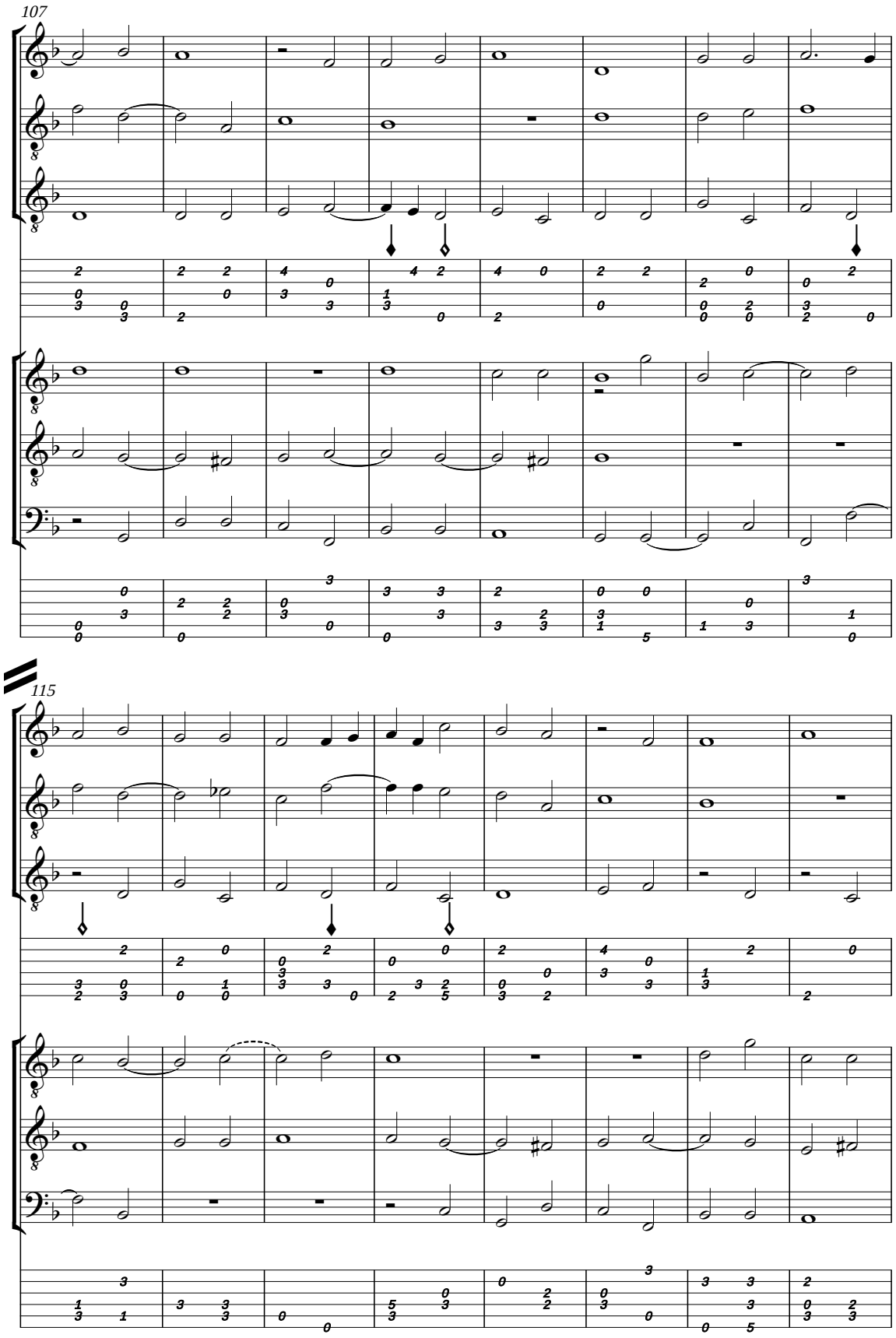

31
38

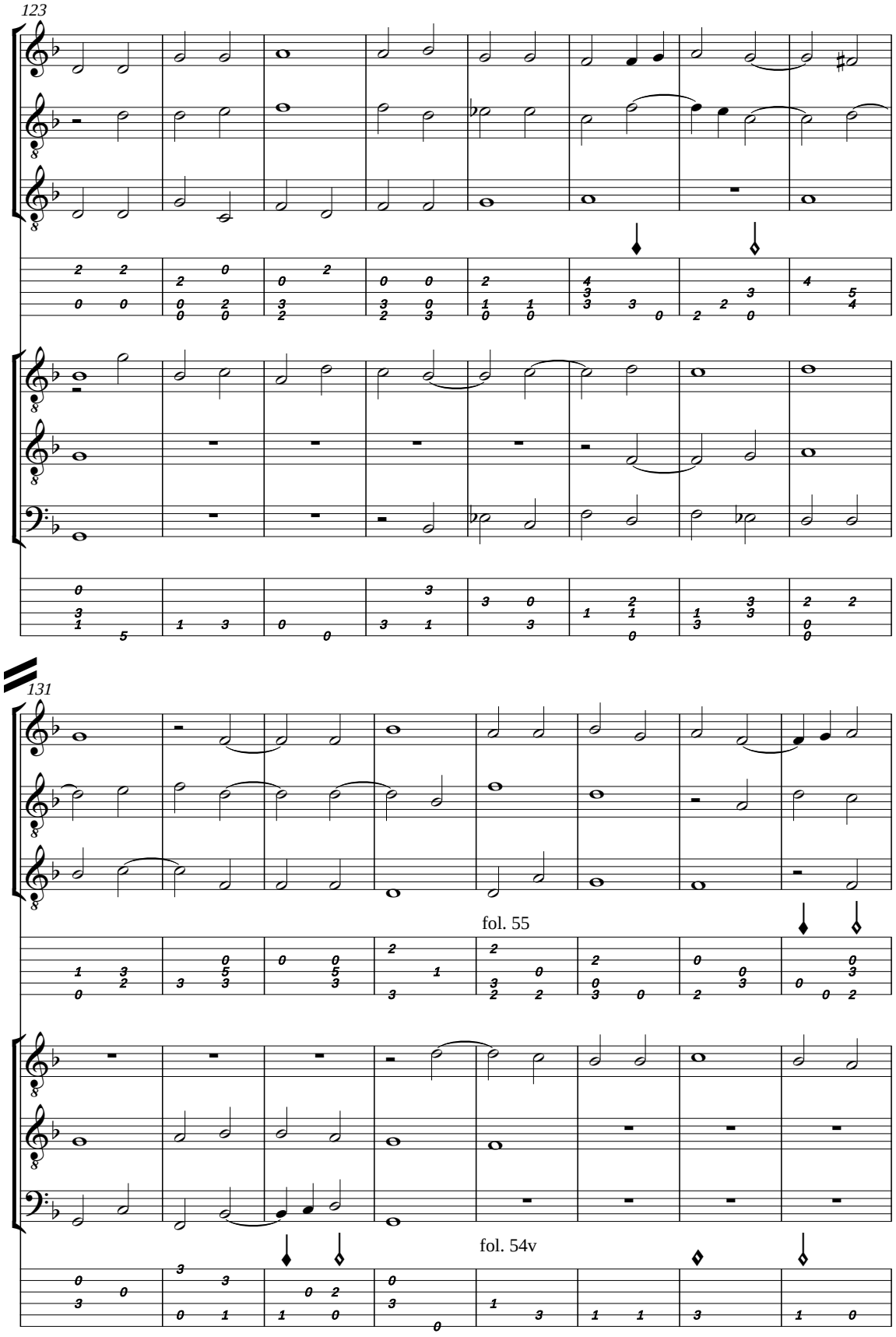

46
54

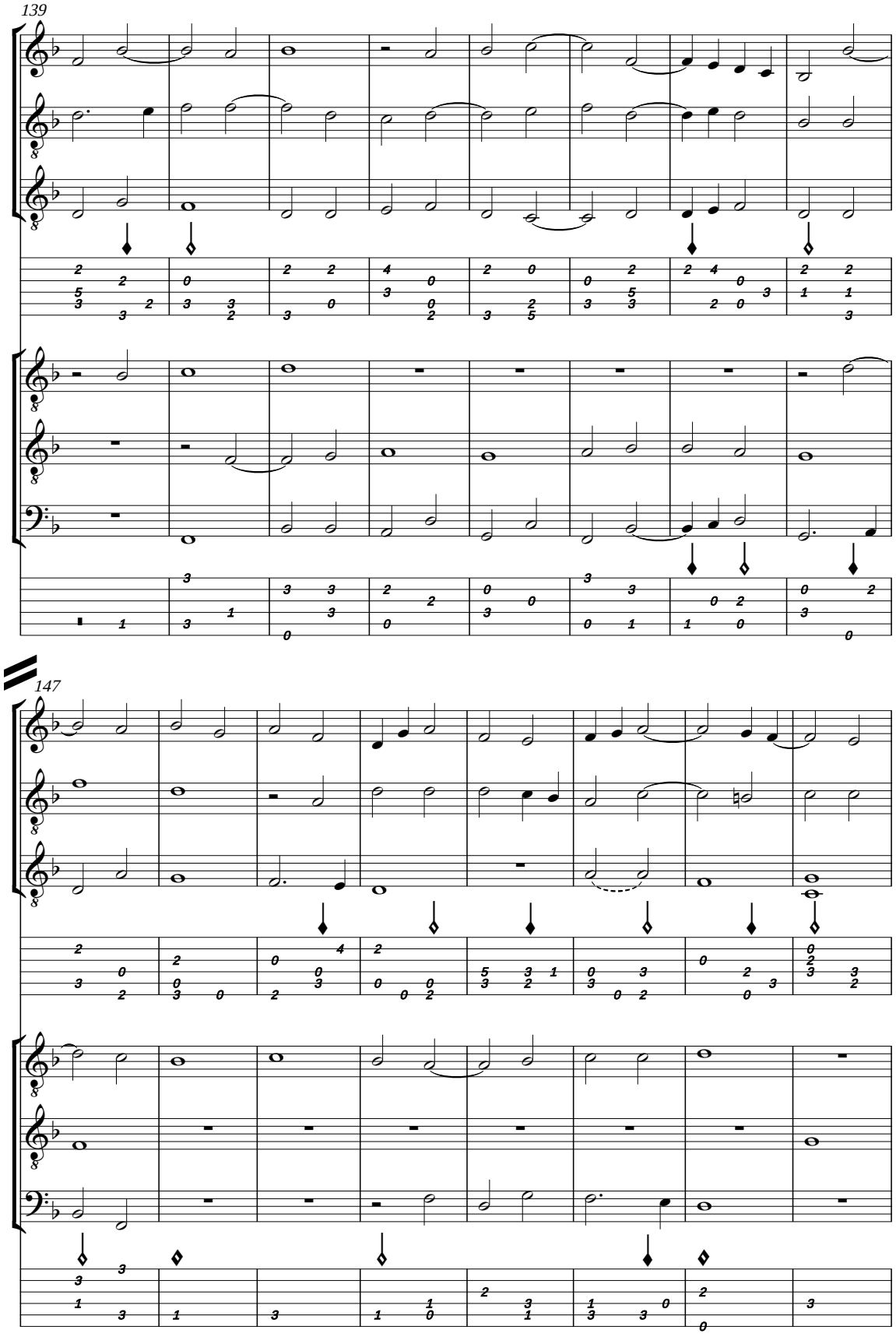

62
69

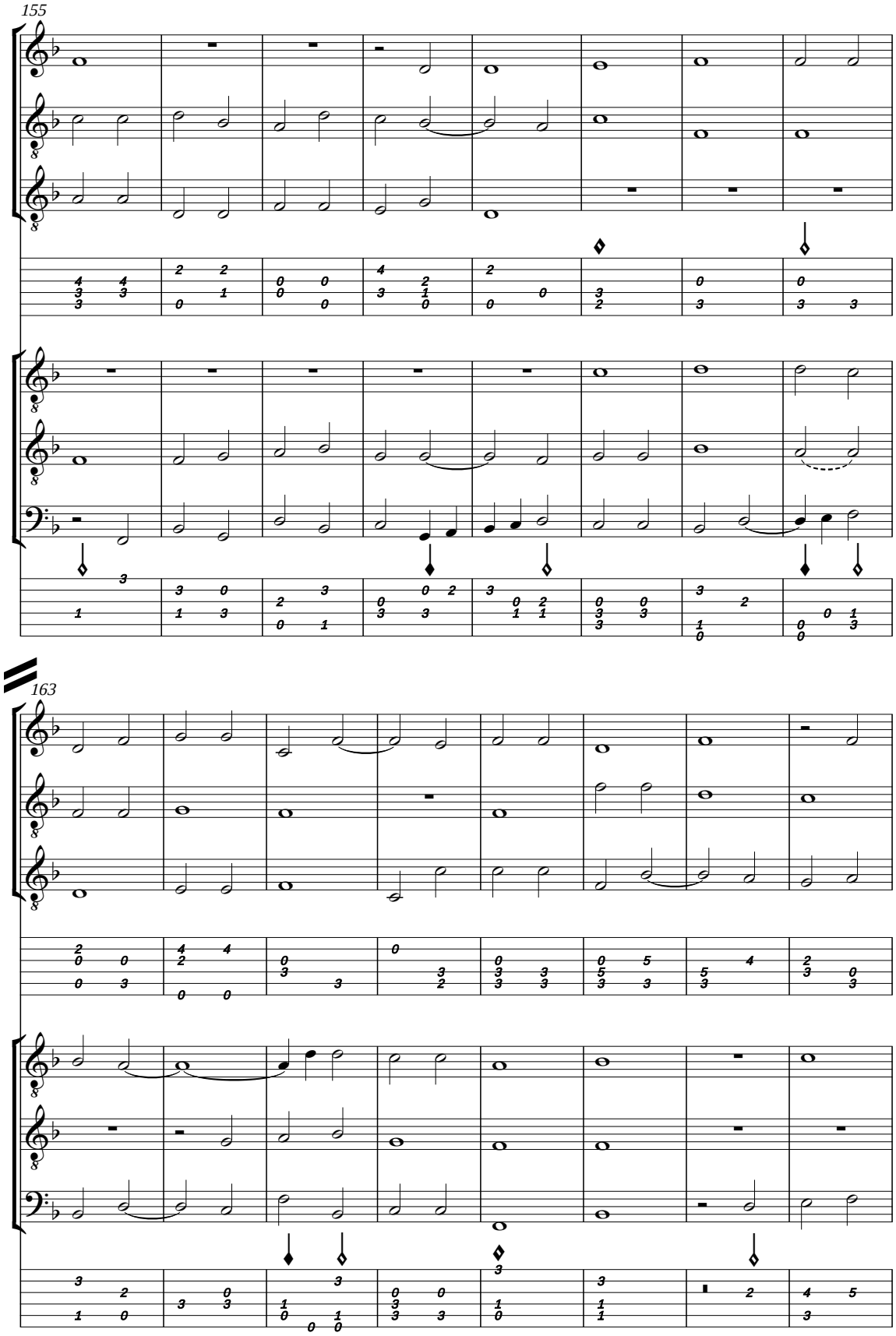

76
84

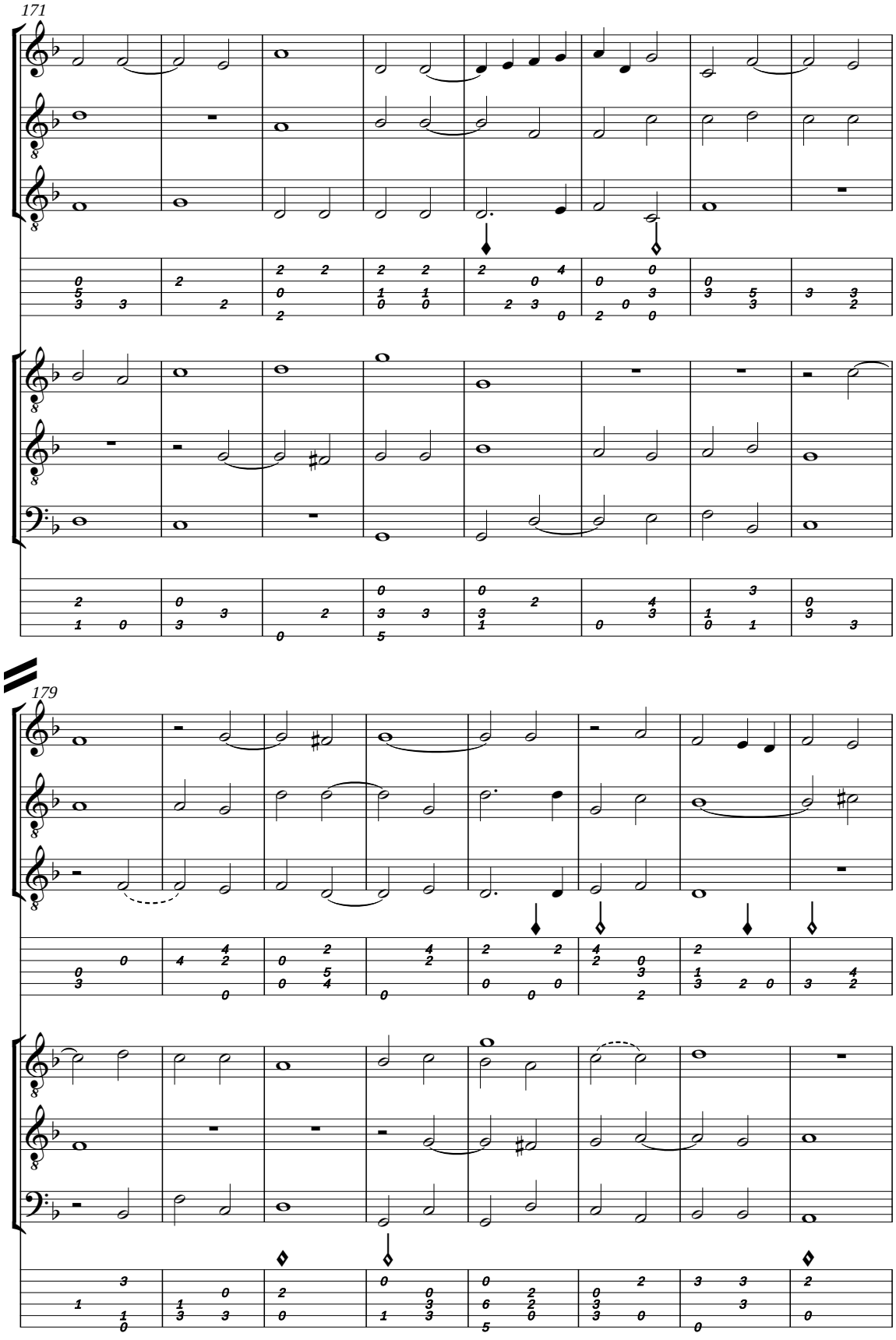

92
99

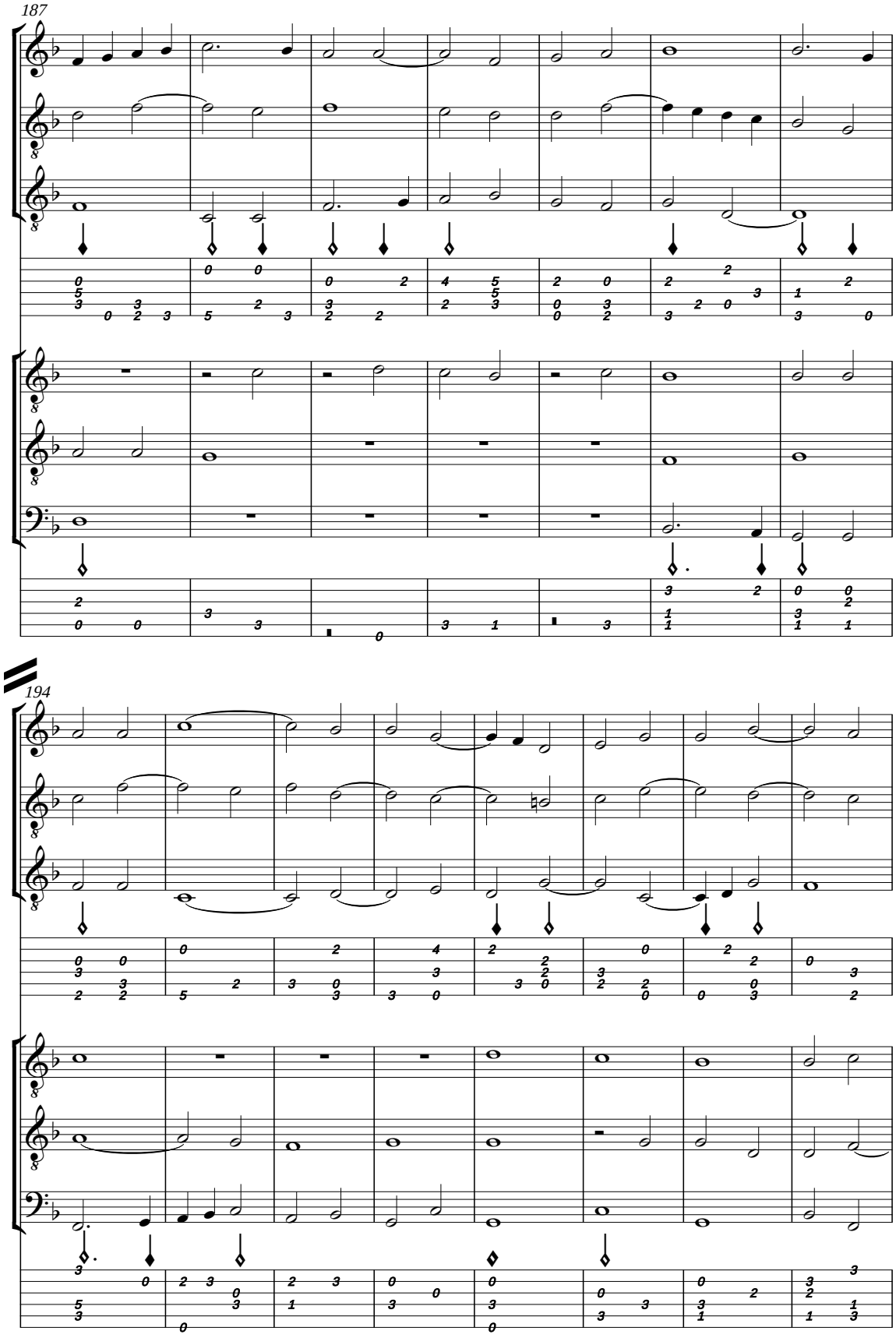

107
115

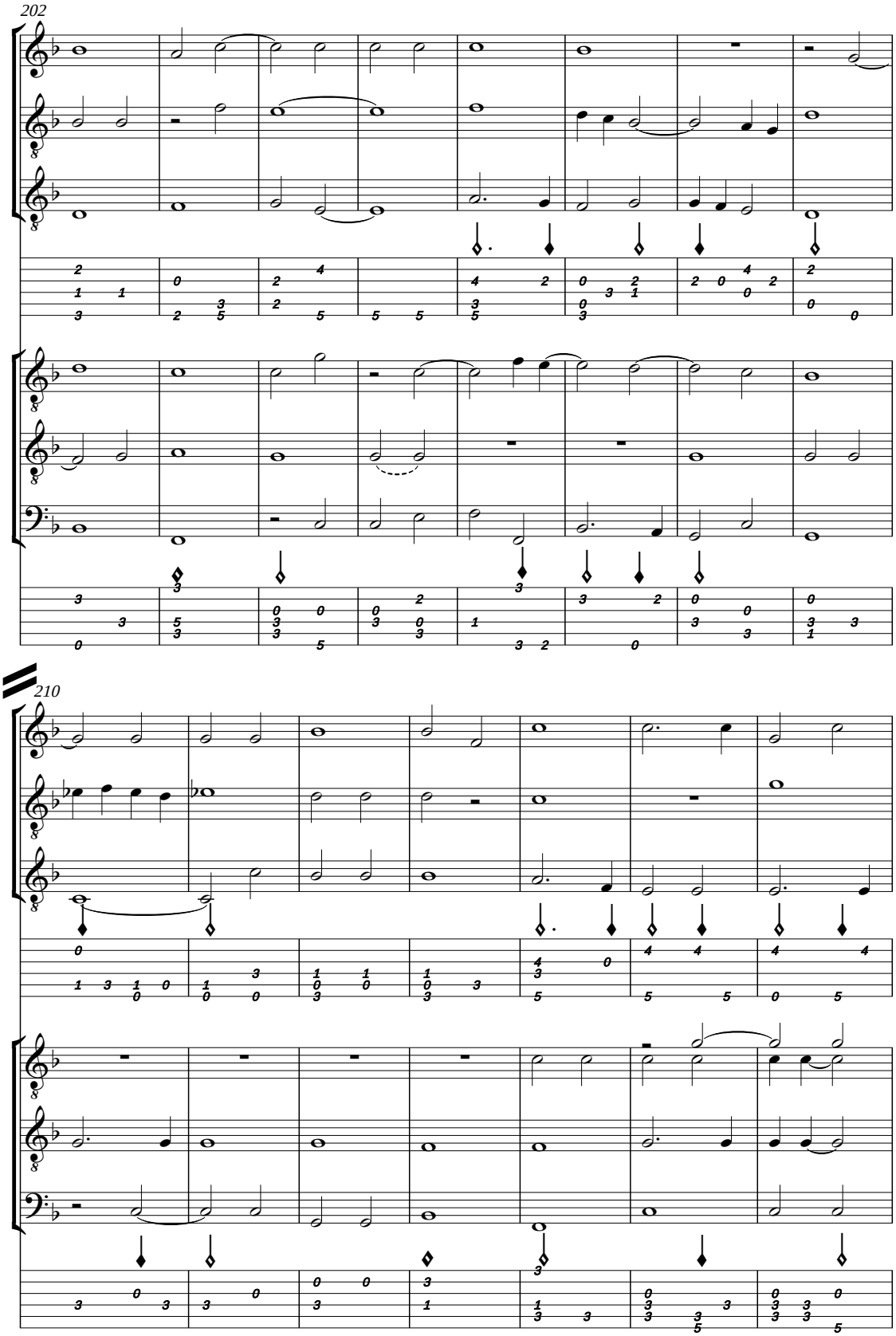

123
131
fol. 55
fol. 54v

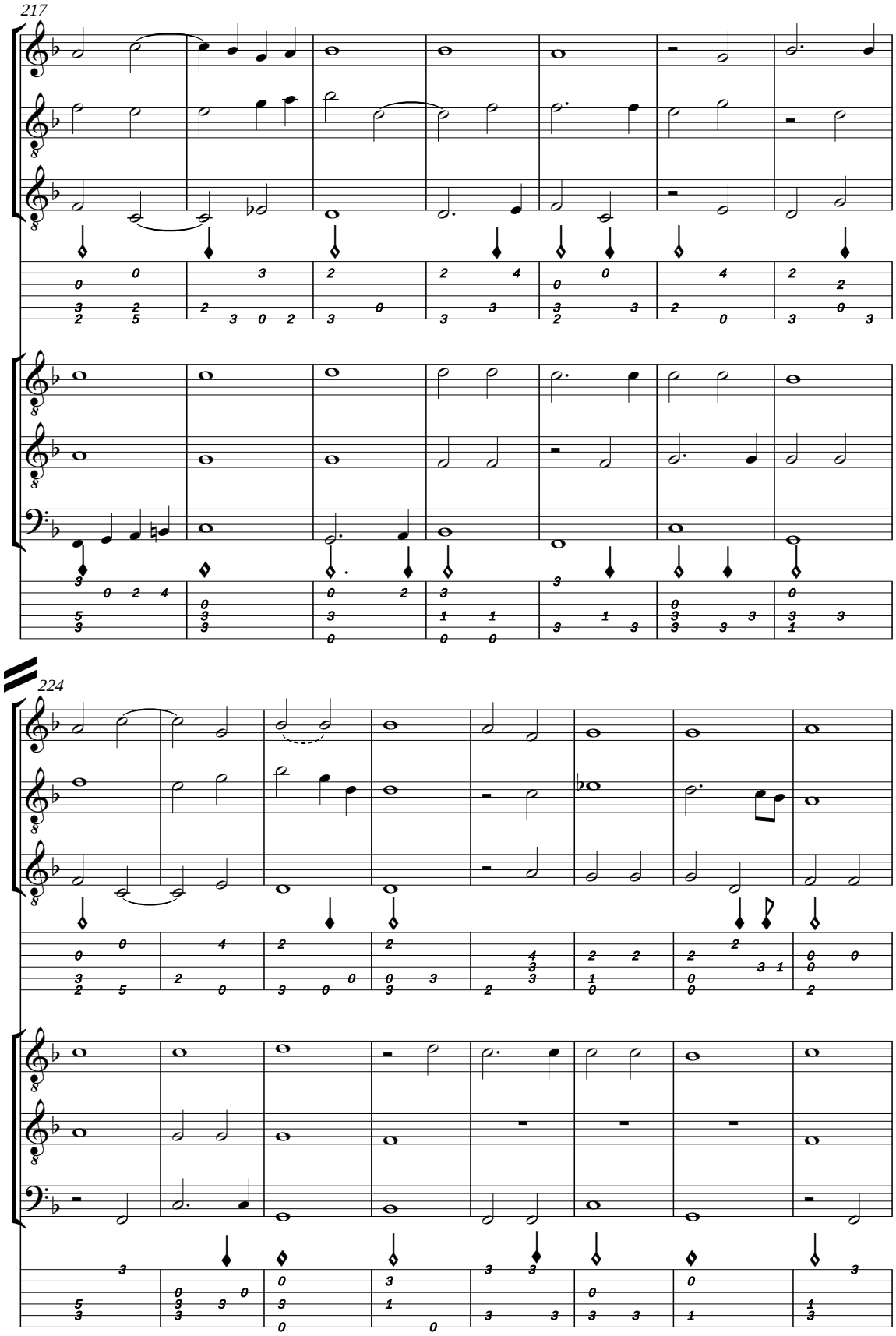

139
147

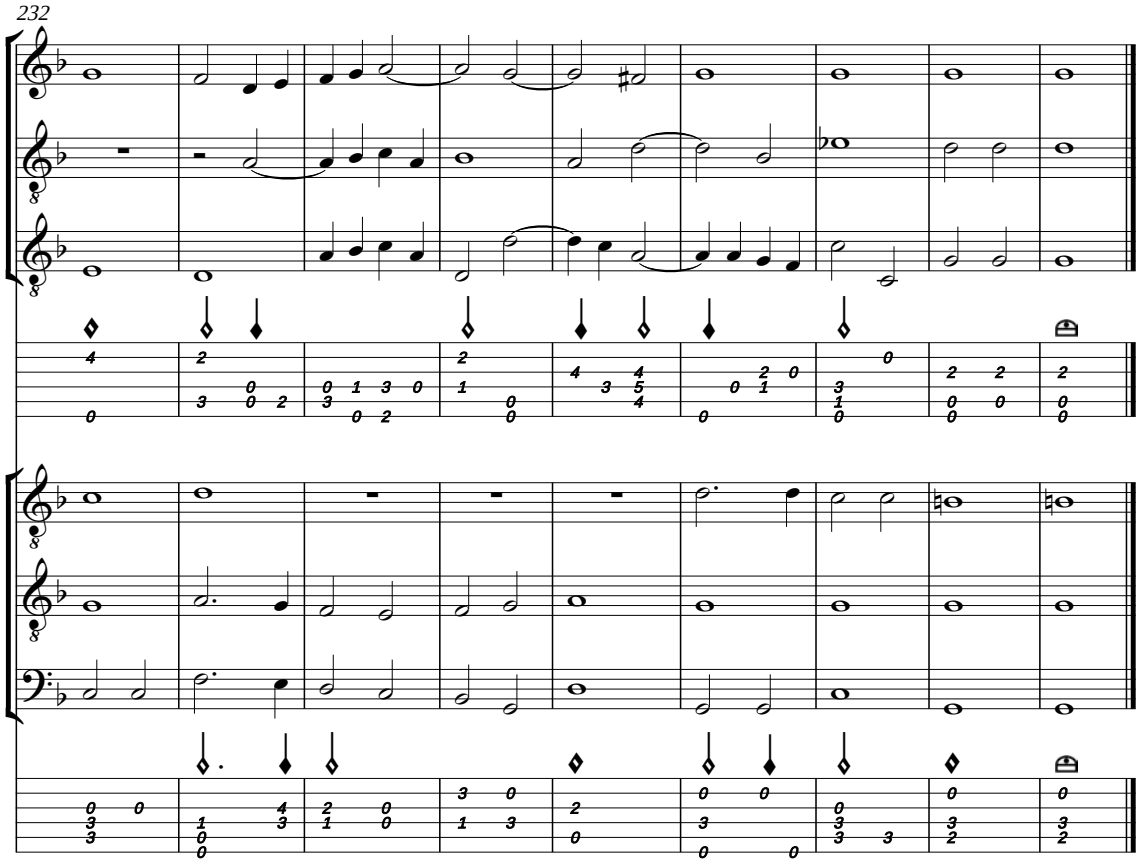

155
163


171
179

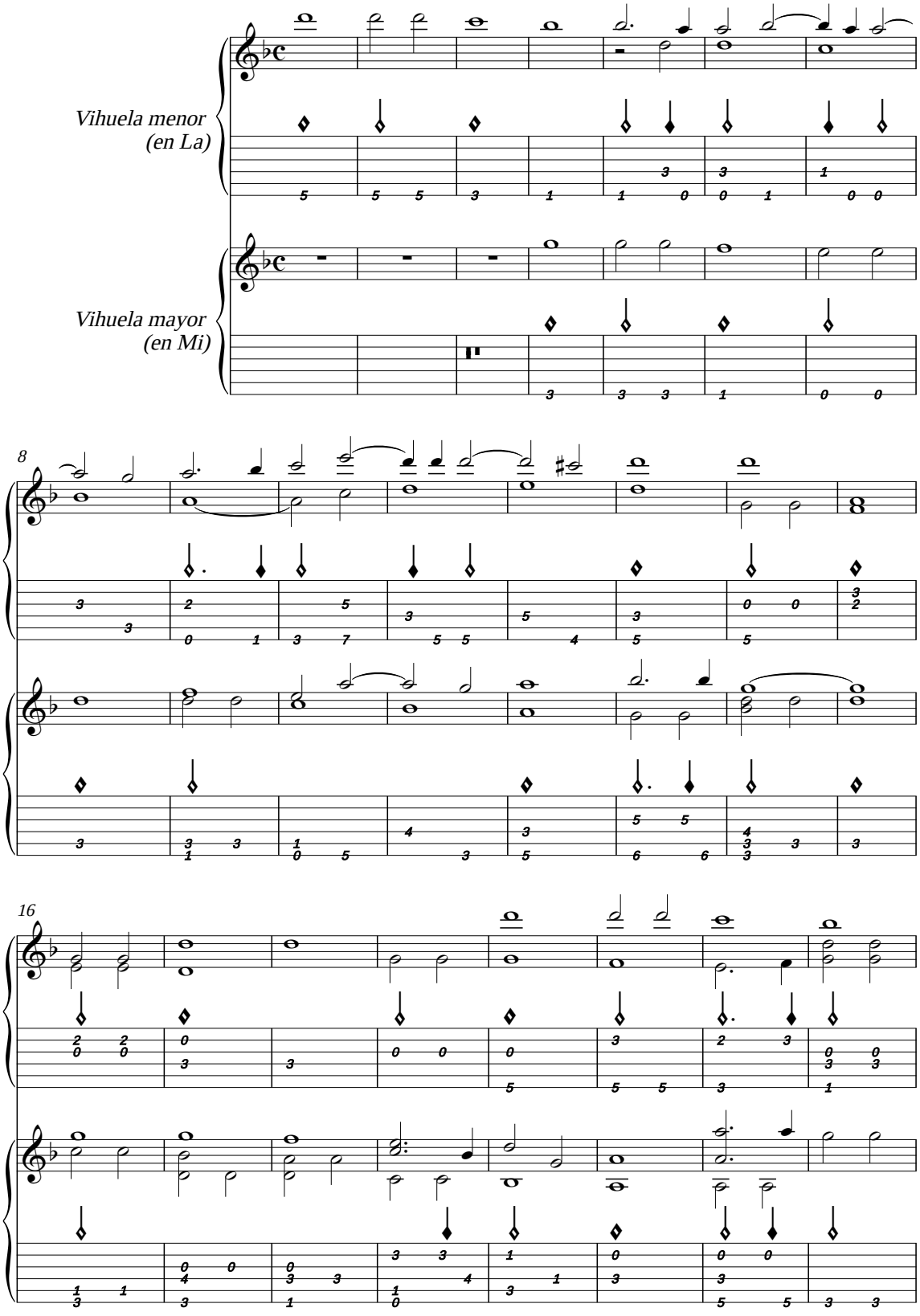

187
194

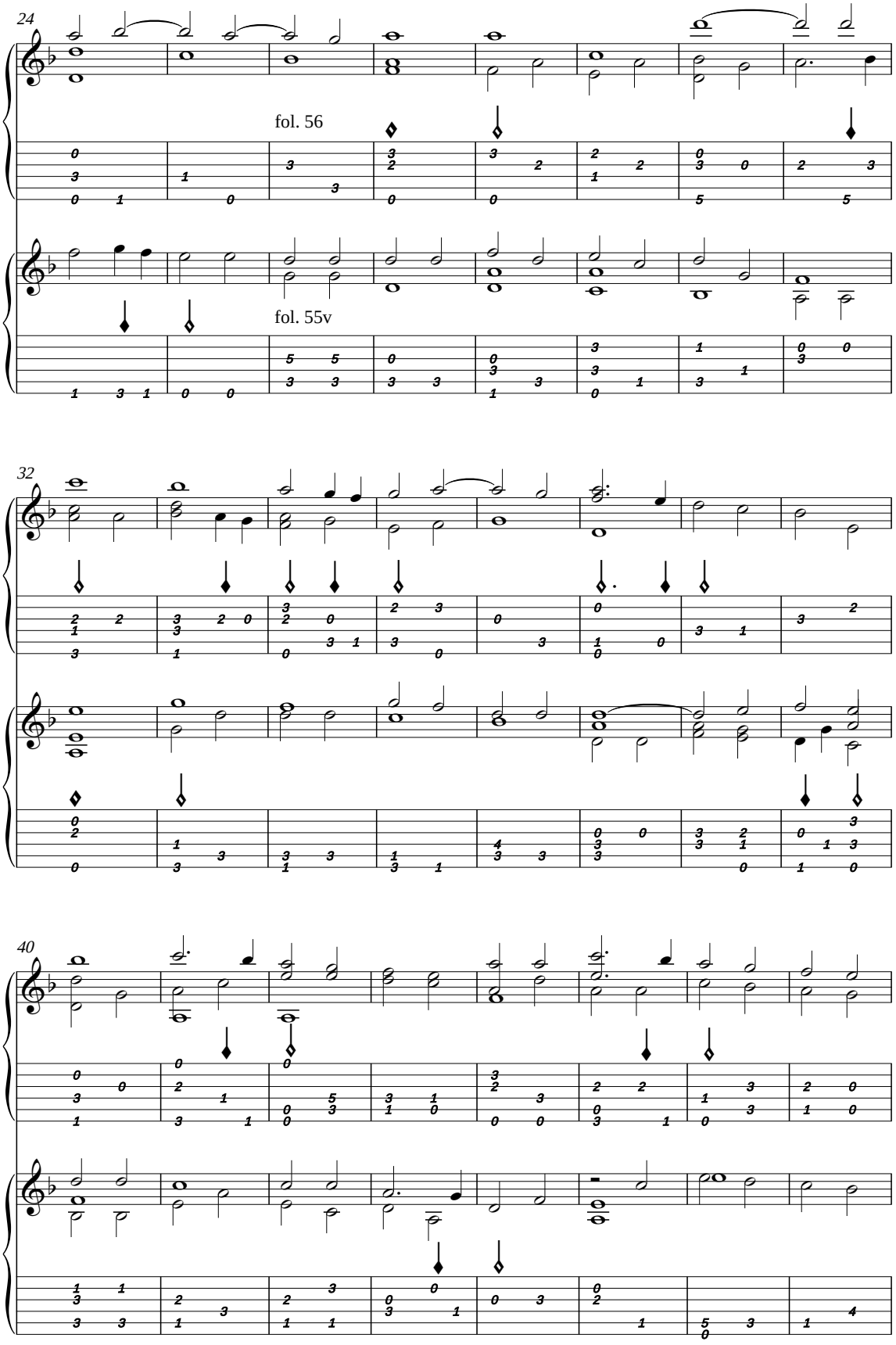

202
210

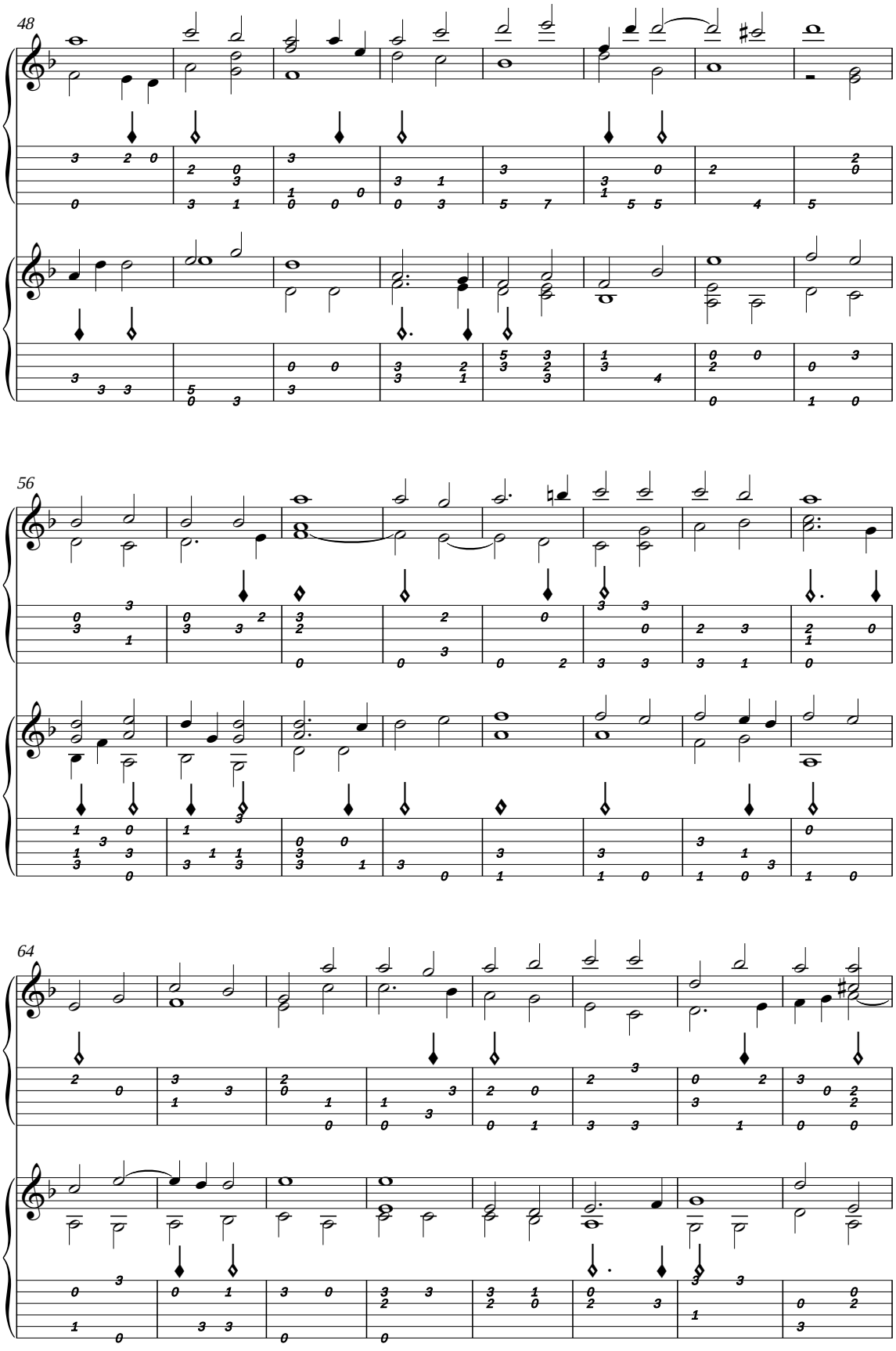

217
224

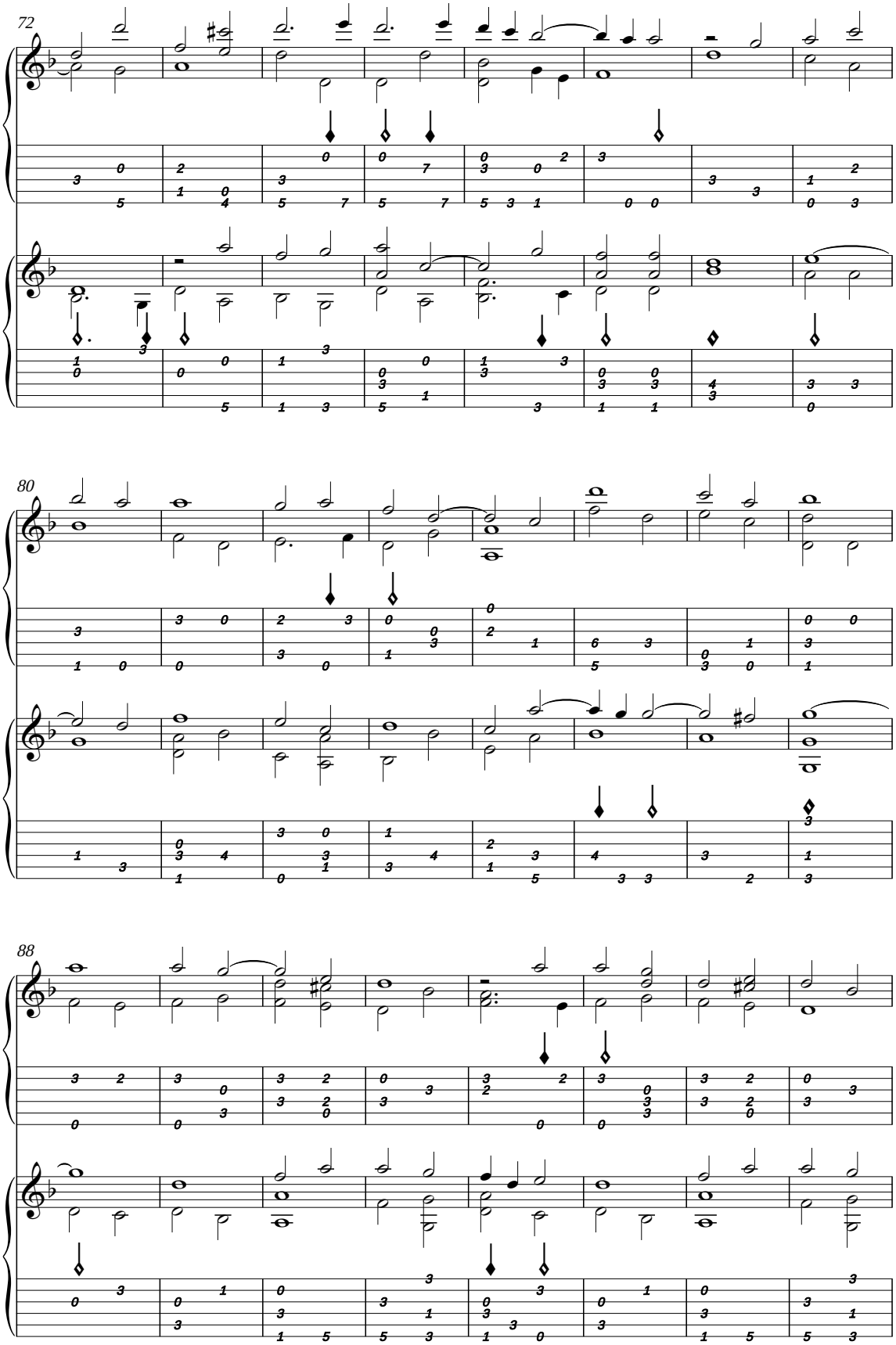

232

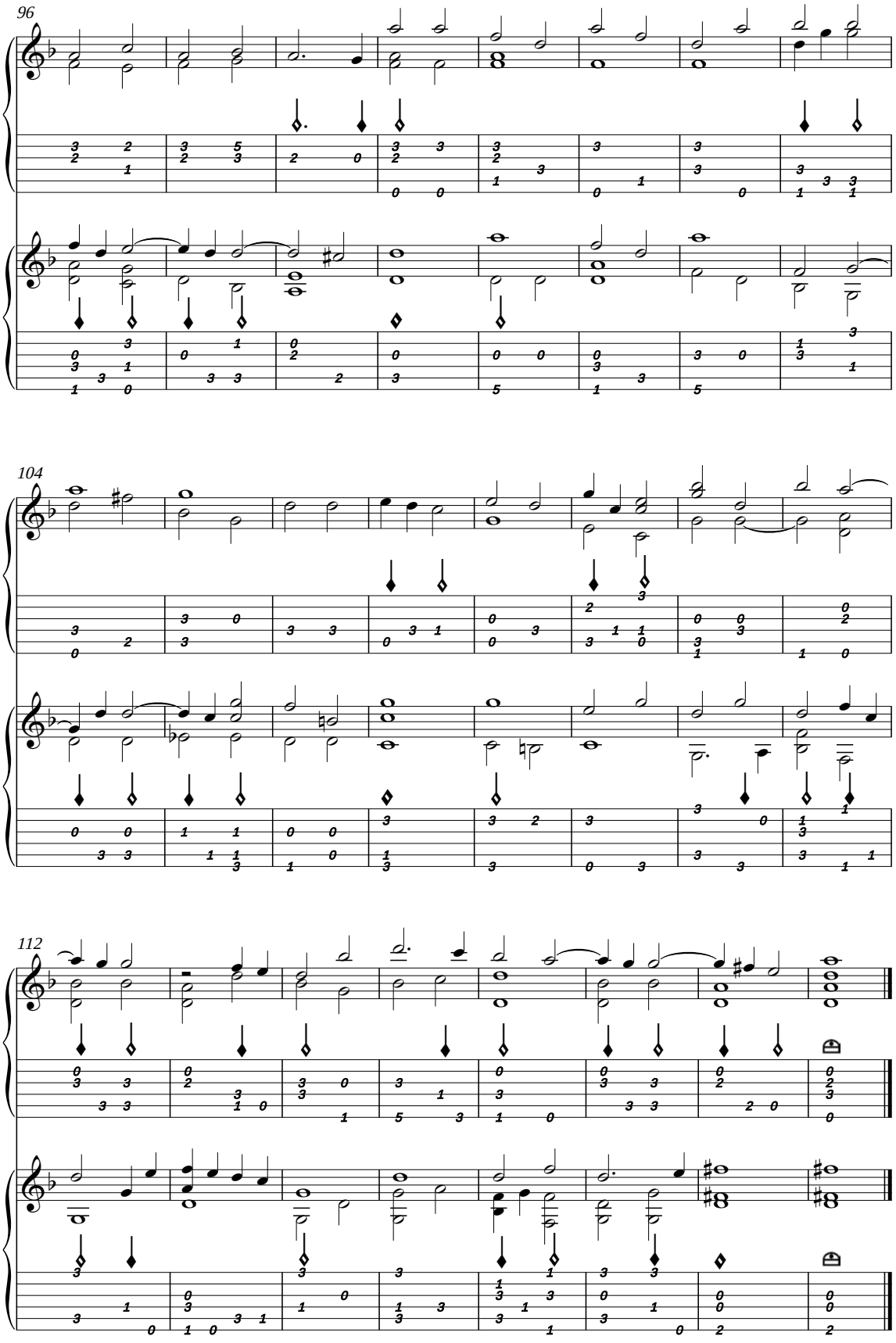
X.- Canción Payne trabel [Mouton]



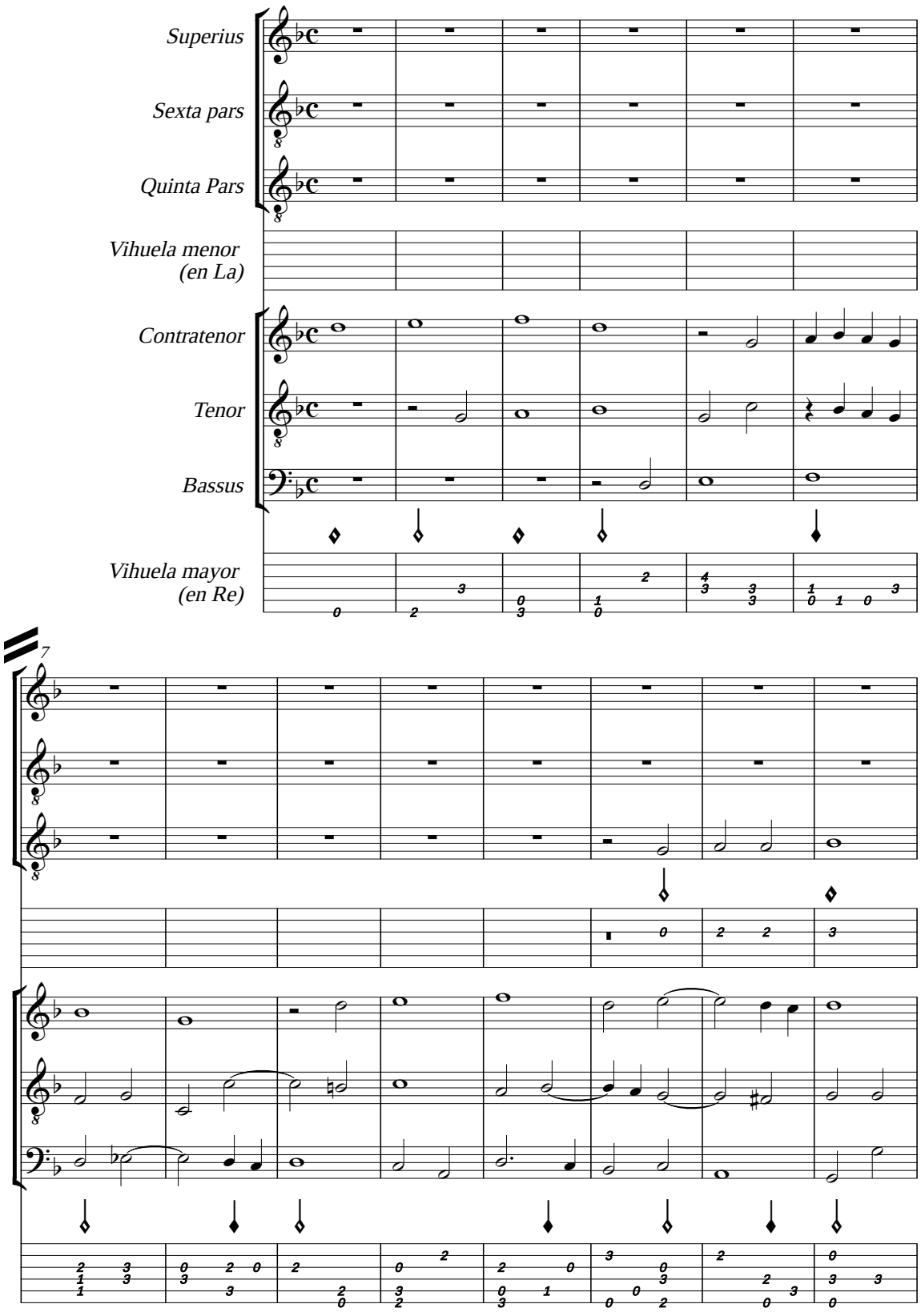

24
fol. 56
fol. 55v
32
40

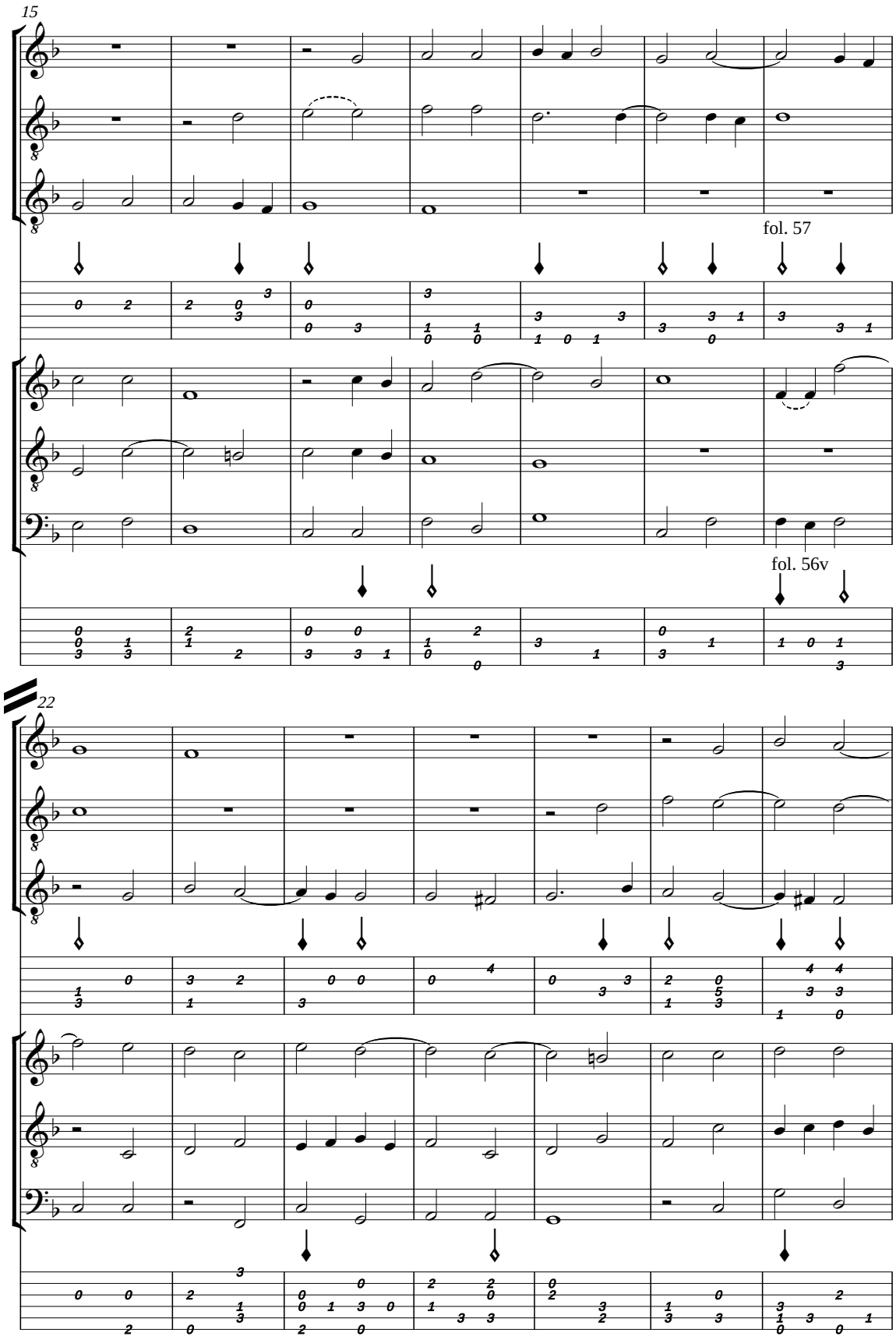

48
56
64

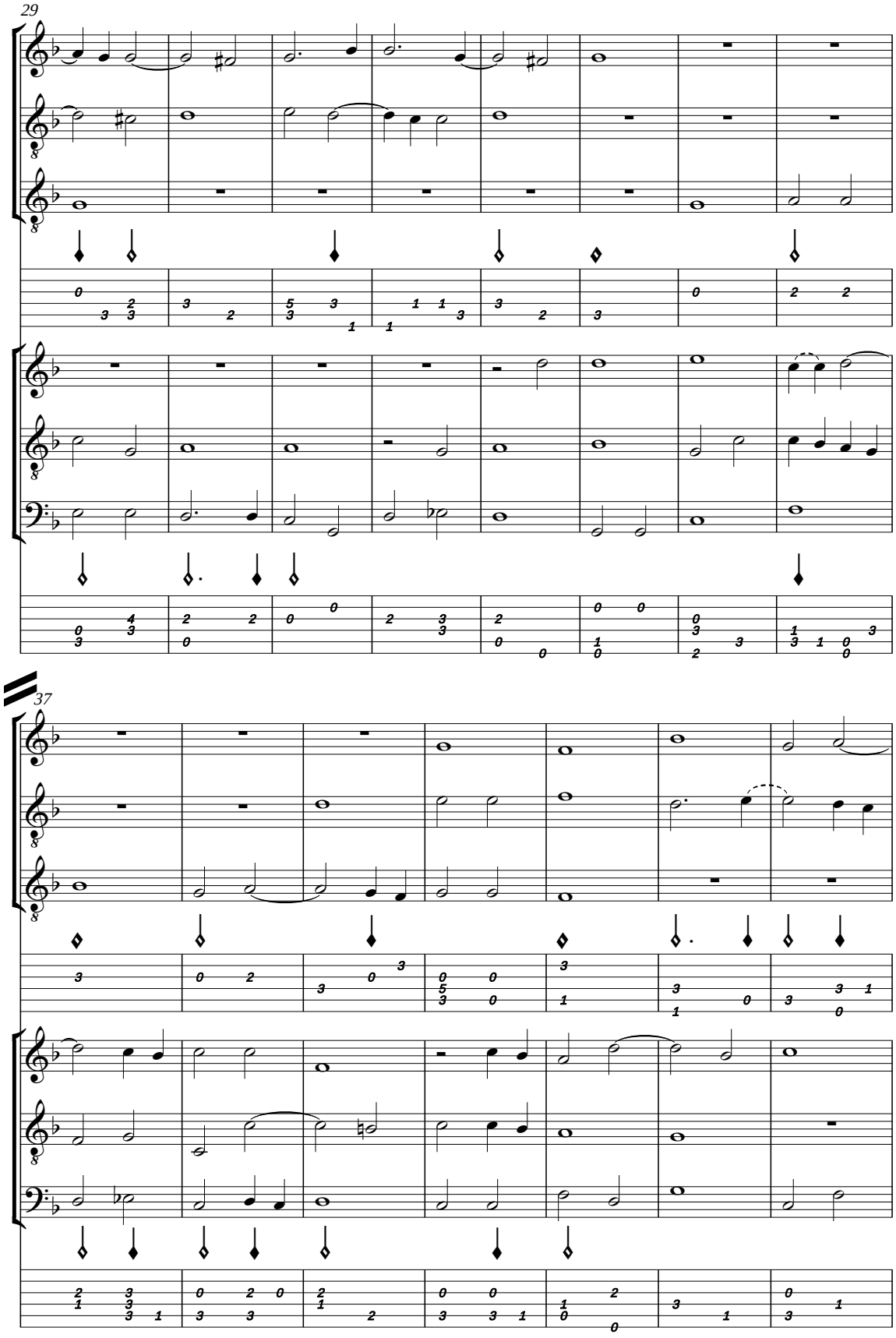

72
80
88

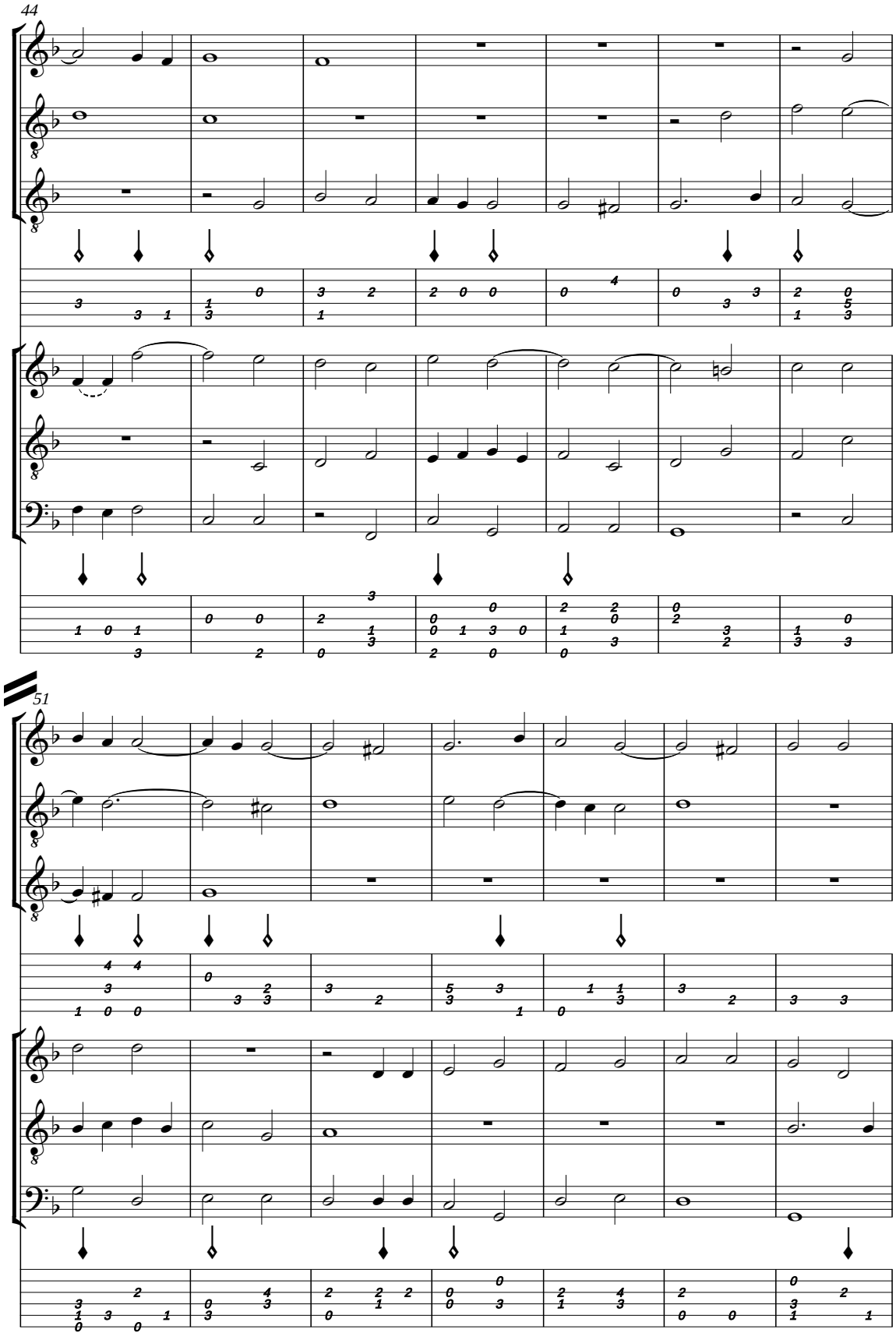

96
104
112

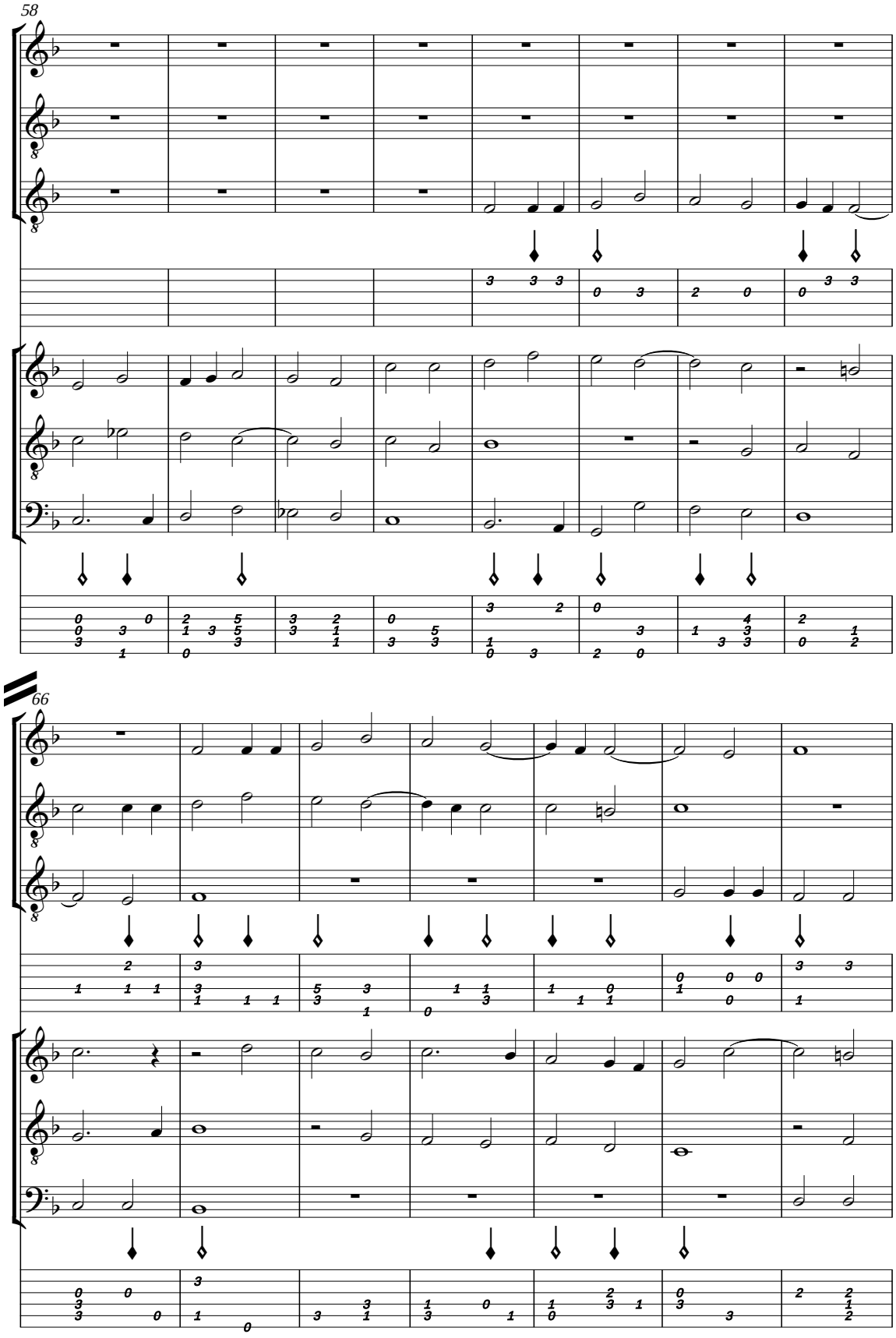
XI.- Cancion de sibivit [Willaert]

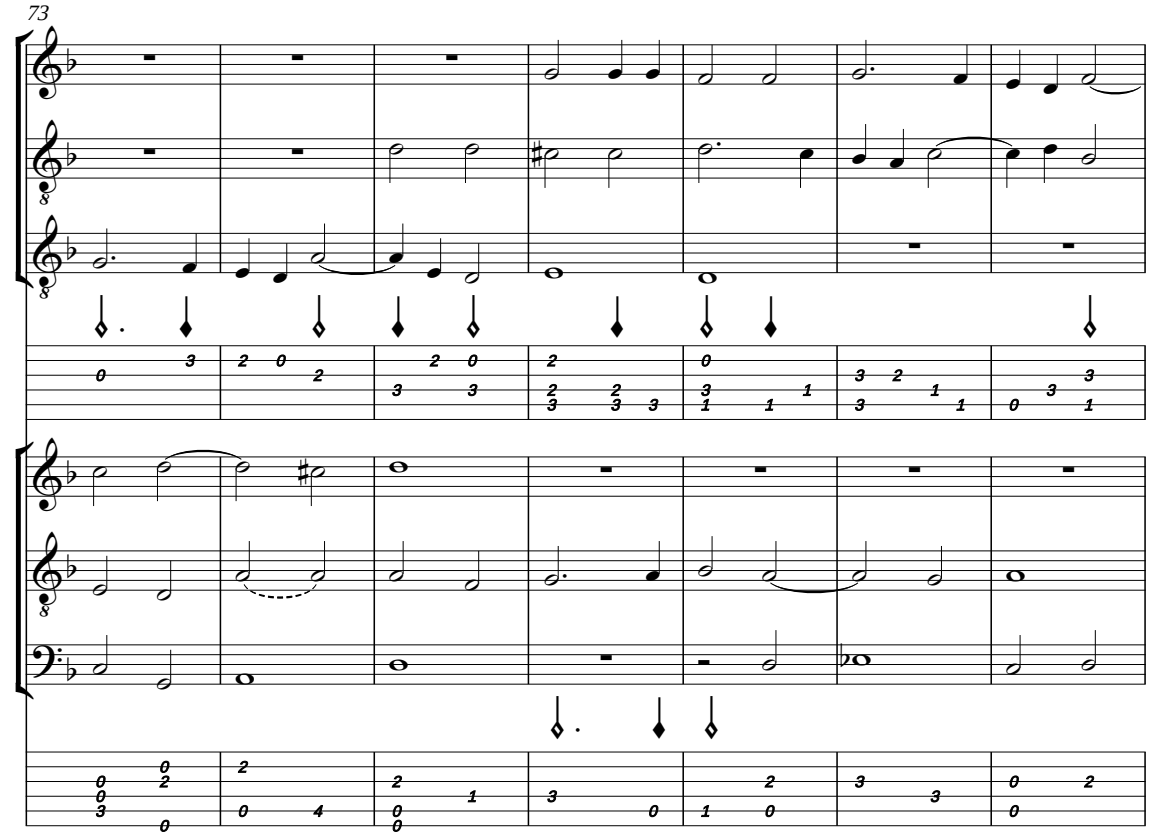


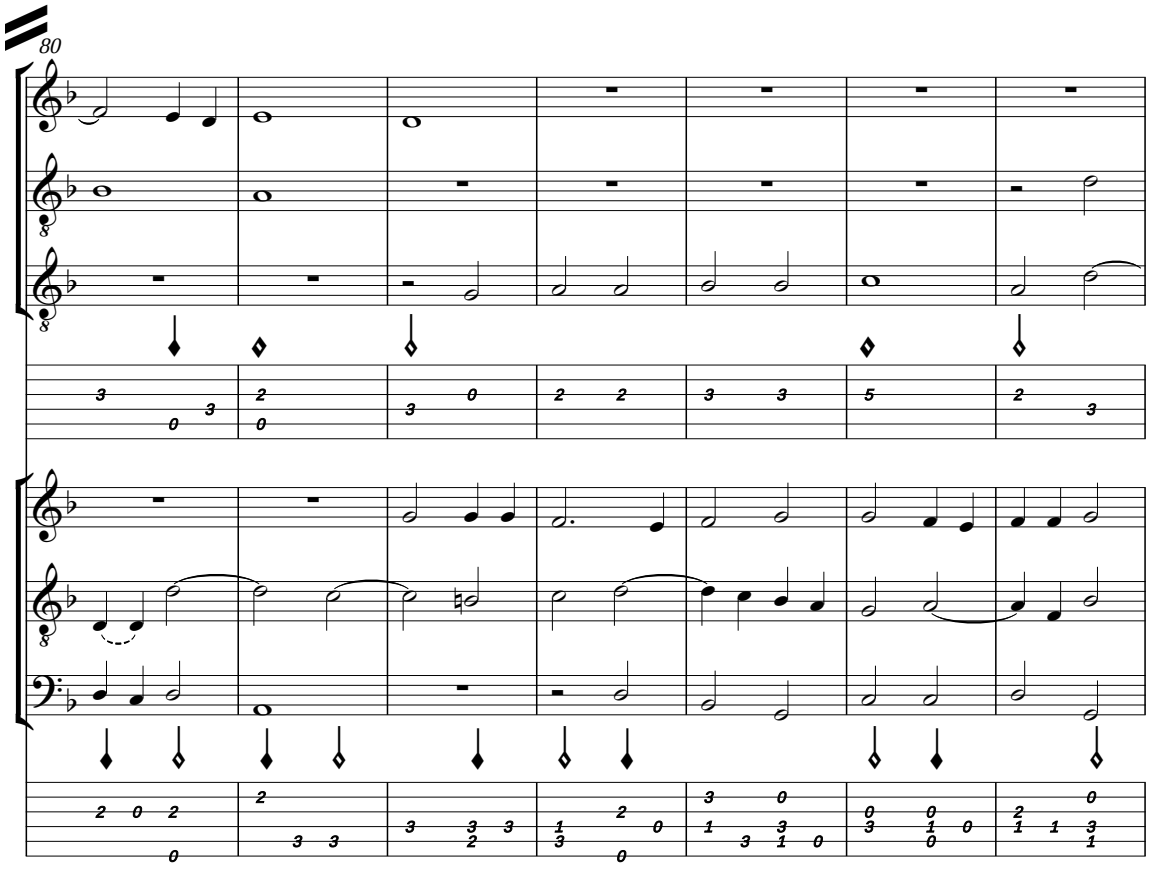

15
fol. 57
fol. 56v
22

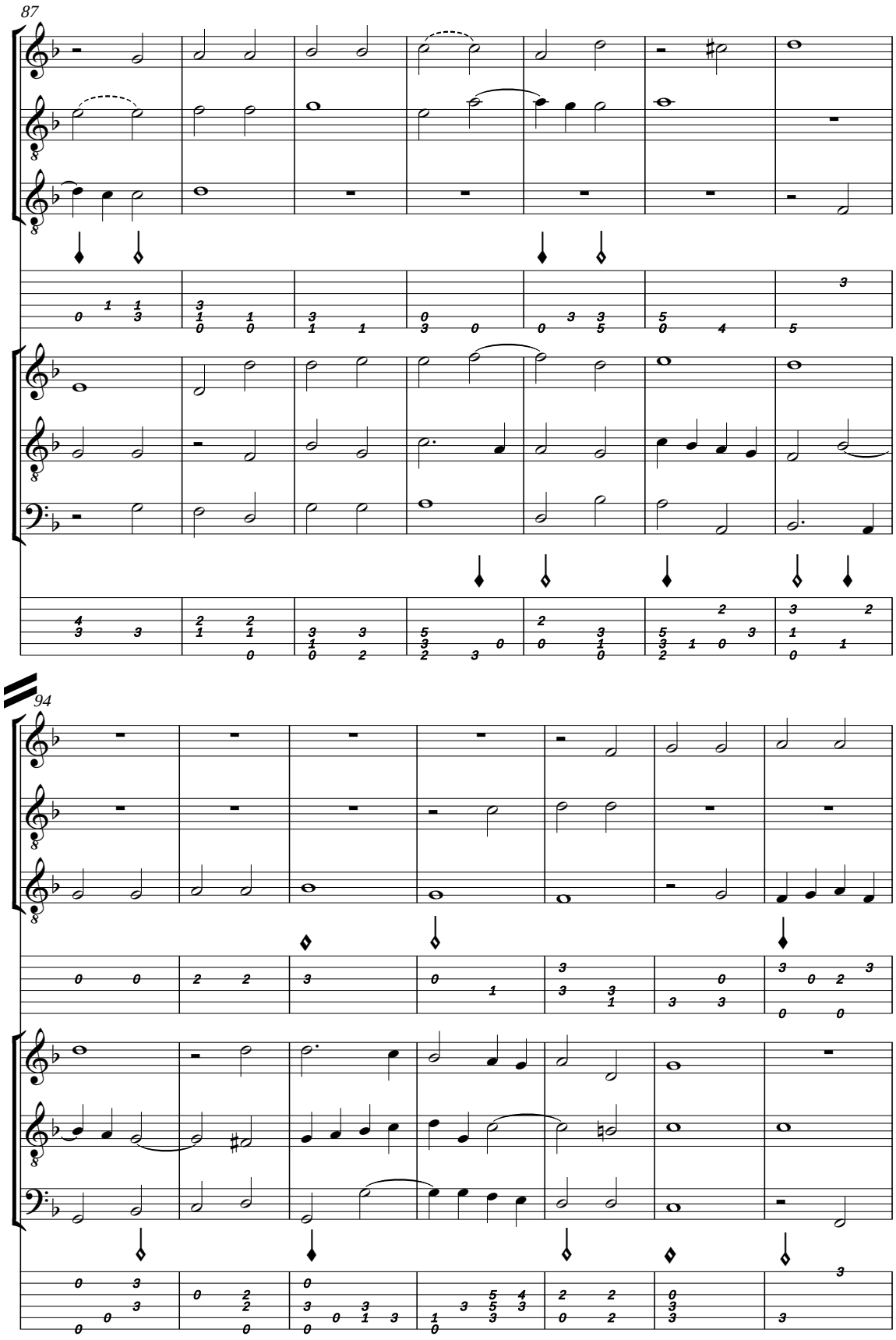

29
37

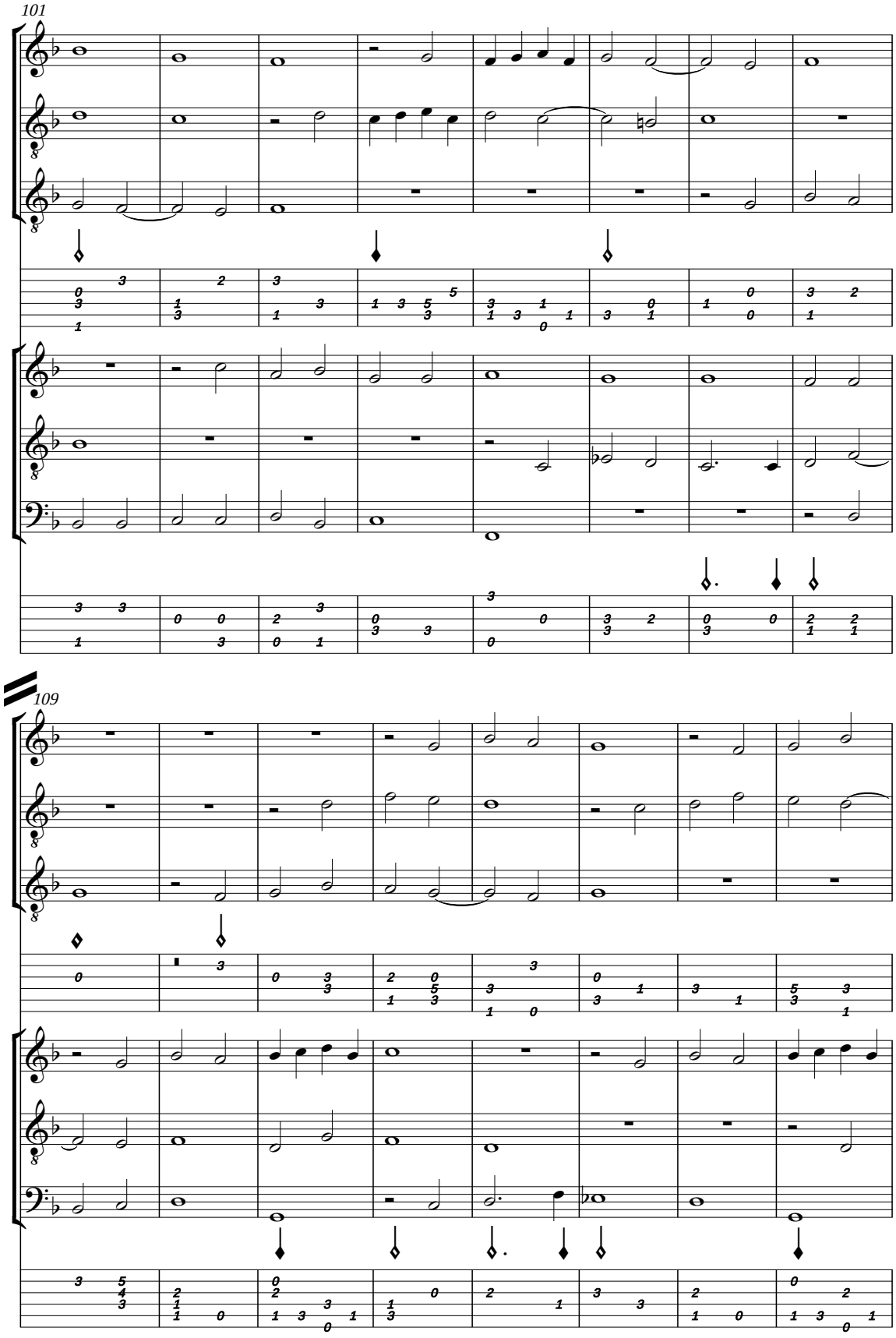

44
51

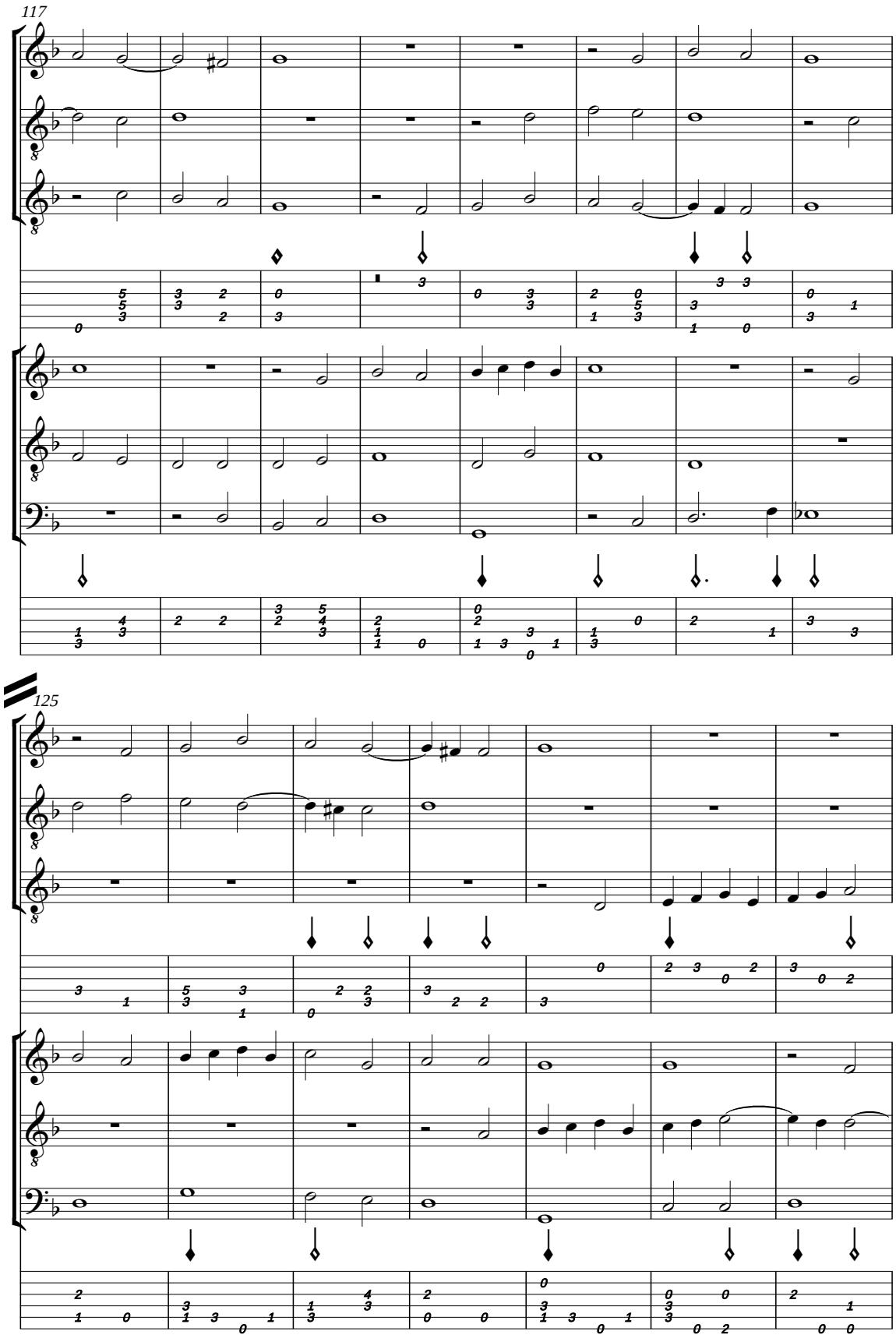

58
66

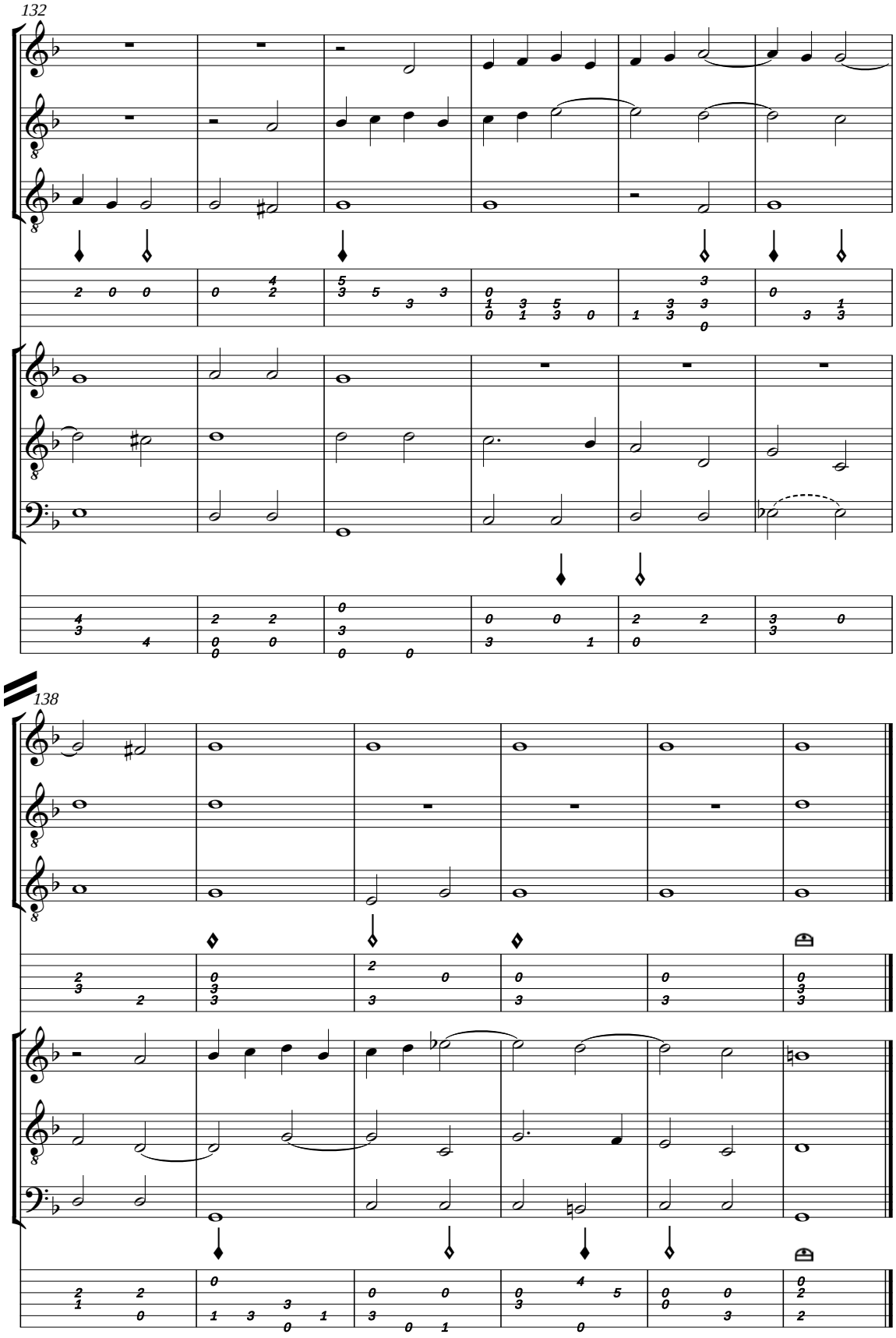

73


80

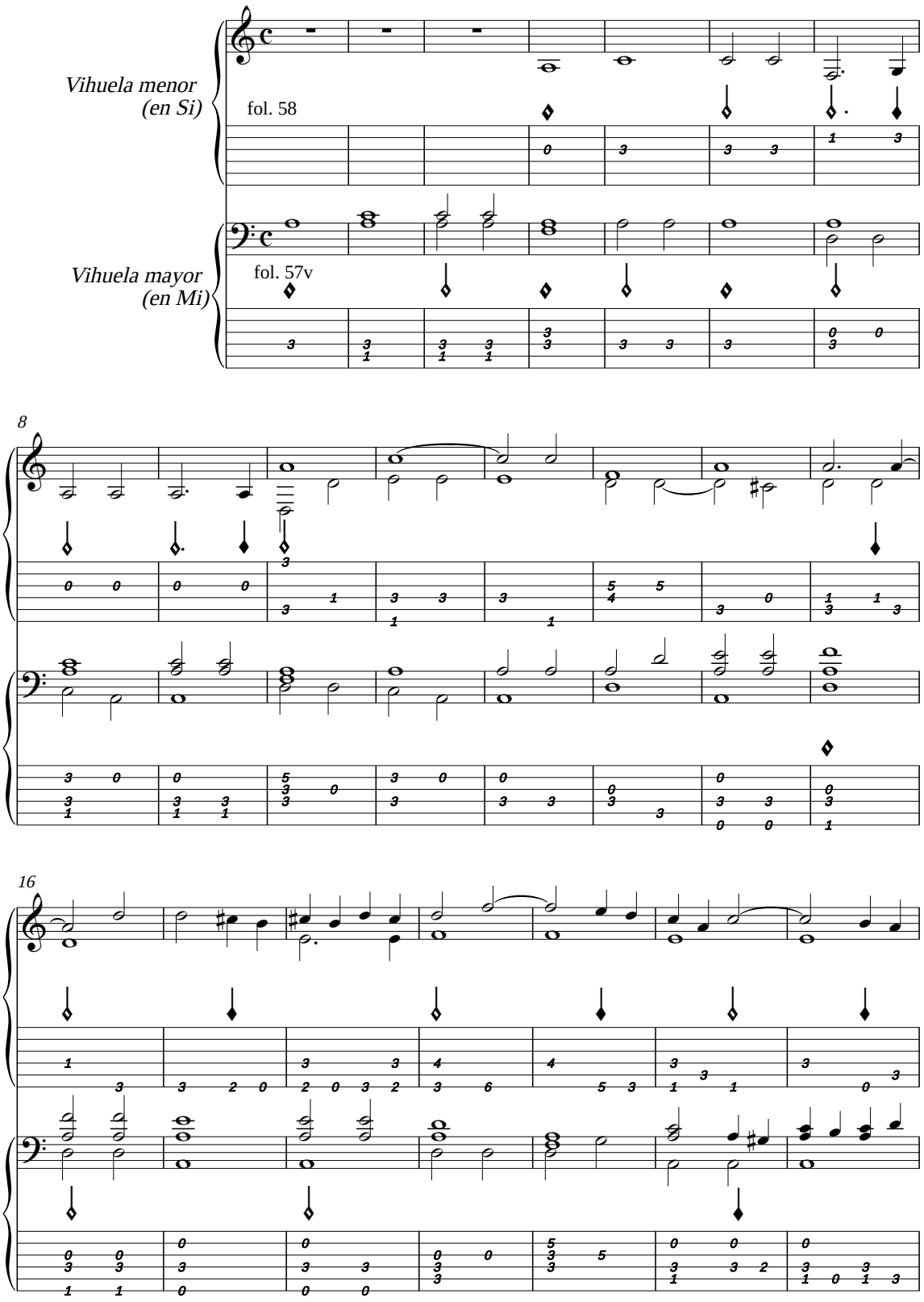

87
94

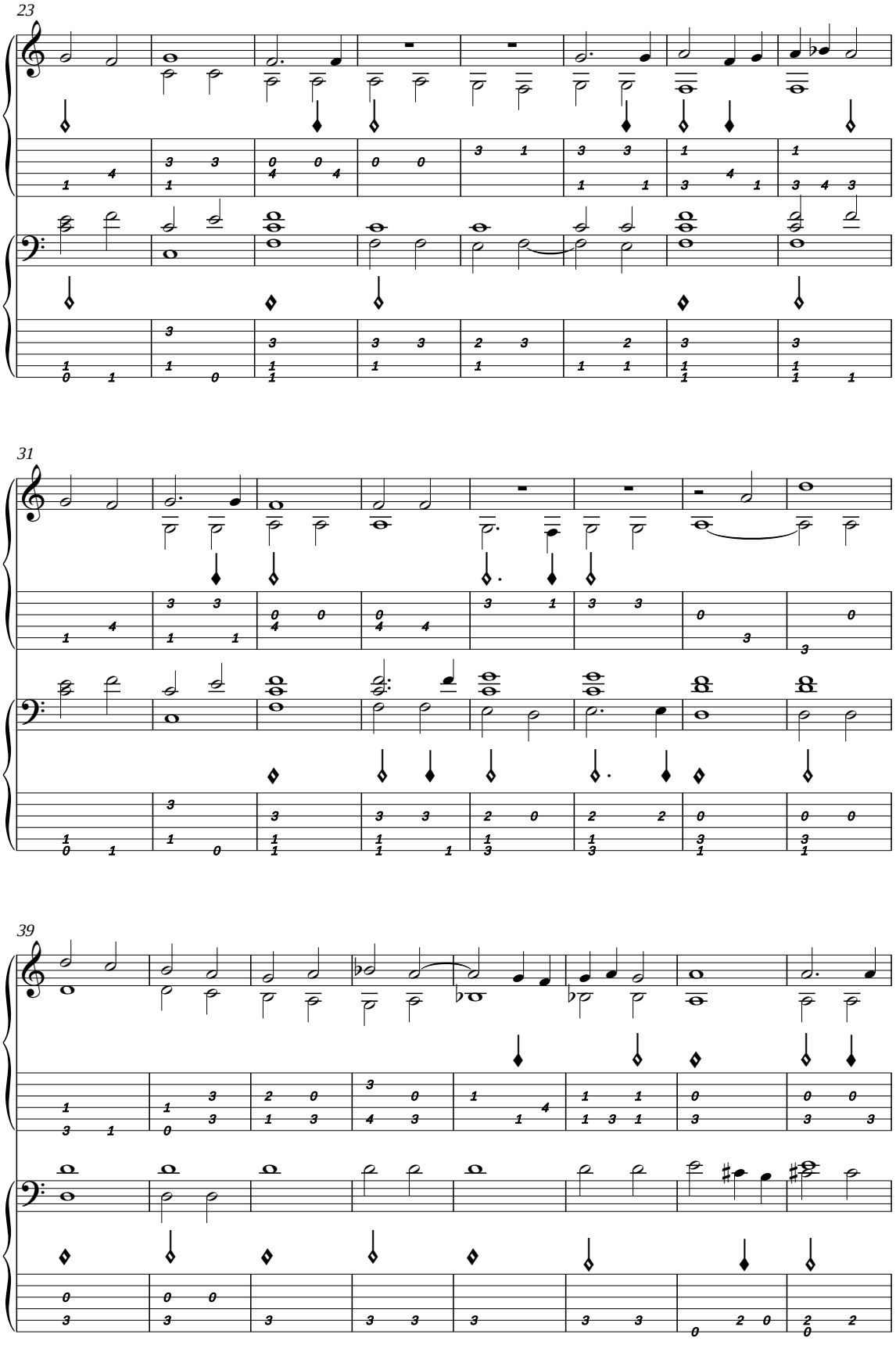

101
109

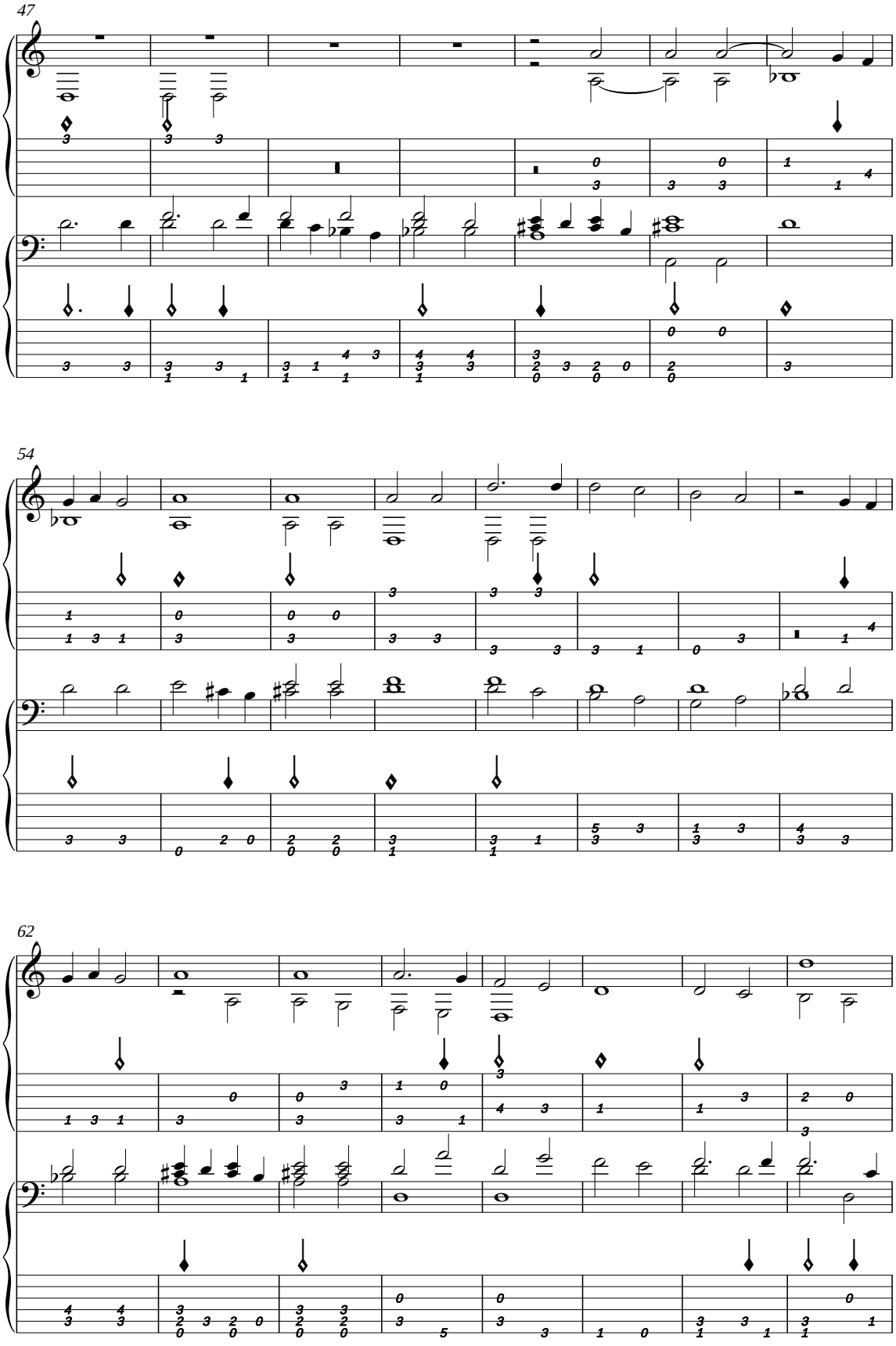

117
125

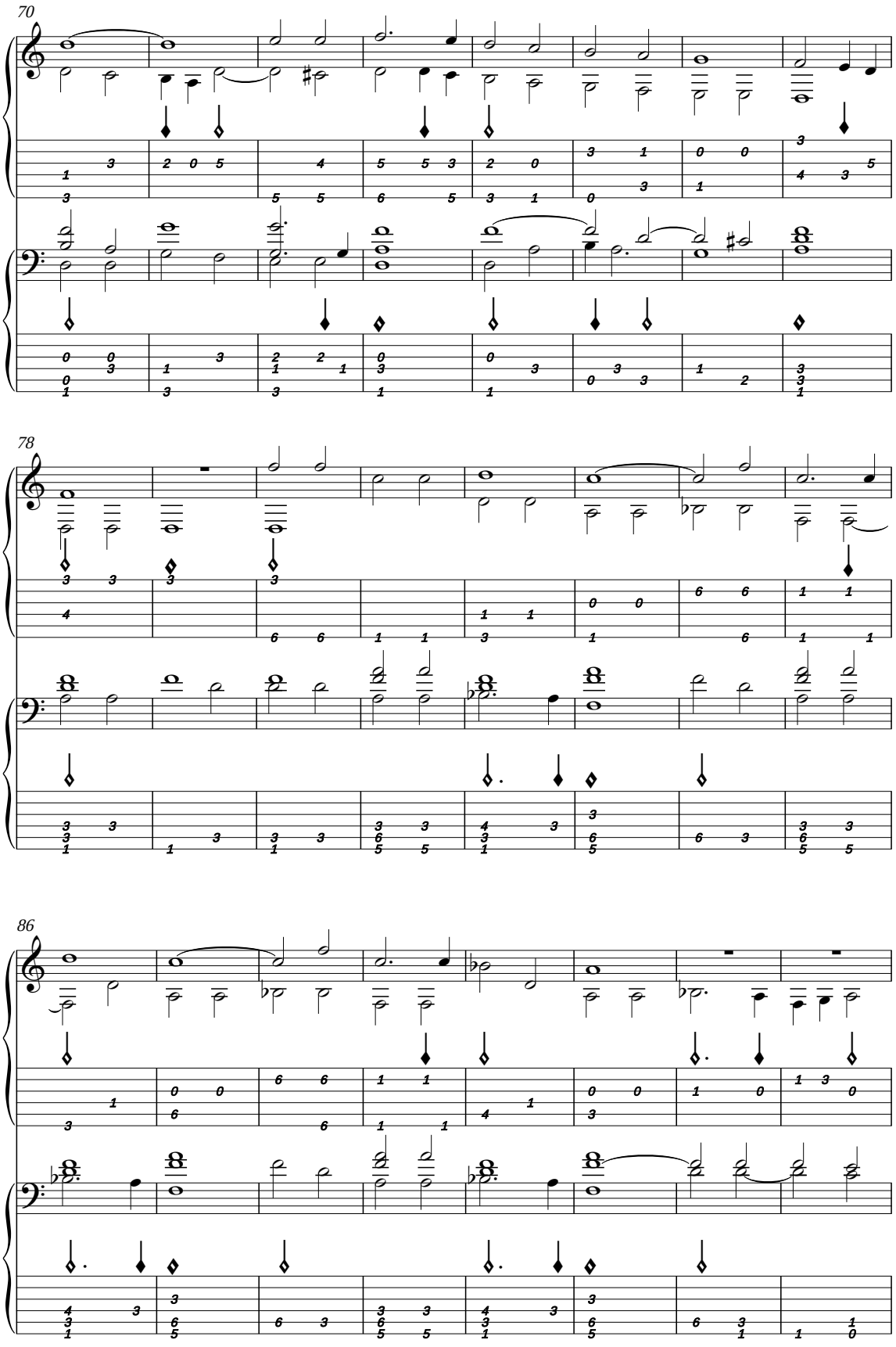

132
138

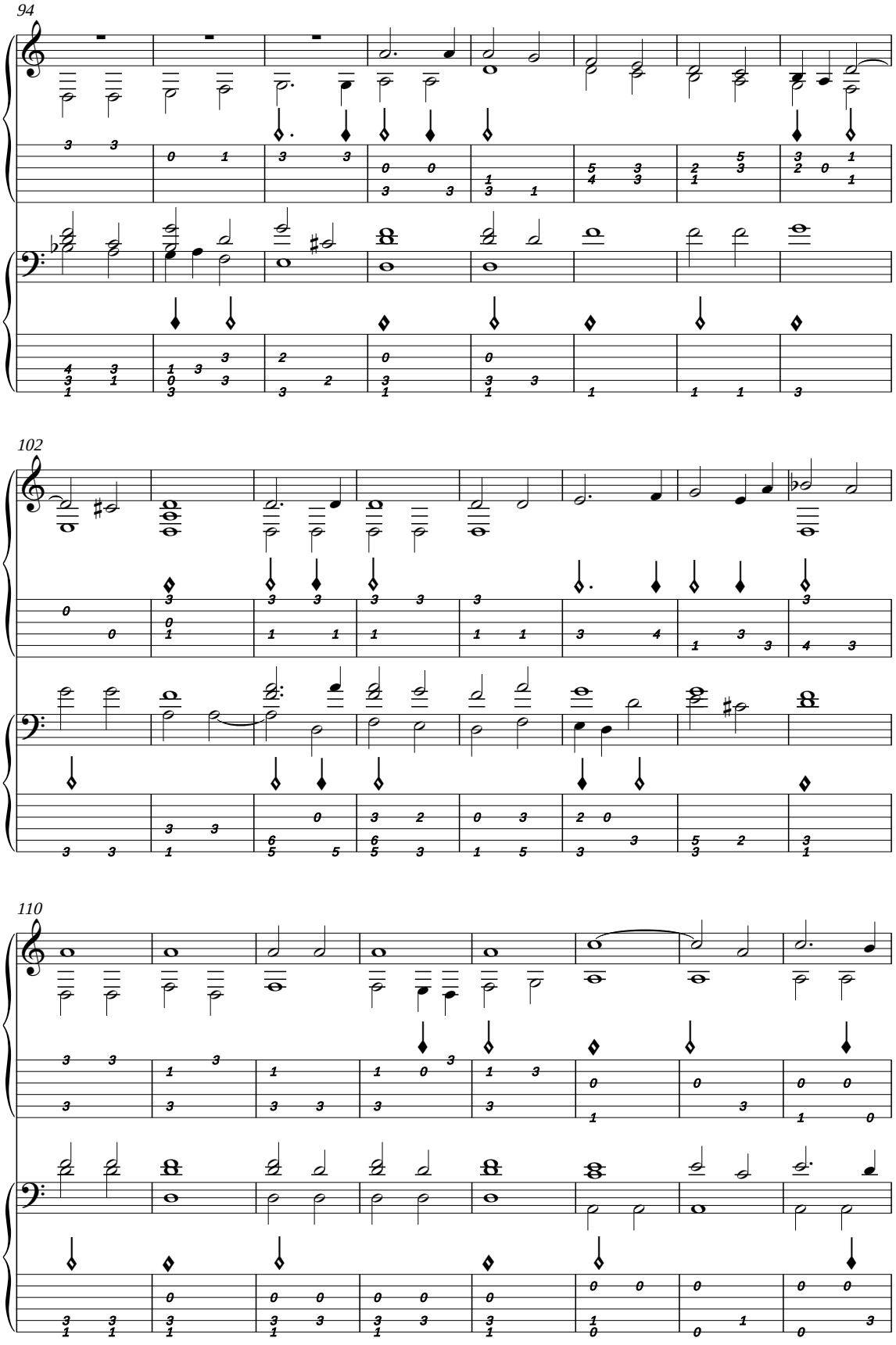
XII.- Obsecro te donima [Josquin]

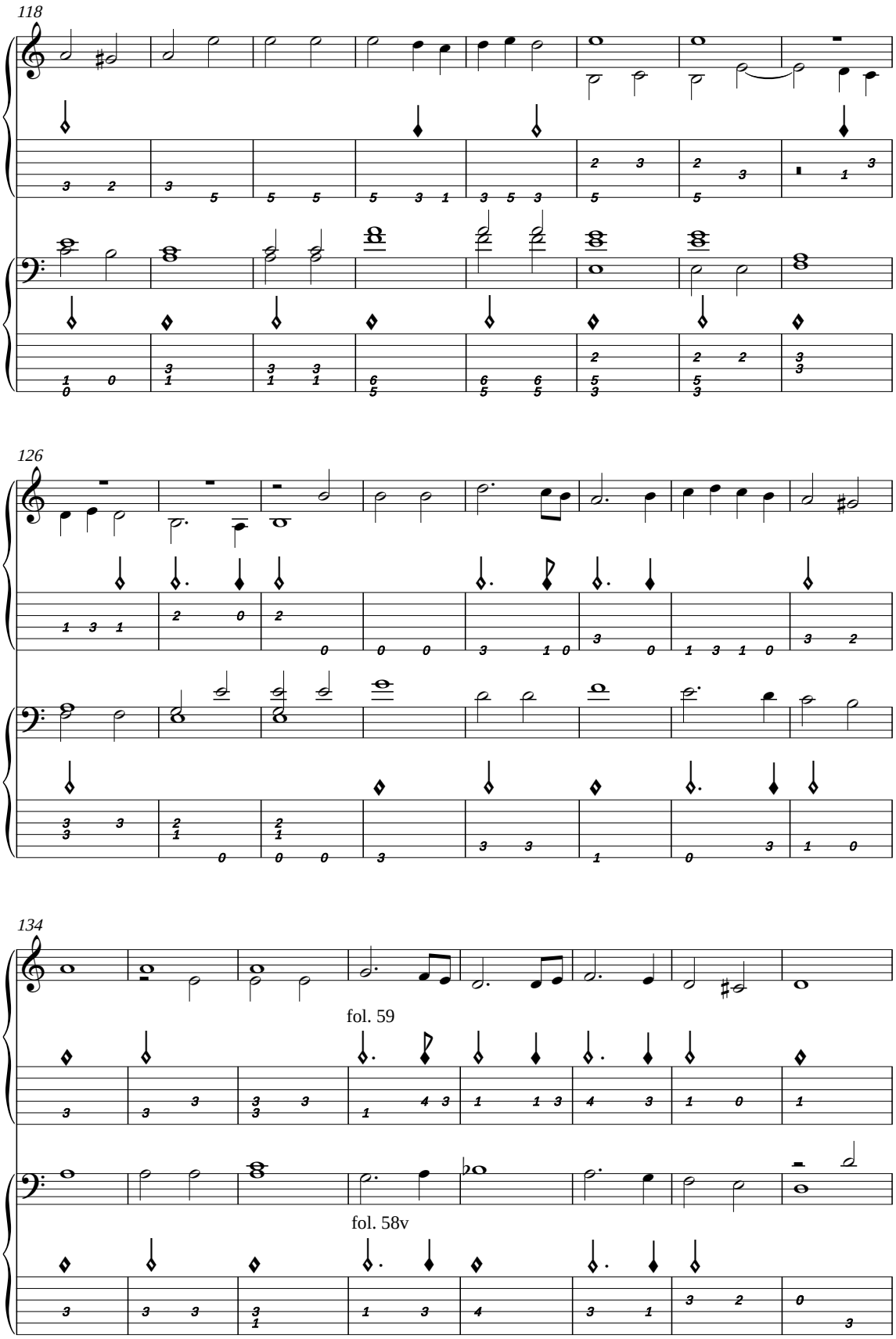


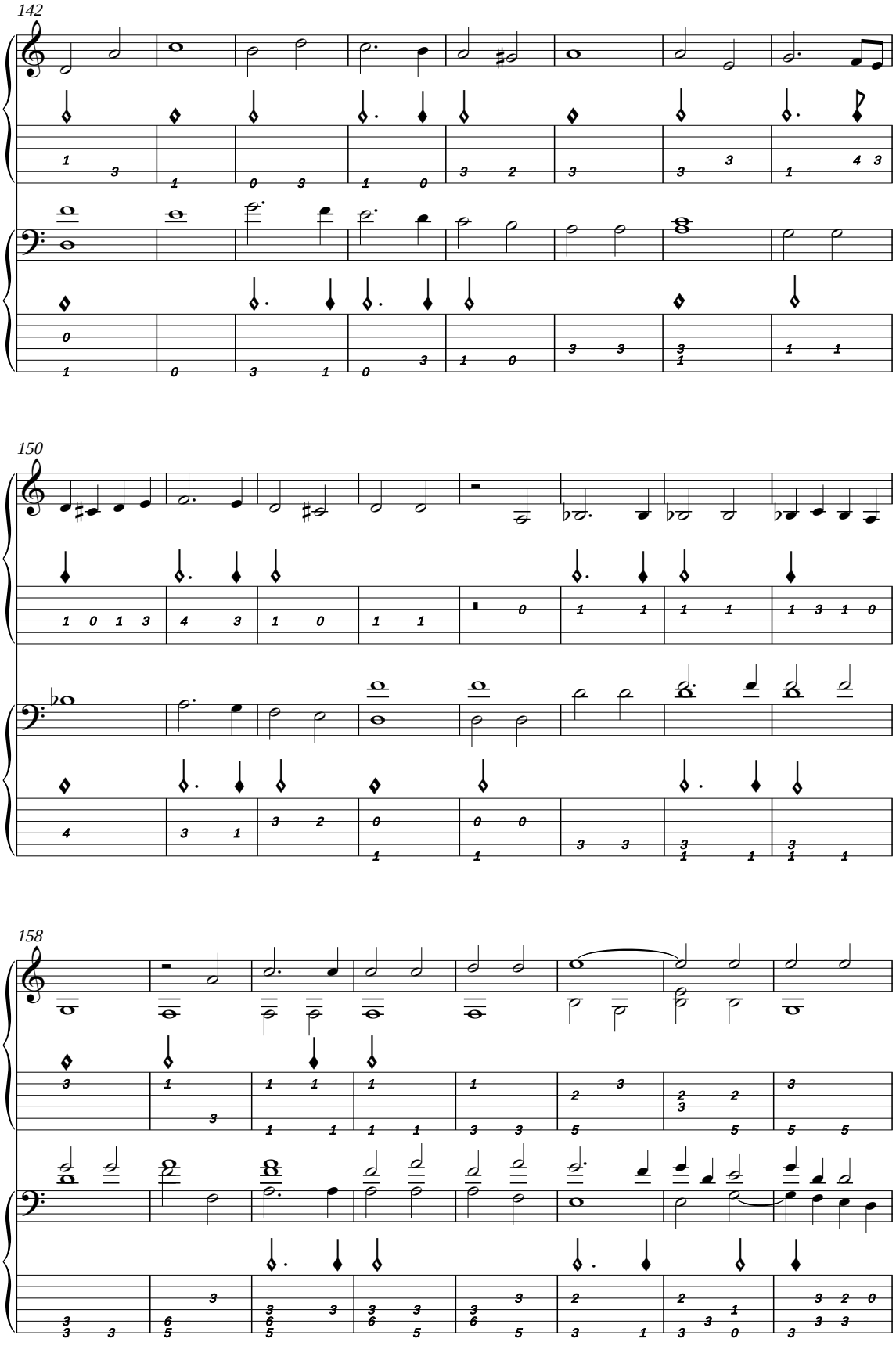

23
31
39

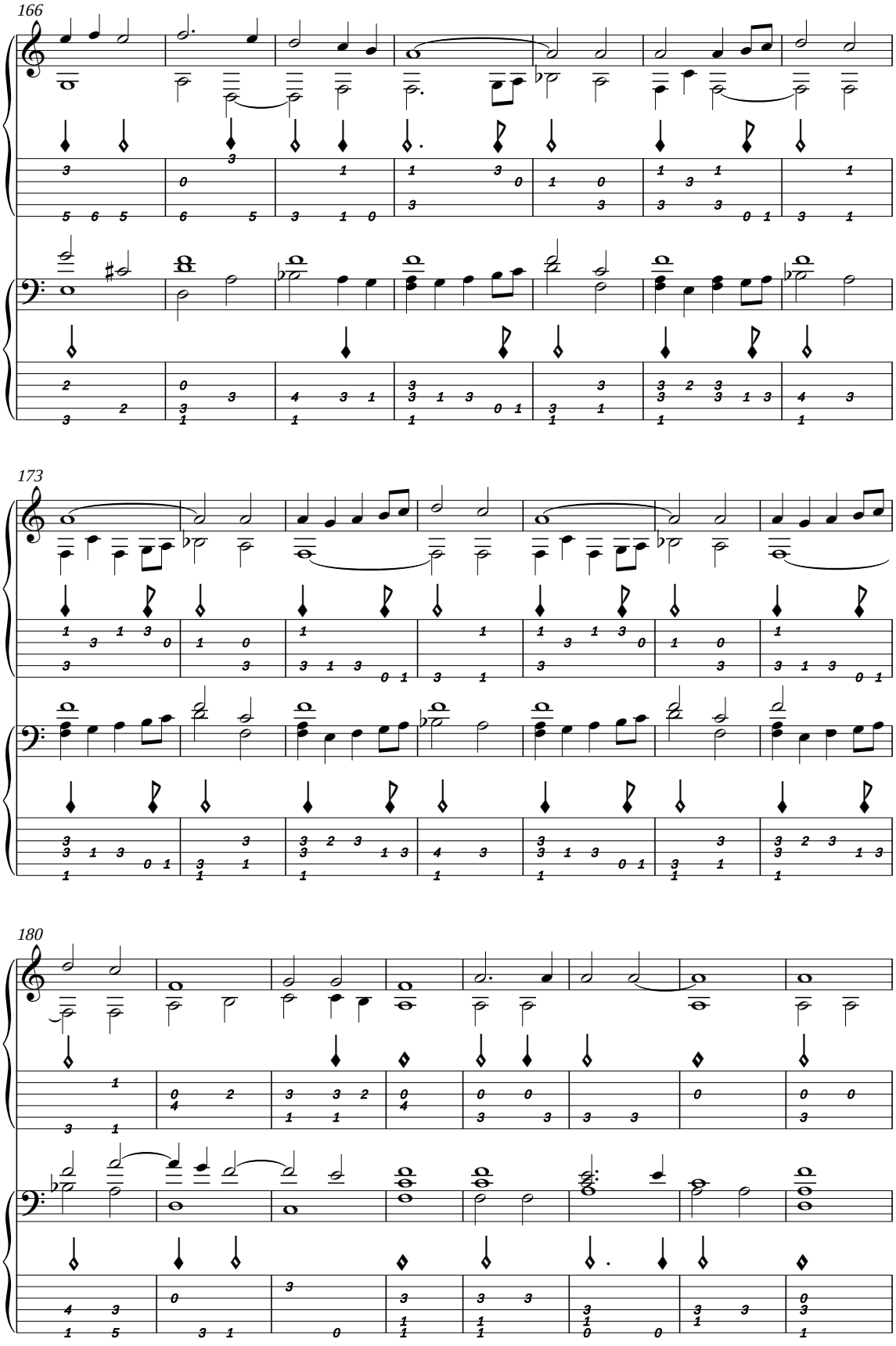

47
54
62

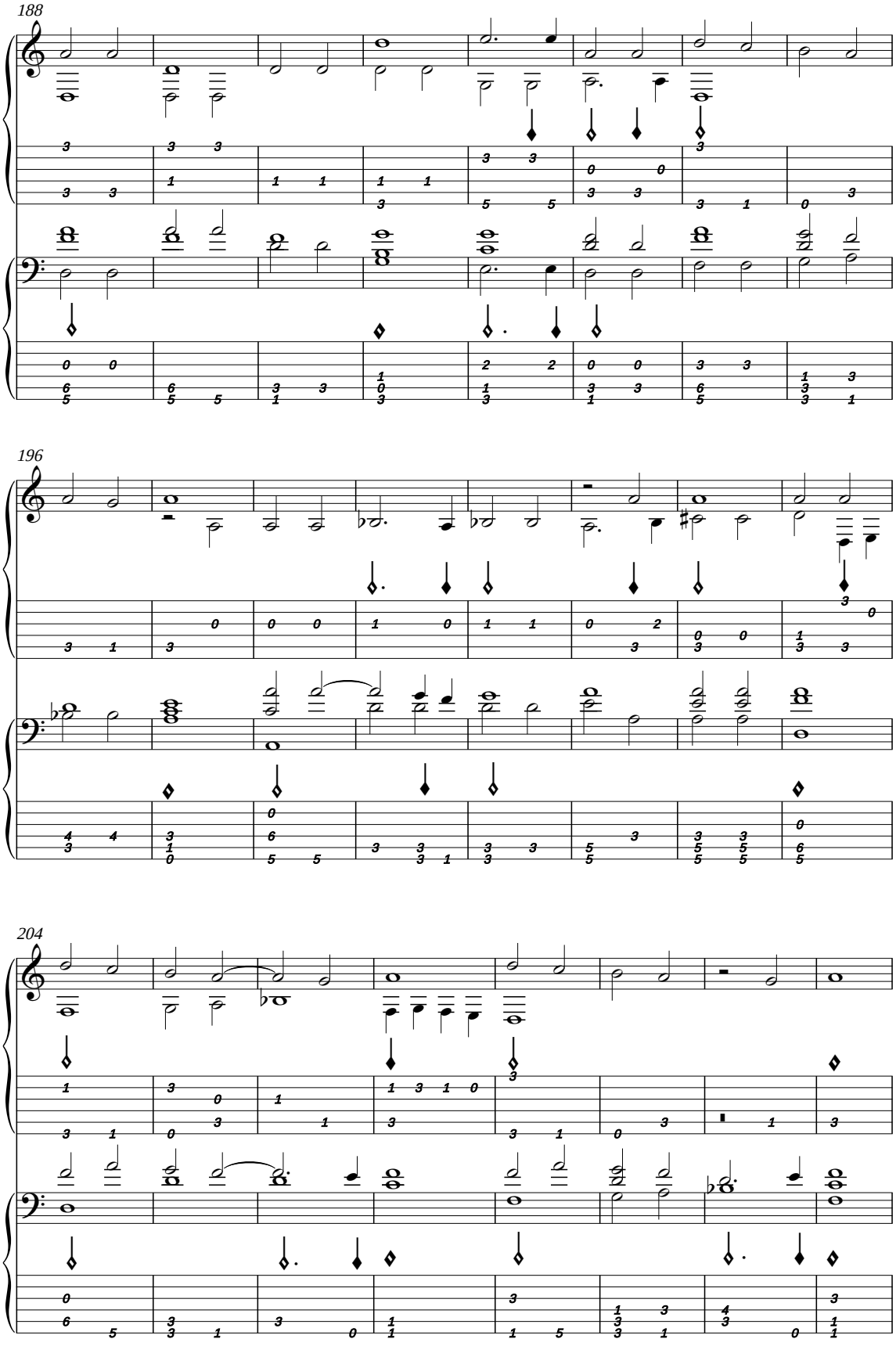

70
78
86

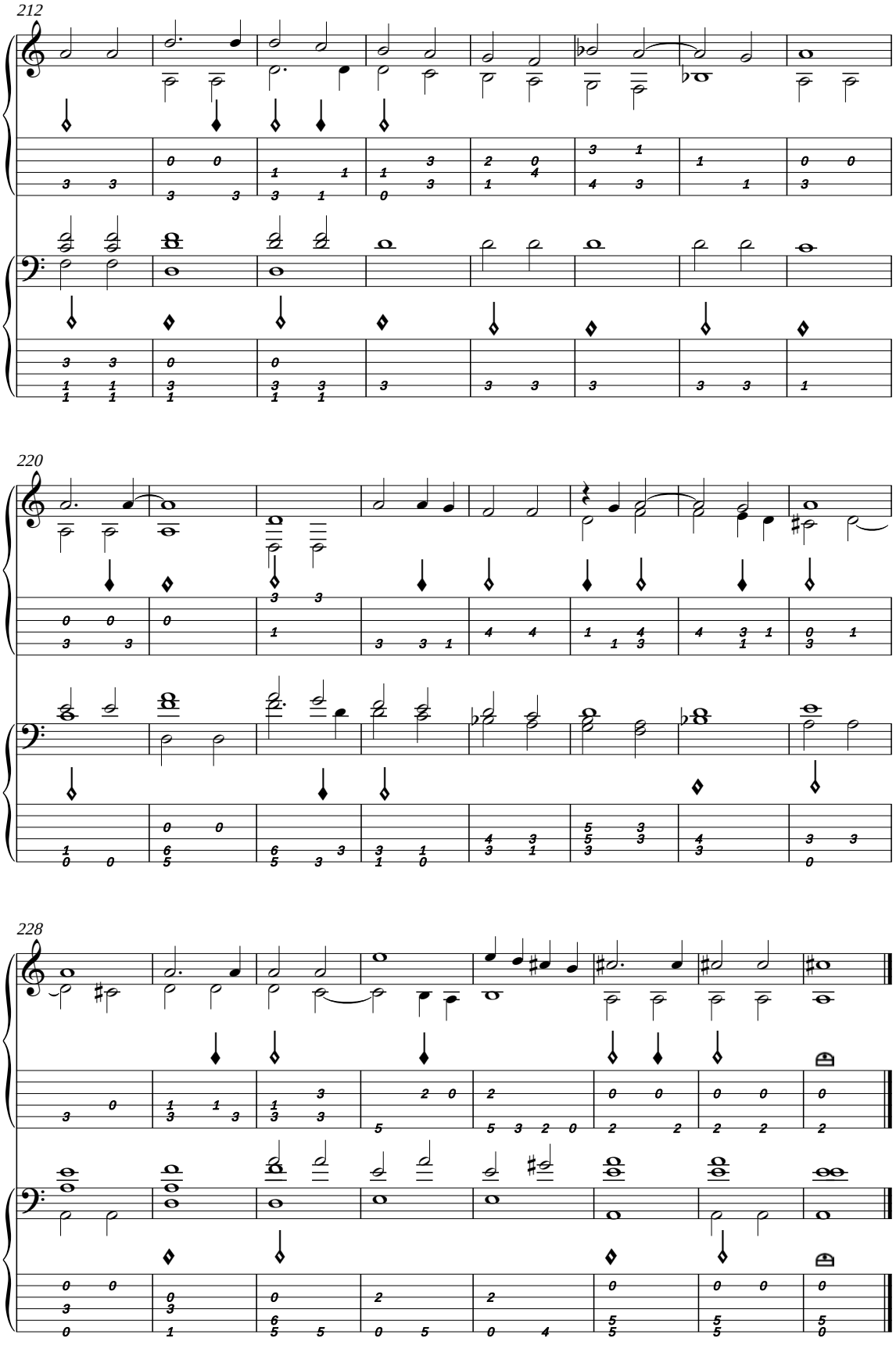

94
102
110


118
126
134
fol. 59
fol. 58v

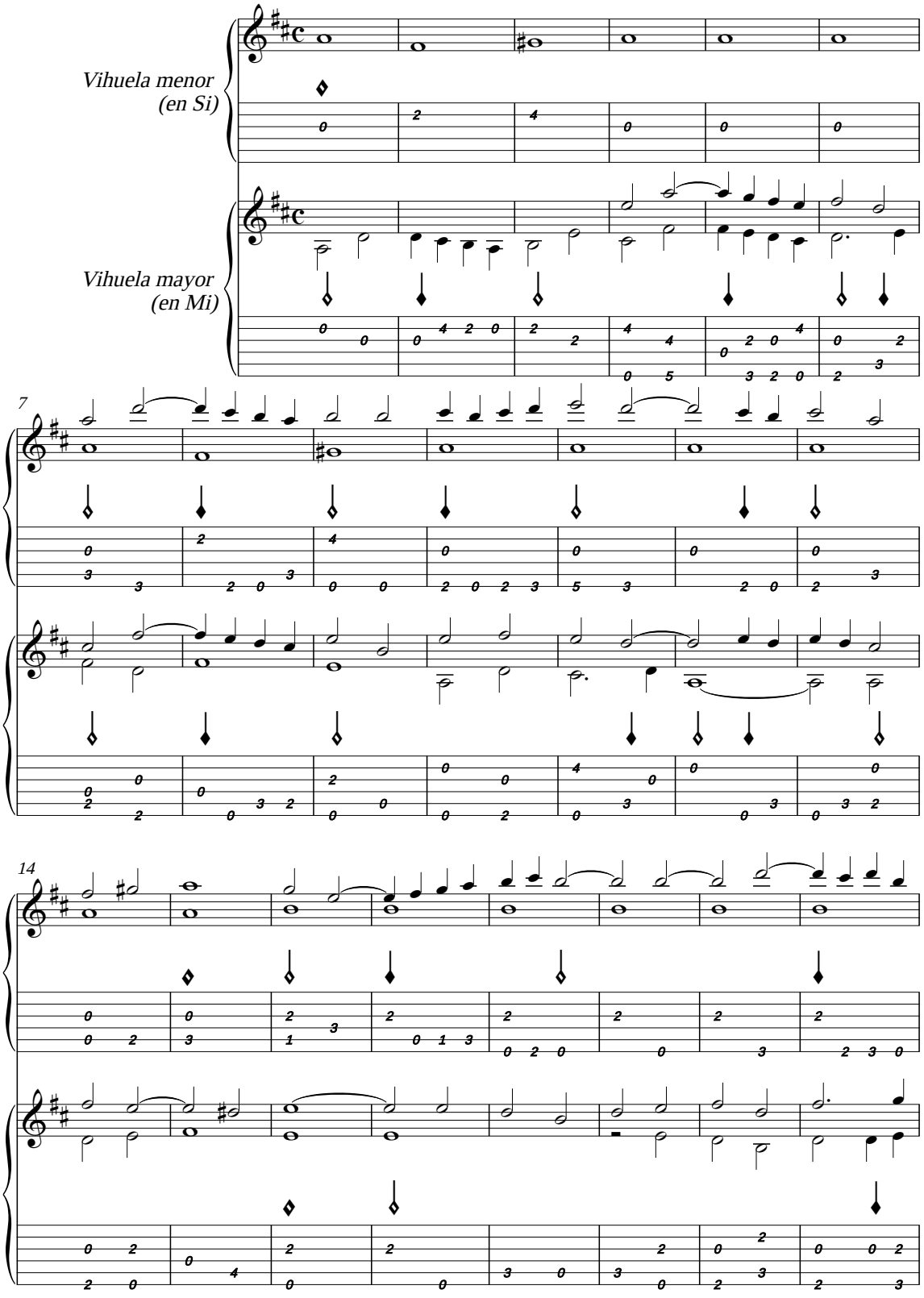

142
150
158

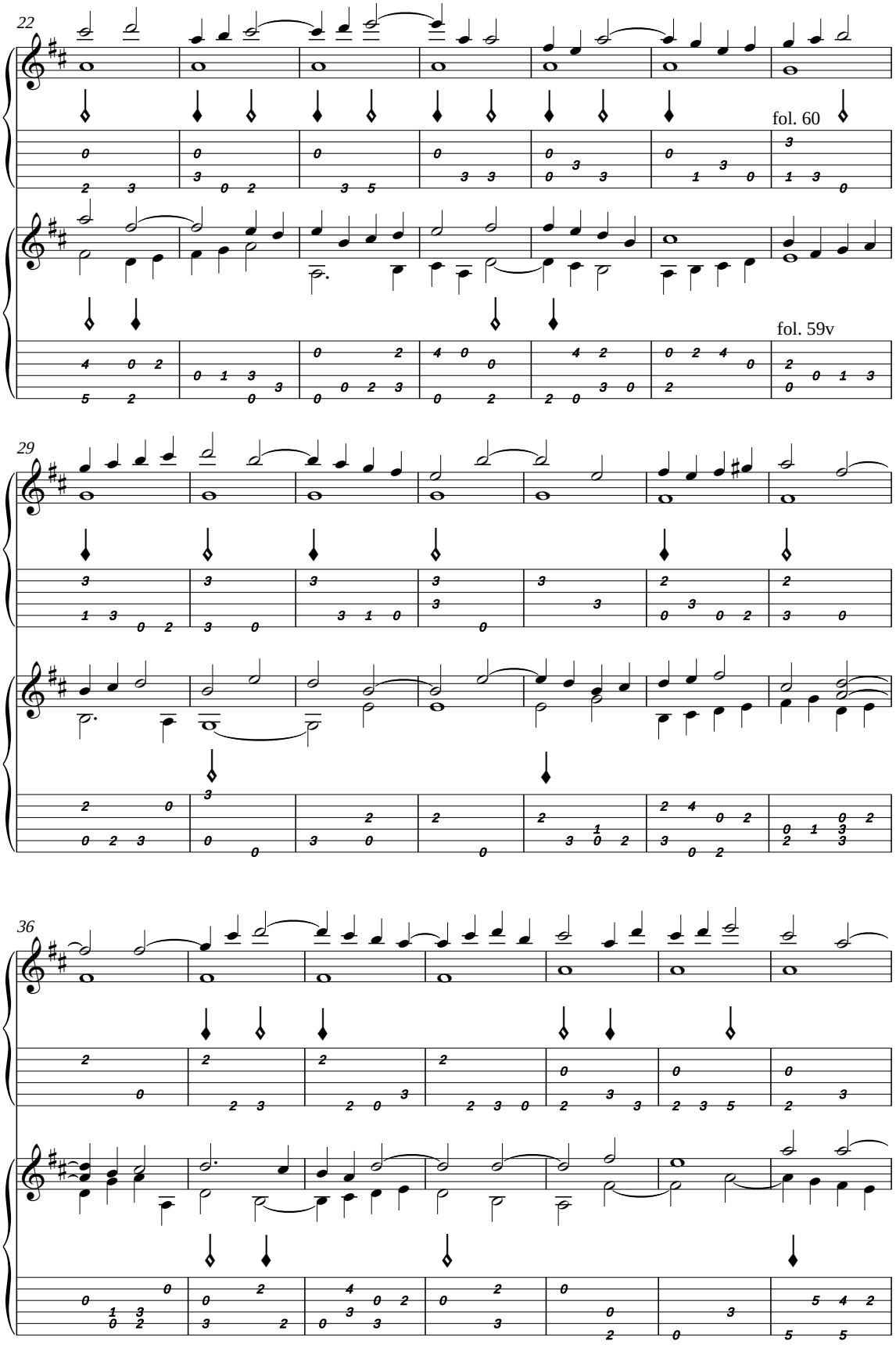

166
173
180

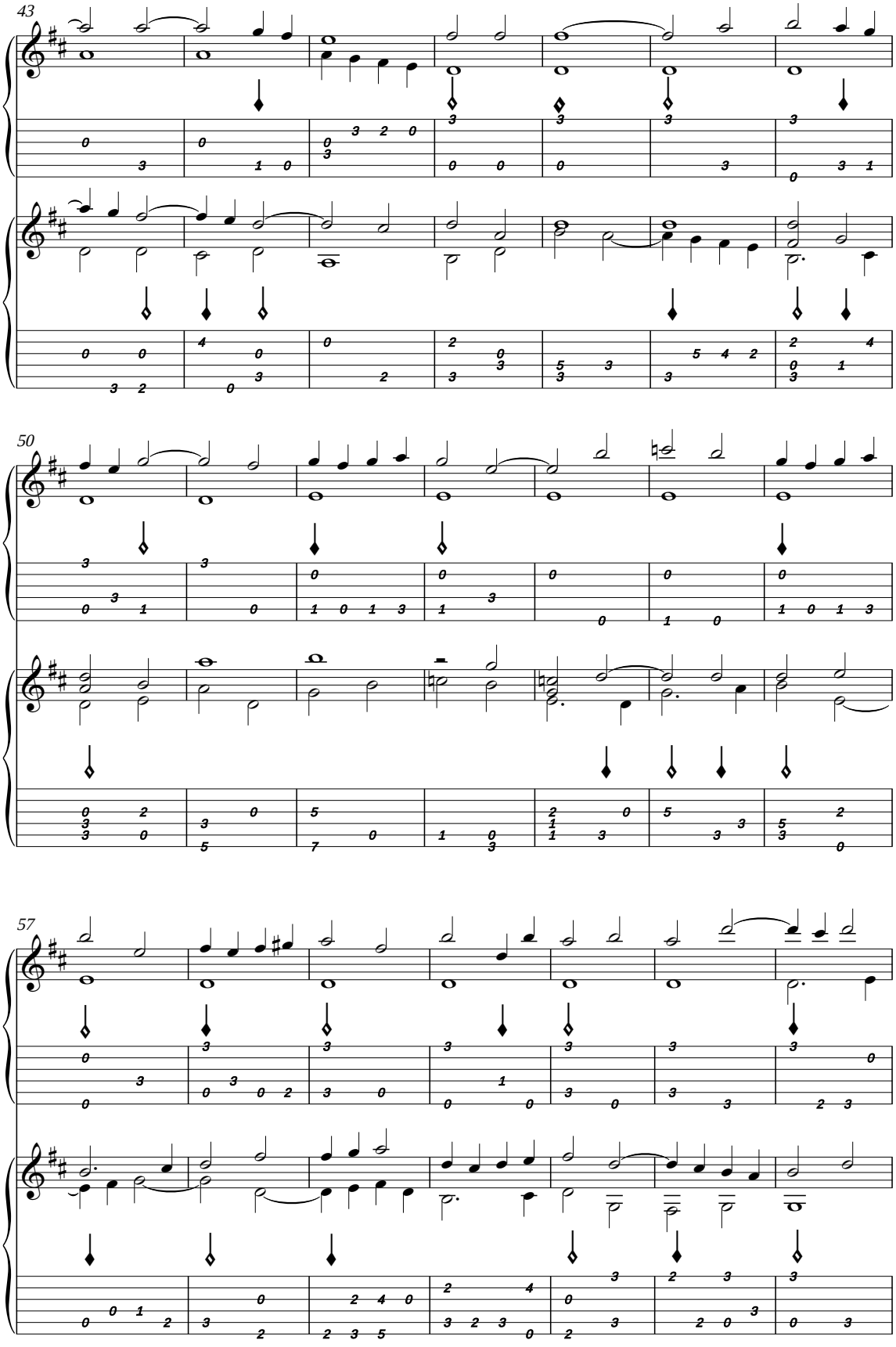

188
196
204

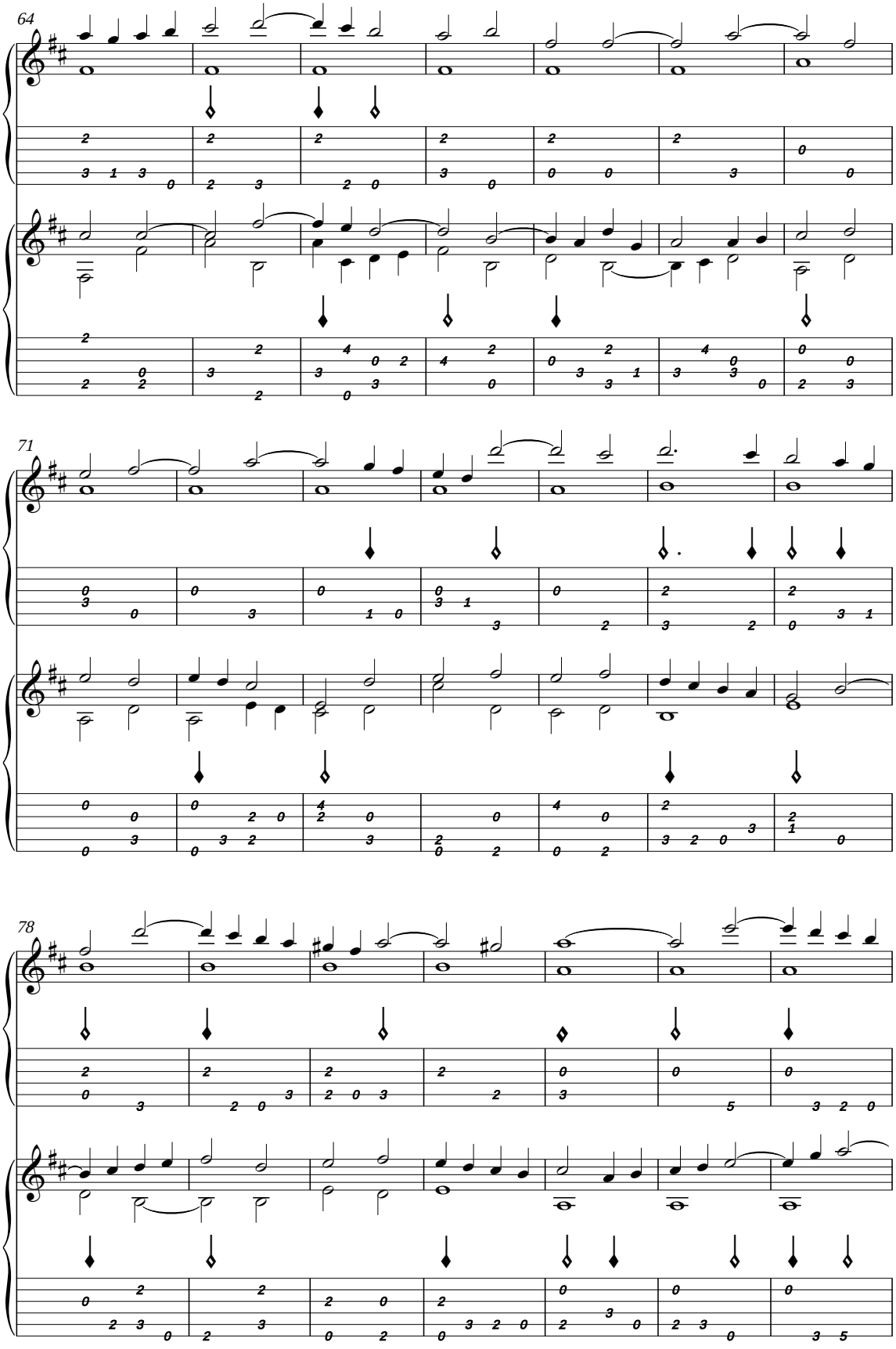

212
220
228

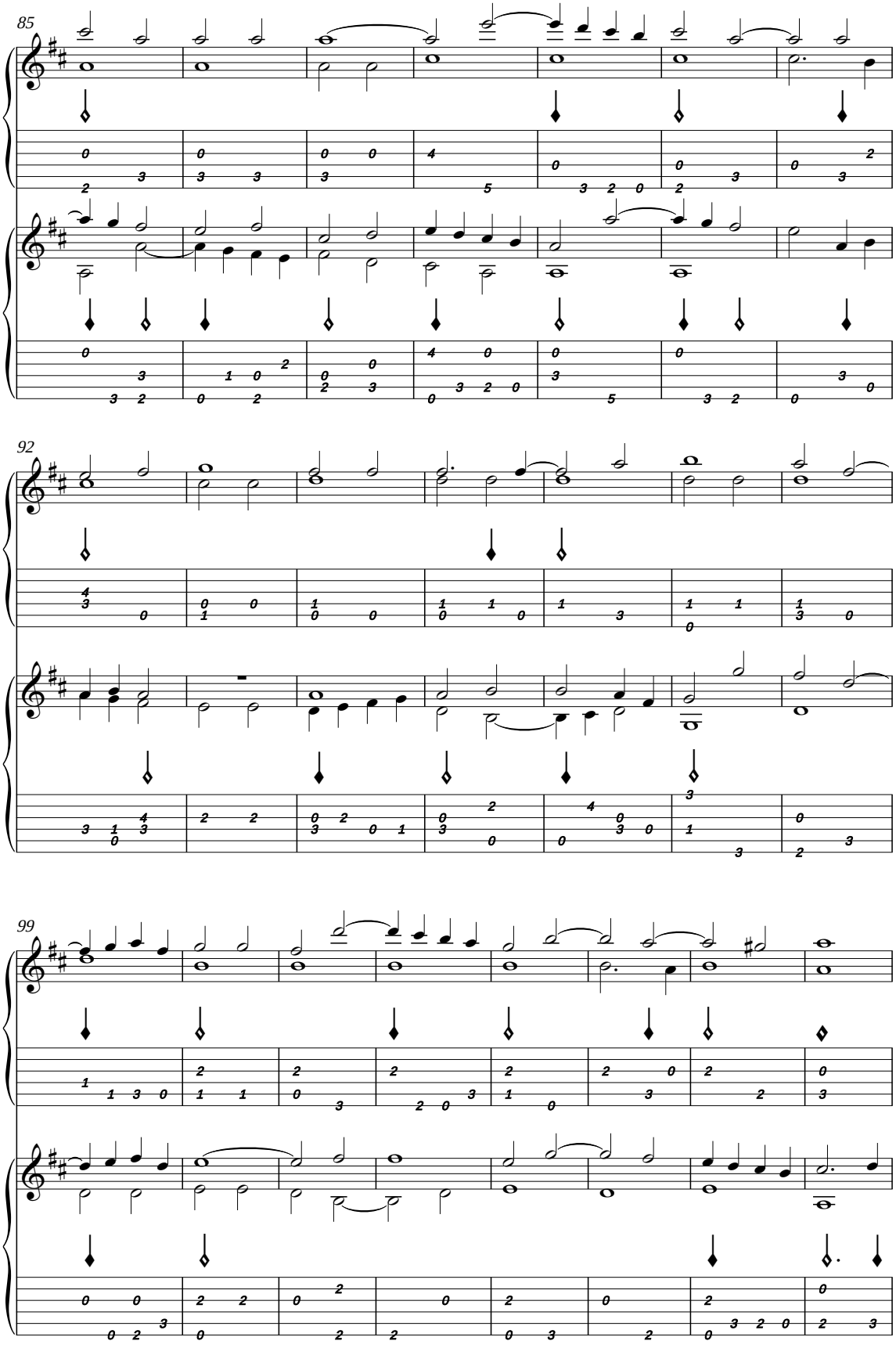
XIII.- Sobre el tenor de la baxa [Valderrábano]

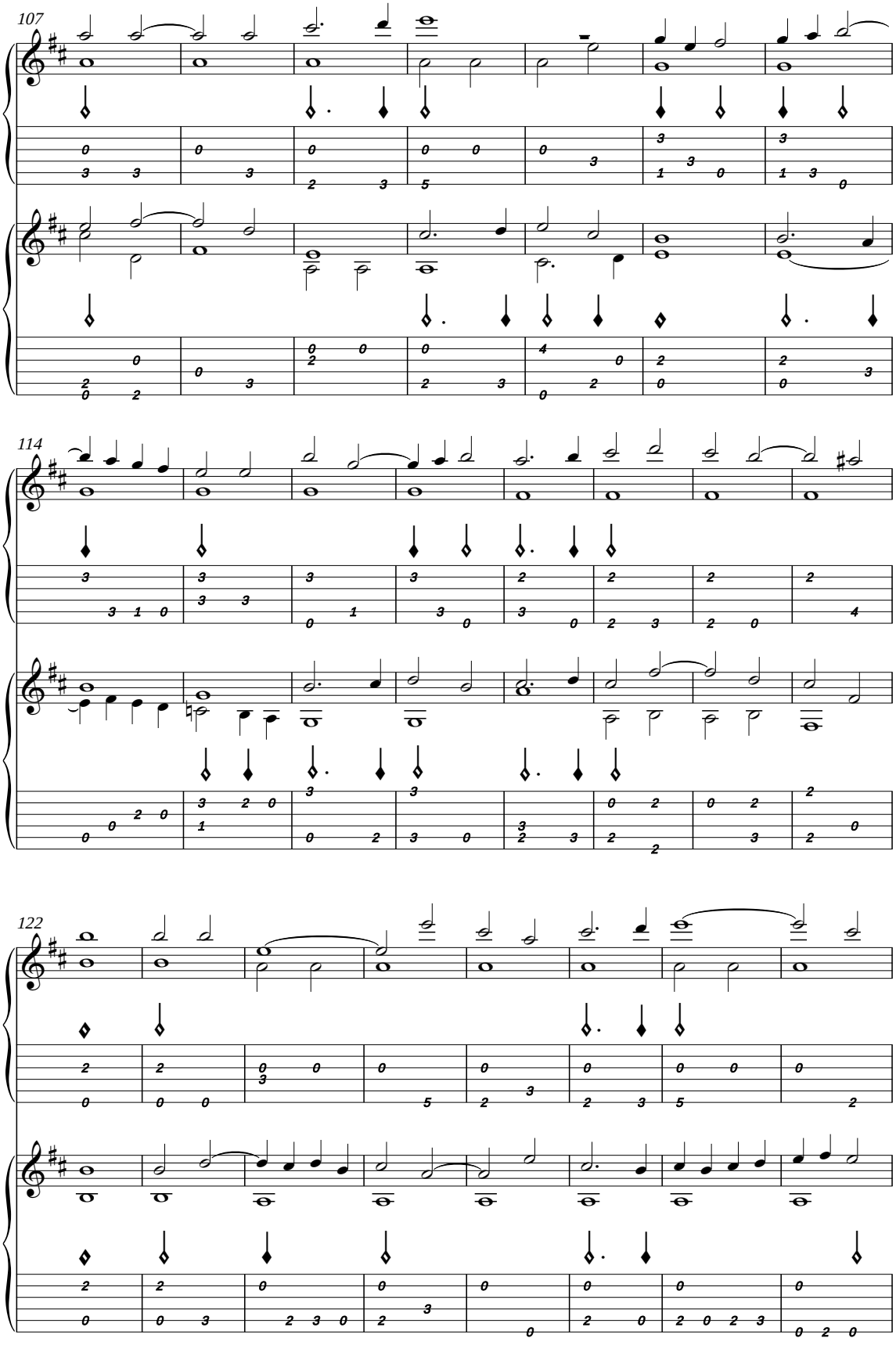


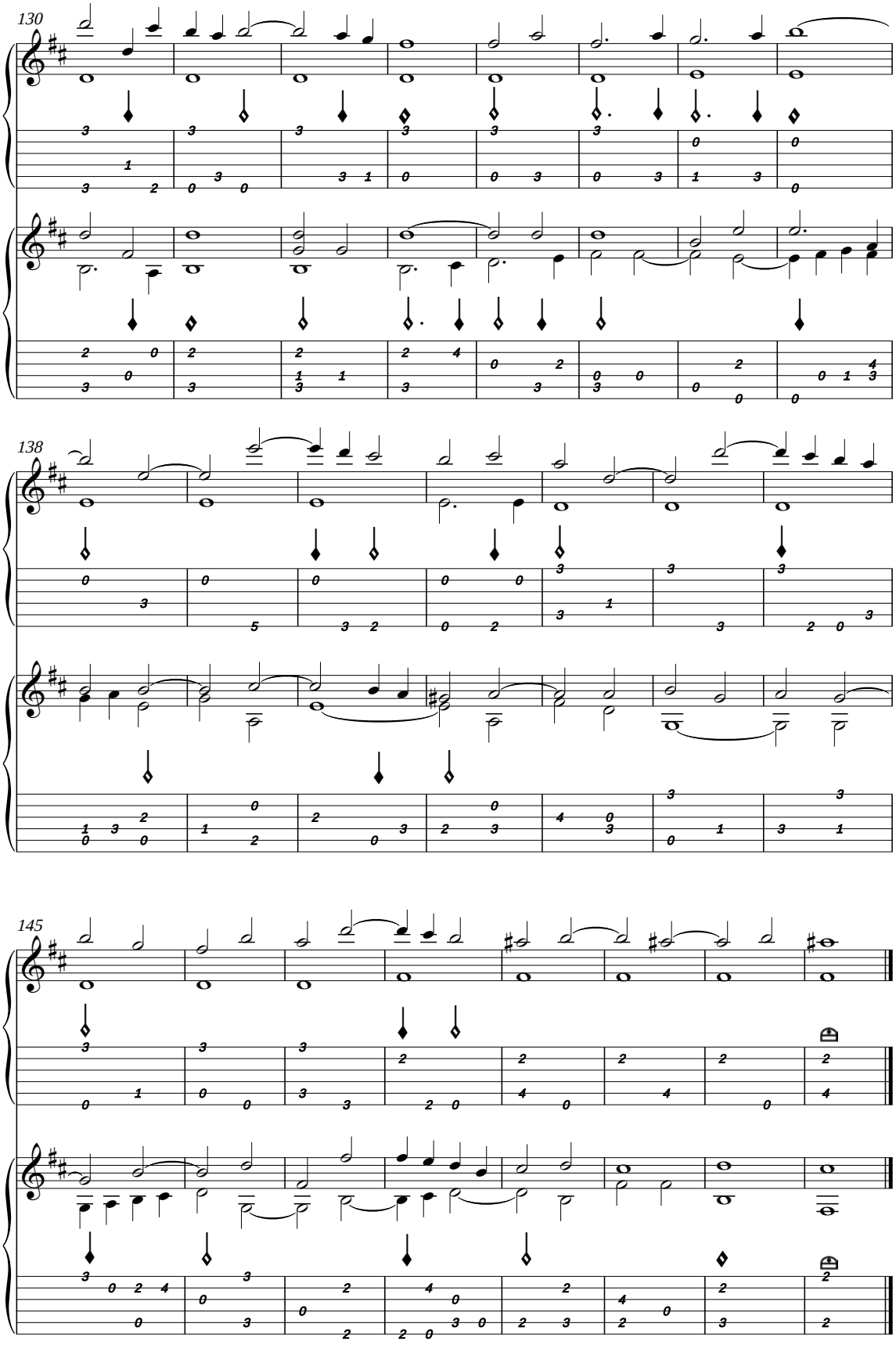

22
fol. 60
fol. 59v
29
36


43
50
57

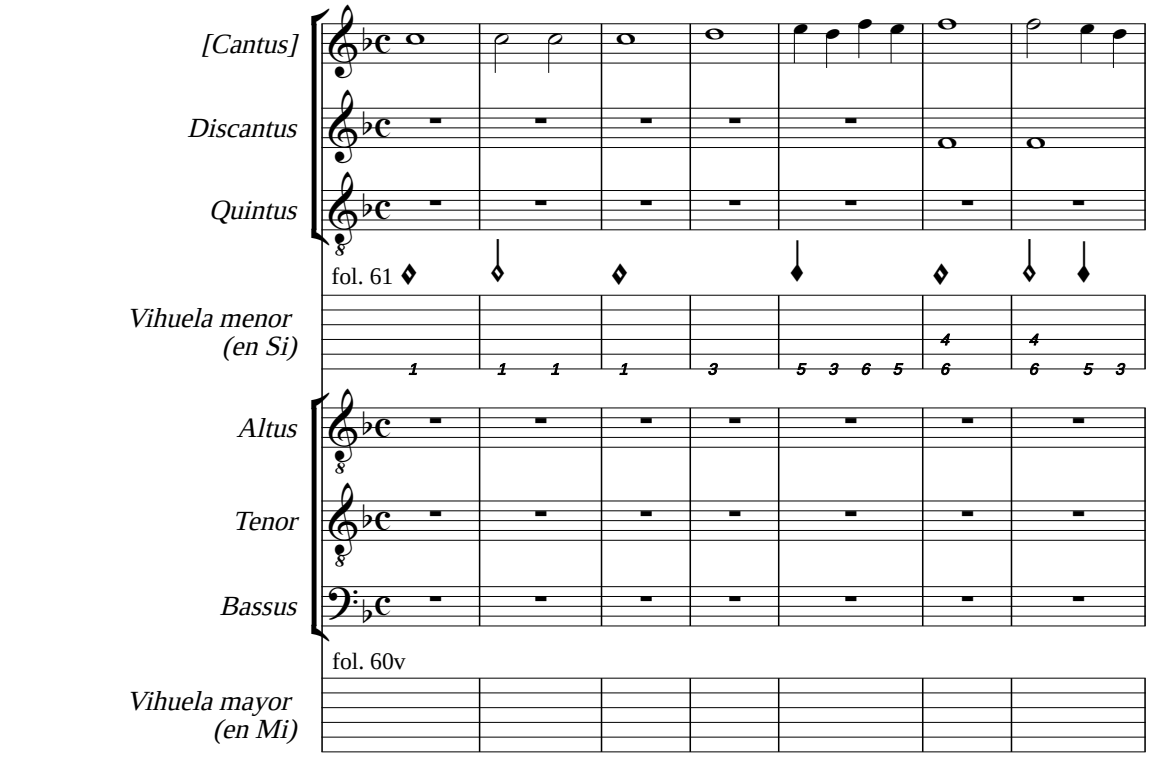

64
71
78

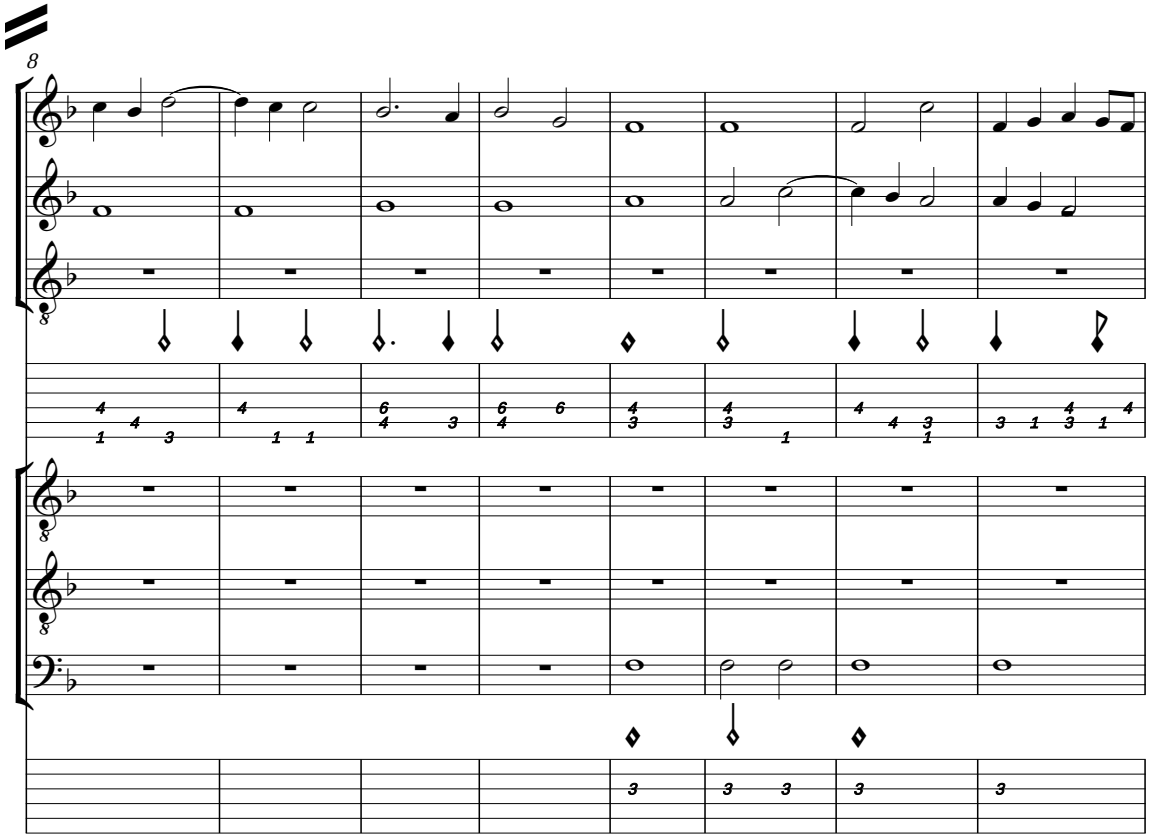

85
92
99

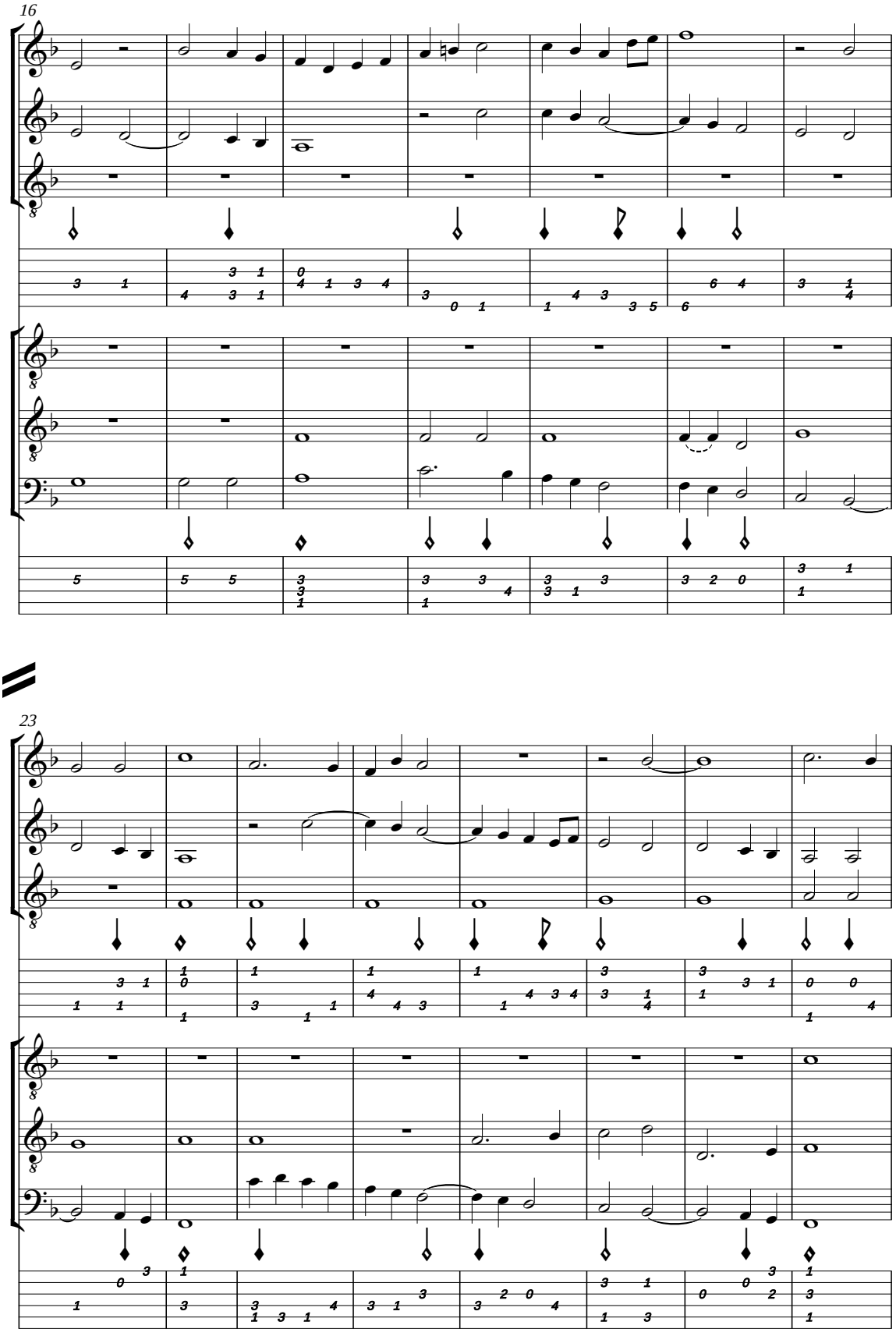

107
114
122

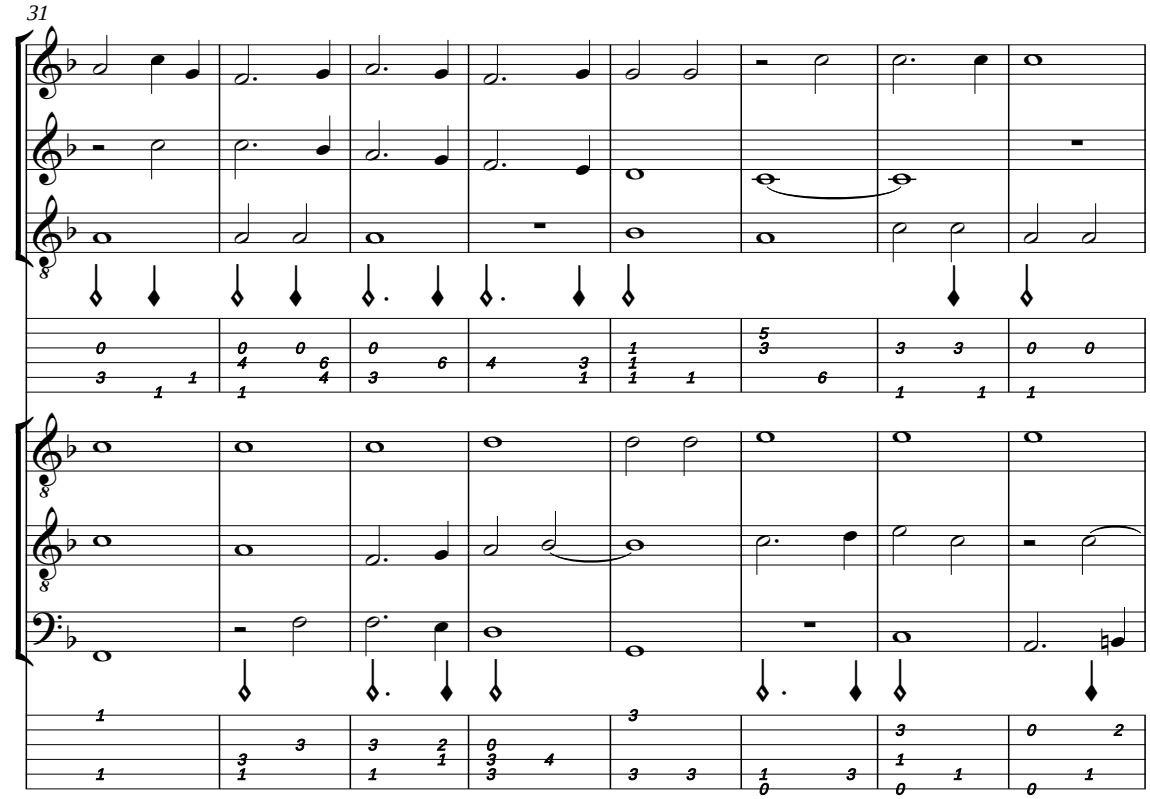

130
138
145

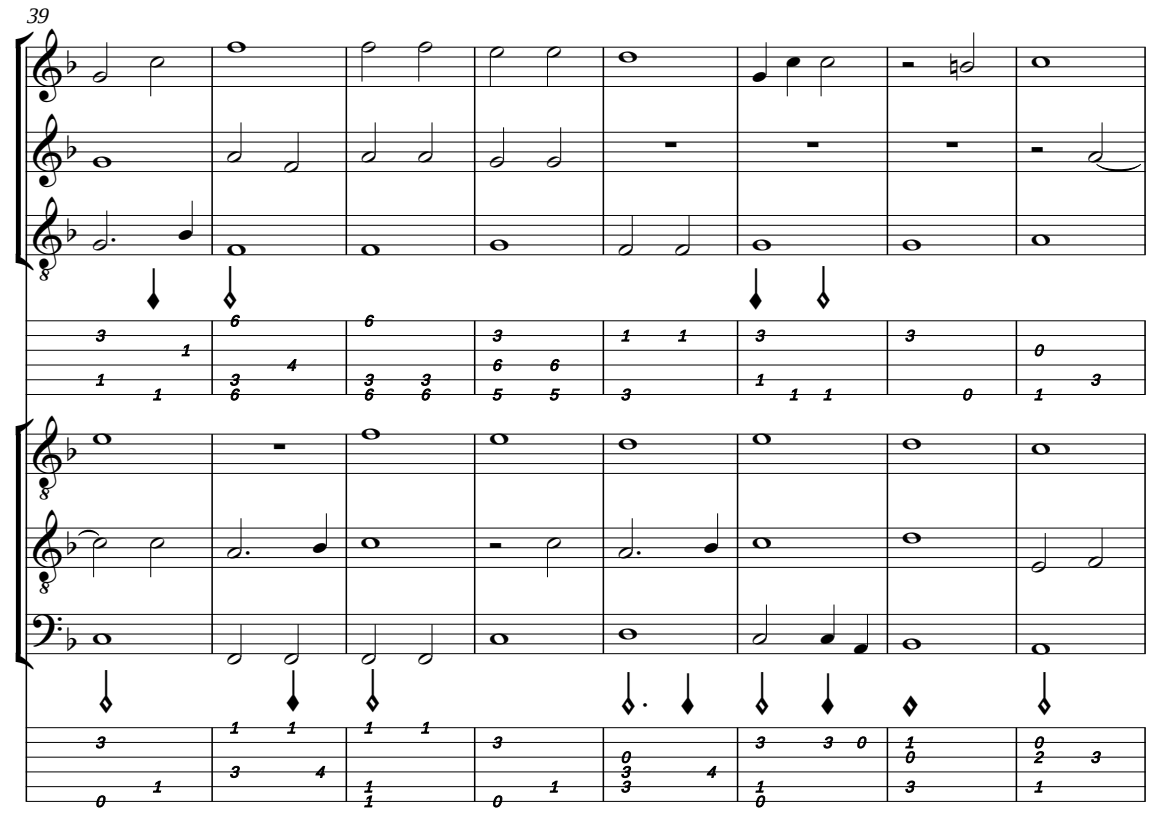
XIV.- Inviolata [Josquin]

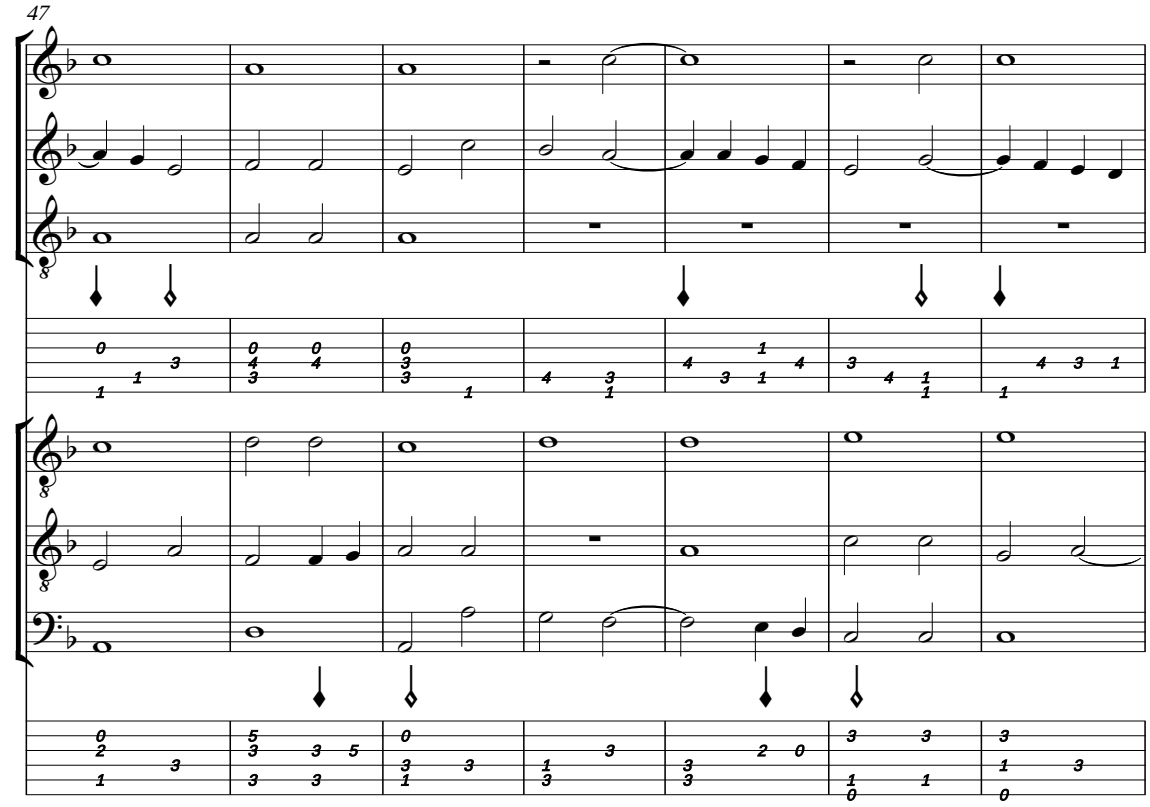


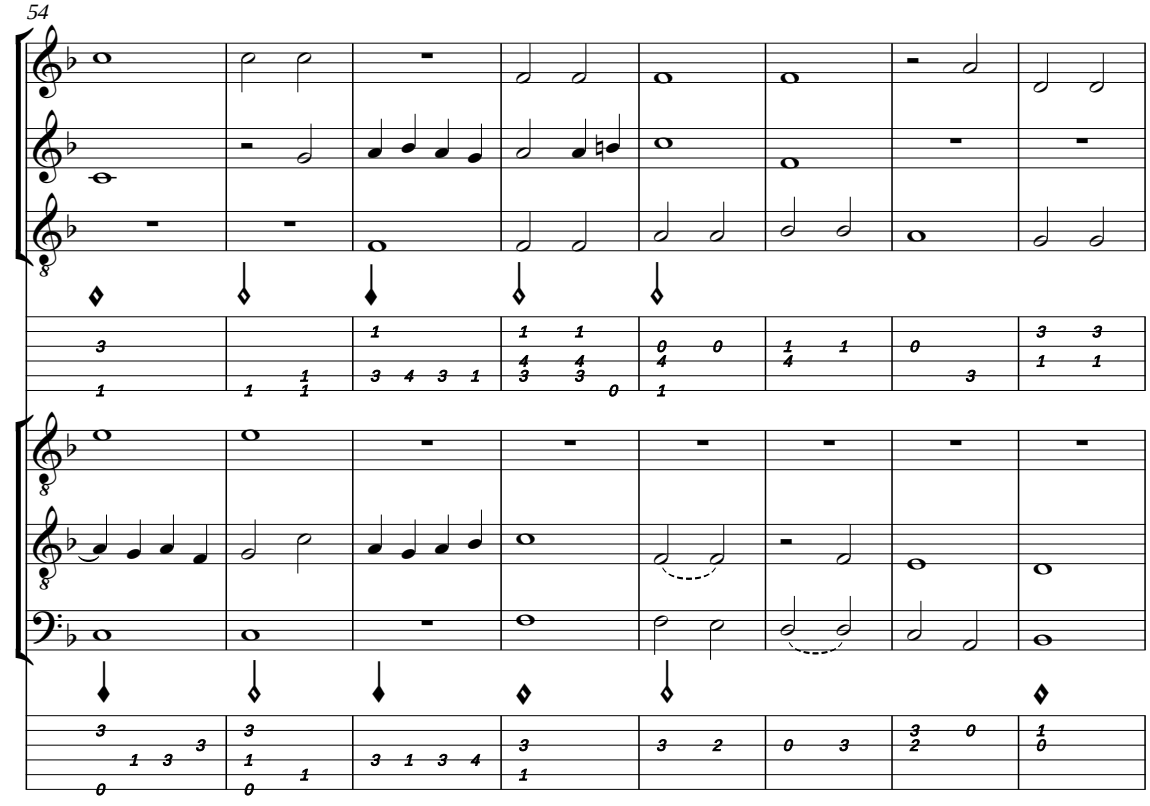


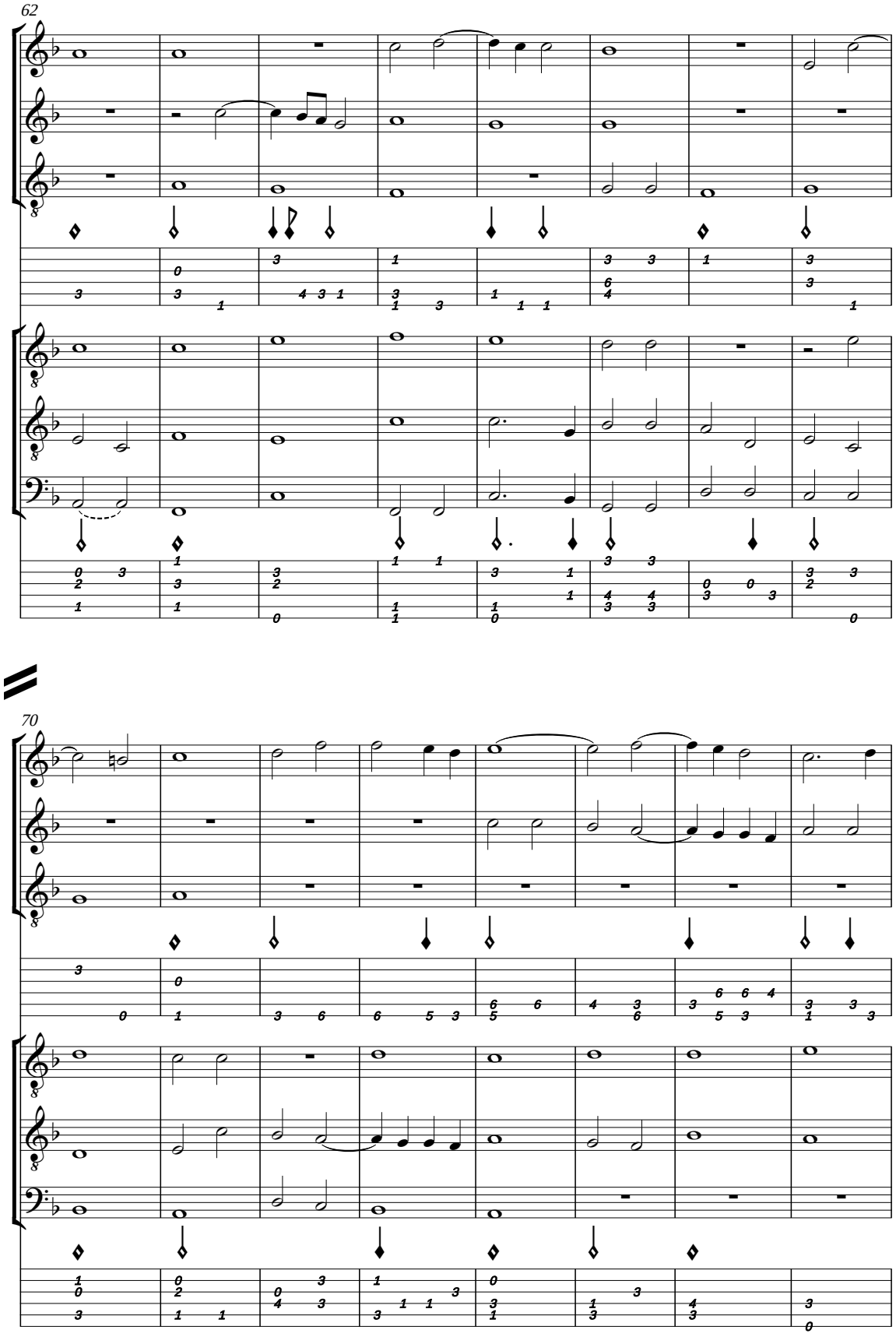

16
23

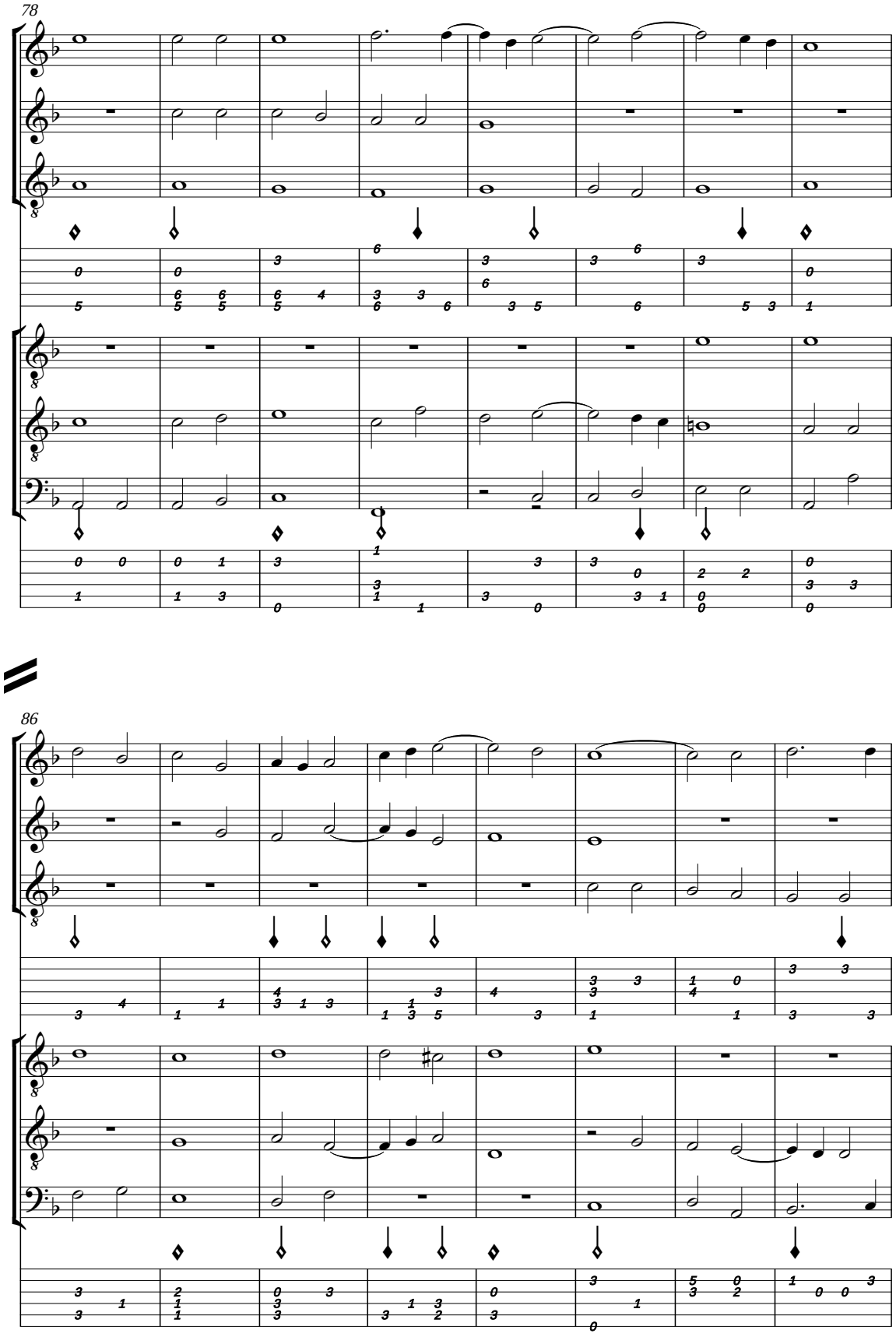

31

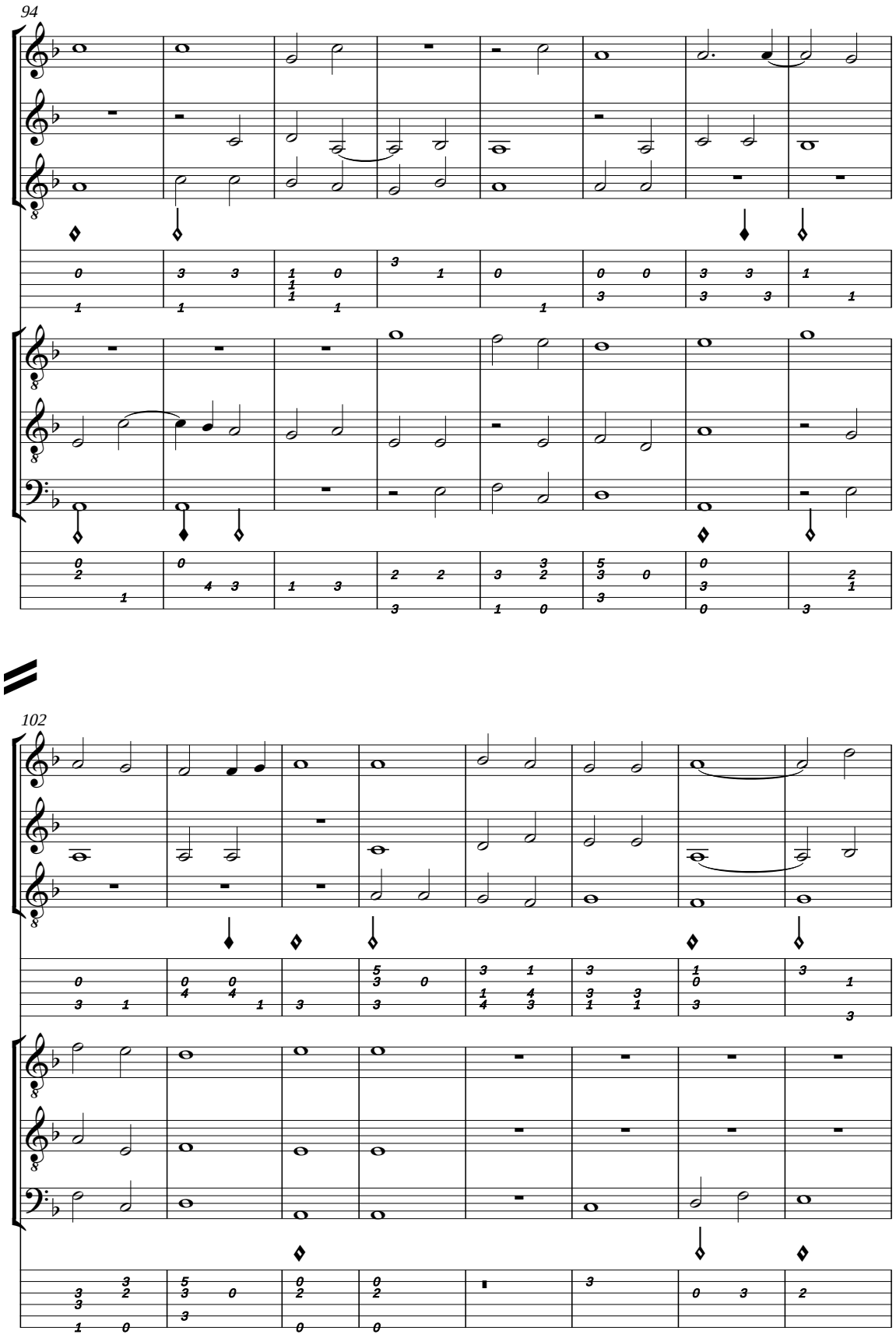

39

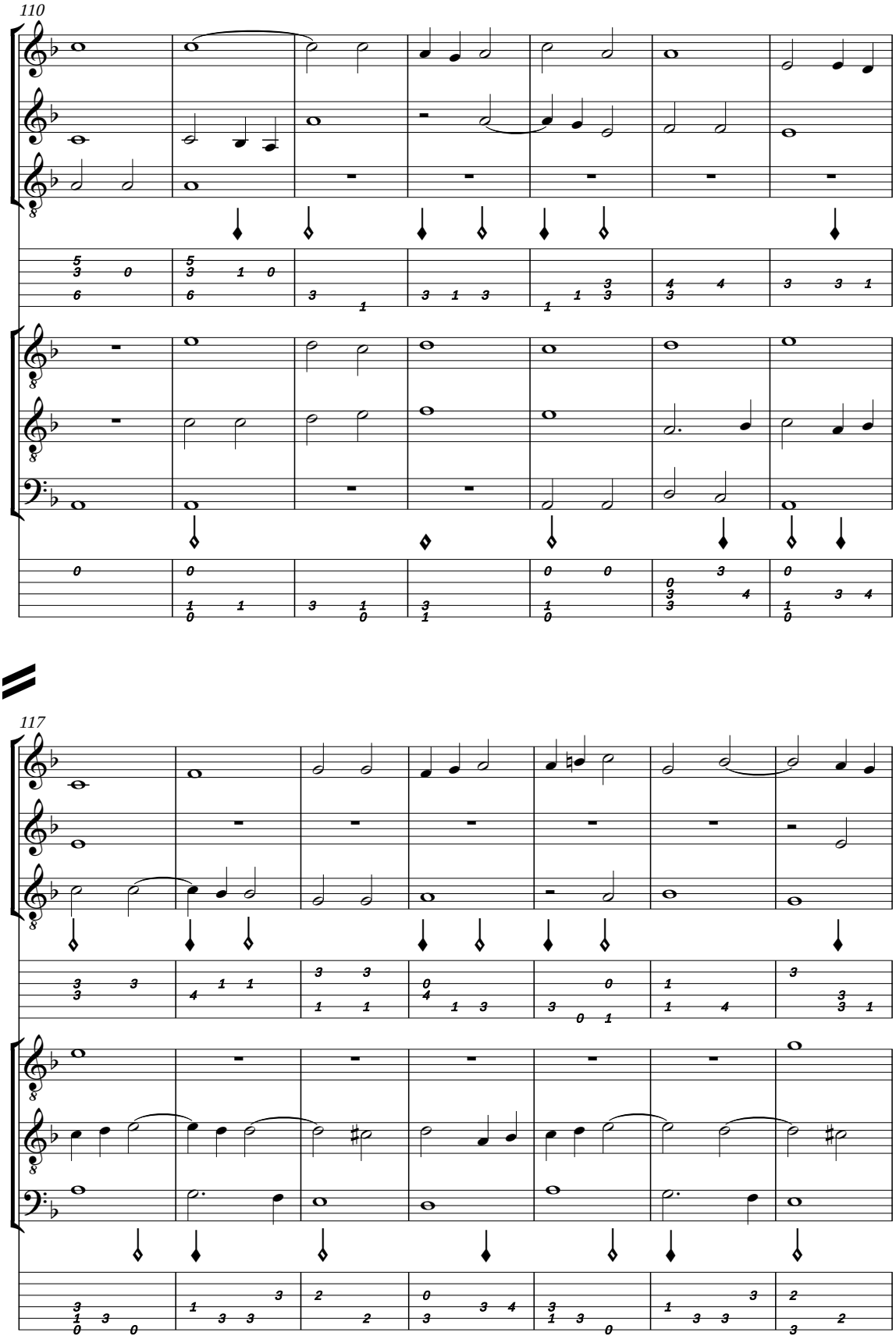

47

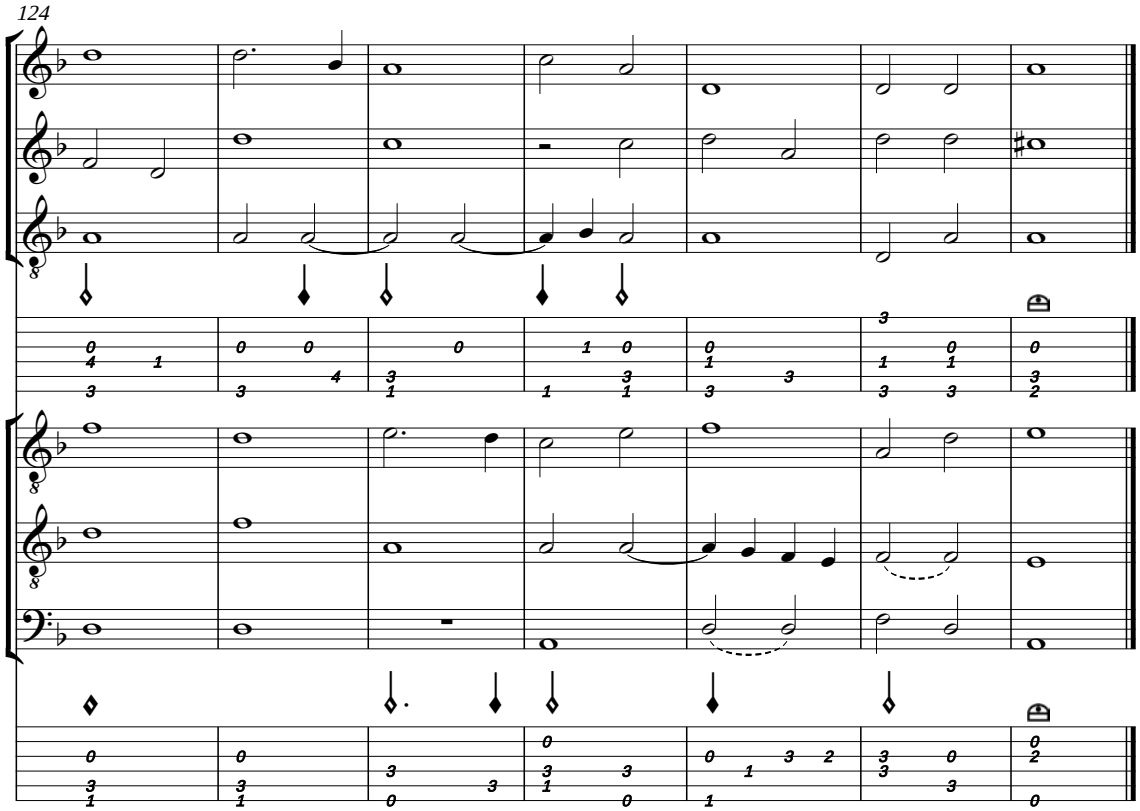

54


62
70

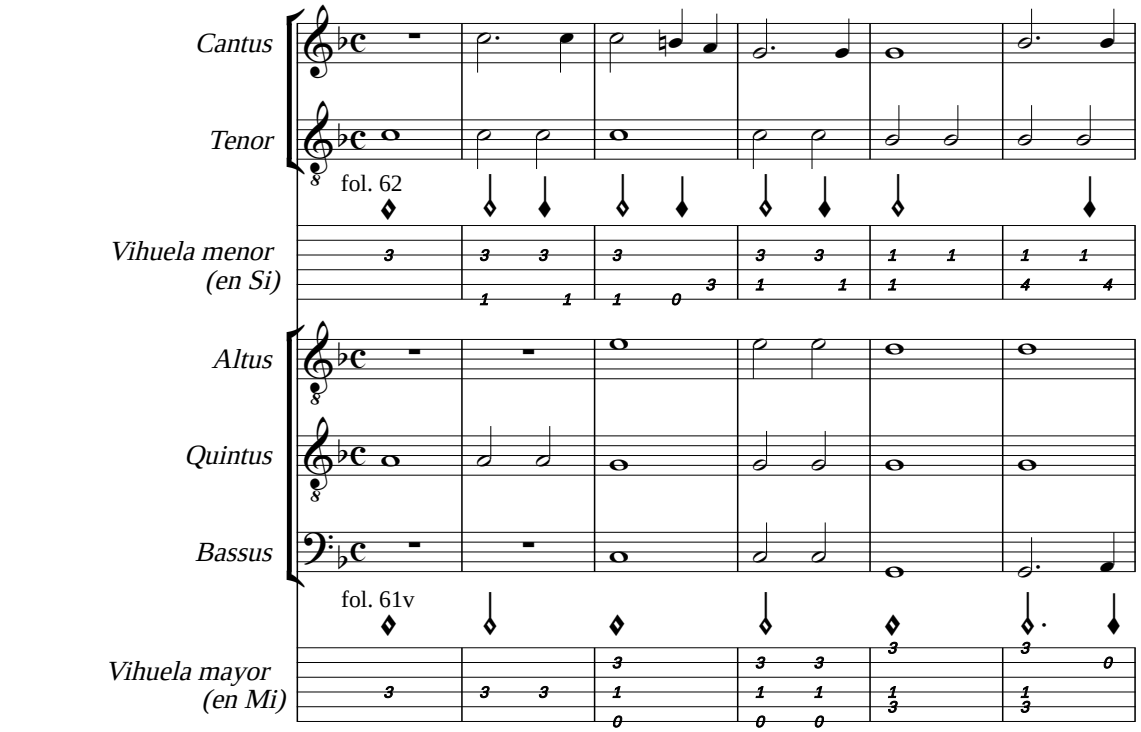

78
86

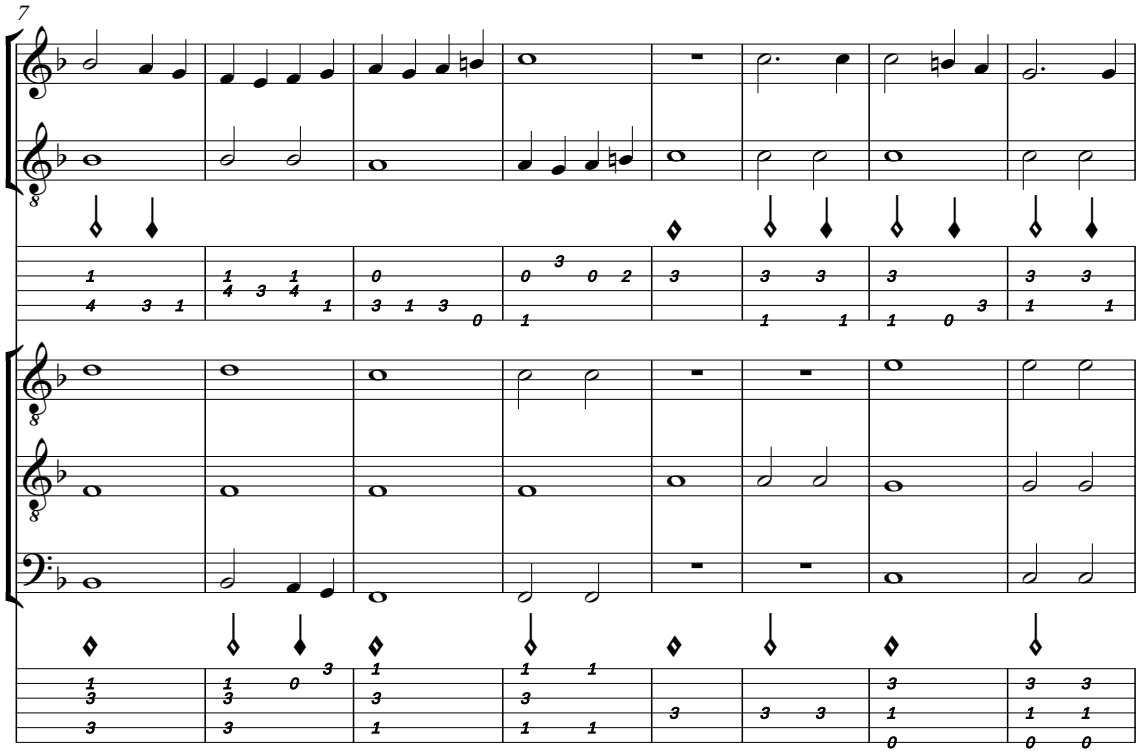

94
102

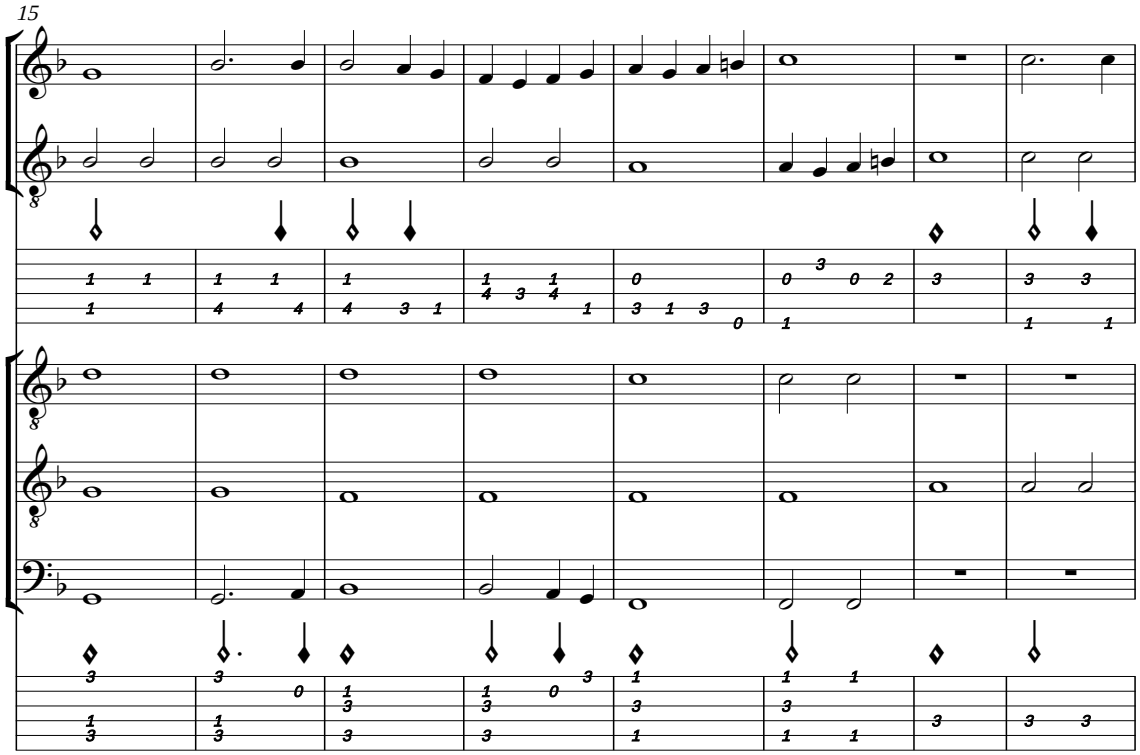

110
117

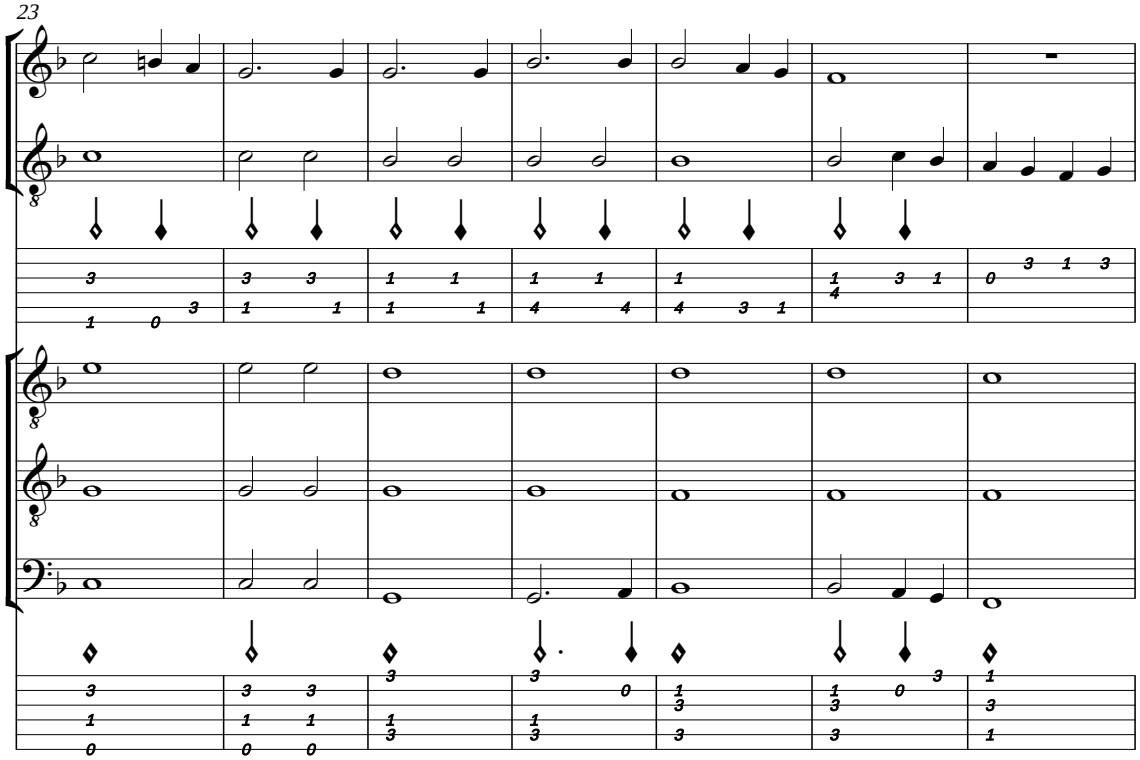

124

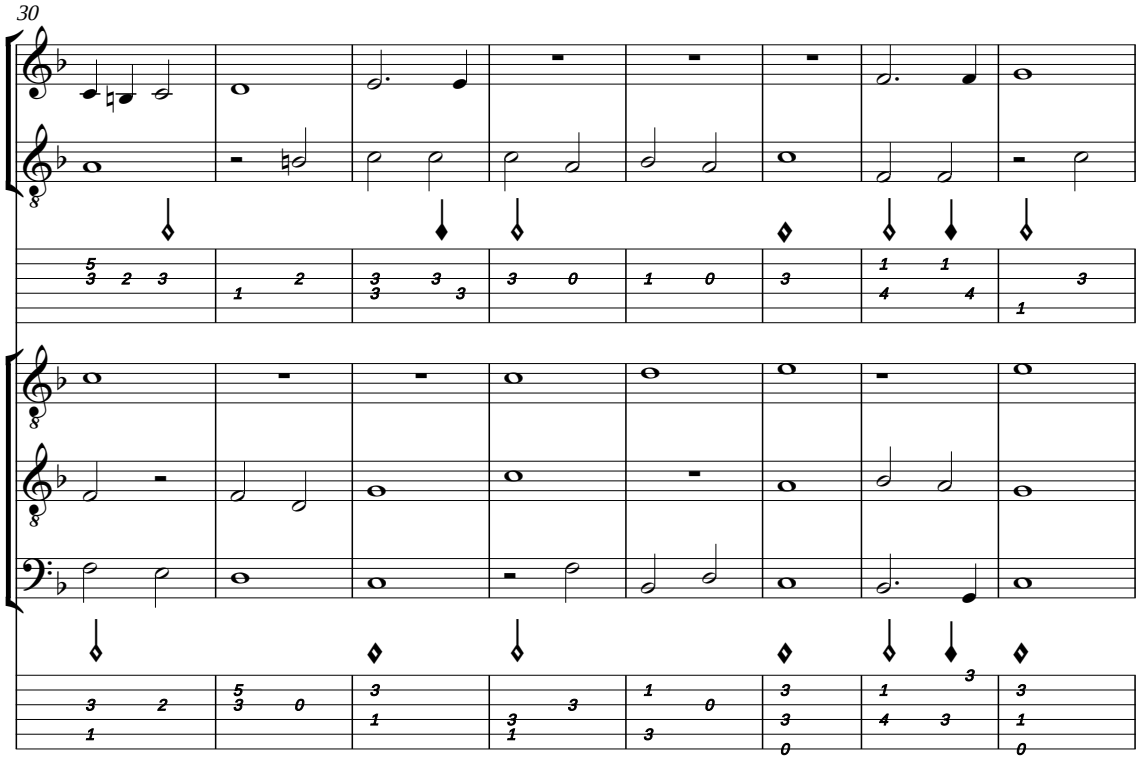
XV.- La tercera parte del dicho motete [Josquin]

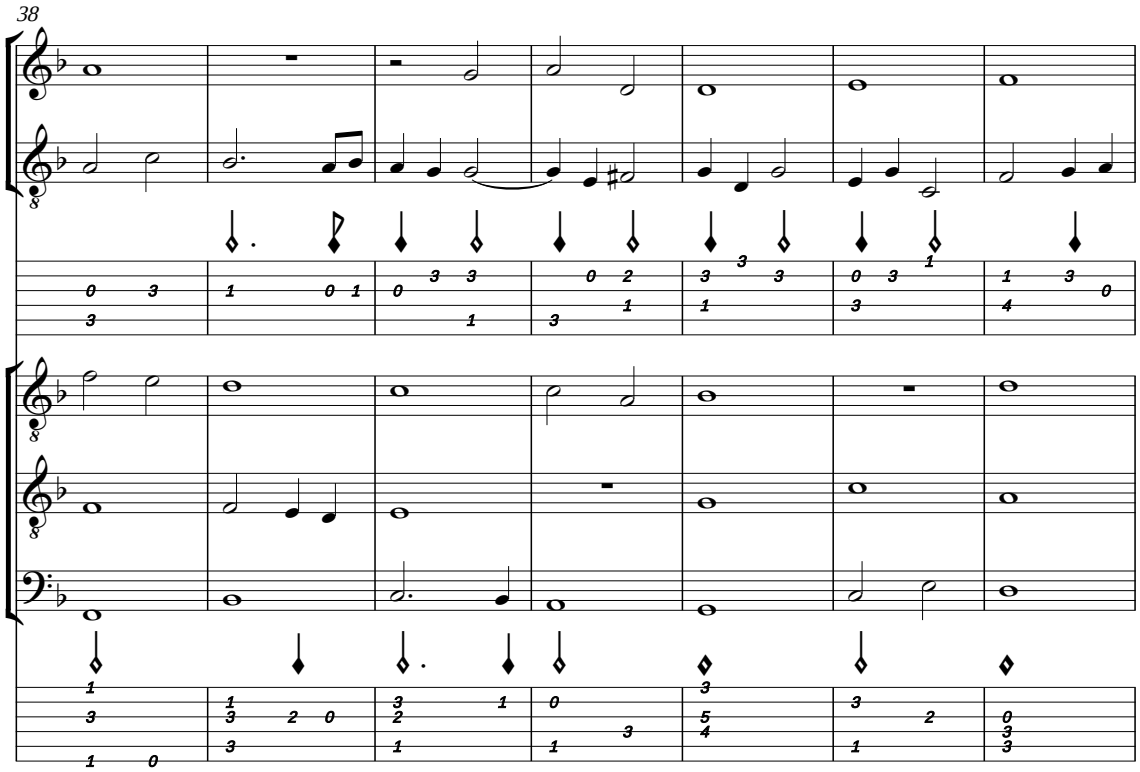


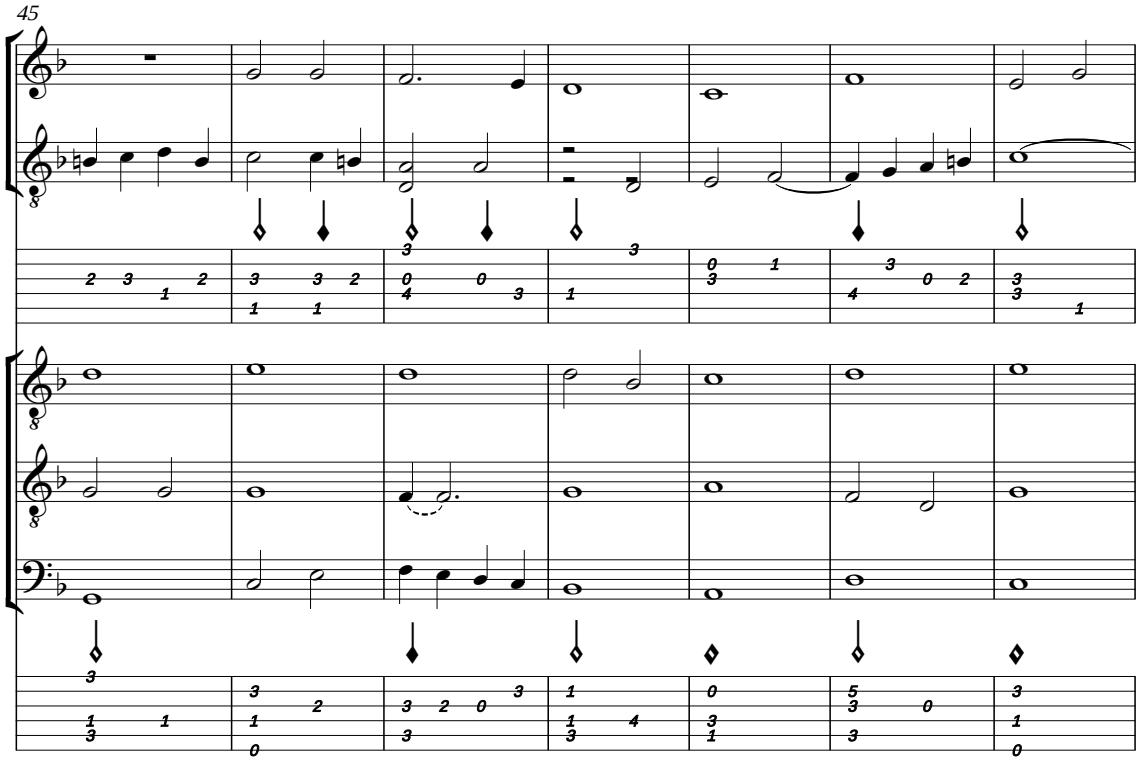


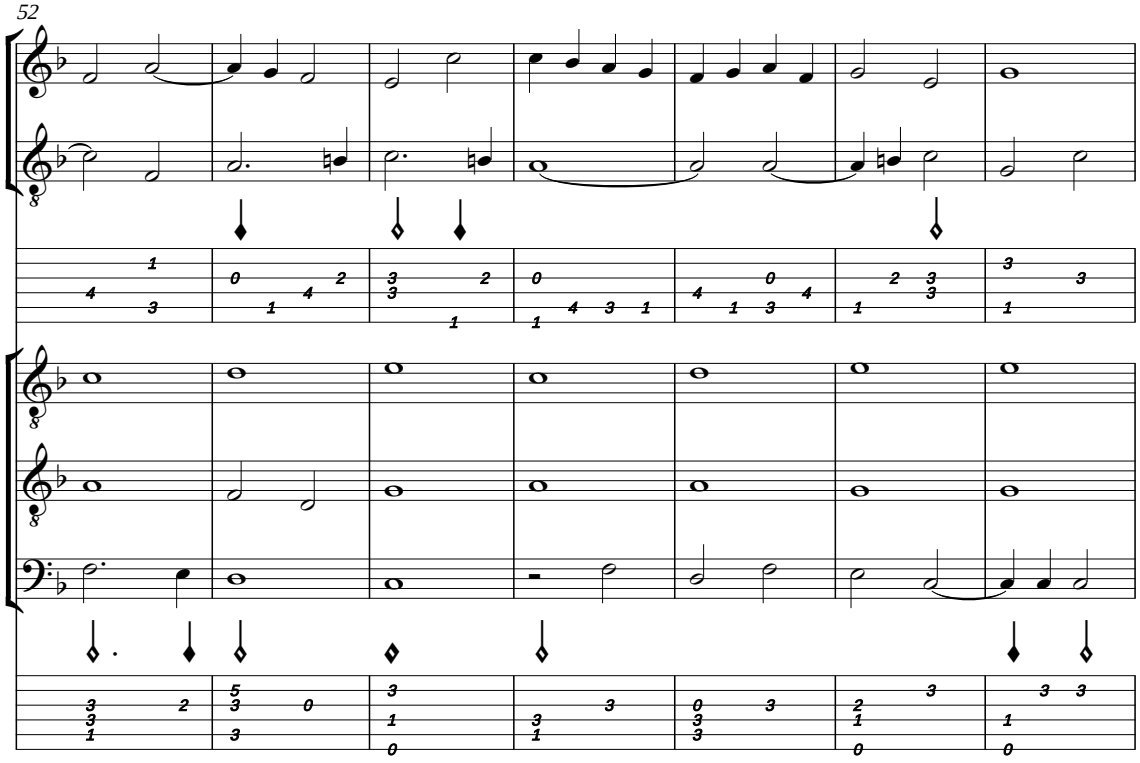

15

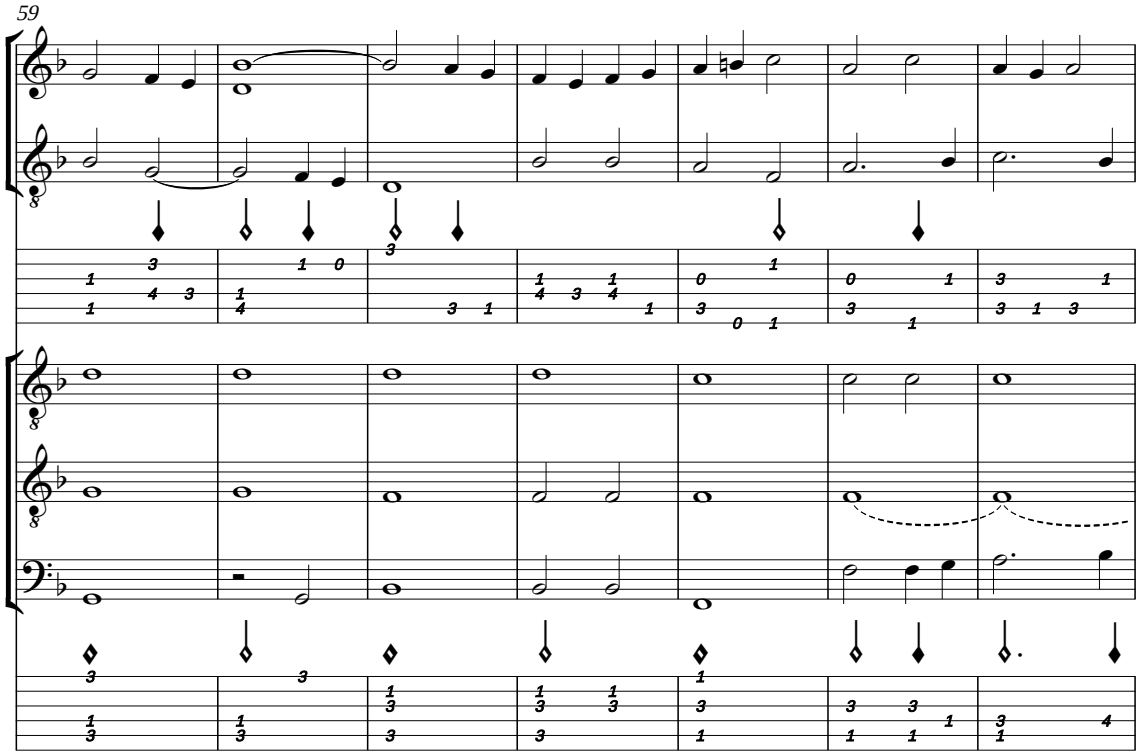

23

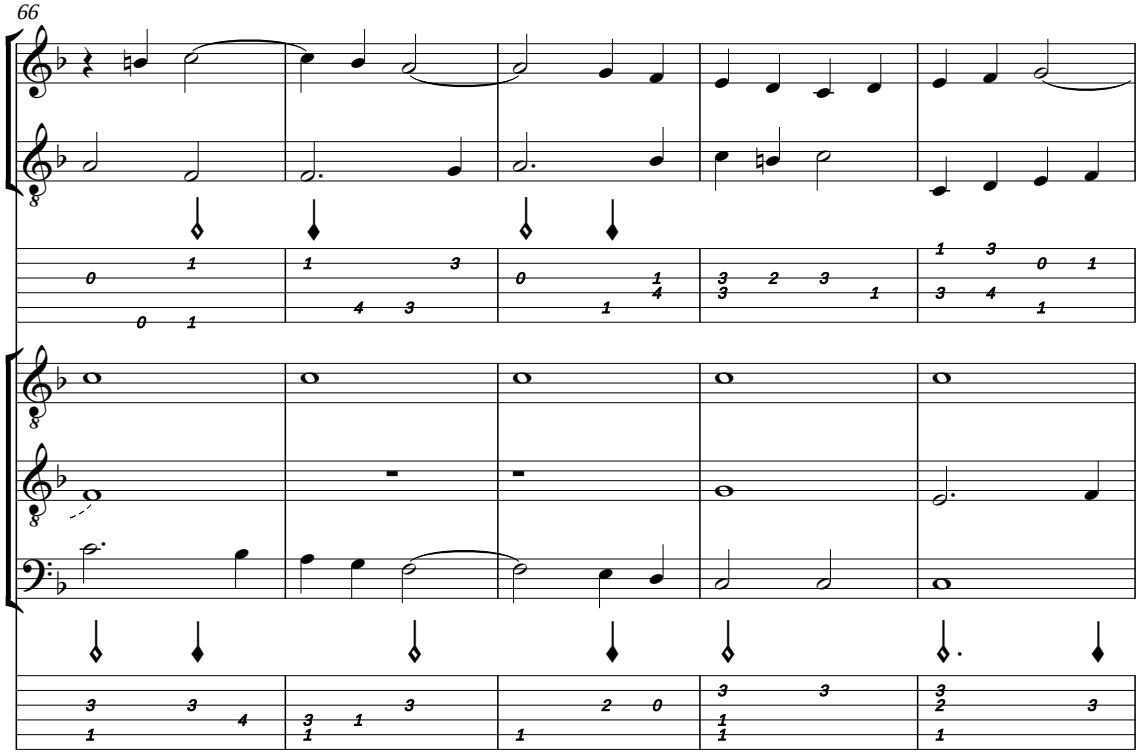

30

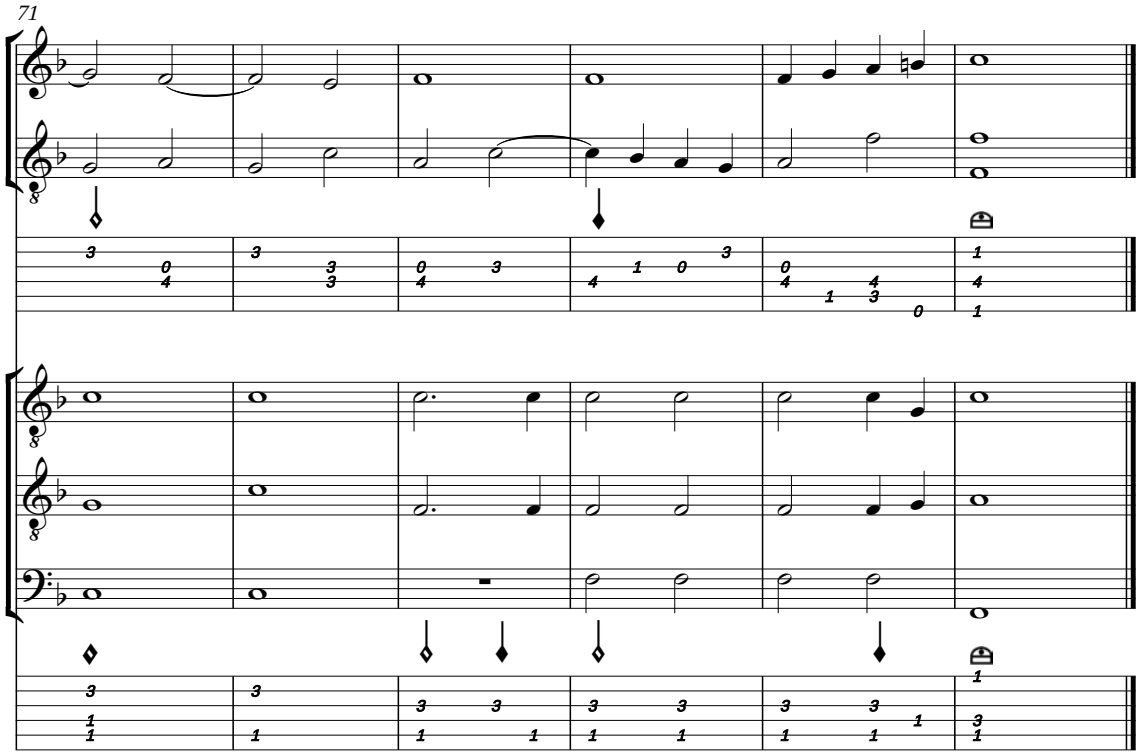

38


45

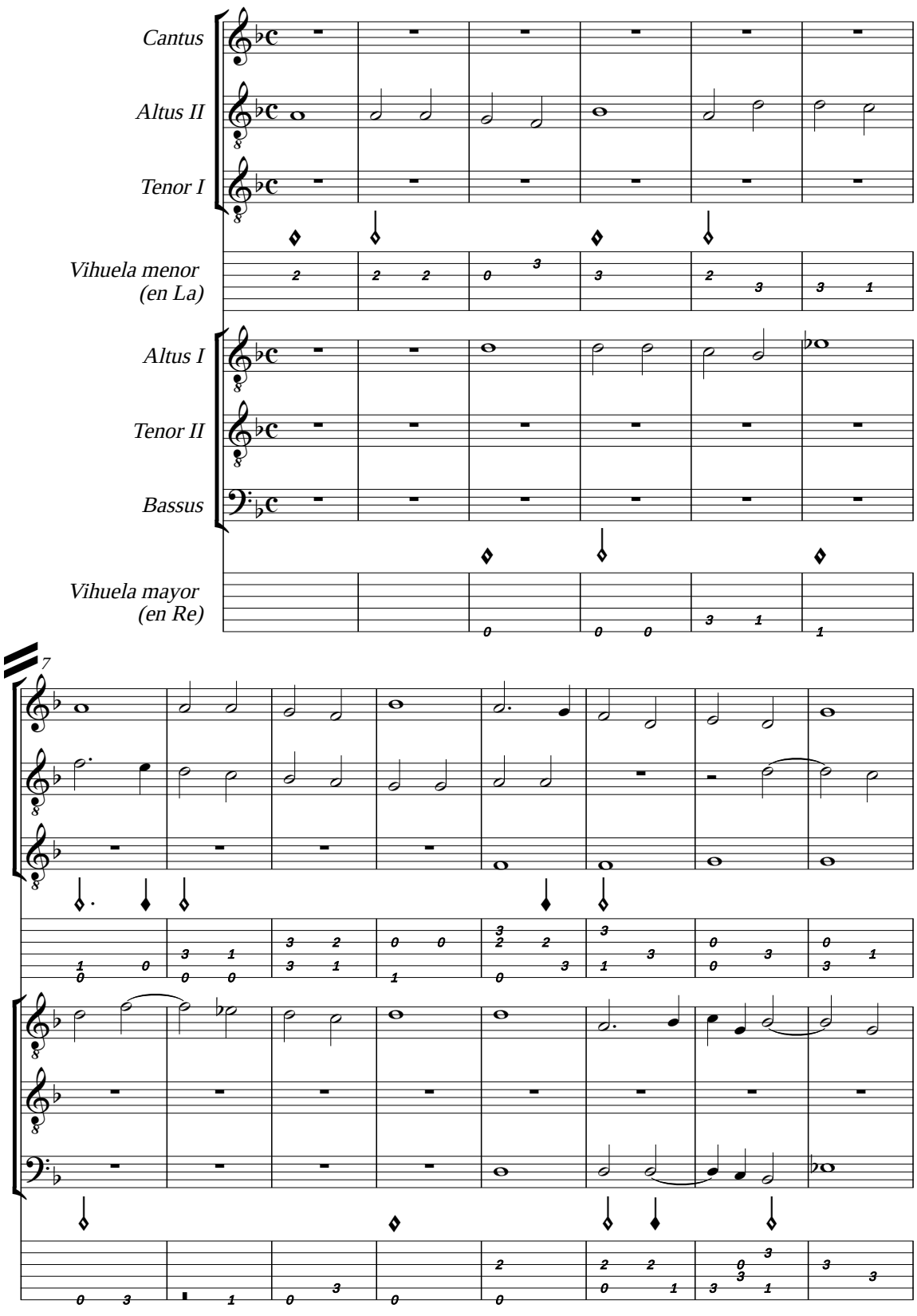

52

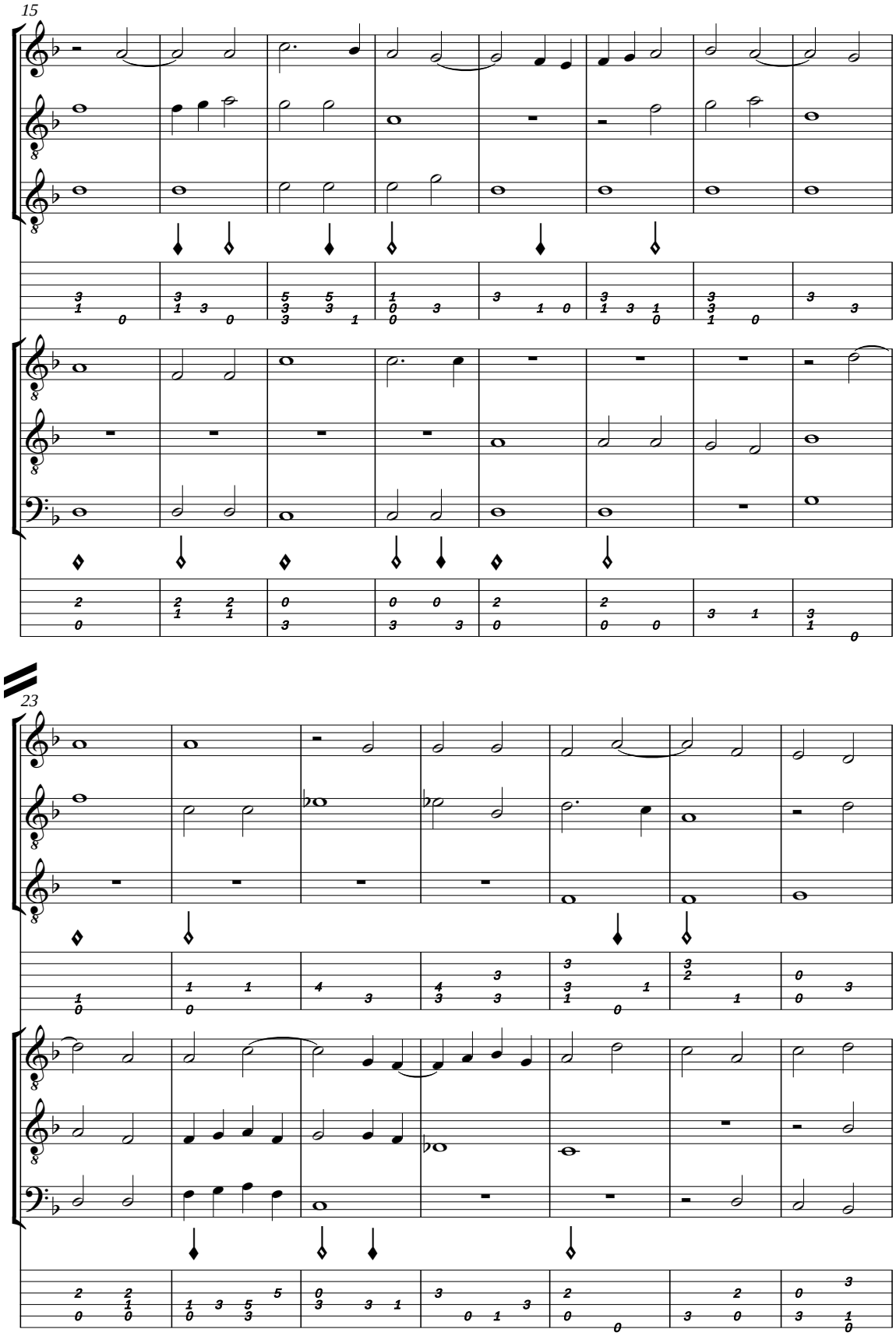

59

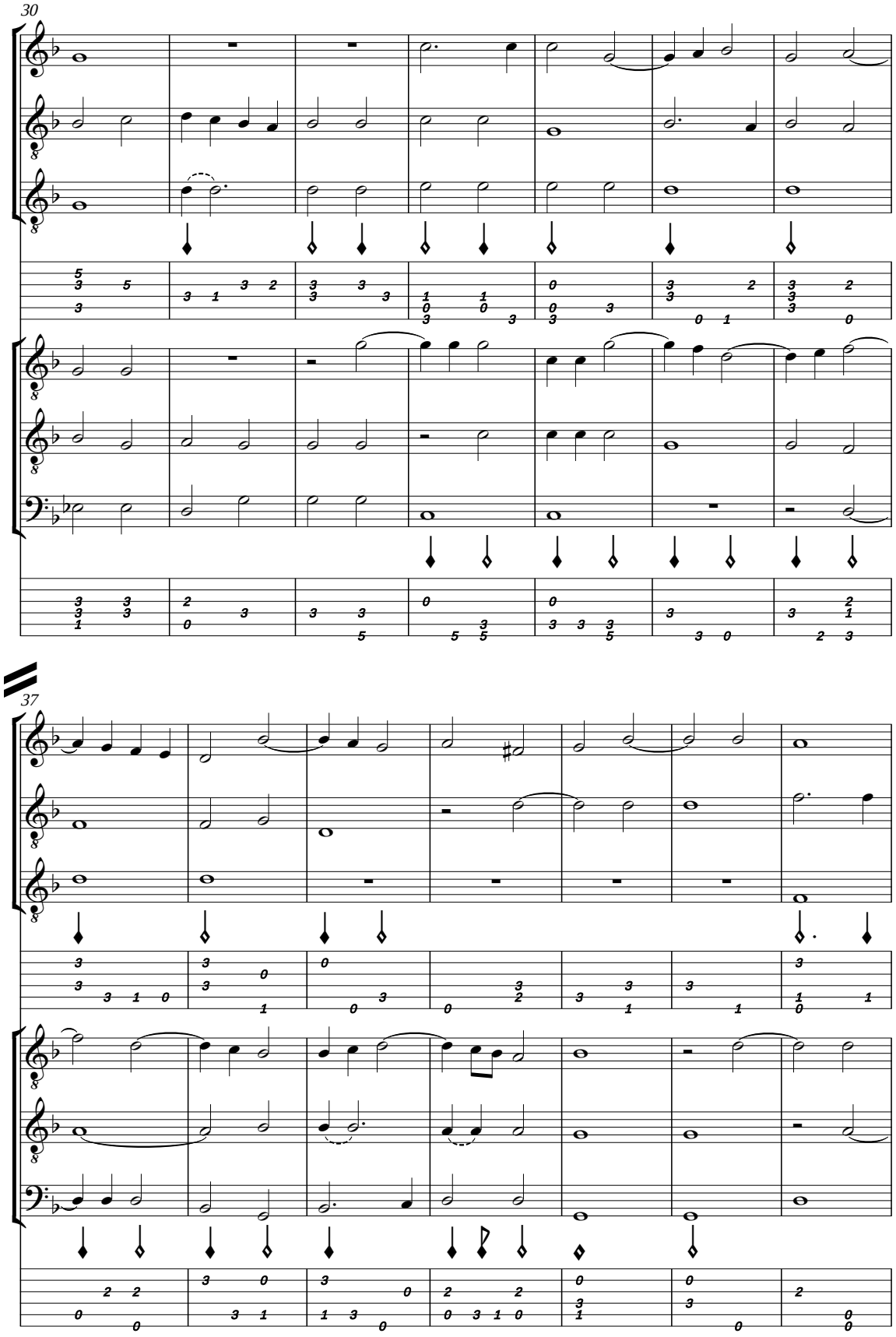

66

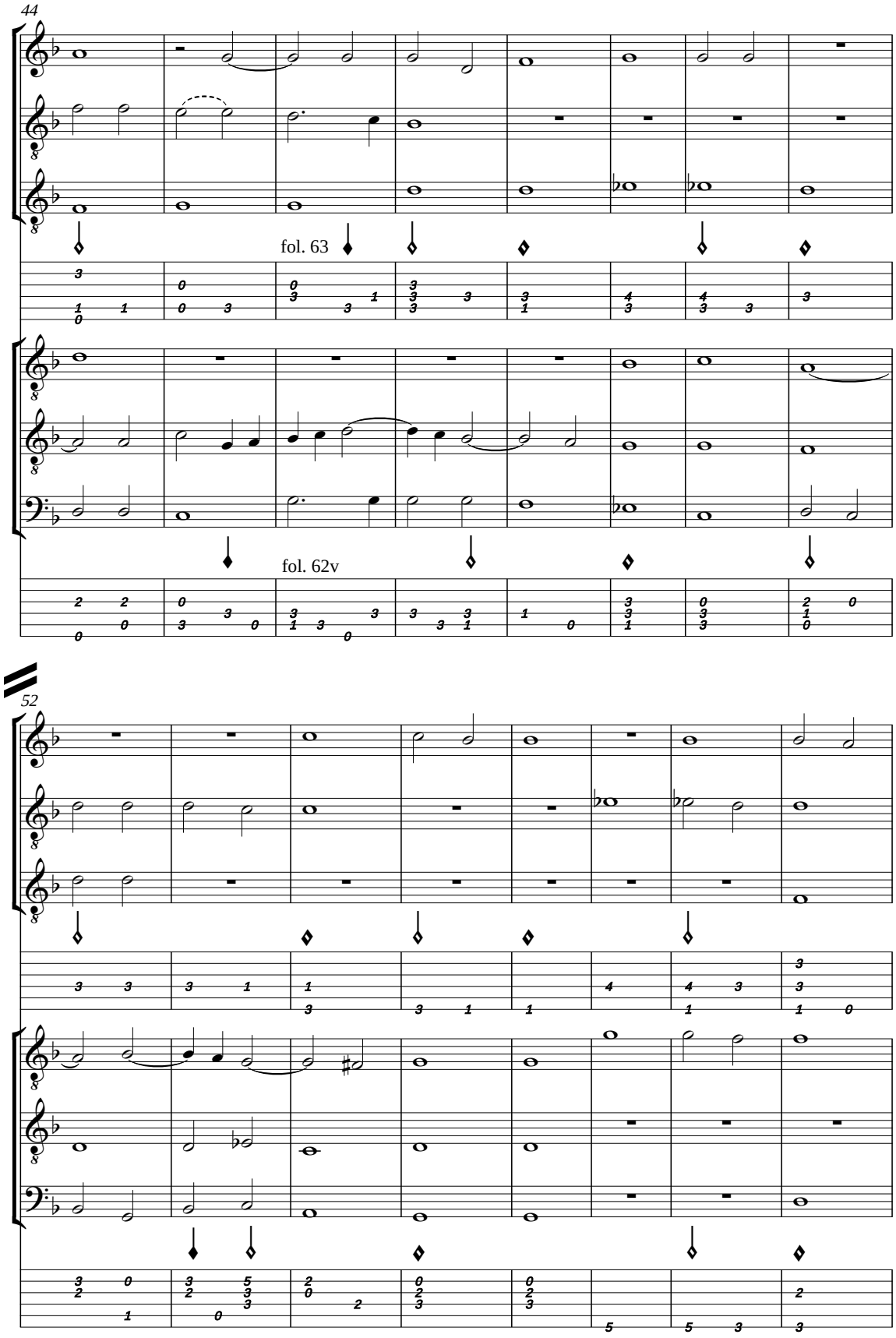

71

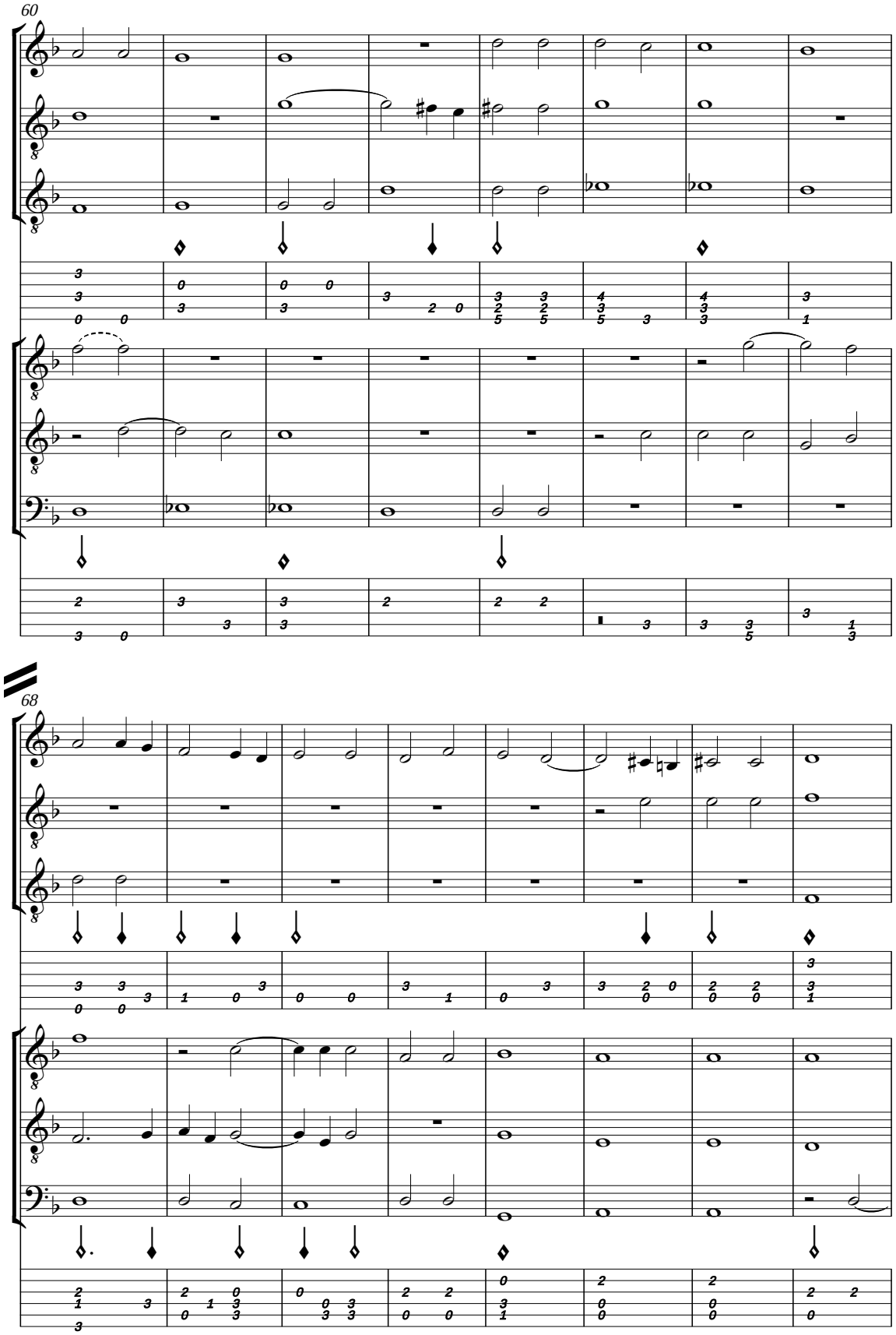
XVI.- Jubilate [Morales]

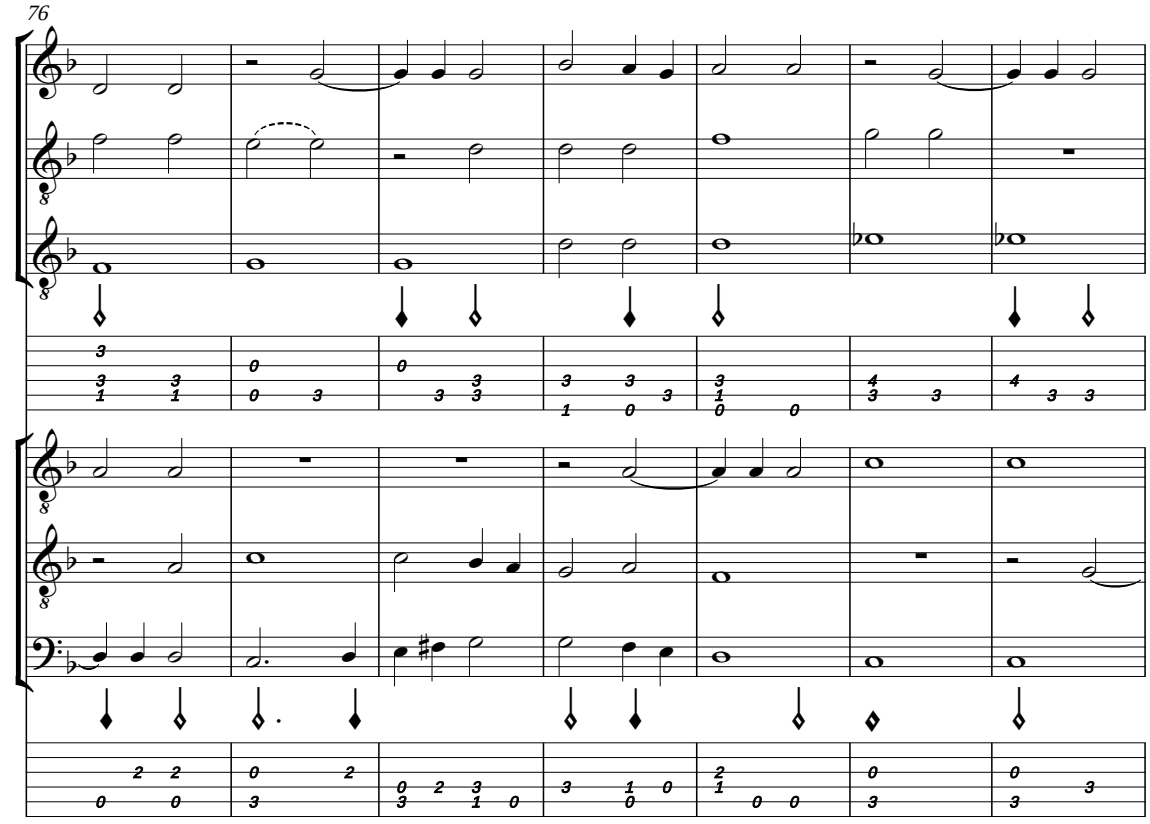


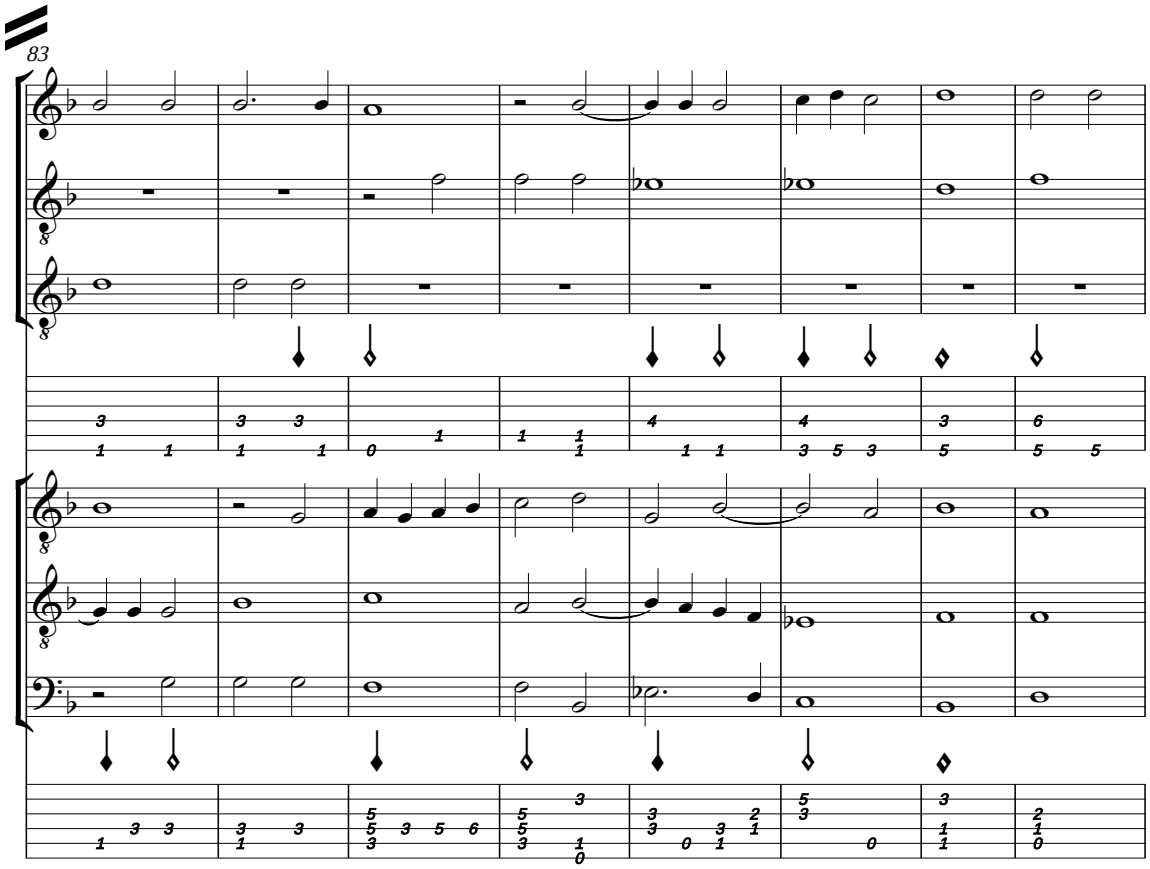

15
23

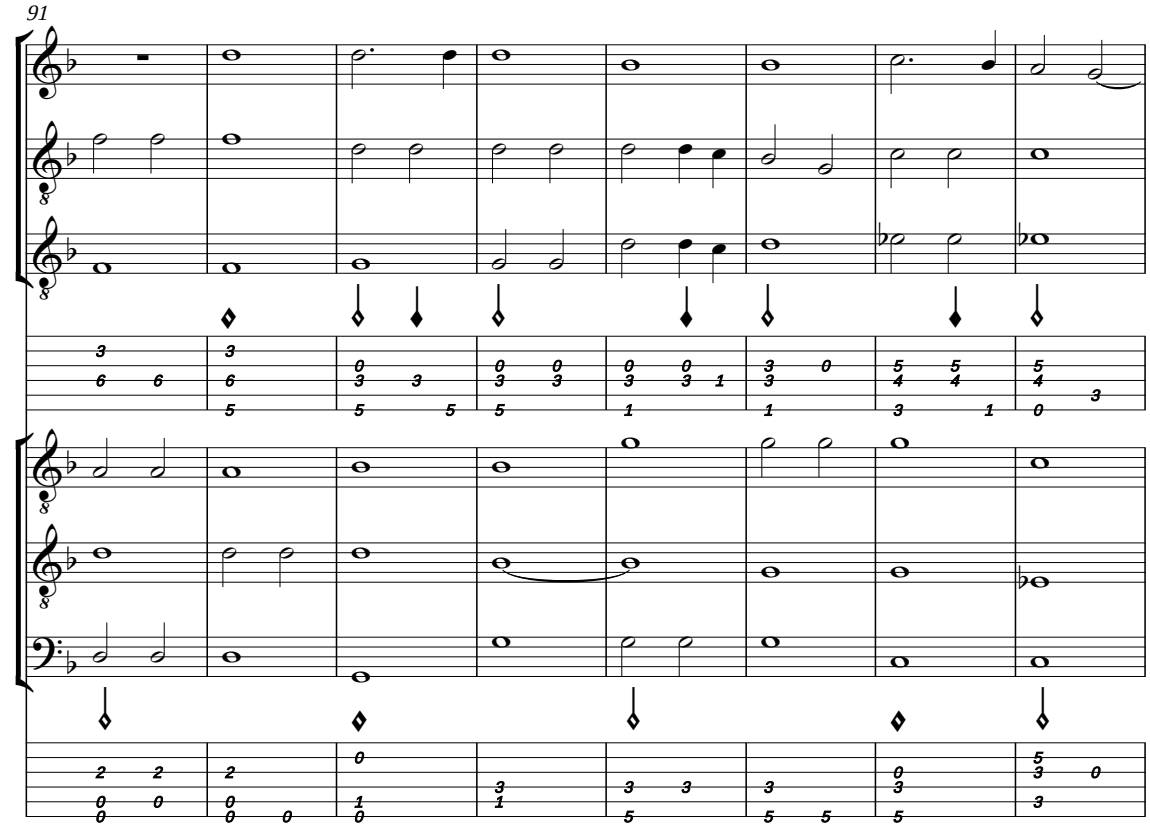

30
37

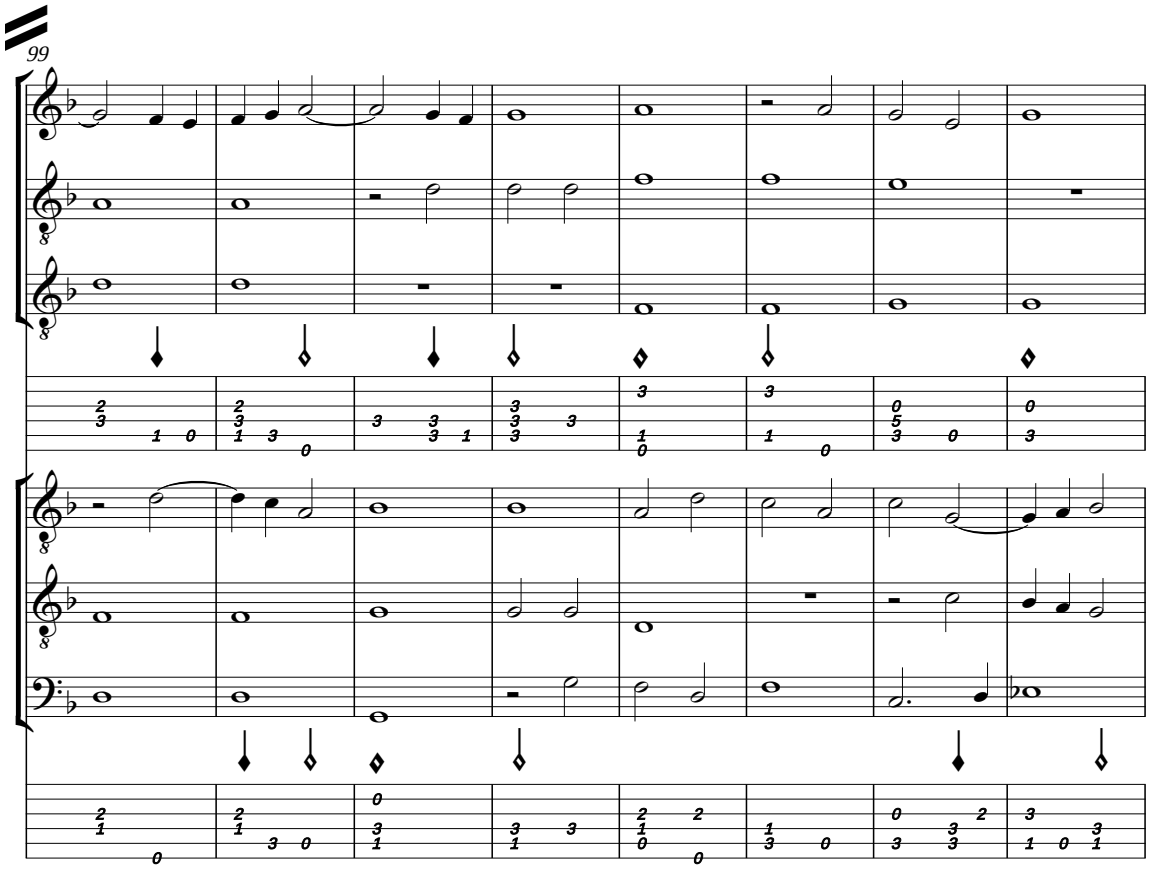

44
fol. 63
fol. 62v
52

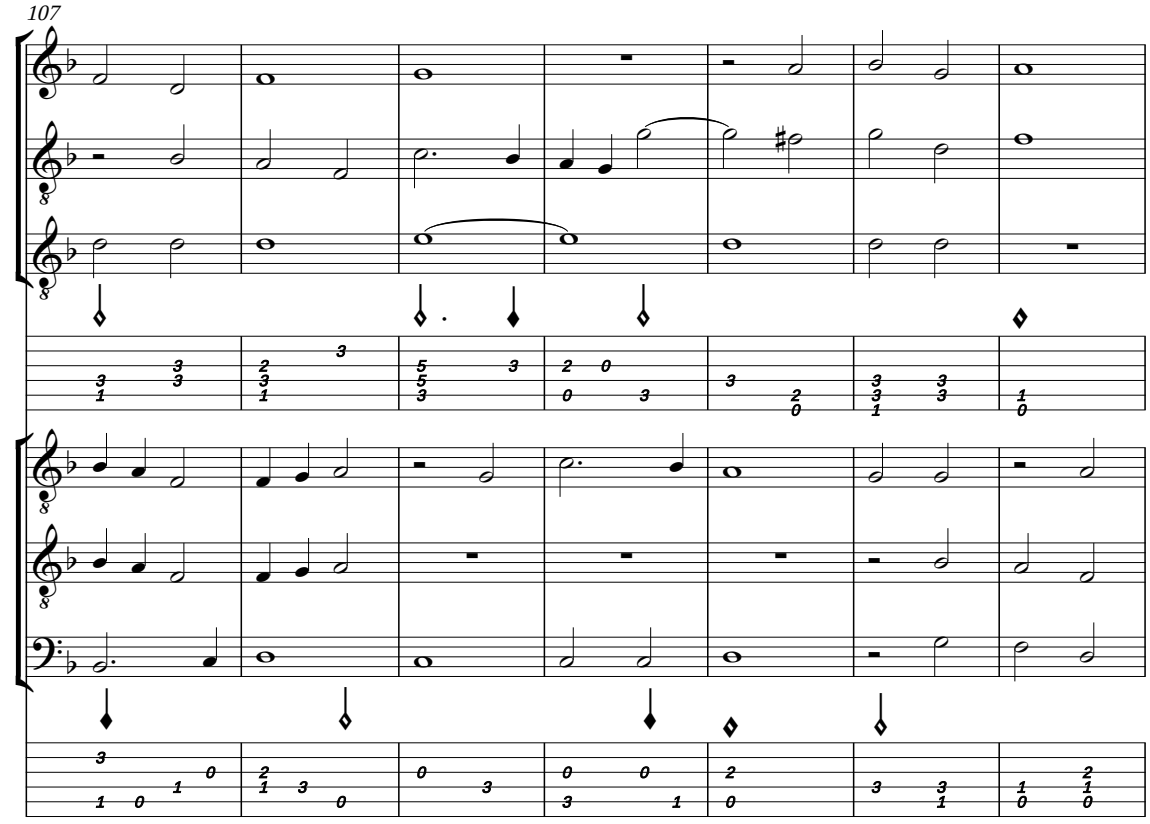

60
68

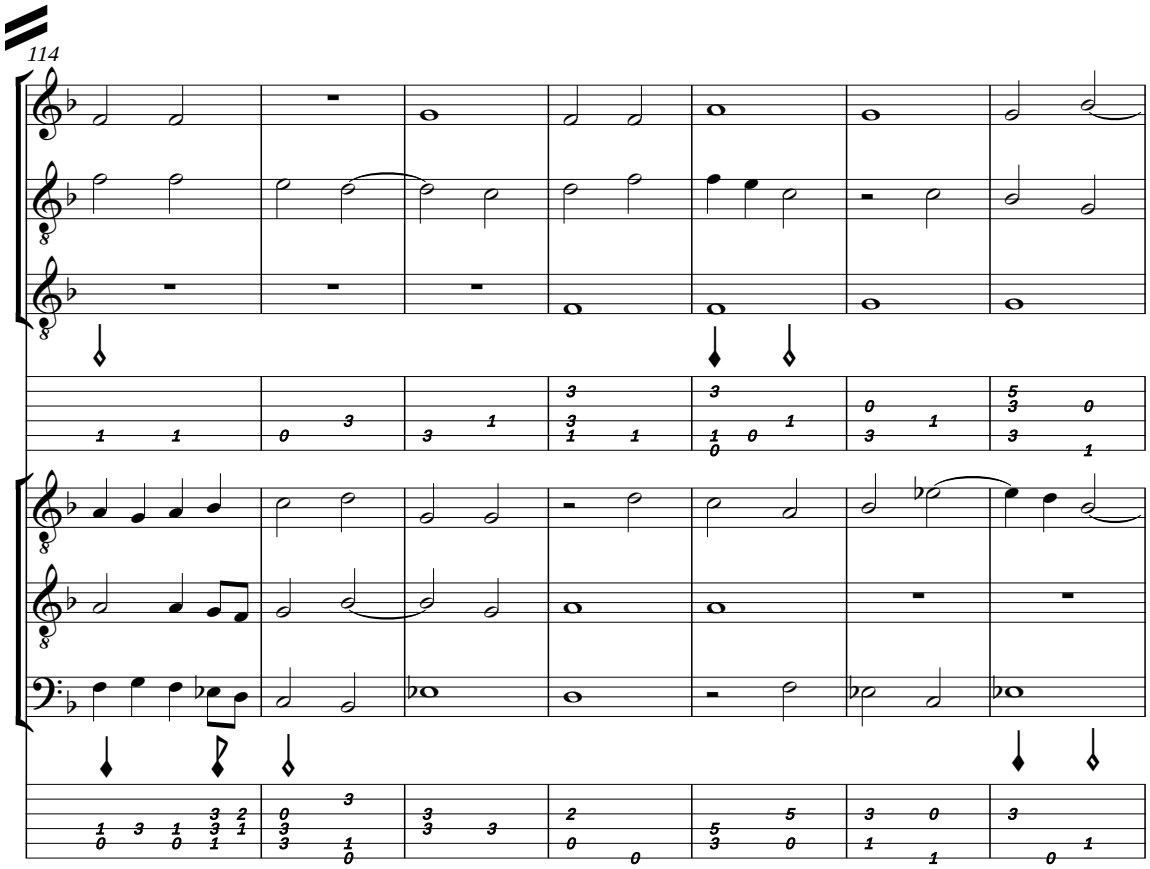

76

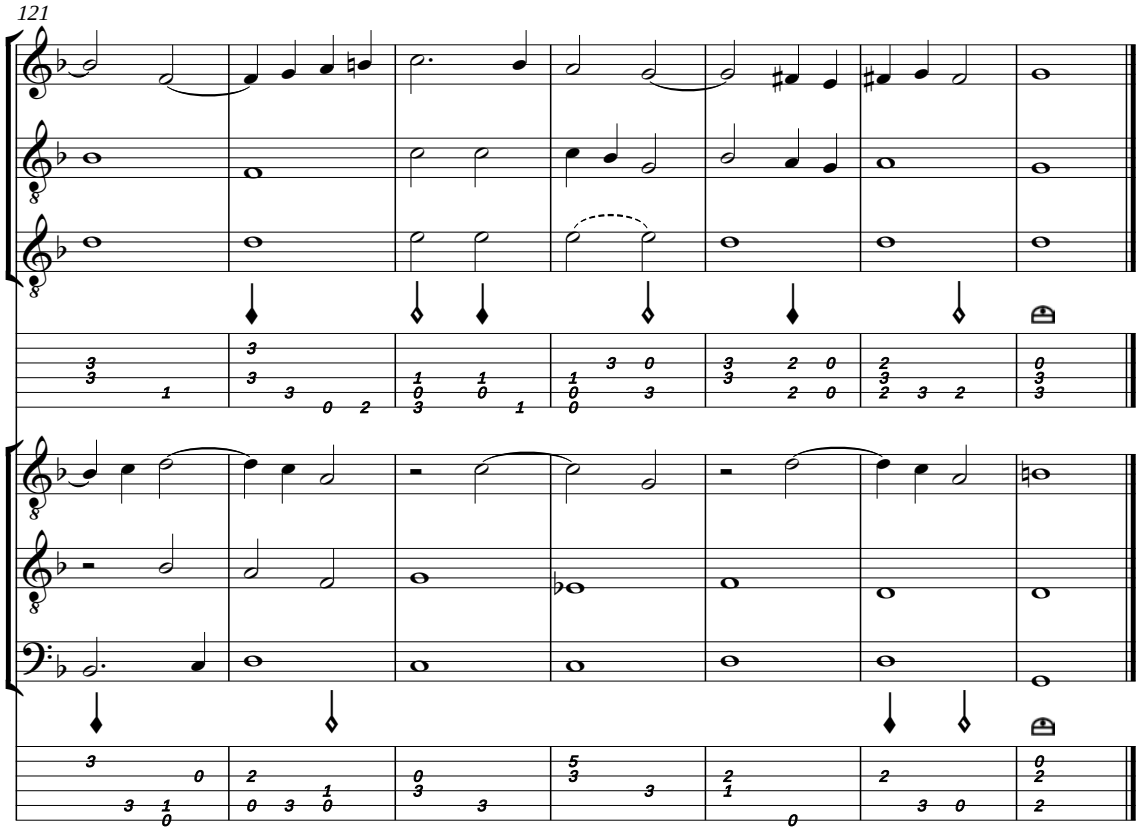

83


91


99

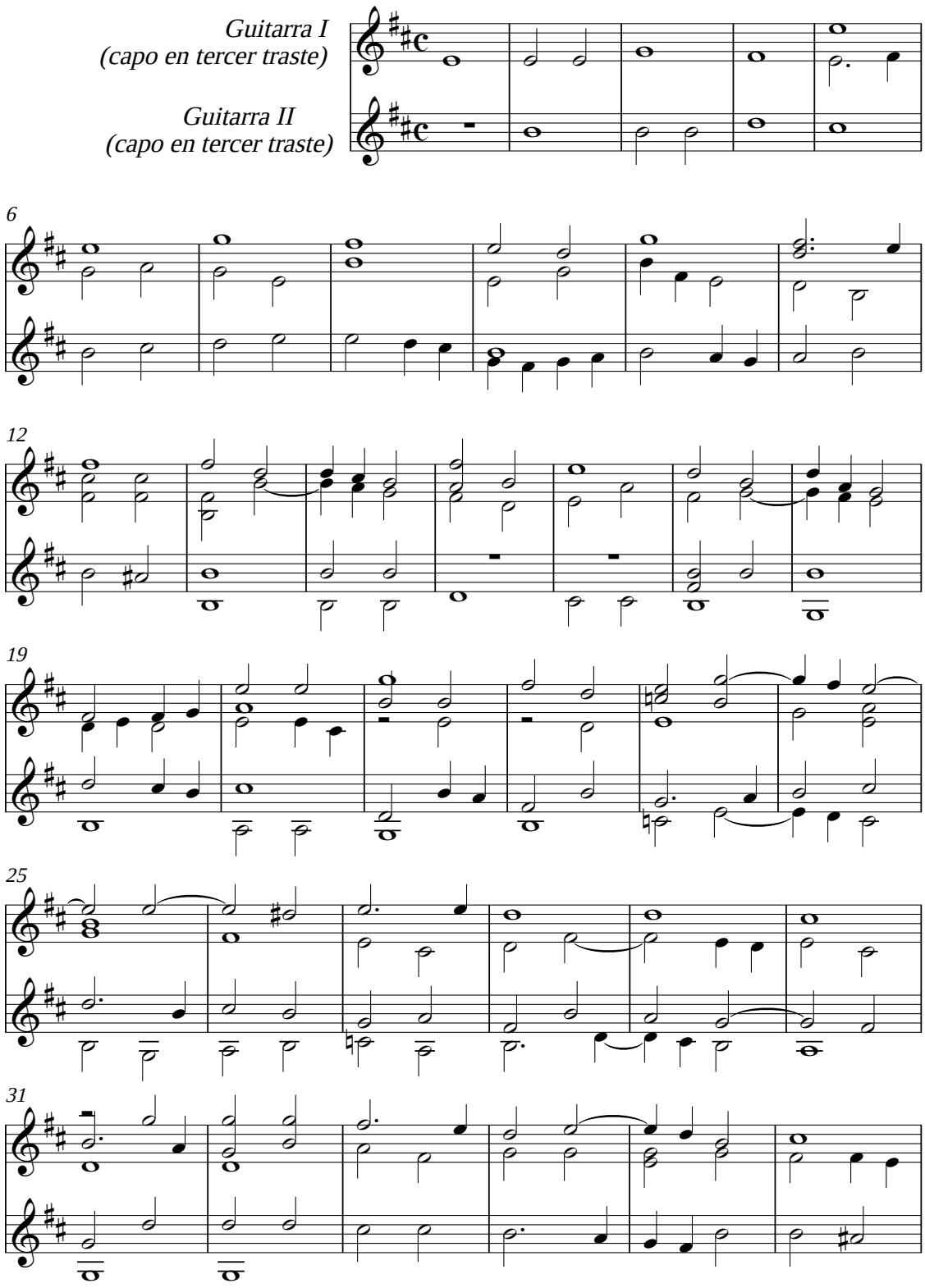

107

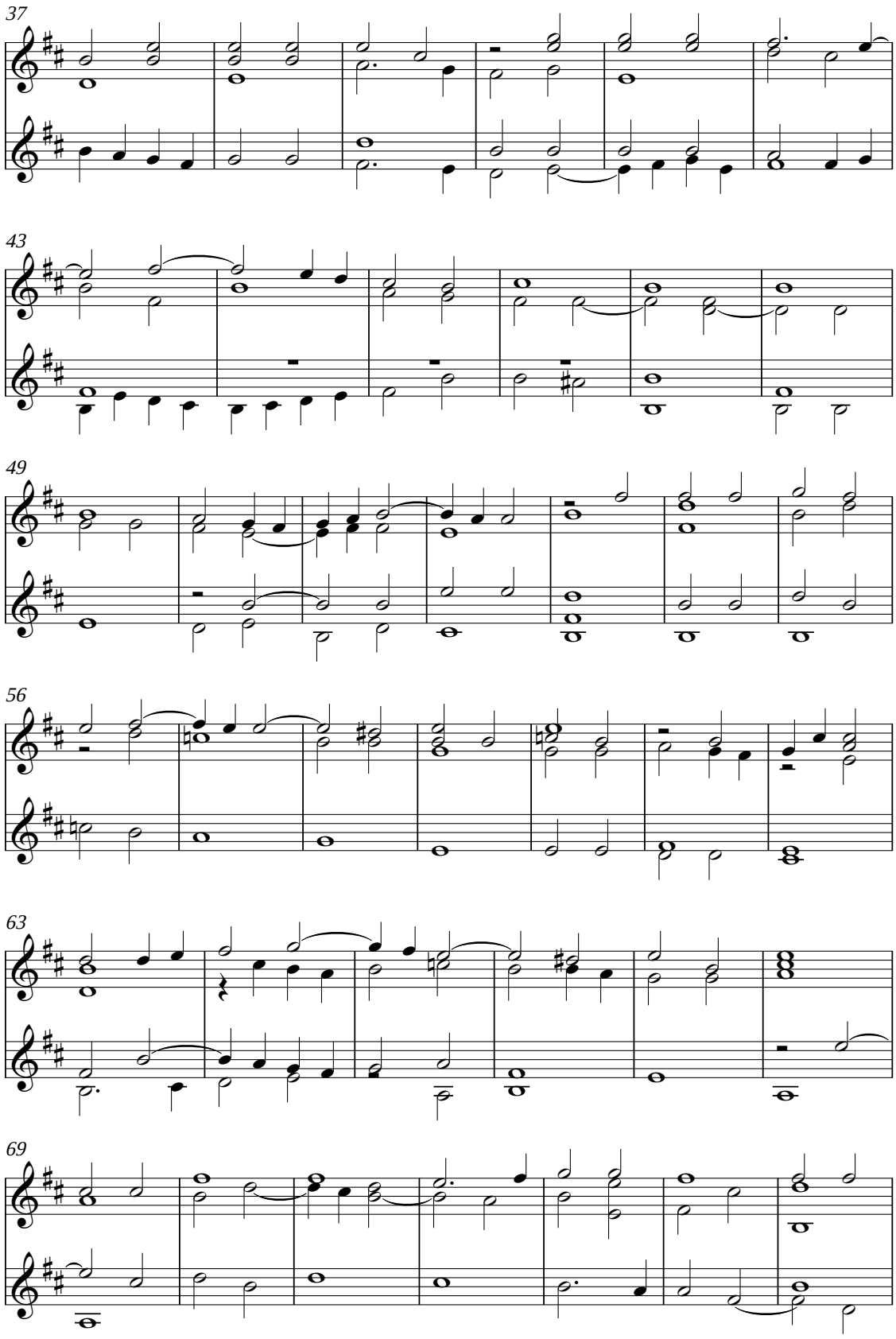

114

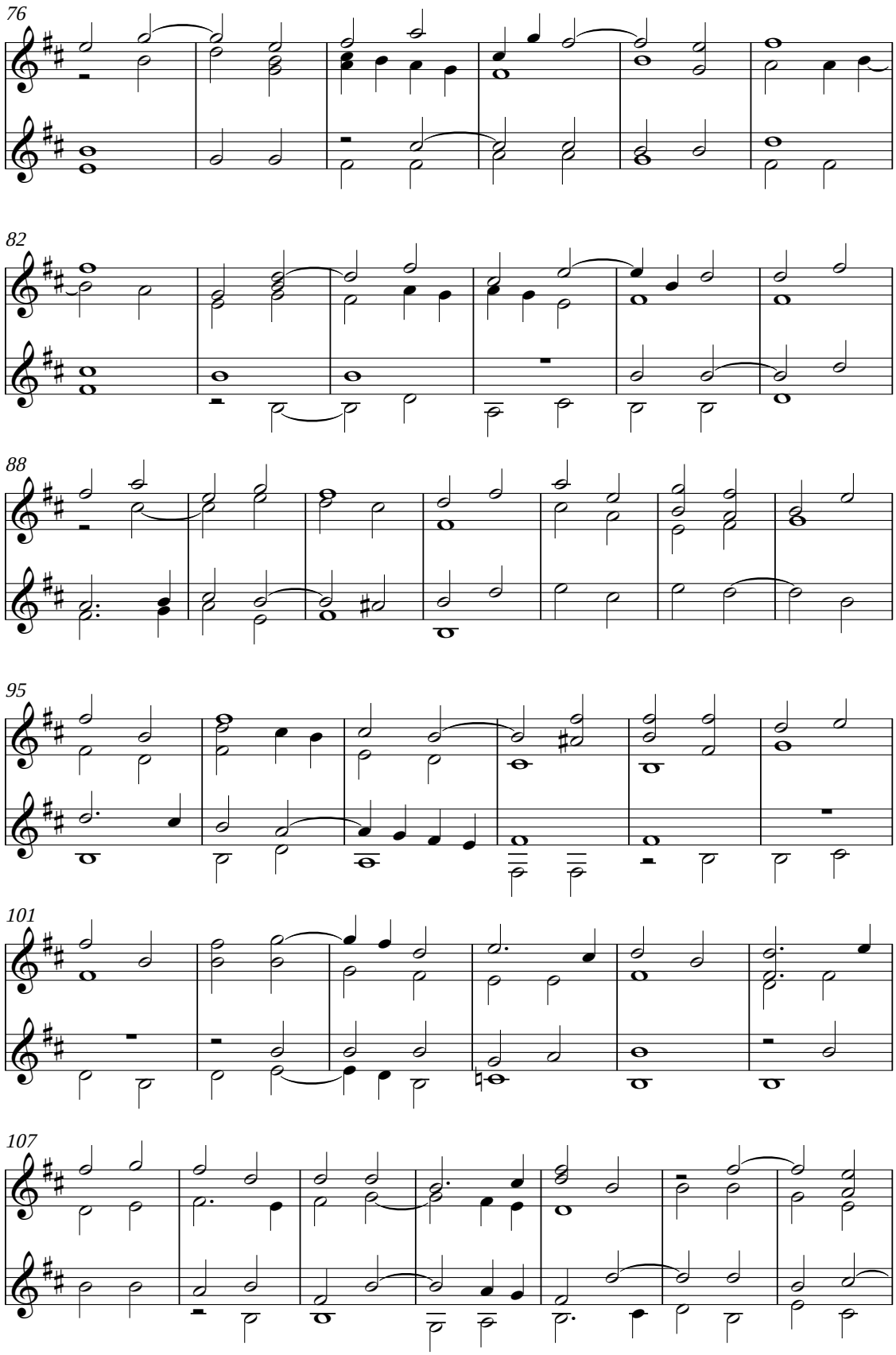

121

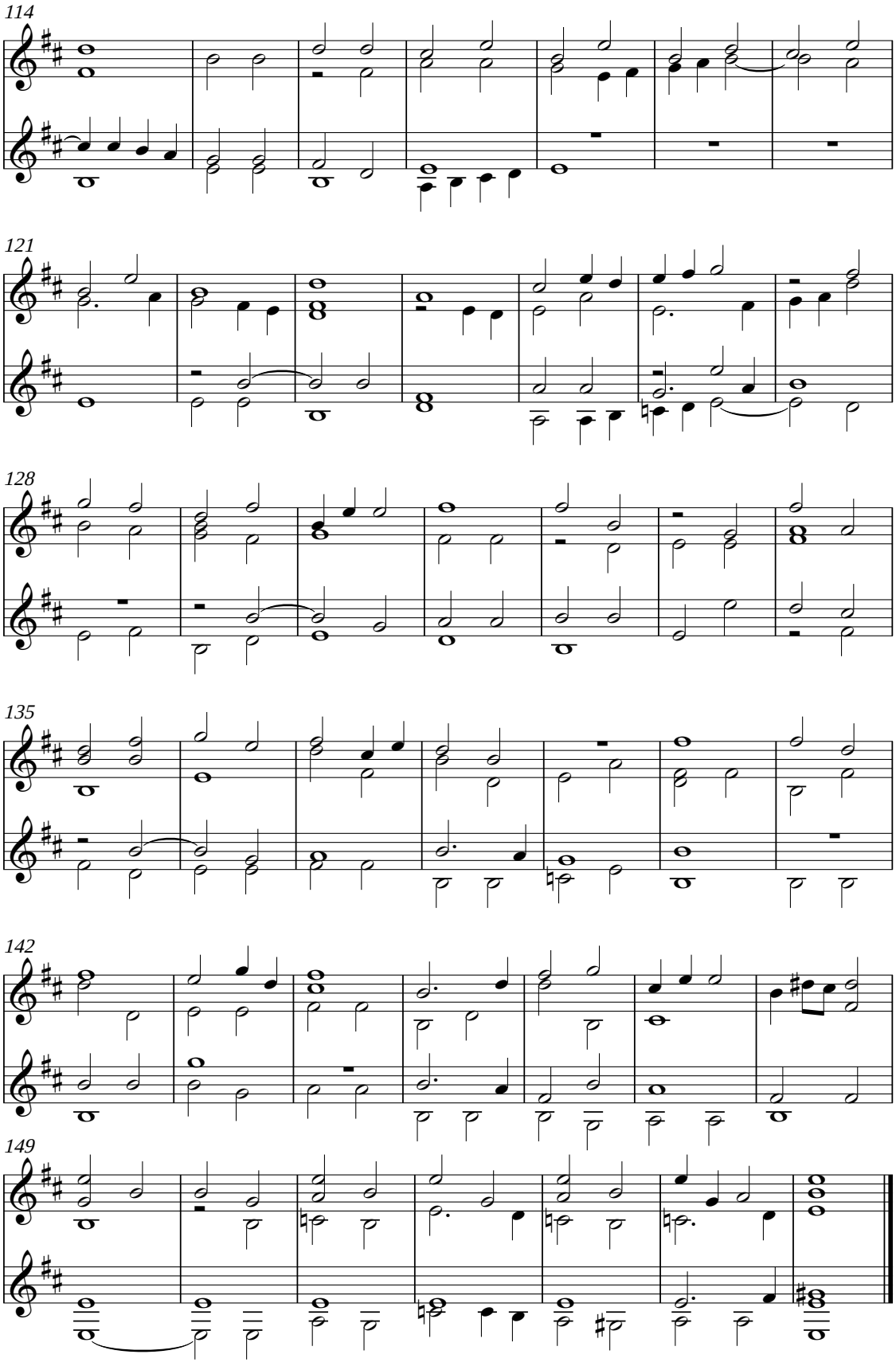
Transcripción para dos guitarras

I.- Assiste parata [Gombert]

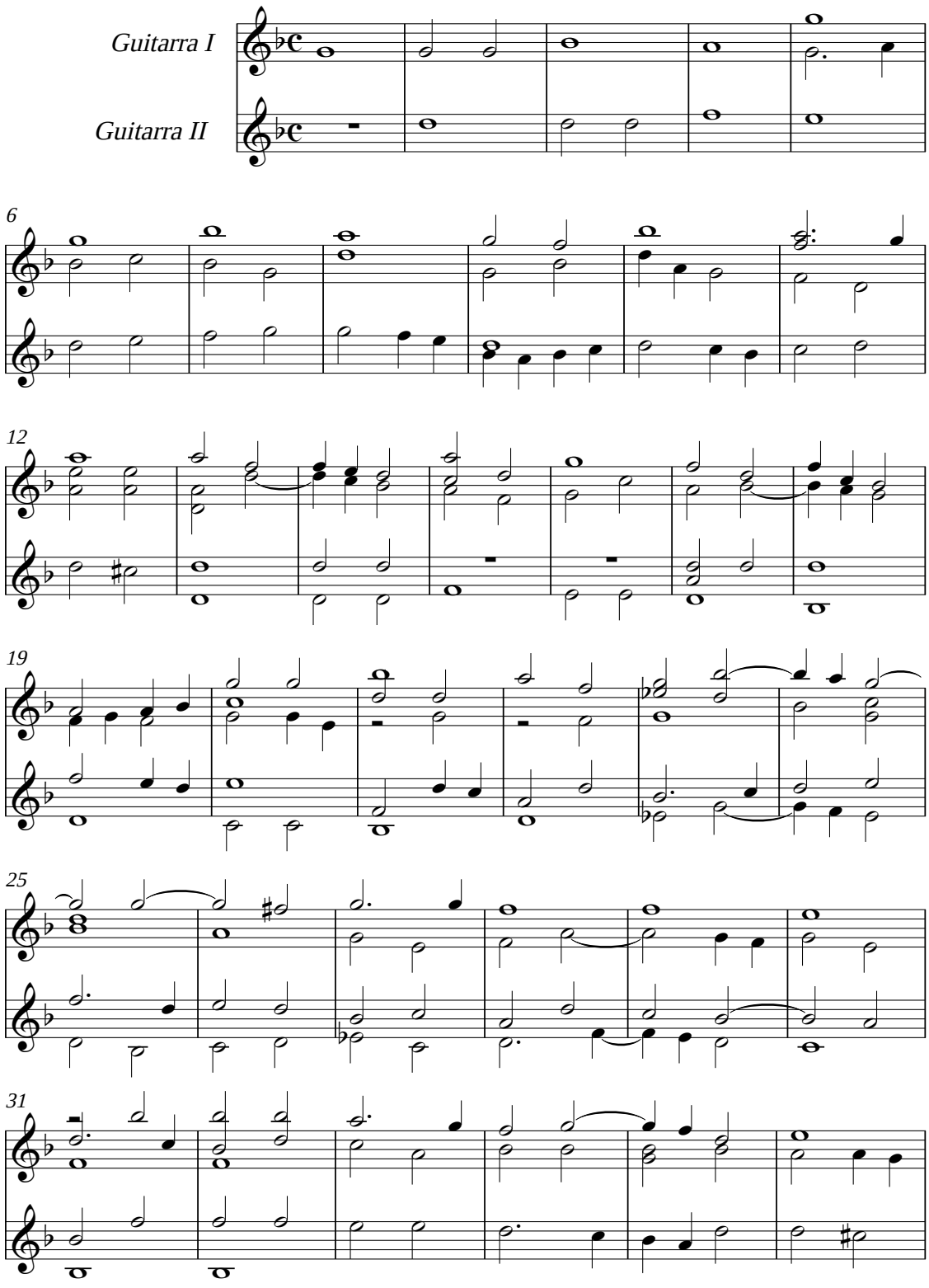


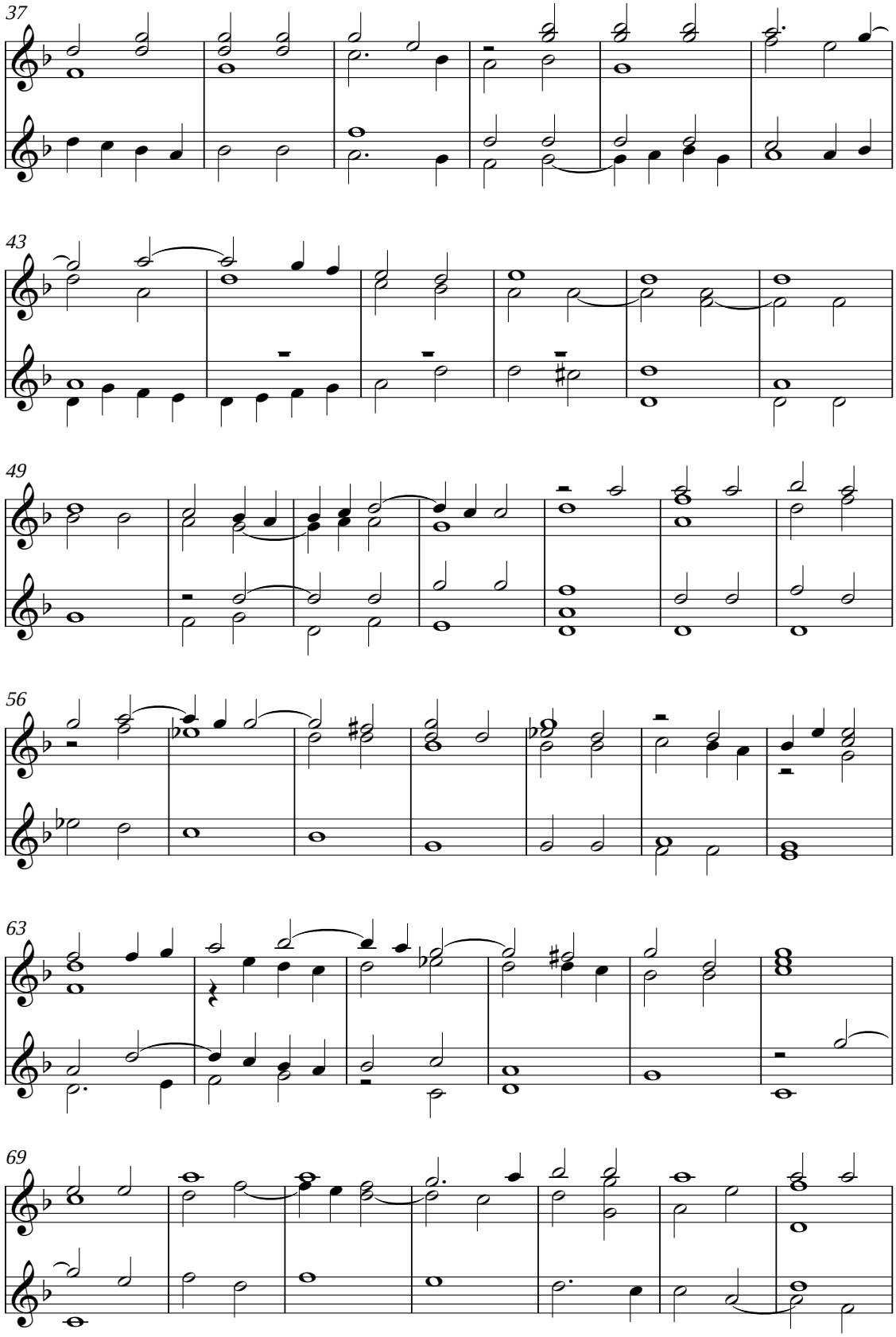

37
43
49
56
63
69

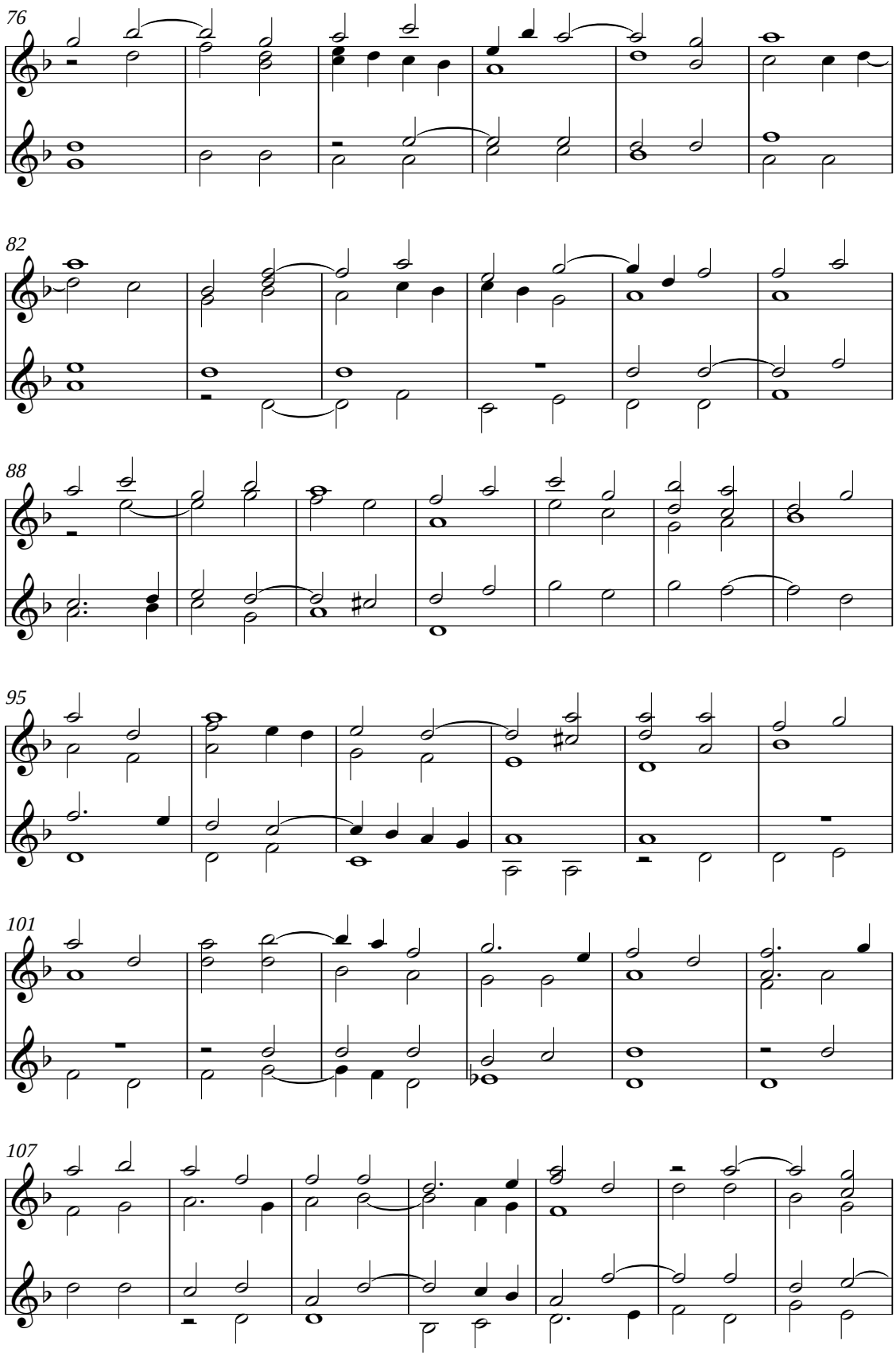

76
82
88
95
101
107

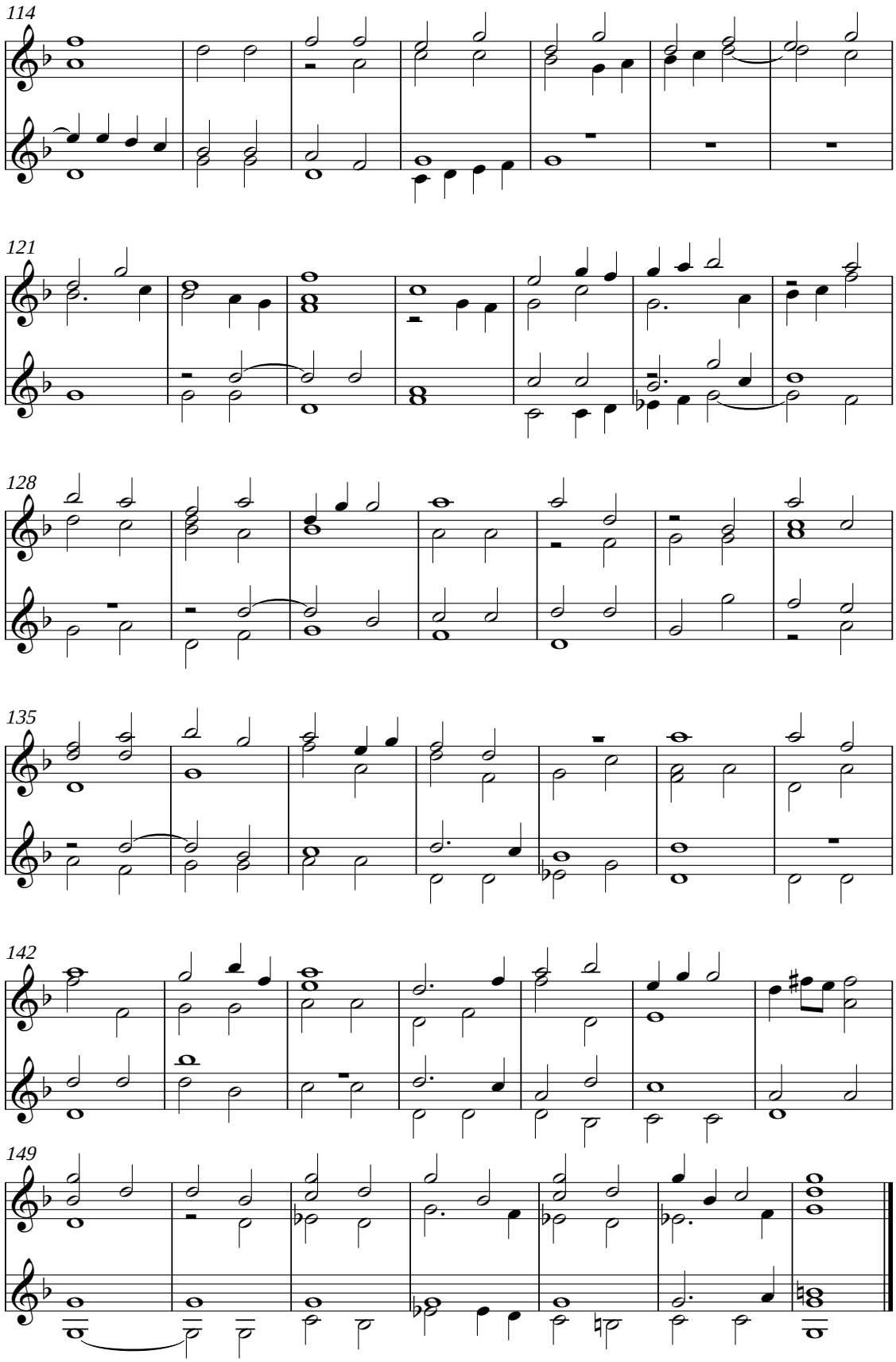

114
121
128
135
142
149

Assiste parata (versión de consulta)

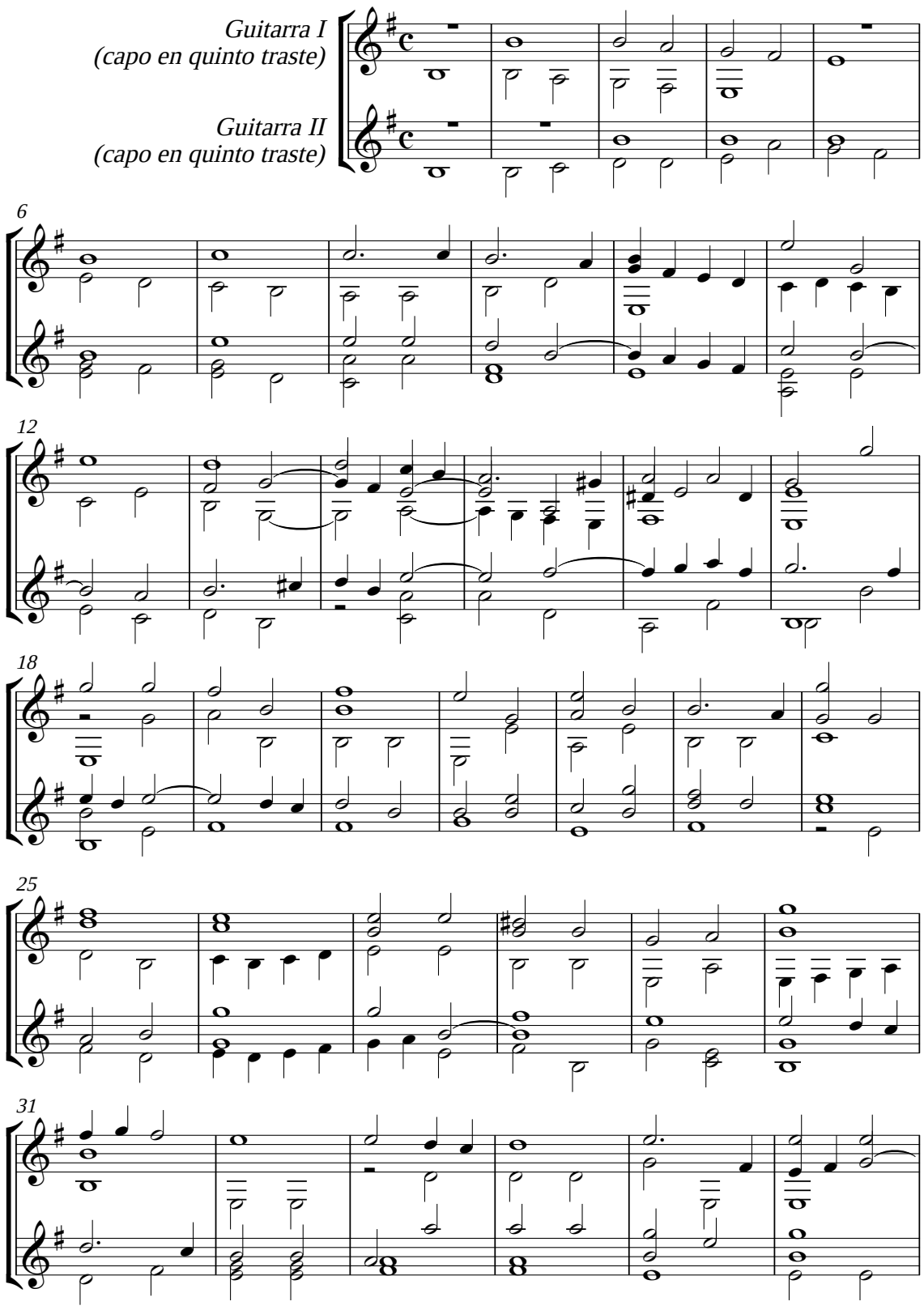


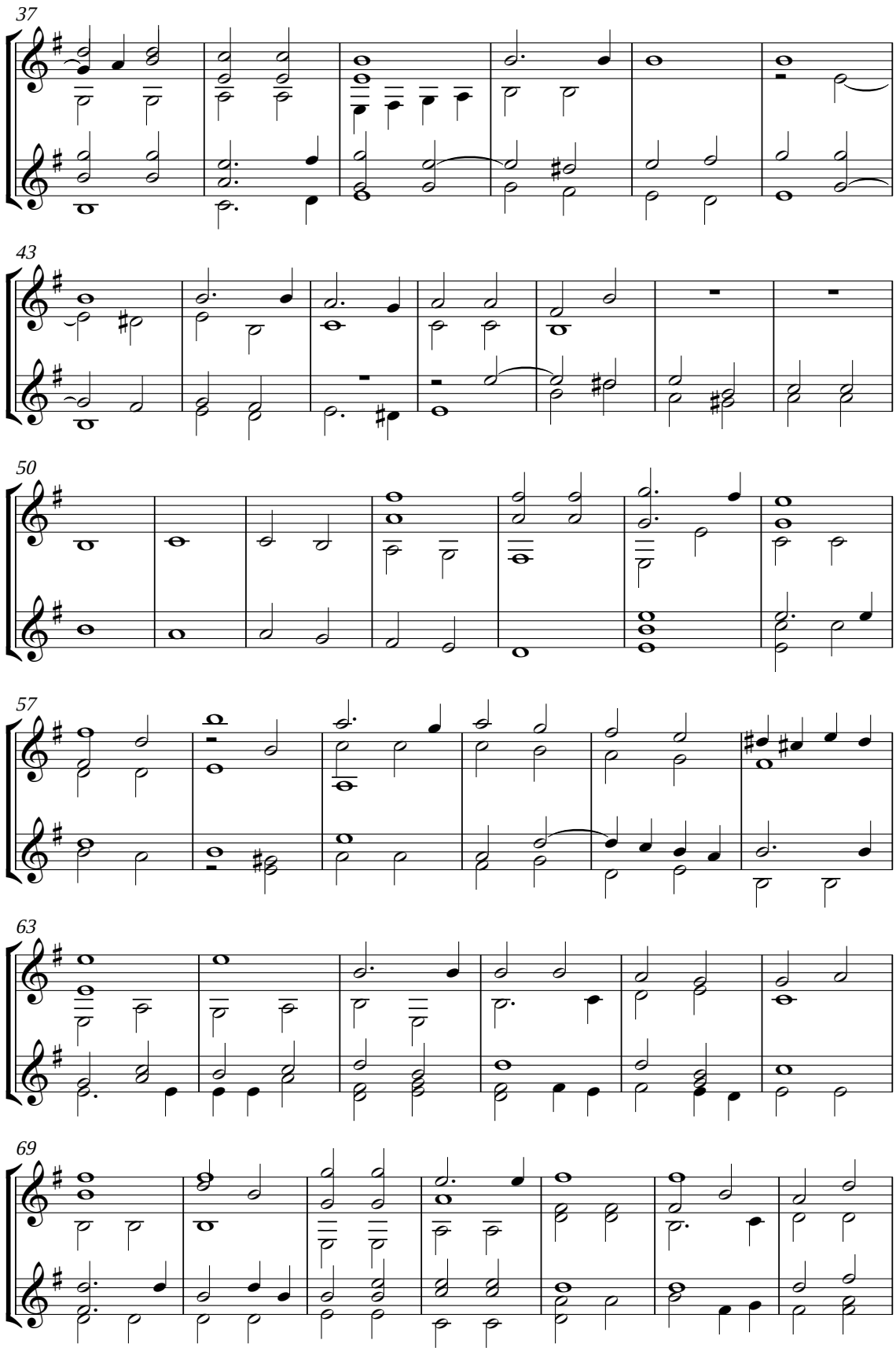

37
43
49
56
63
69

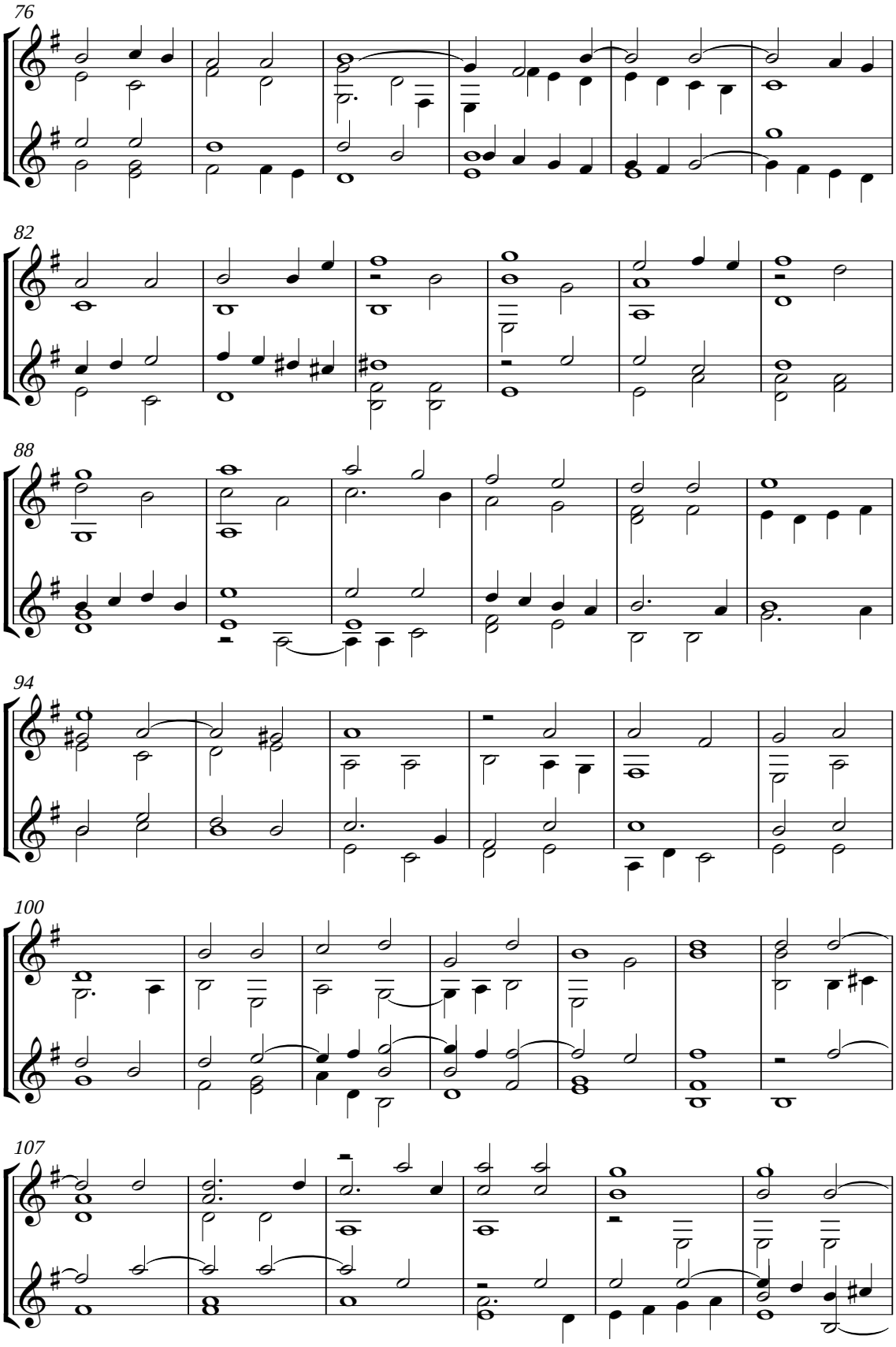

76
82
88
95
101
107

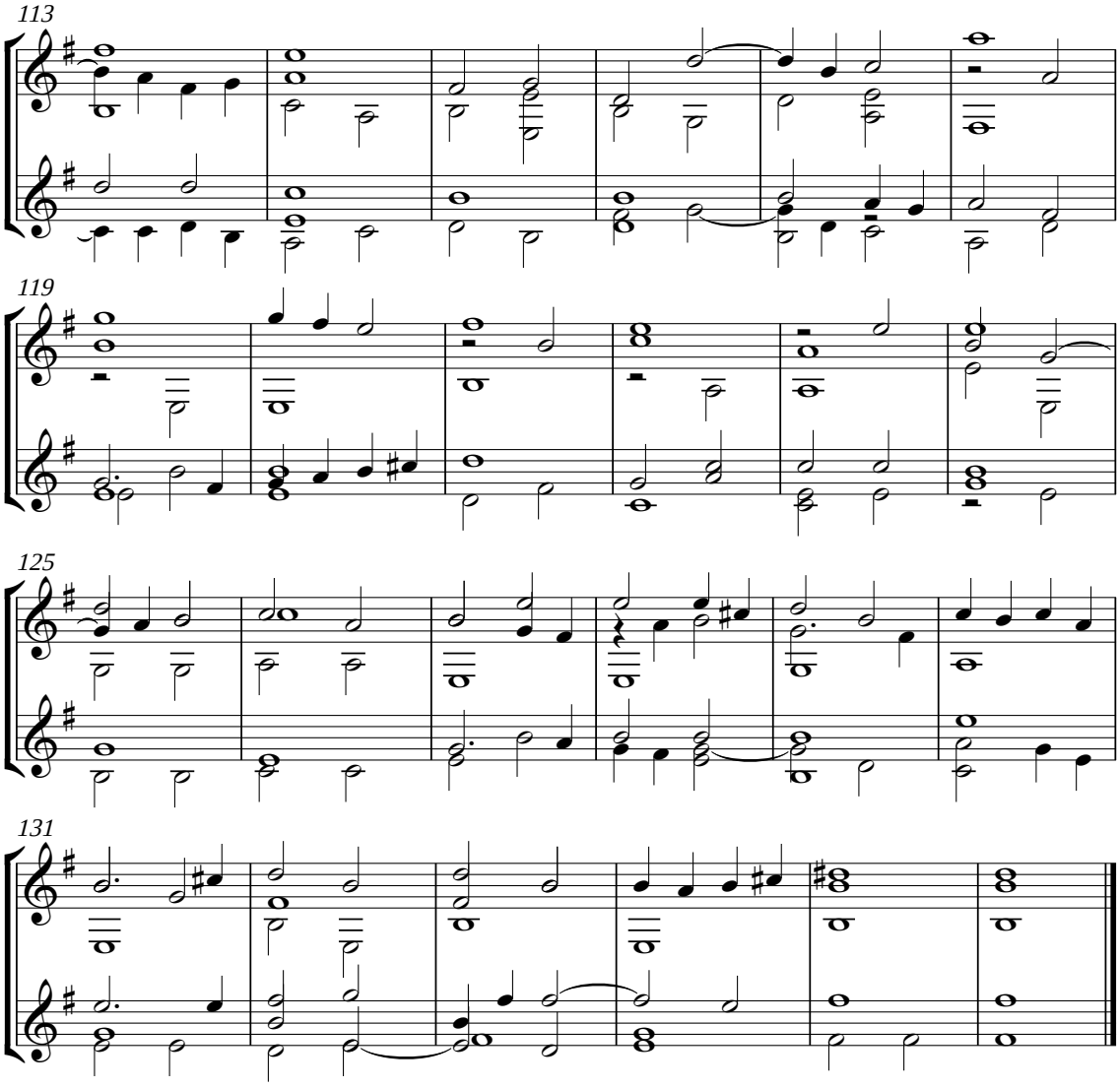

114
121
128
135
142
149

II.- Et in spiritu sanctum [Morales]

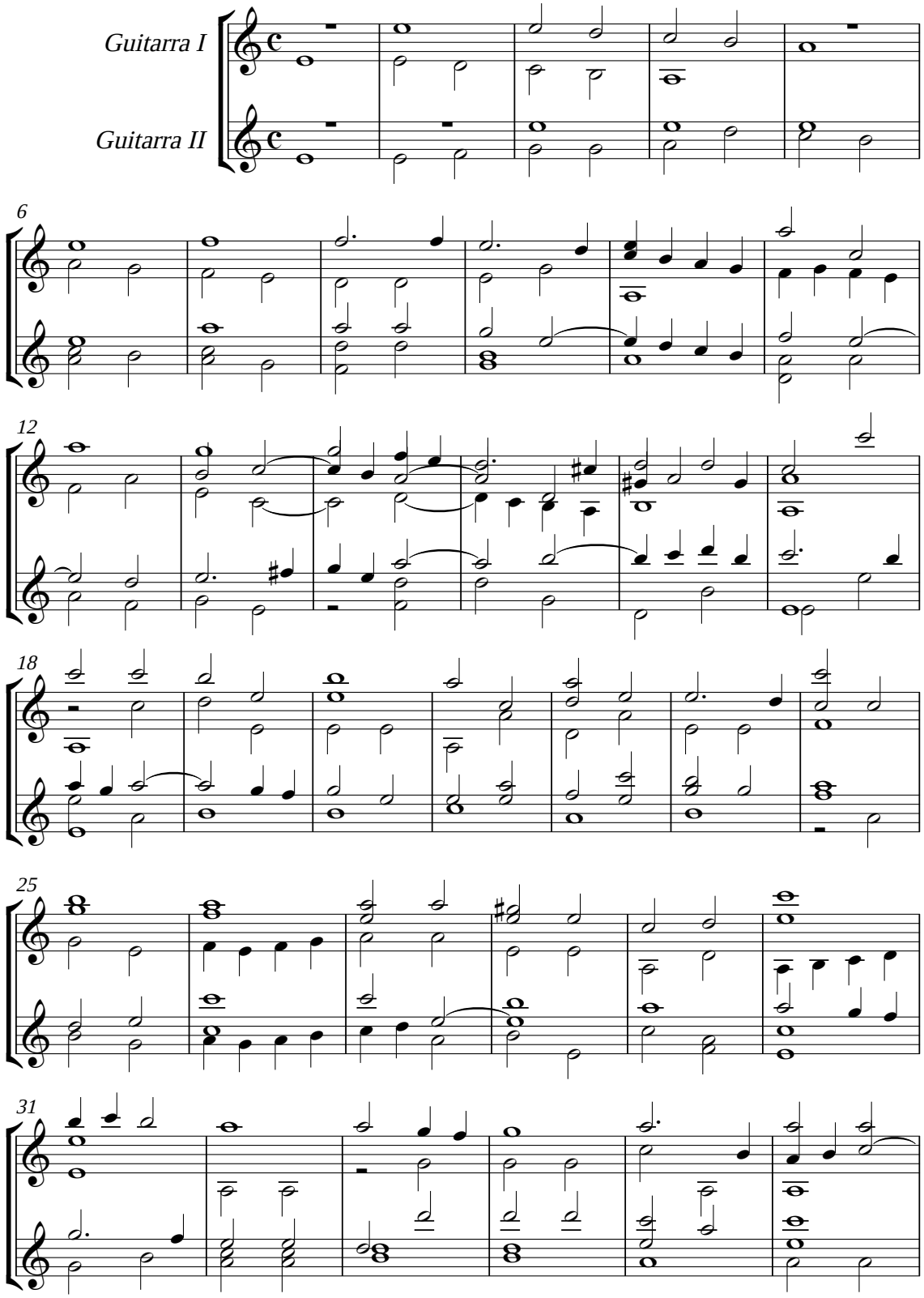


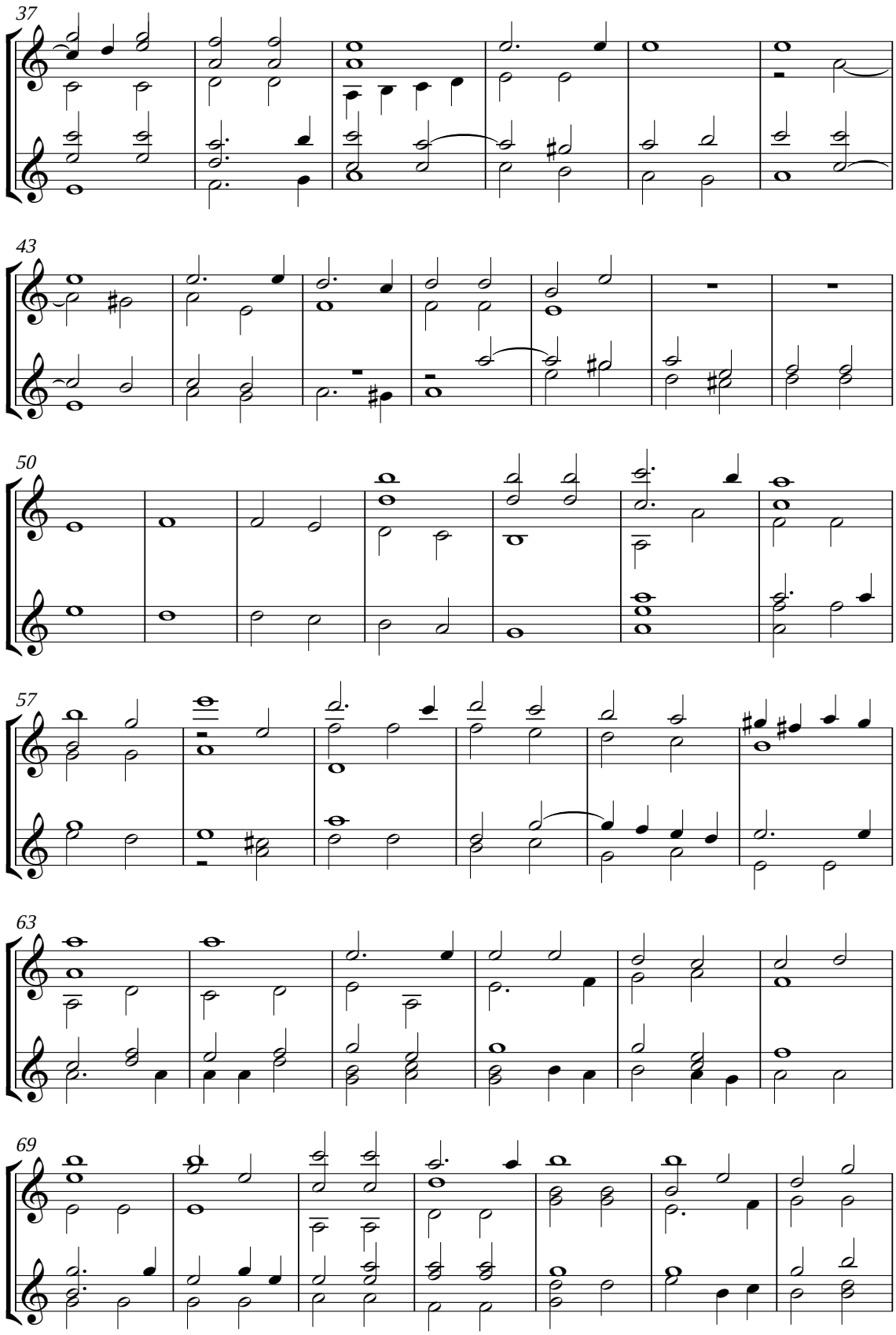

37
43
50
57
63
69

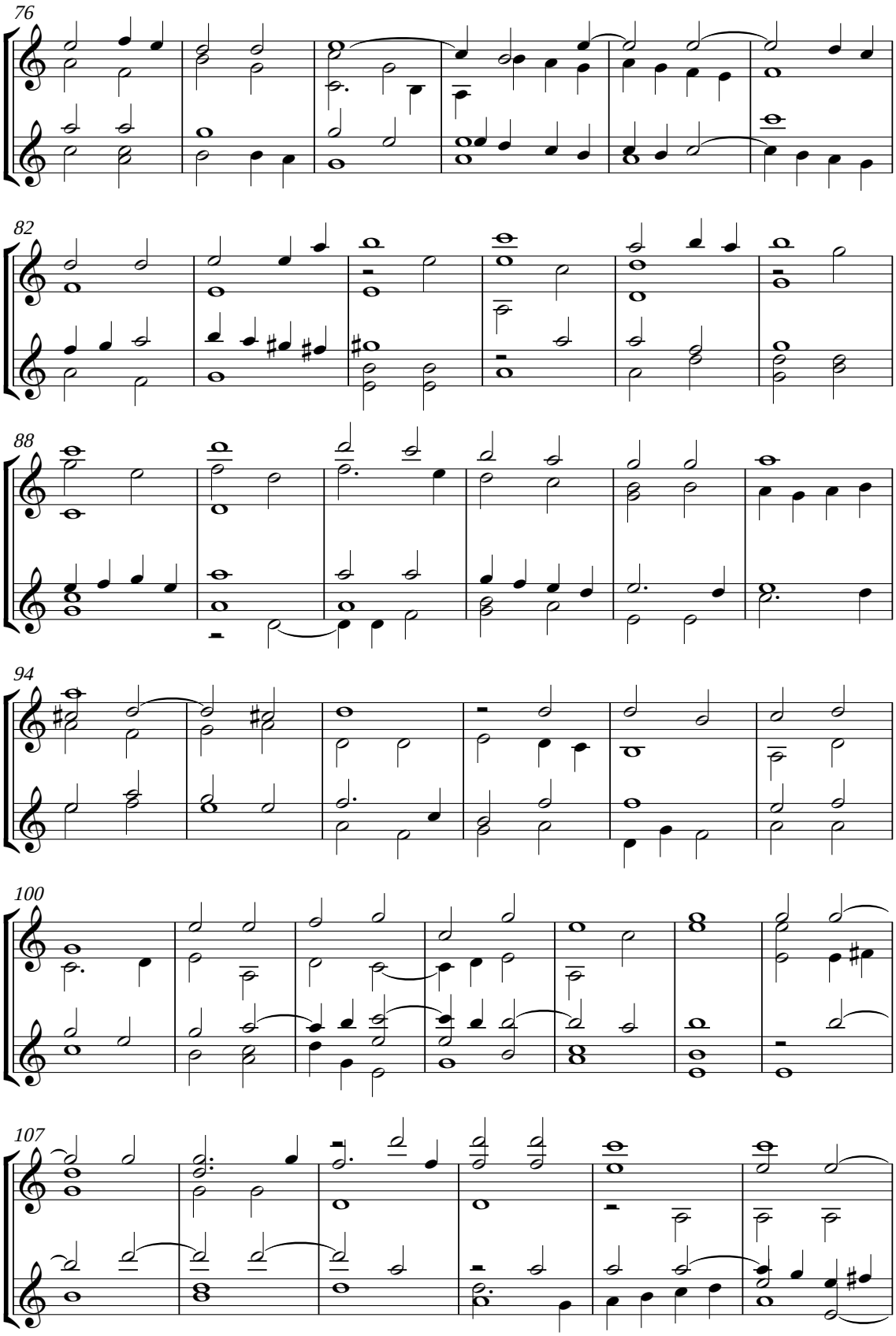

76
82
88
94
100
107

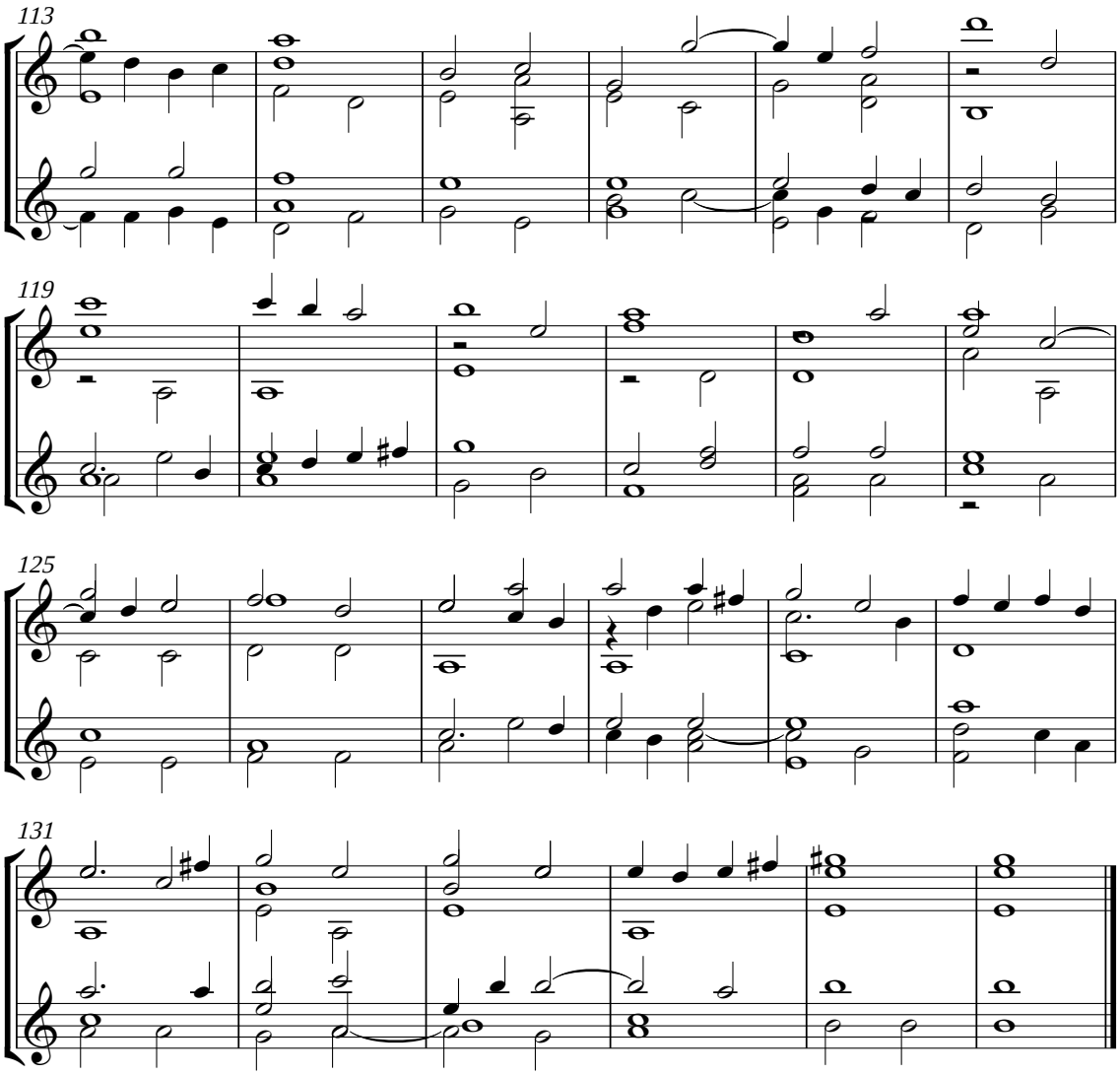

113
119
125
131

Et in spiritu sanctum (versión de consulta)




37
43
50
57
63
69

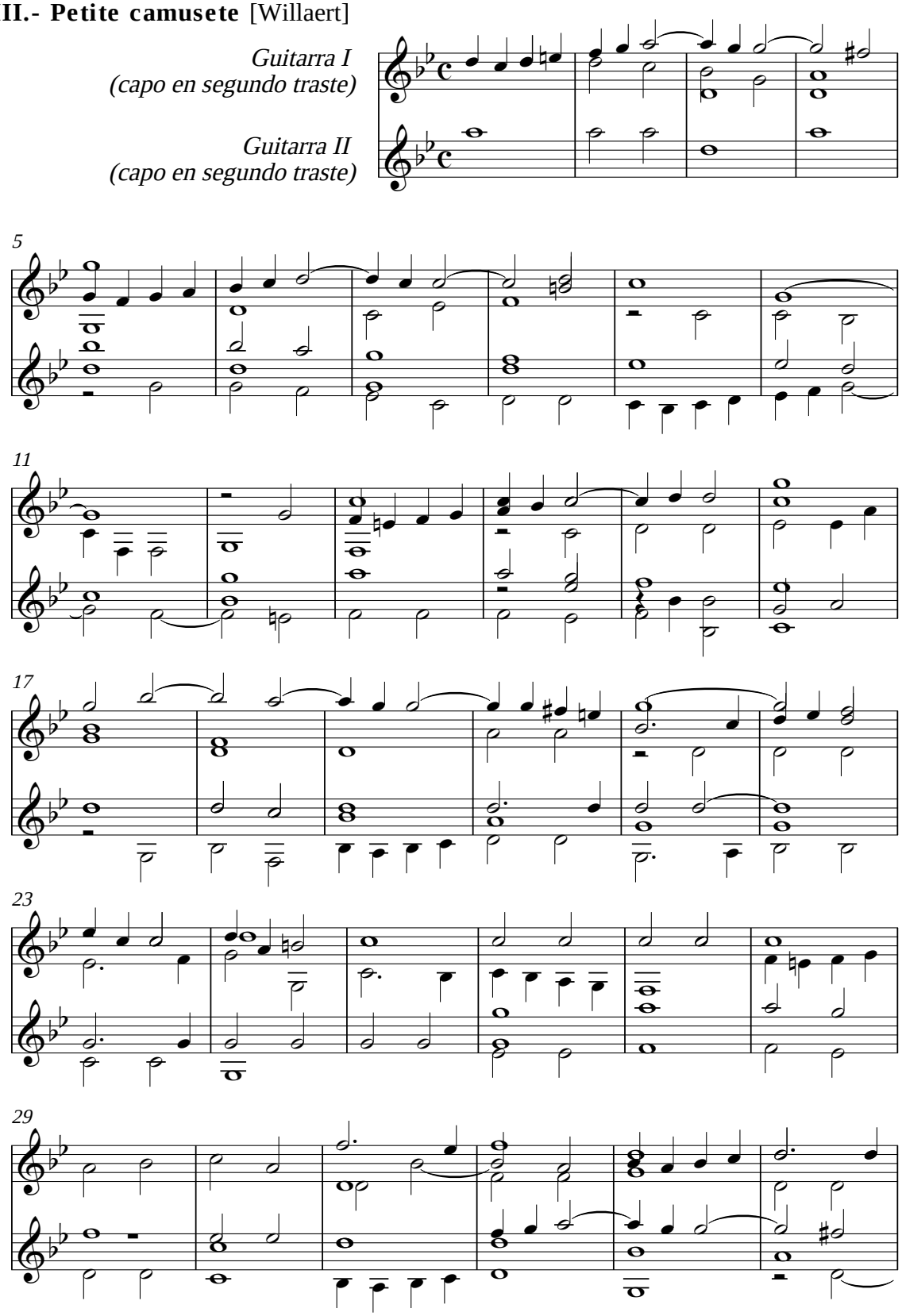

76
82
88
94
100
107

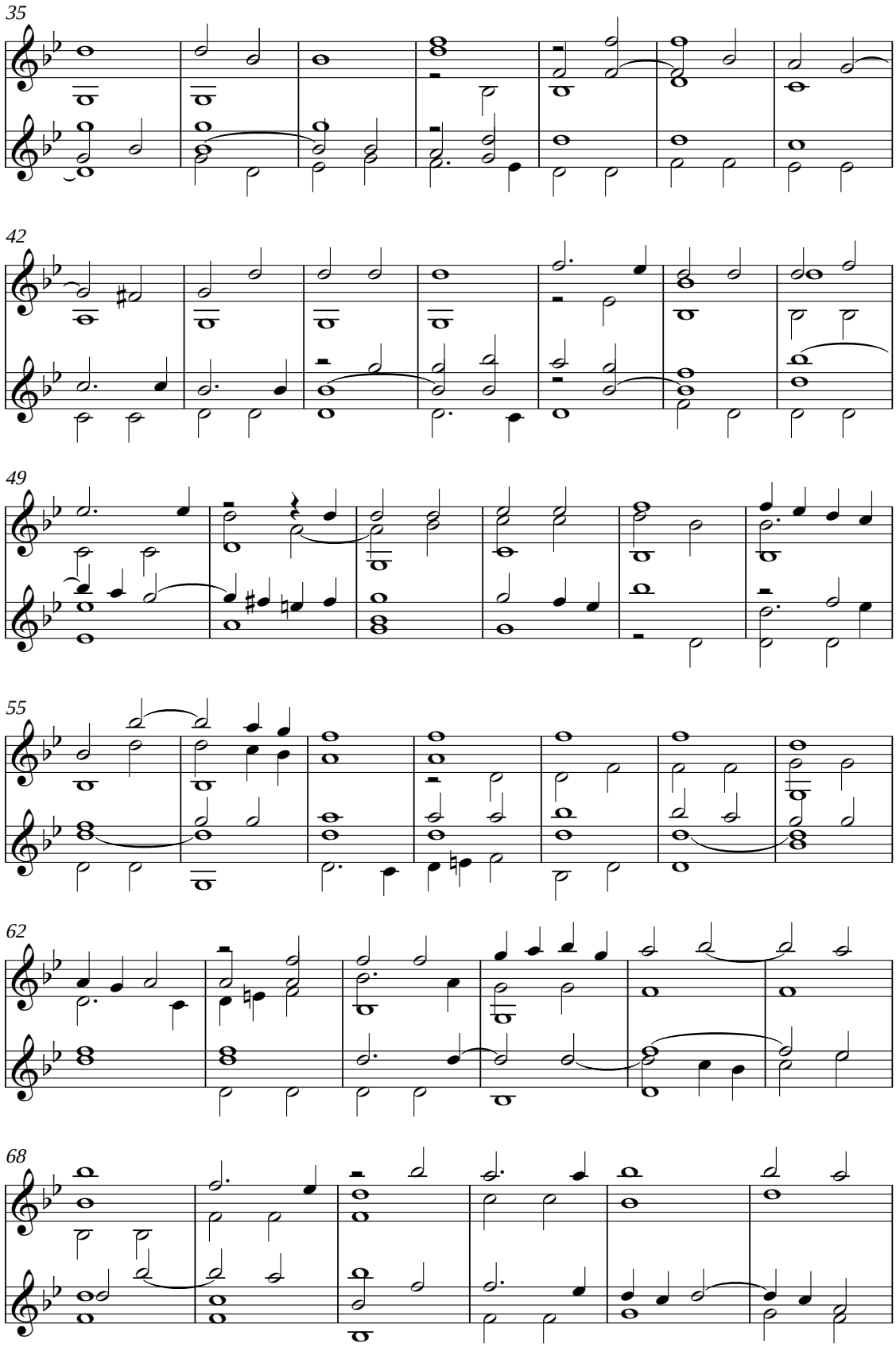

113
119
125
131

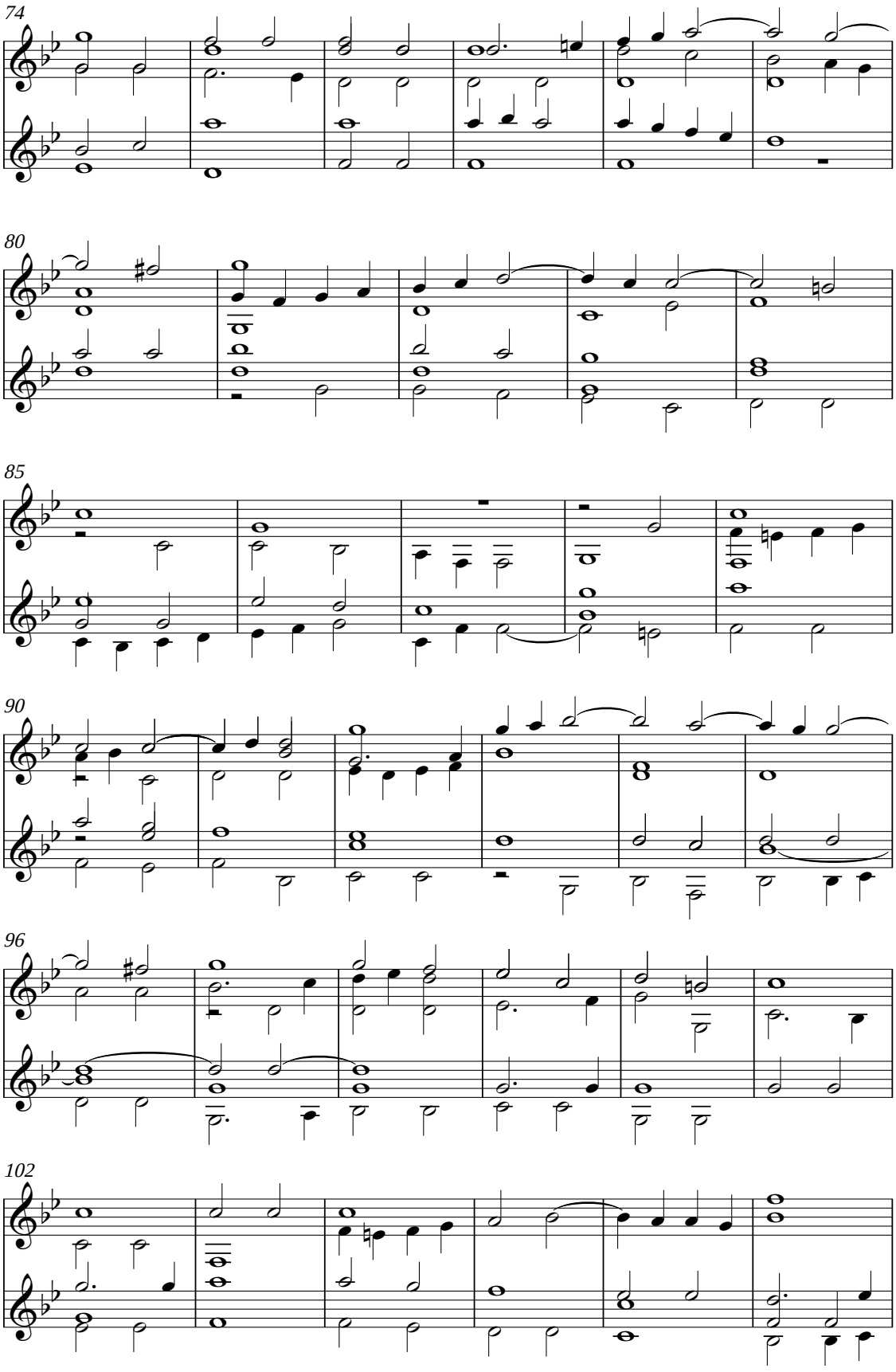
III.- Petite camusete [Willaert]

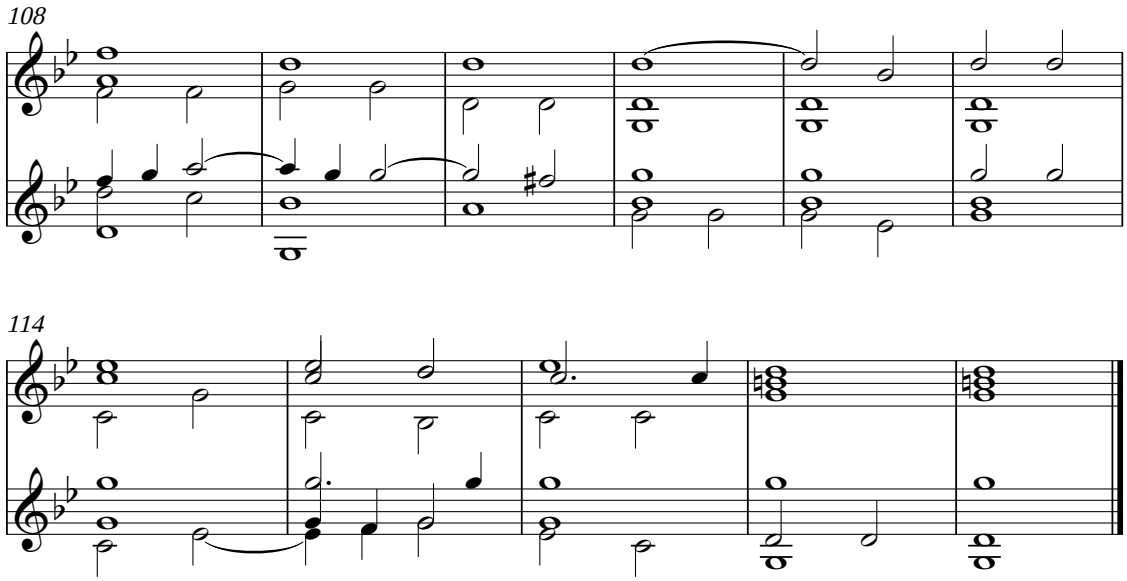
Guitarra I
(capo en segundo traste)

Guitarra II
(capo en segundo traste)



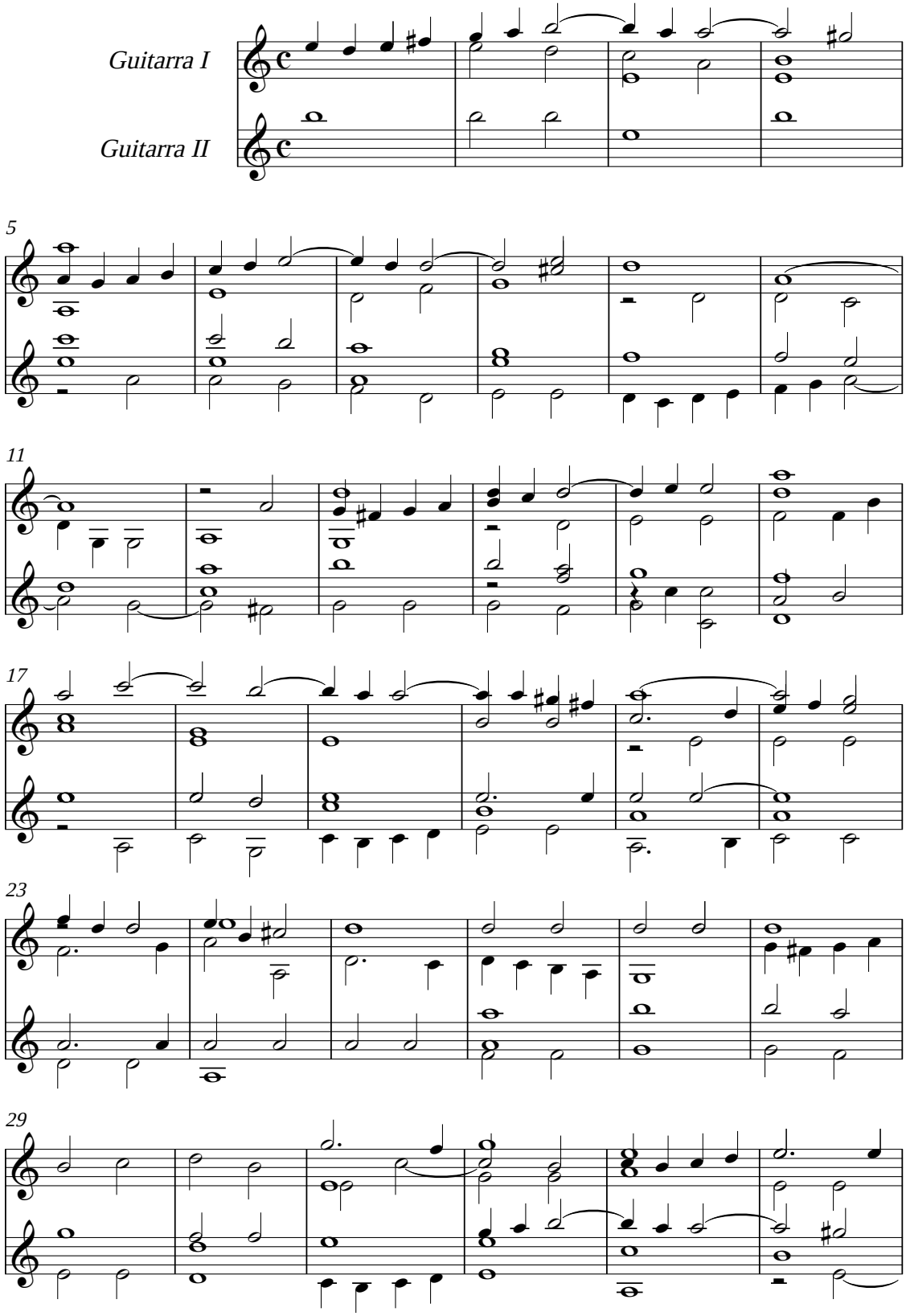

35
42
49
55
62
68

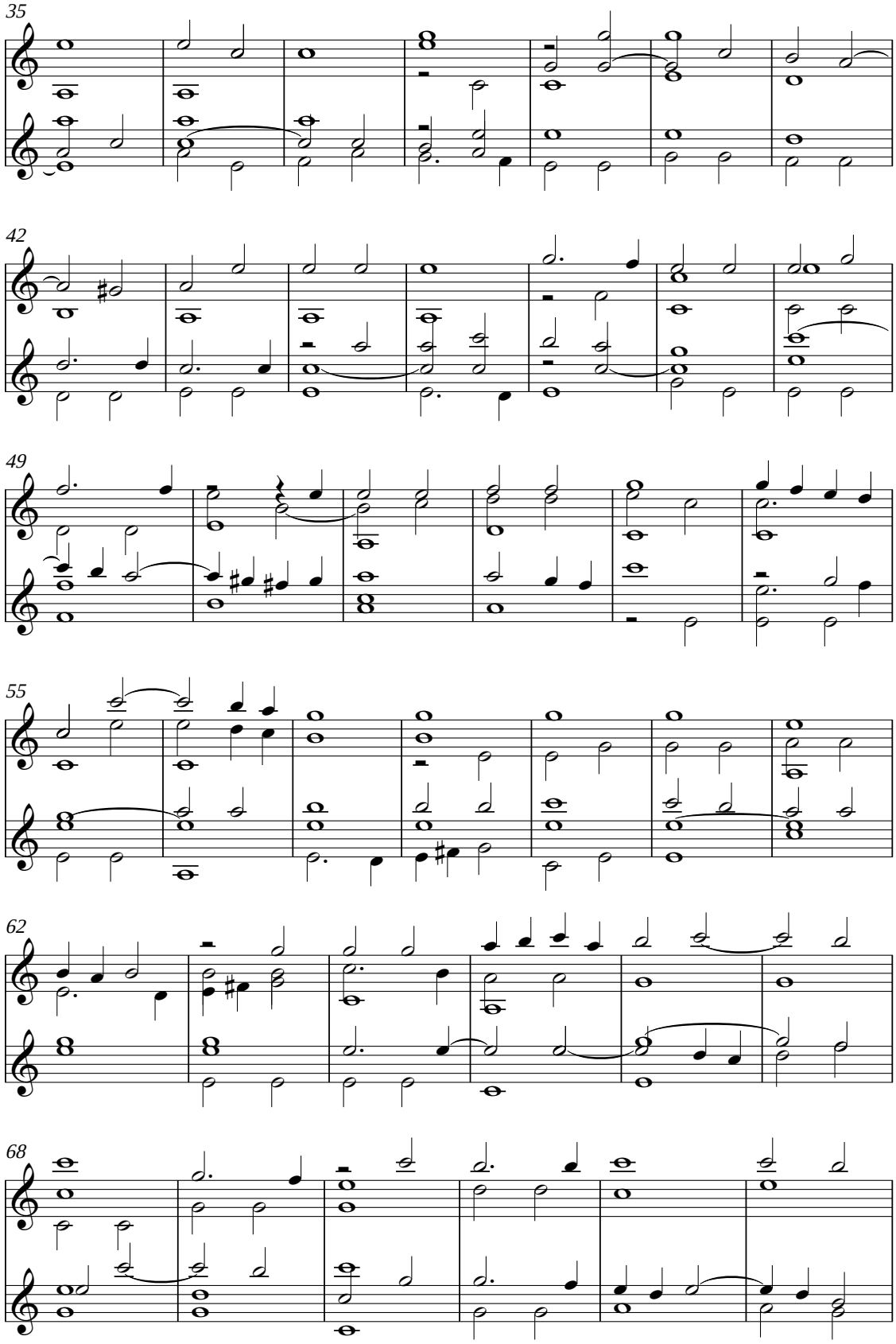

74
80
85
90
96
102

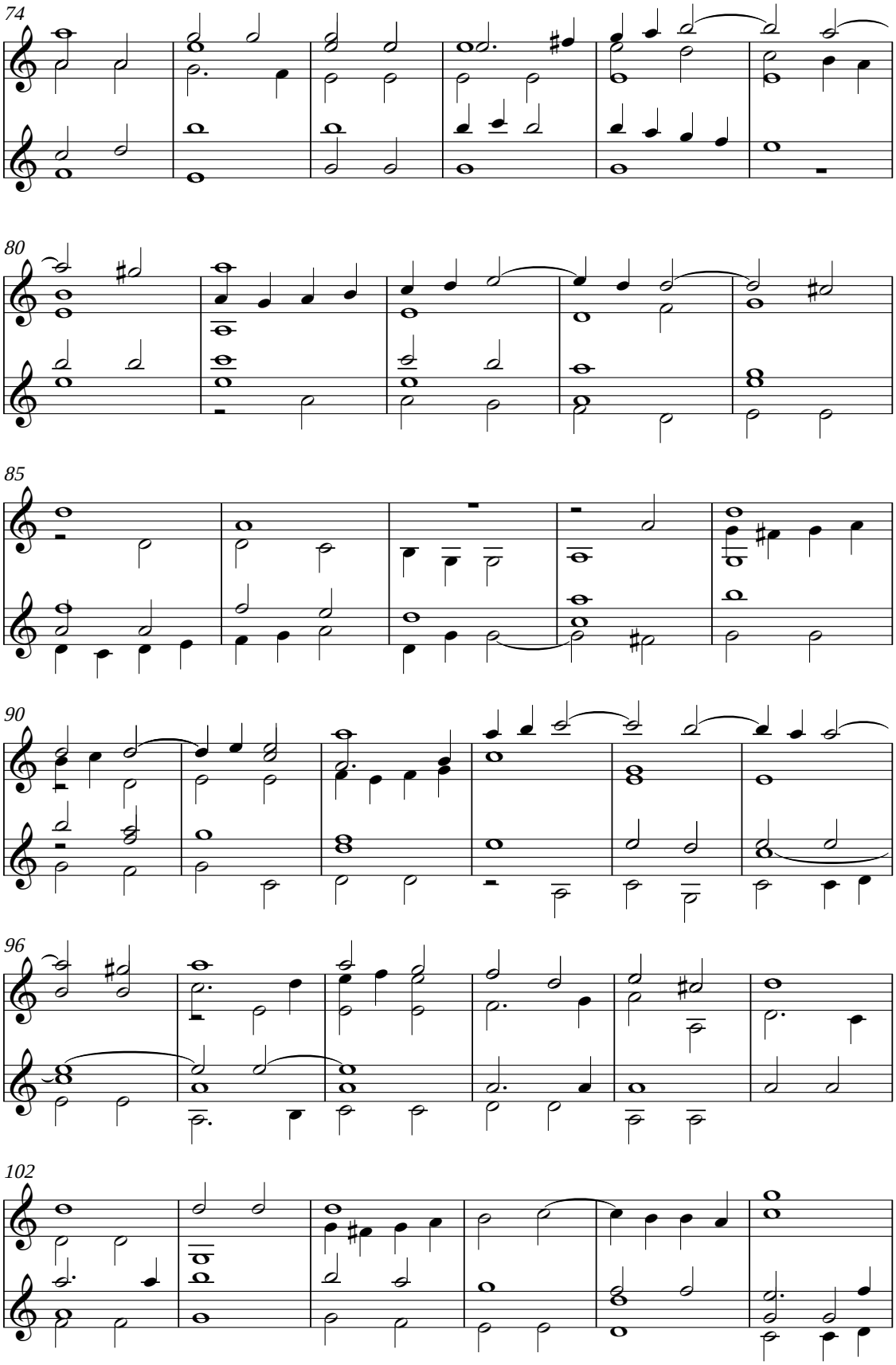

108

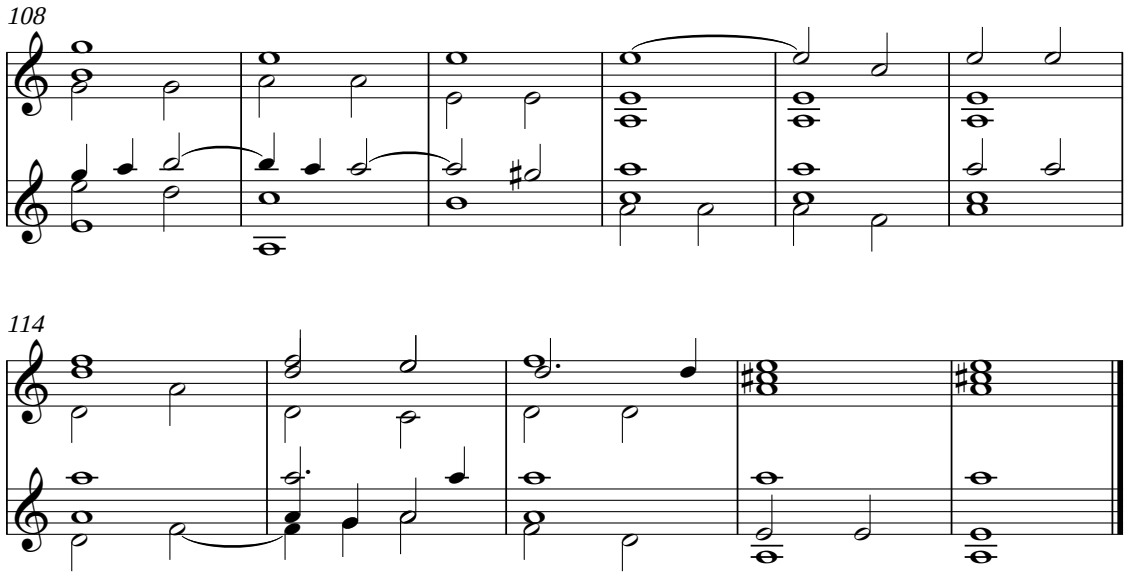
114

Petite camusete (versión de consulta)

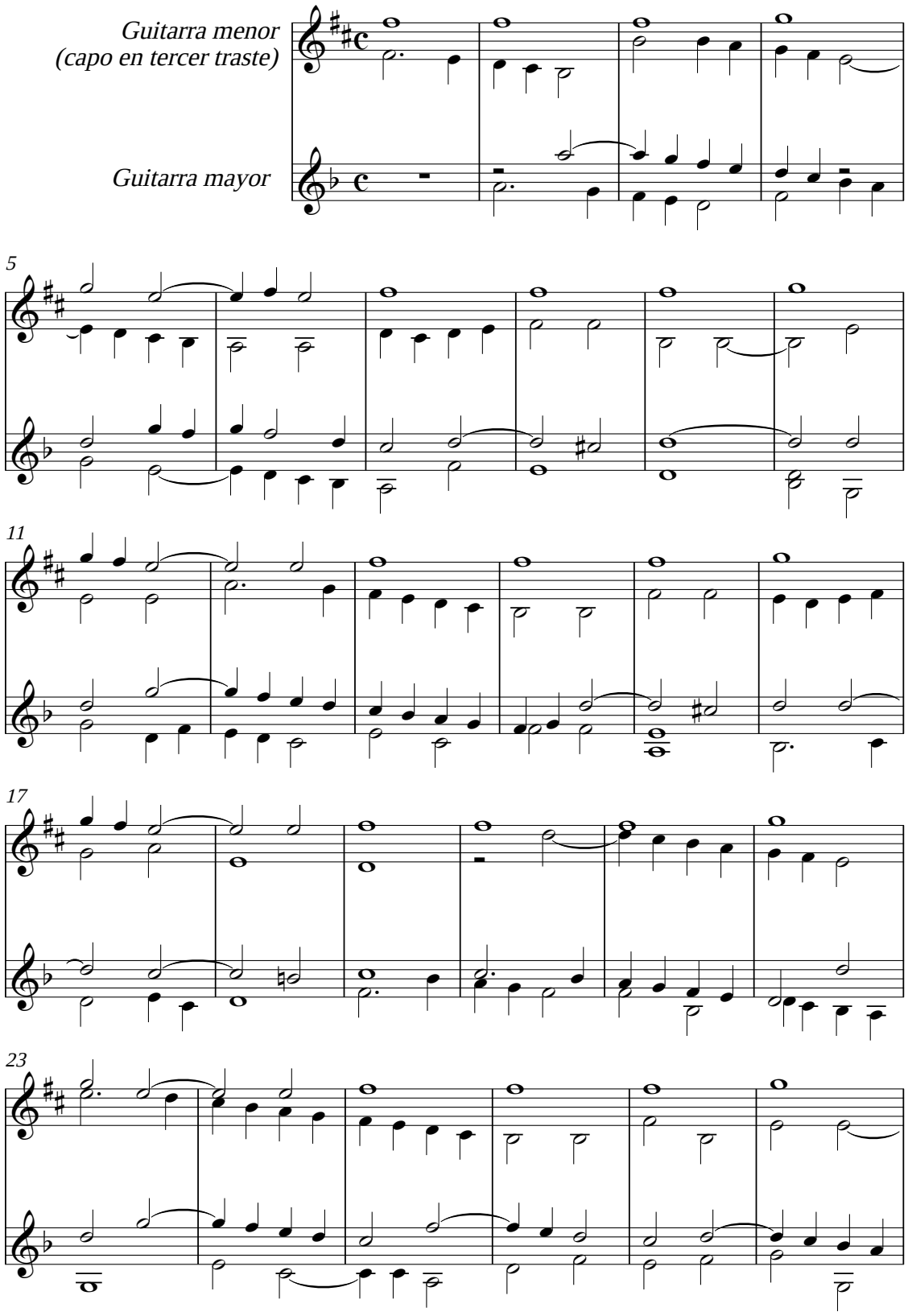


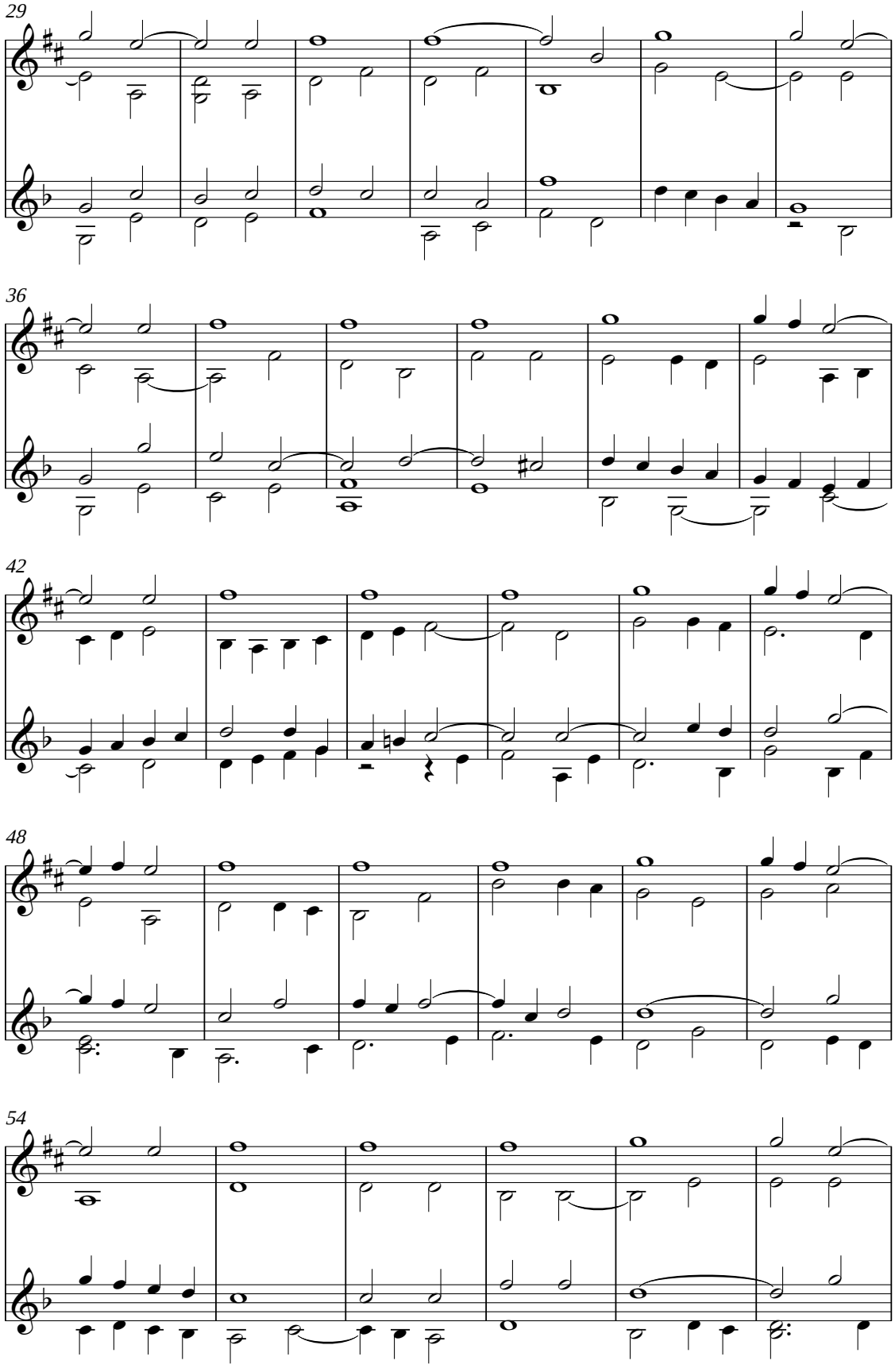

35
42
49
55
62
68

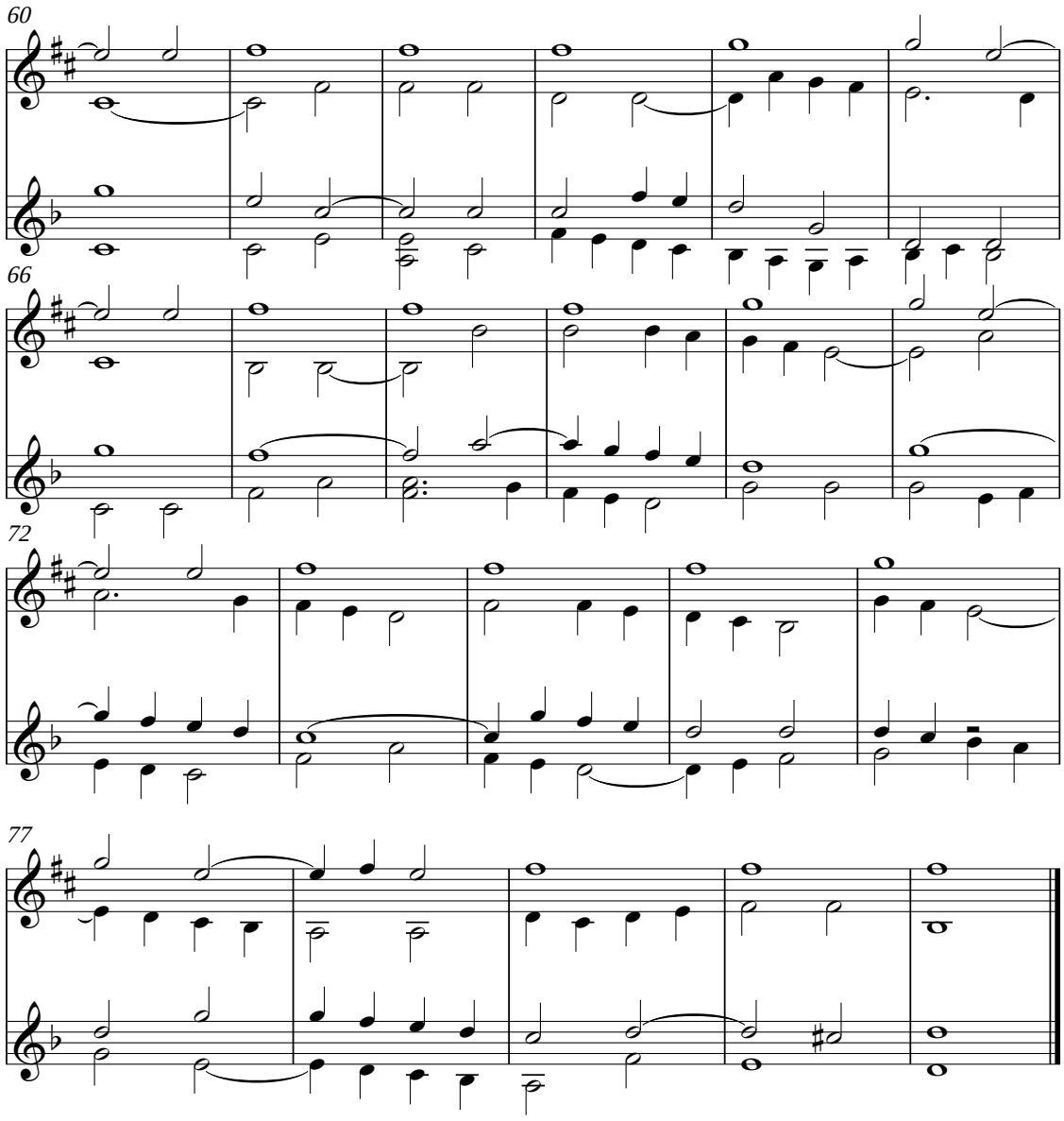

74
80
85
90
96
102


108
114

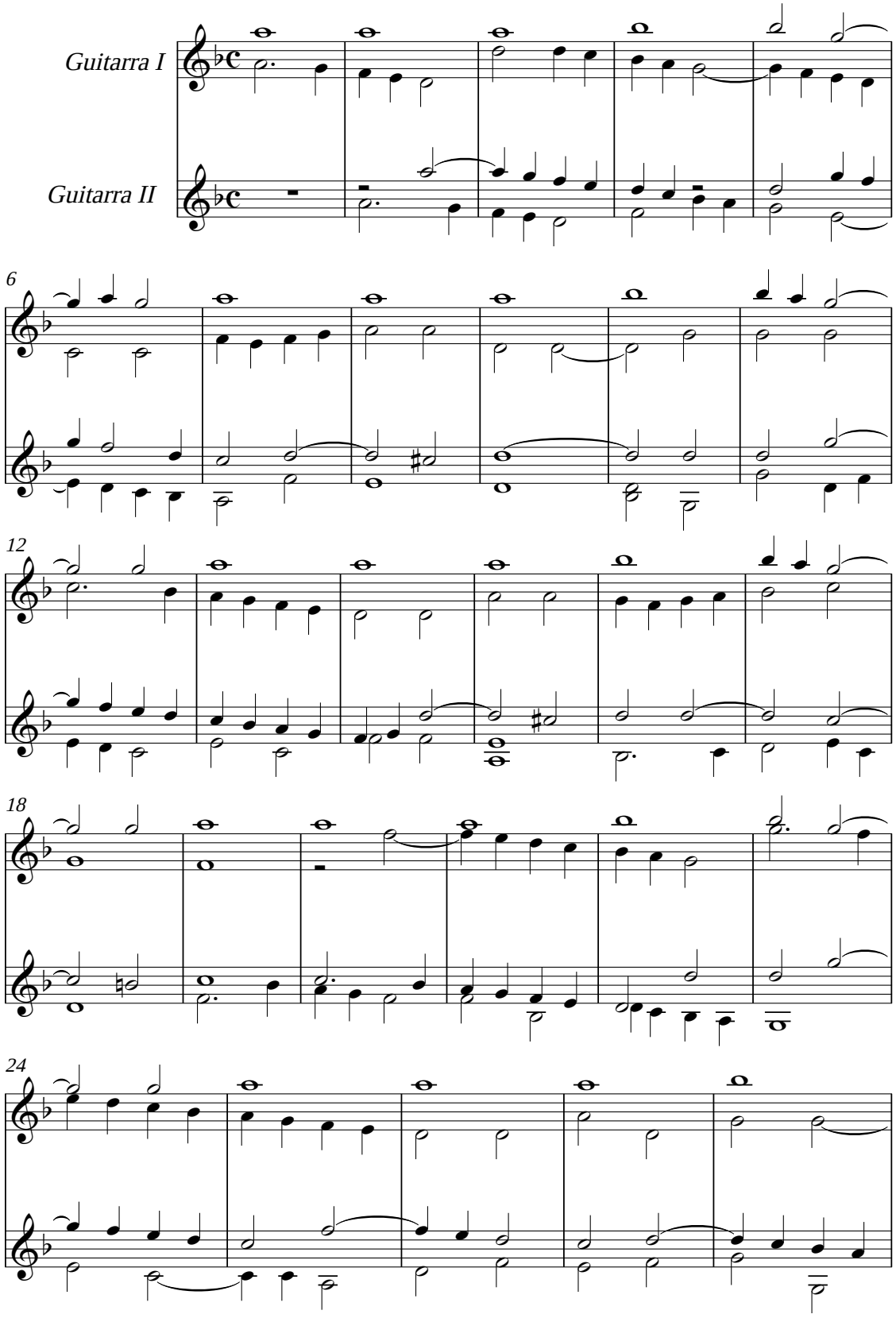
IV.- Sobre el tenor del Conde Claros [Valderrábano]

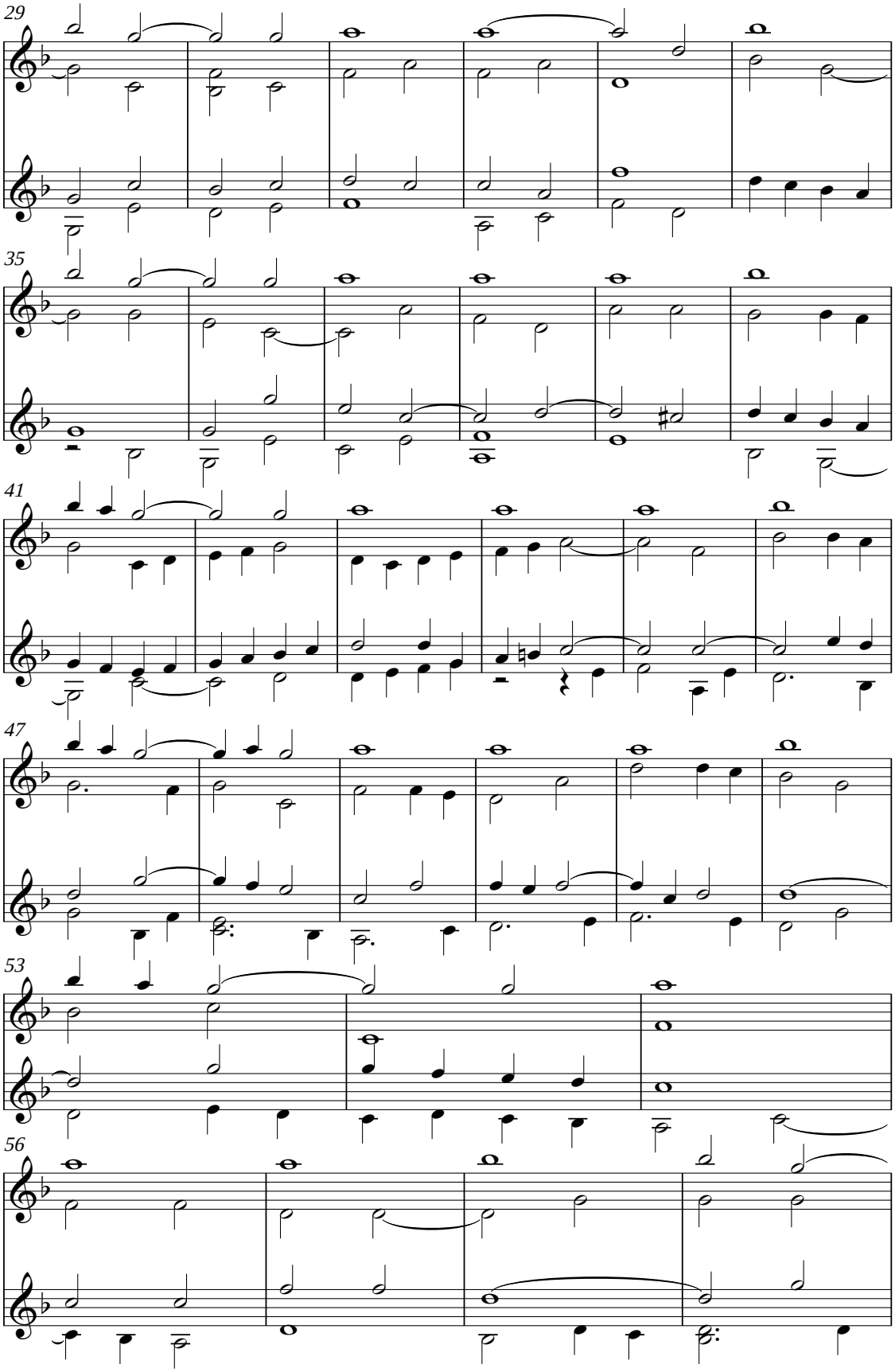


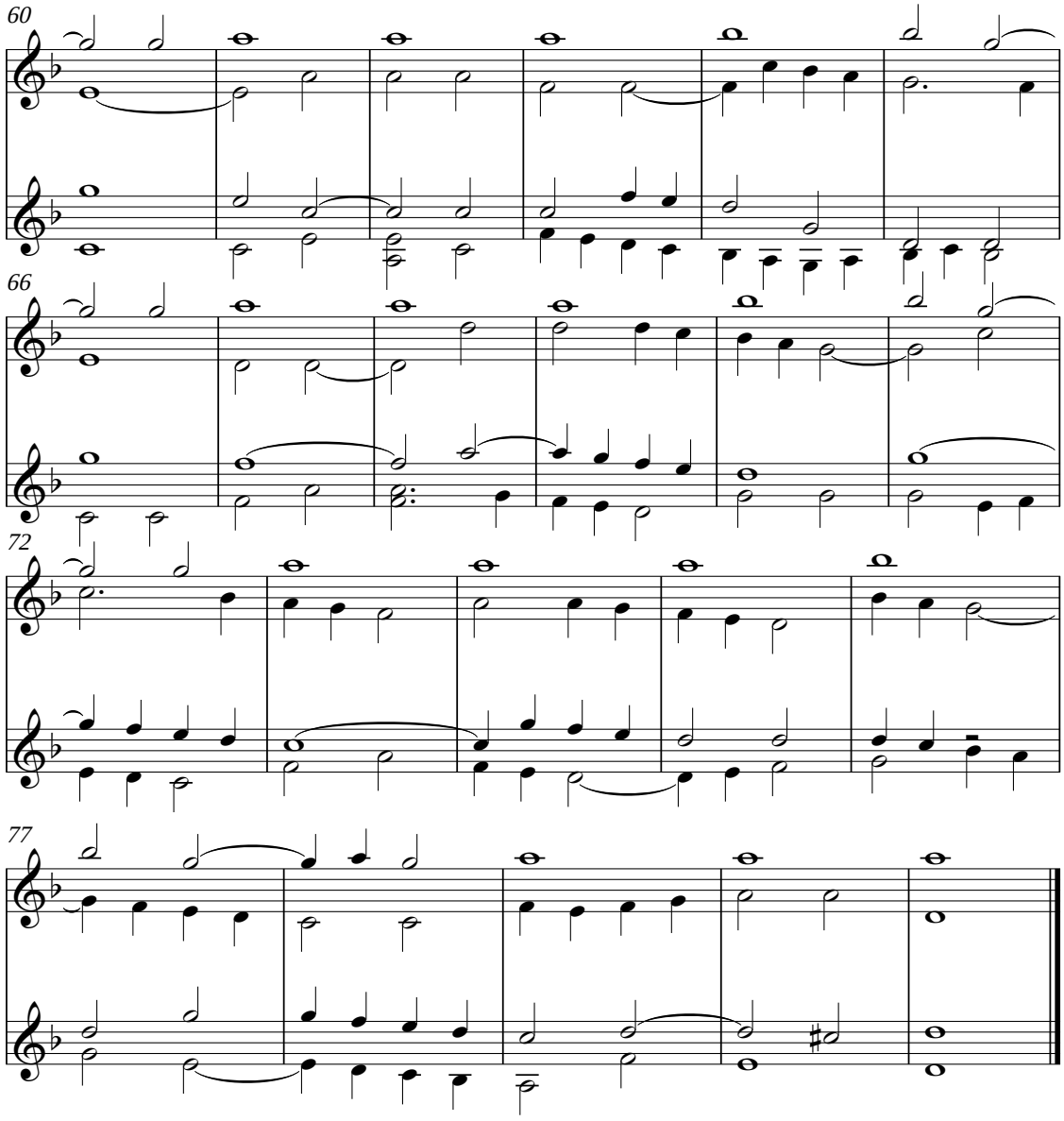

29
36
42
48
54


60
66
72
77

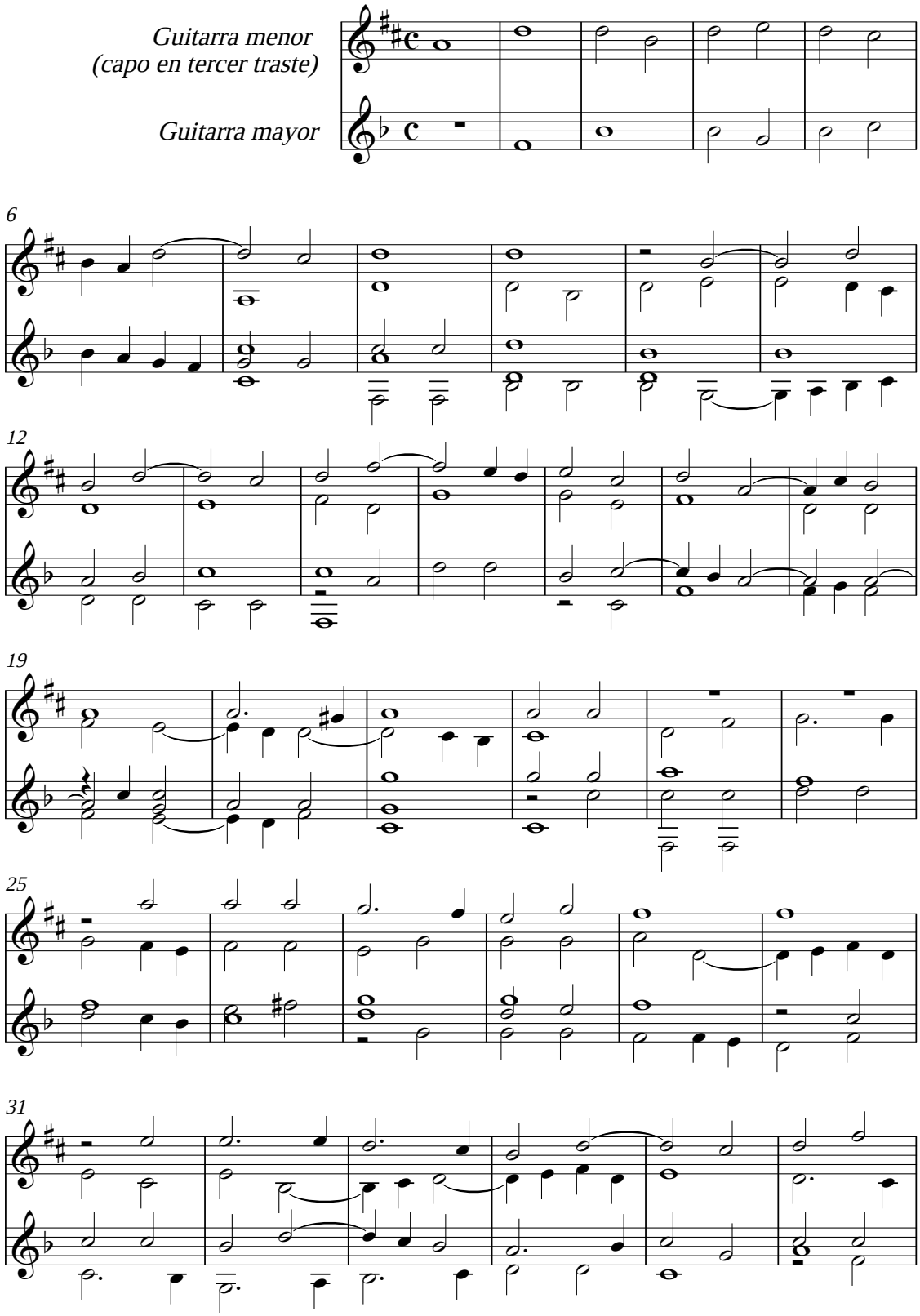
Sobre el tenor del Conde Claros (versión de consulta)

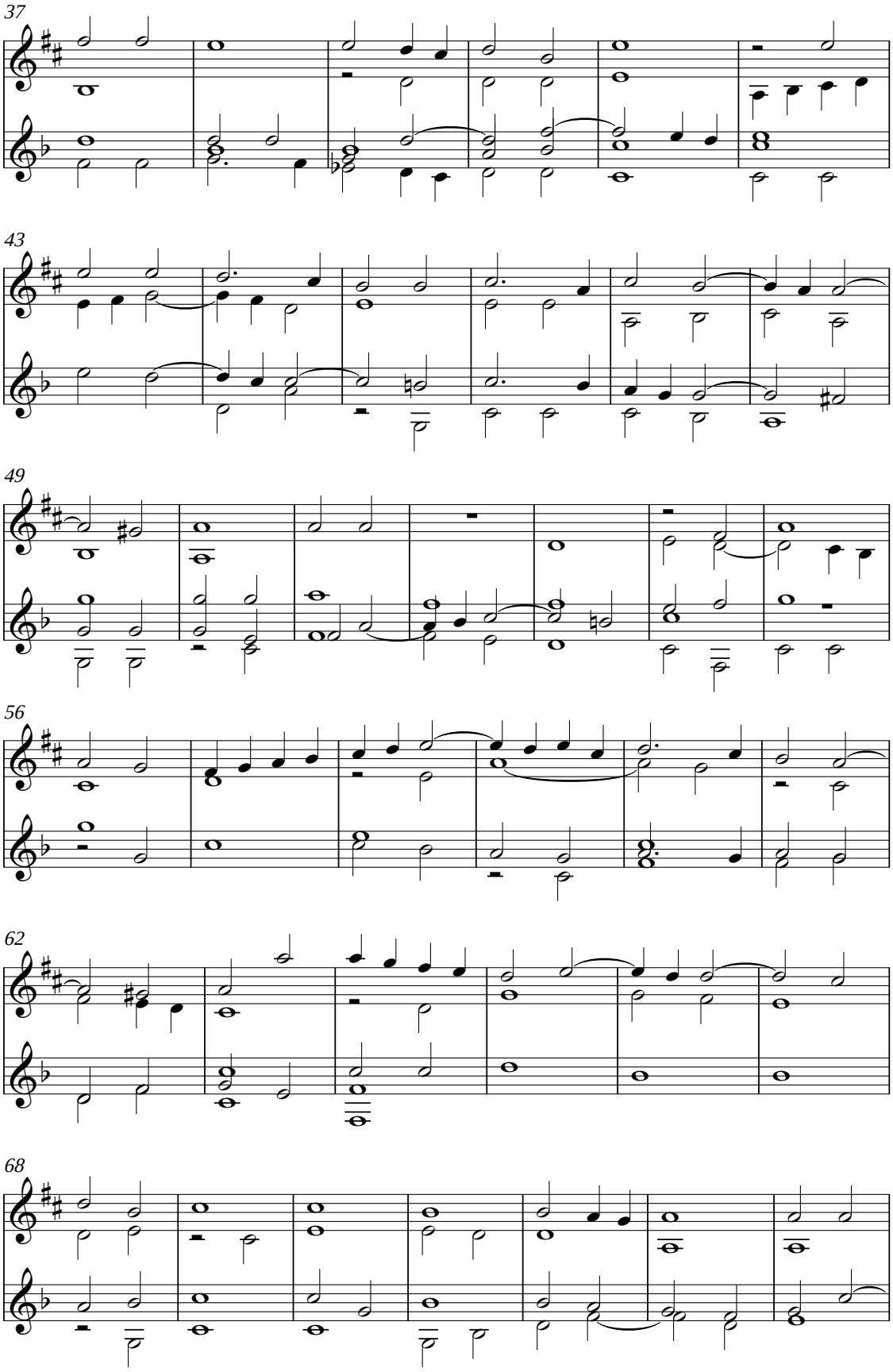


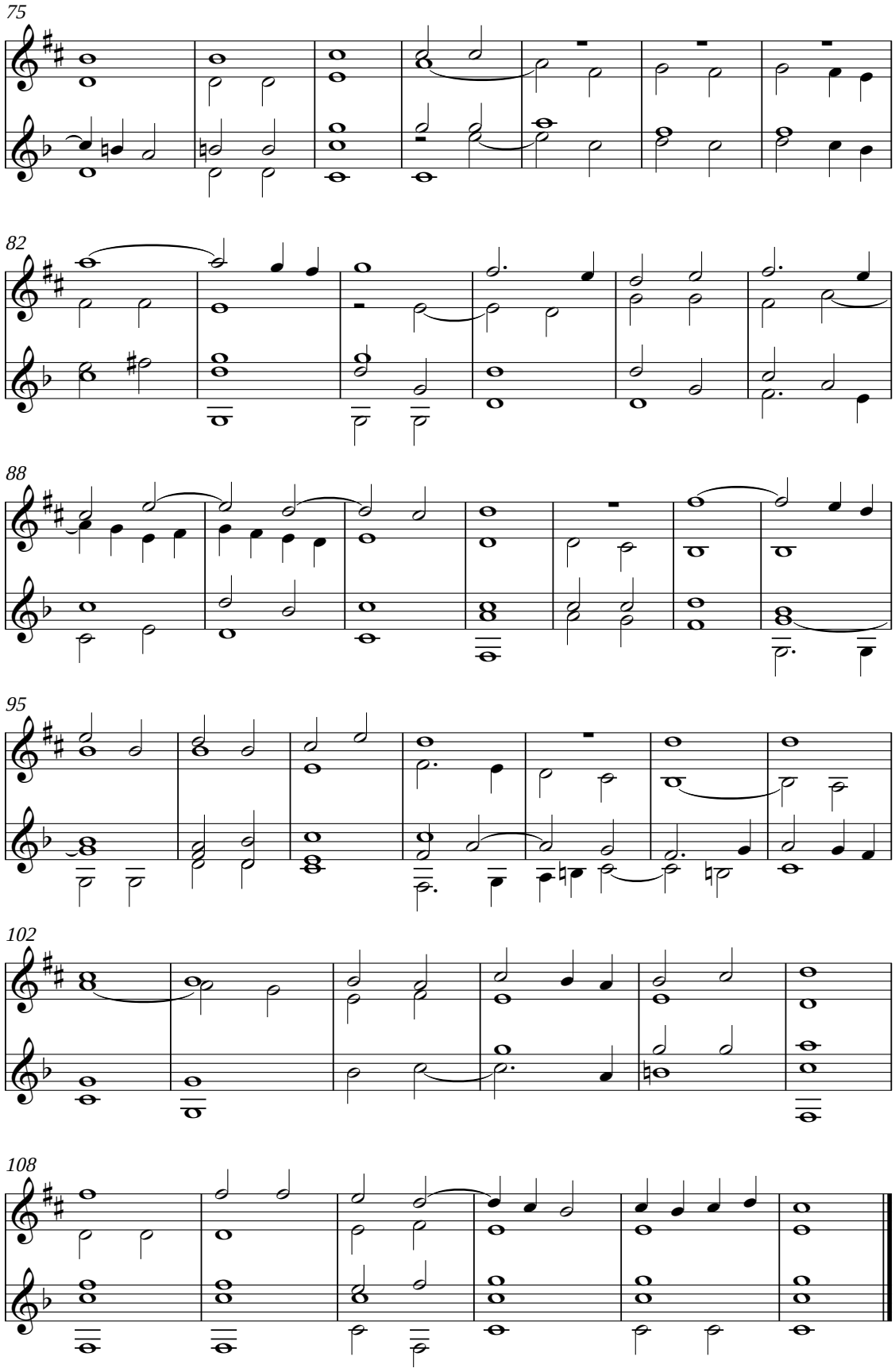

29
35
41
47
53
56


60
66
72
77

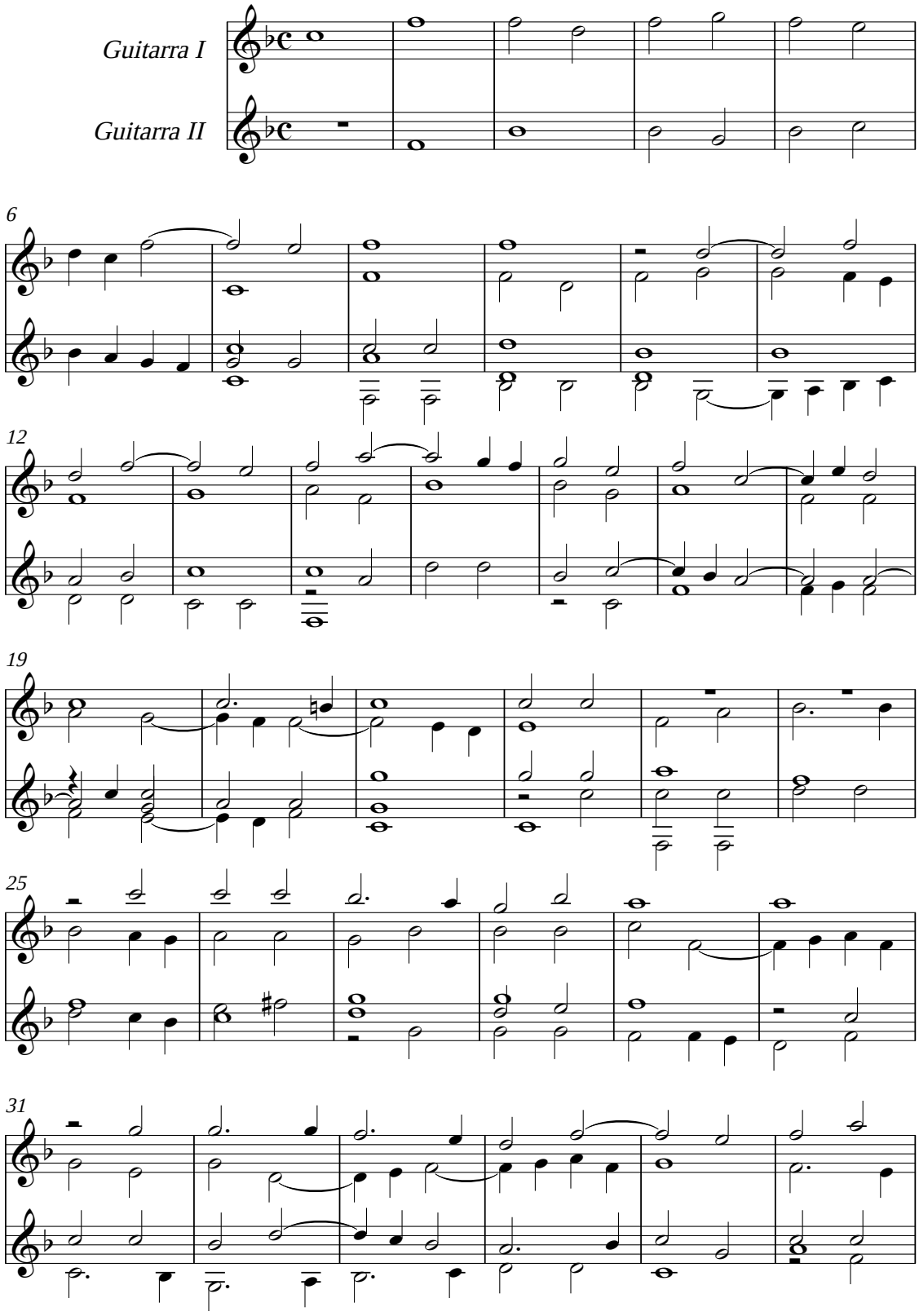
V.- Andreas Christi famulus [Morales]

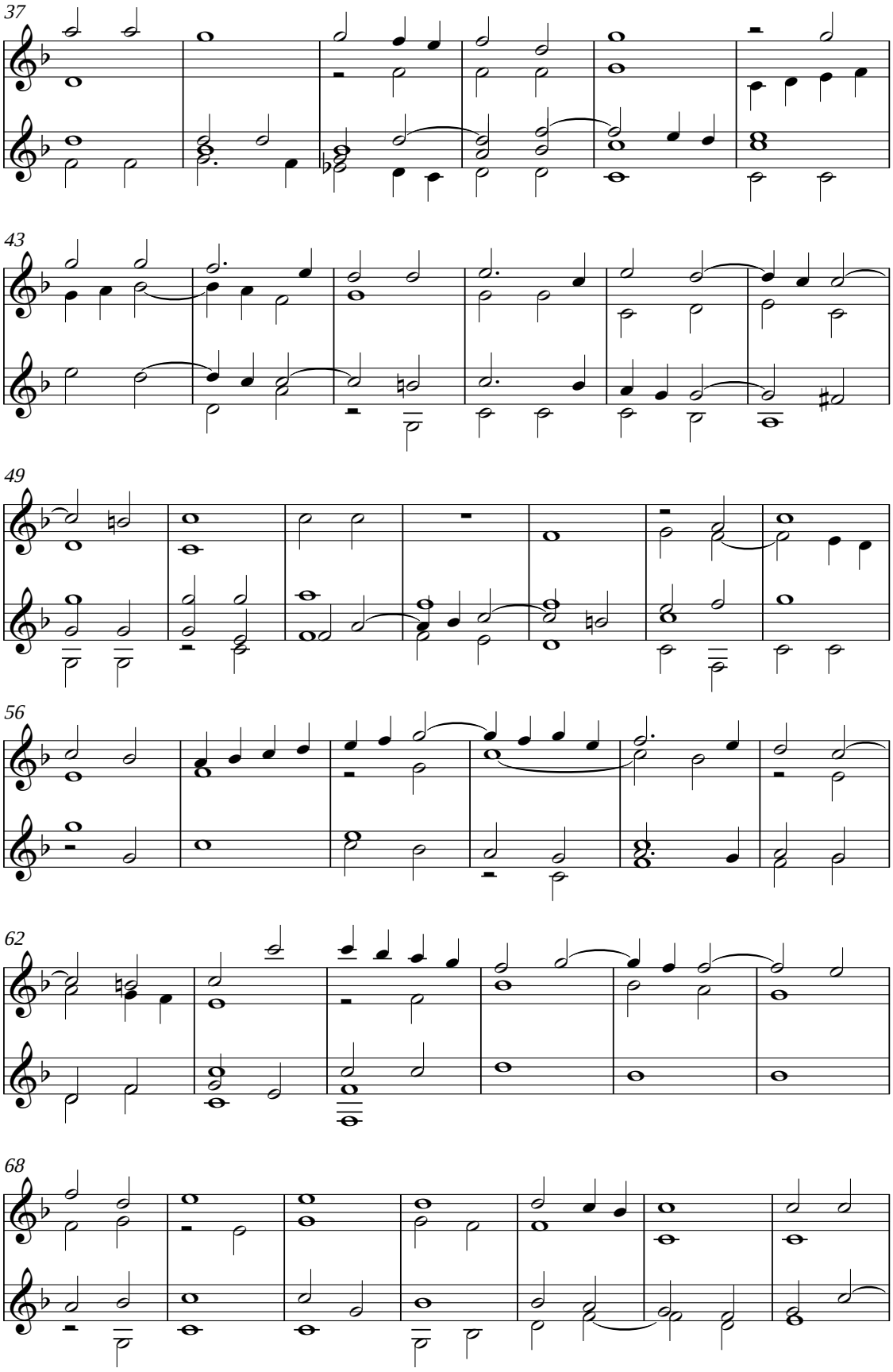


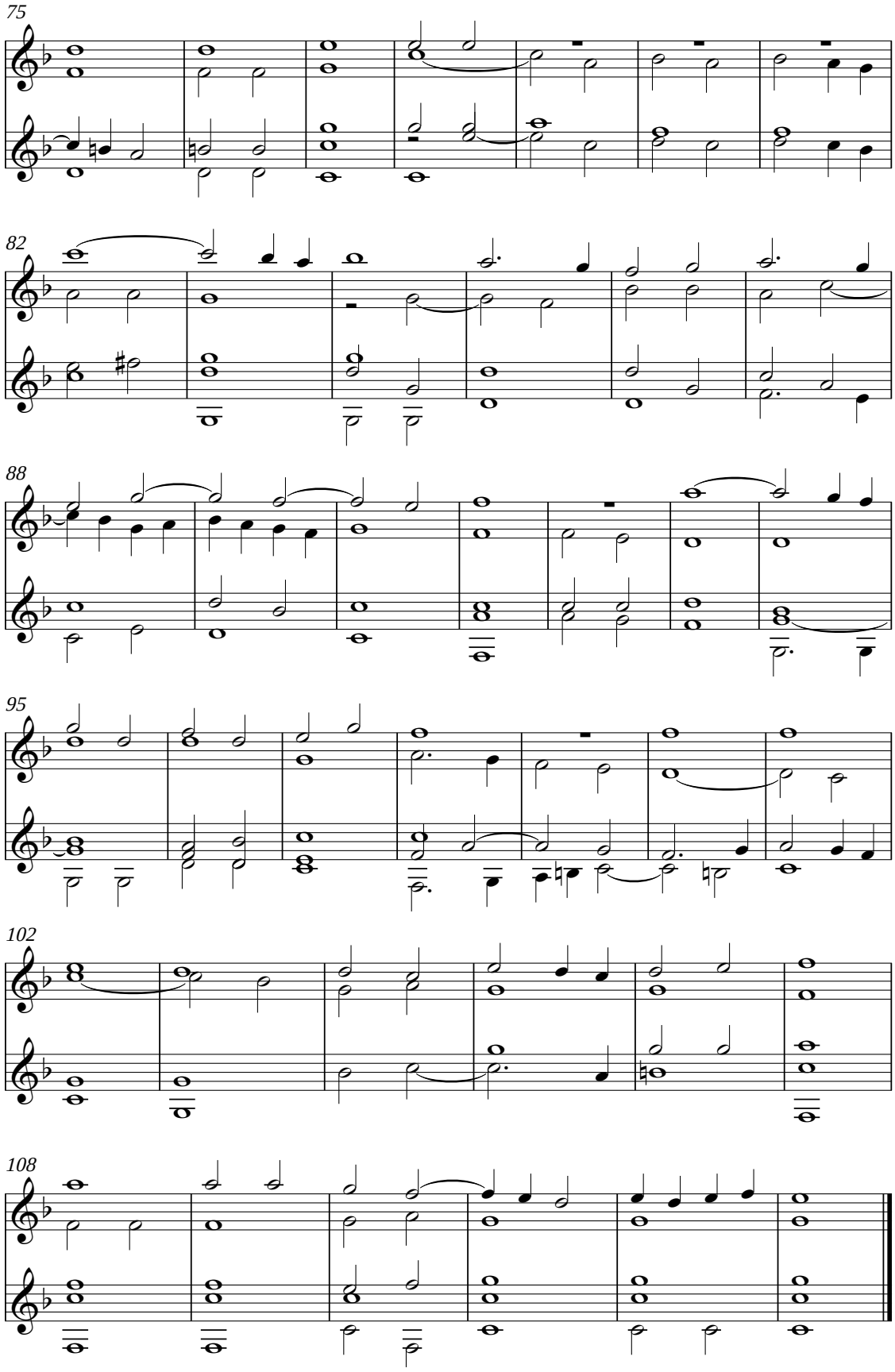

37
43
49
56
62
68


75
82
88
95
102
108

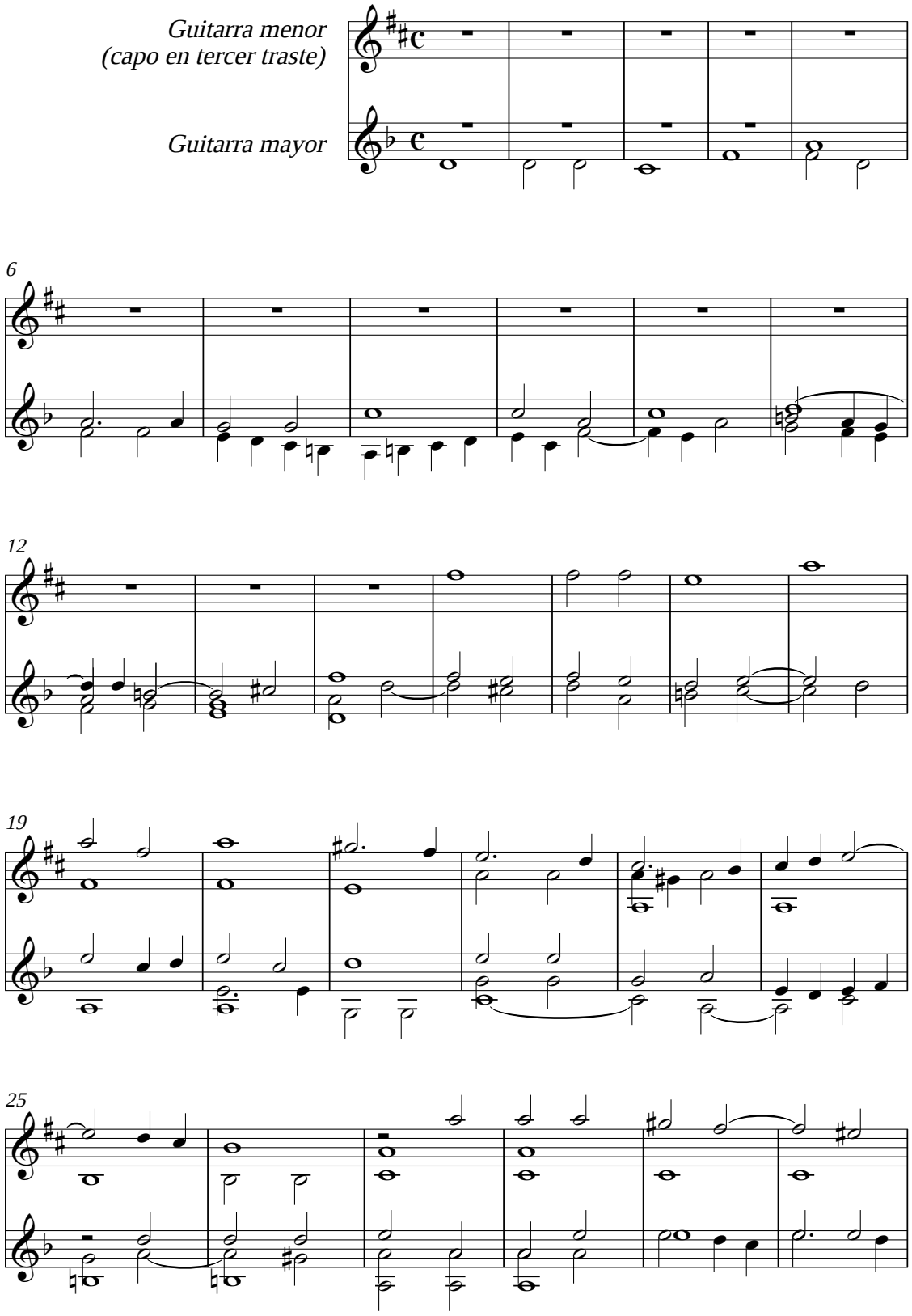
Andreas Christi famulus (versión de consulta)

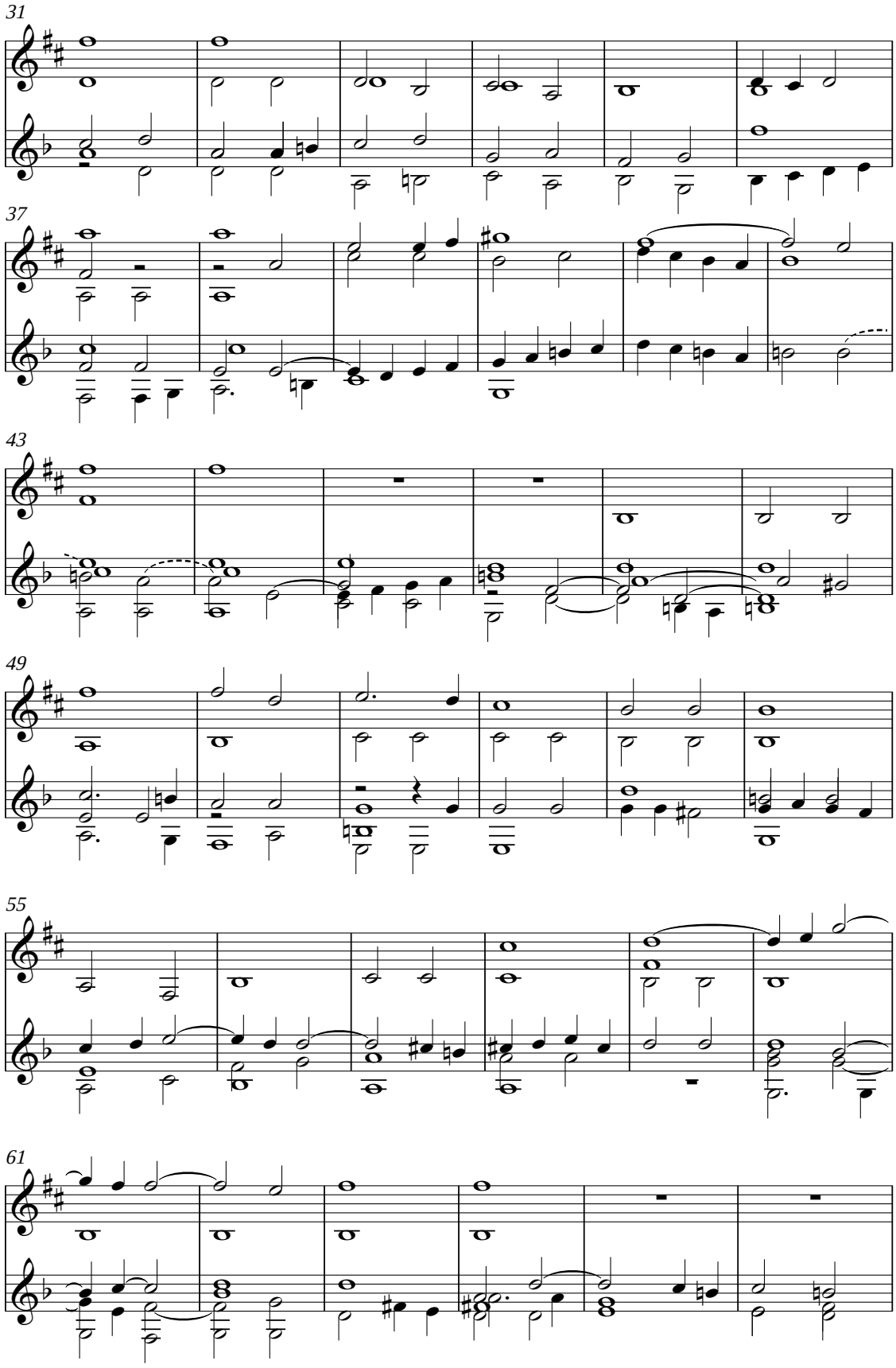


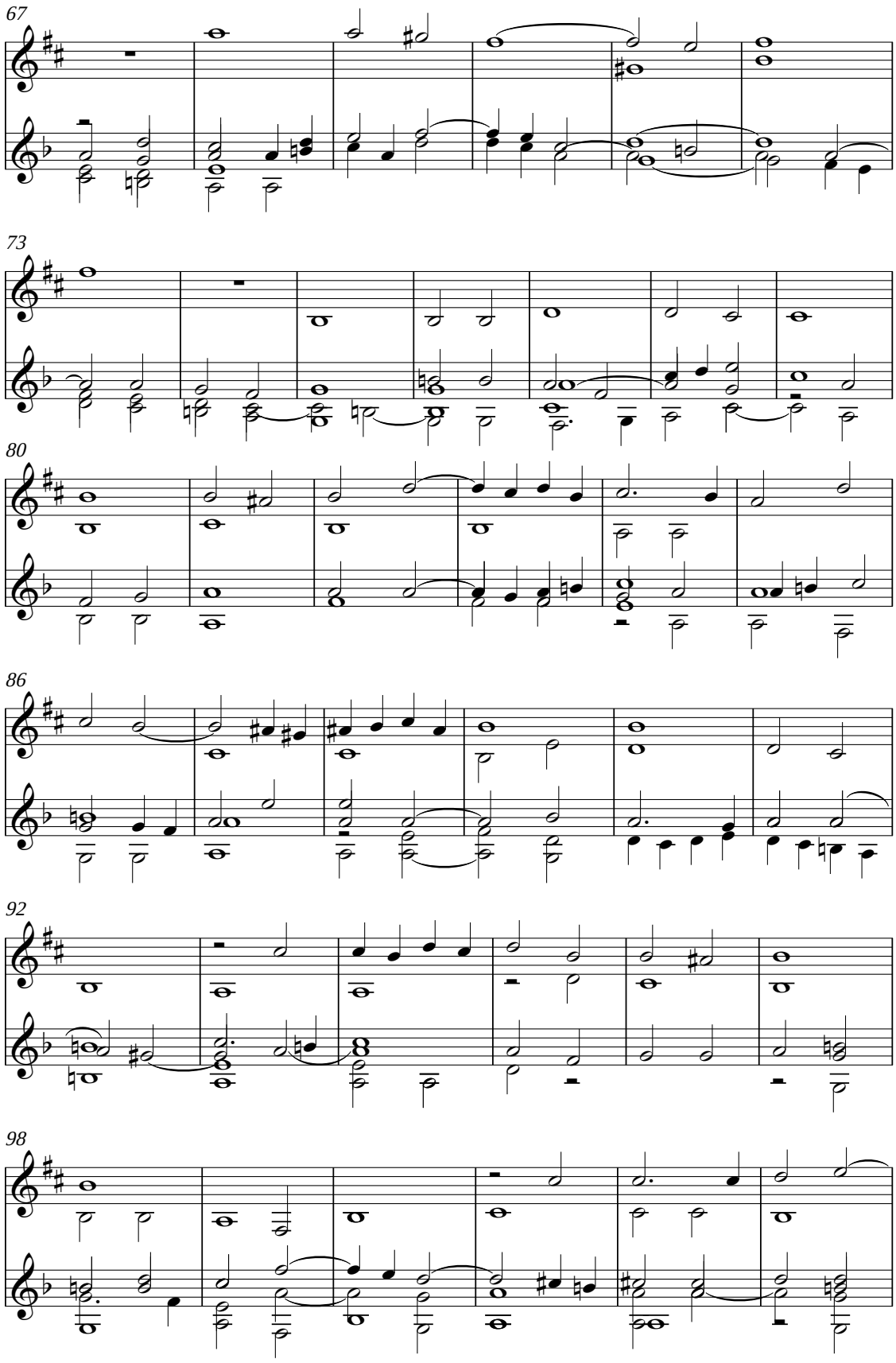

37
43
49
56
62
68

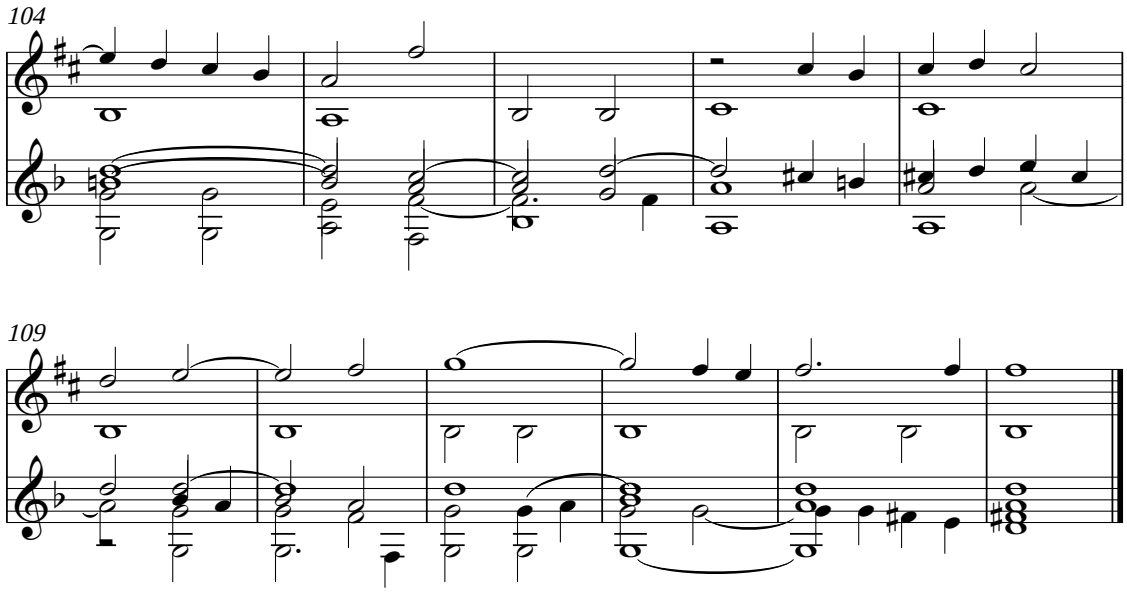

75
82
88
95
102
108

VI.- Quanti mercenarii [Morales]

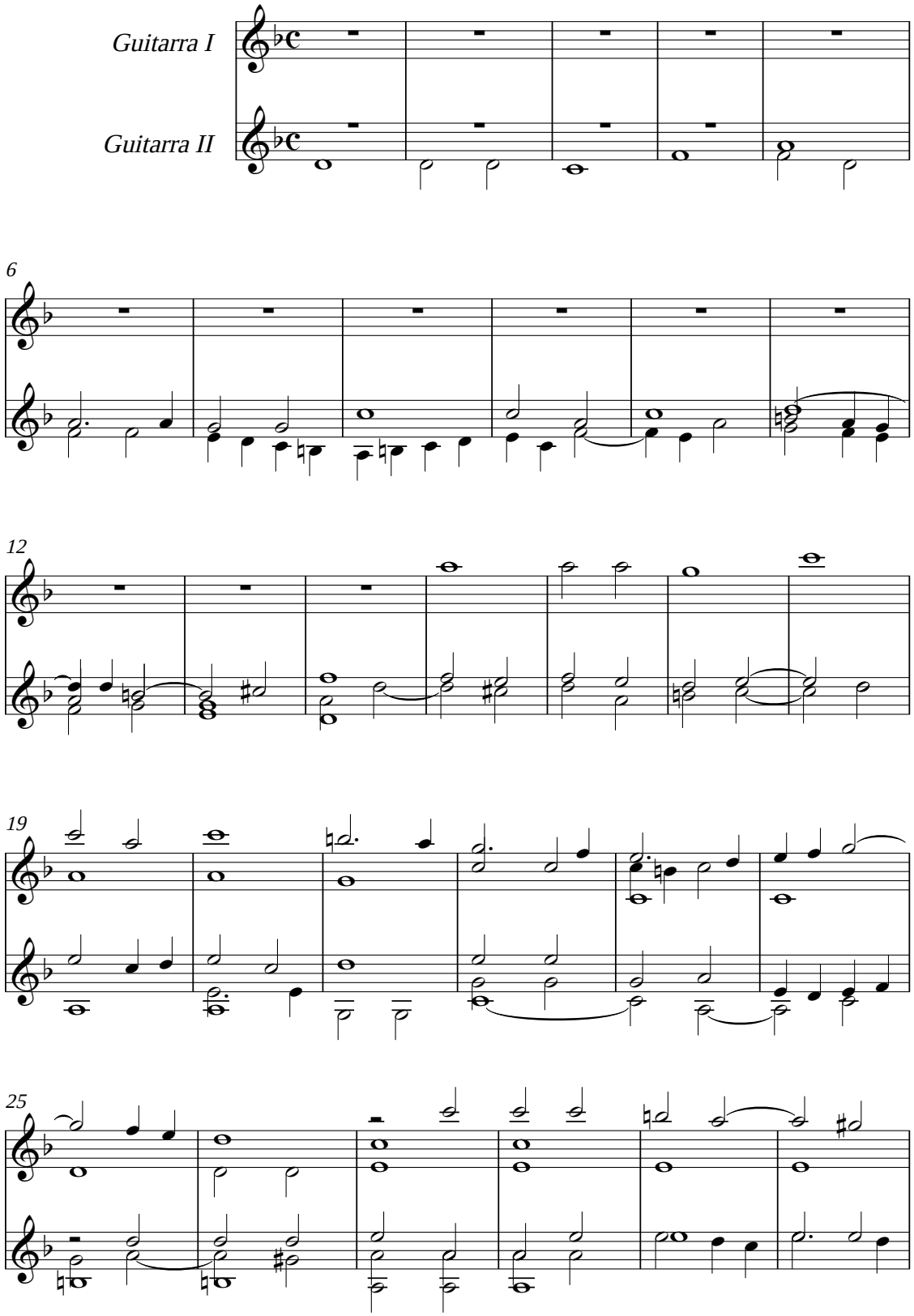


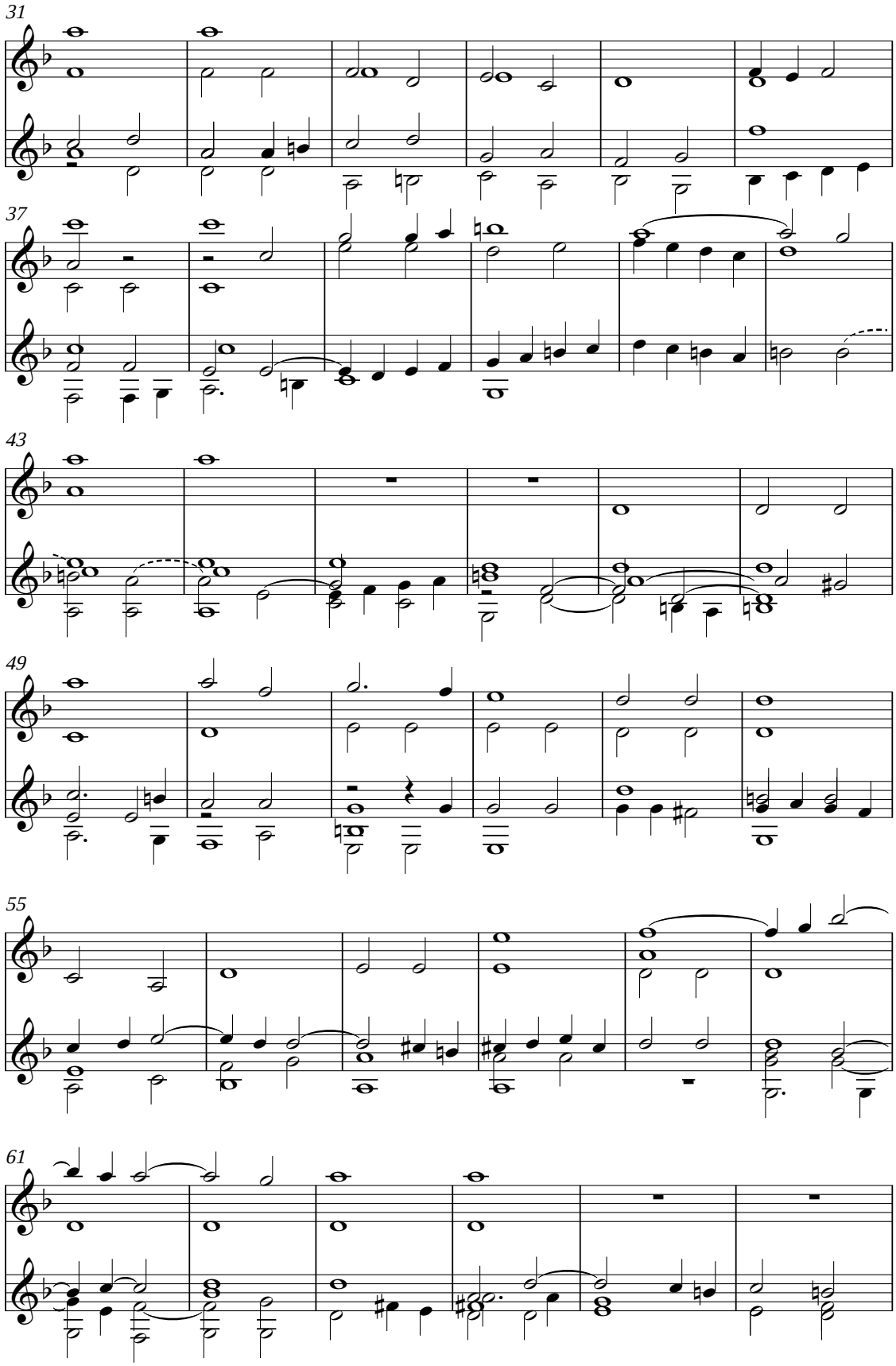

31
37
43
49
55
61

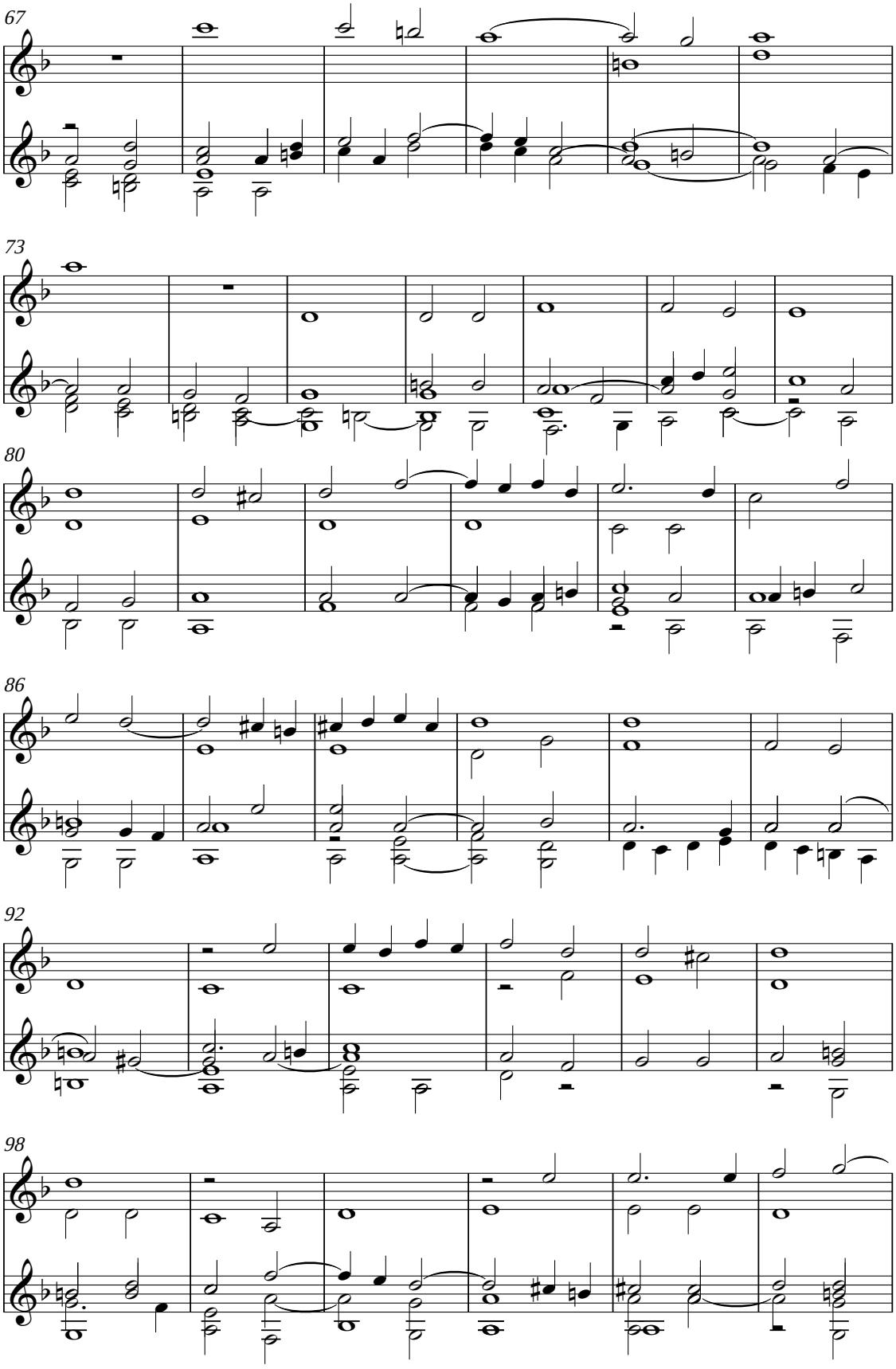

67
73
80
86
92
98

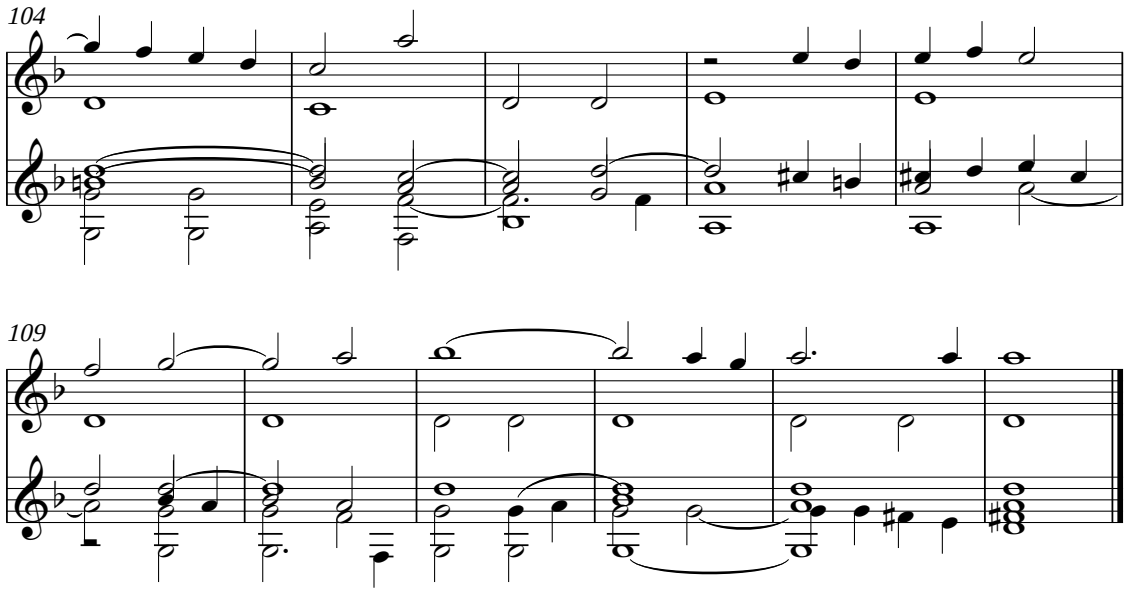

104
109

Quanti mercenarii (versión de consulta)

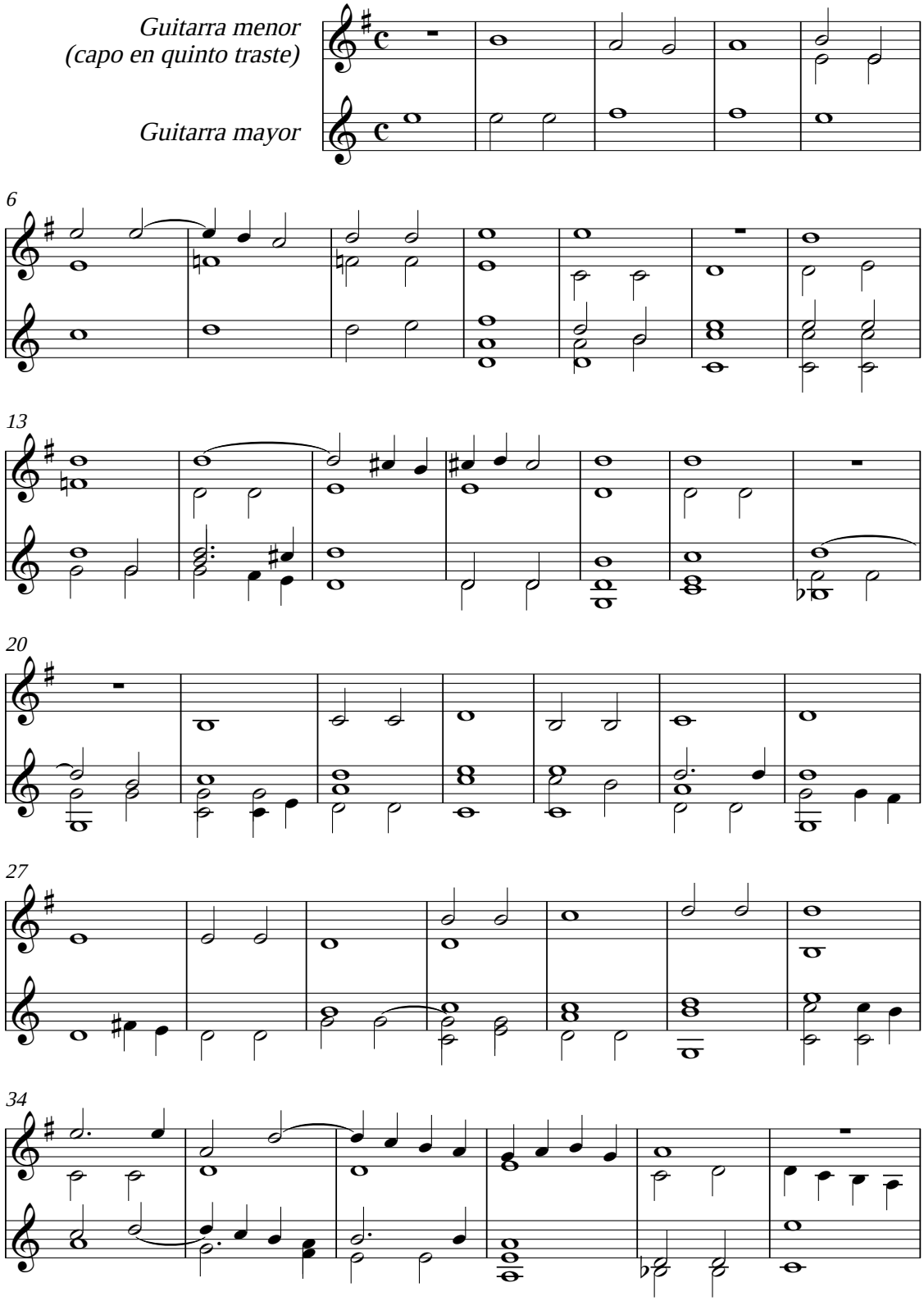


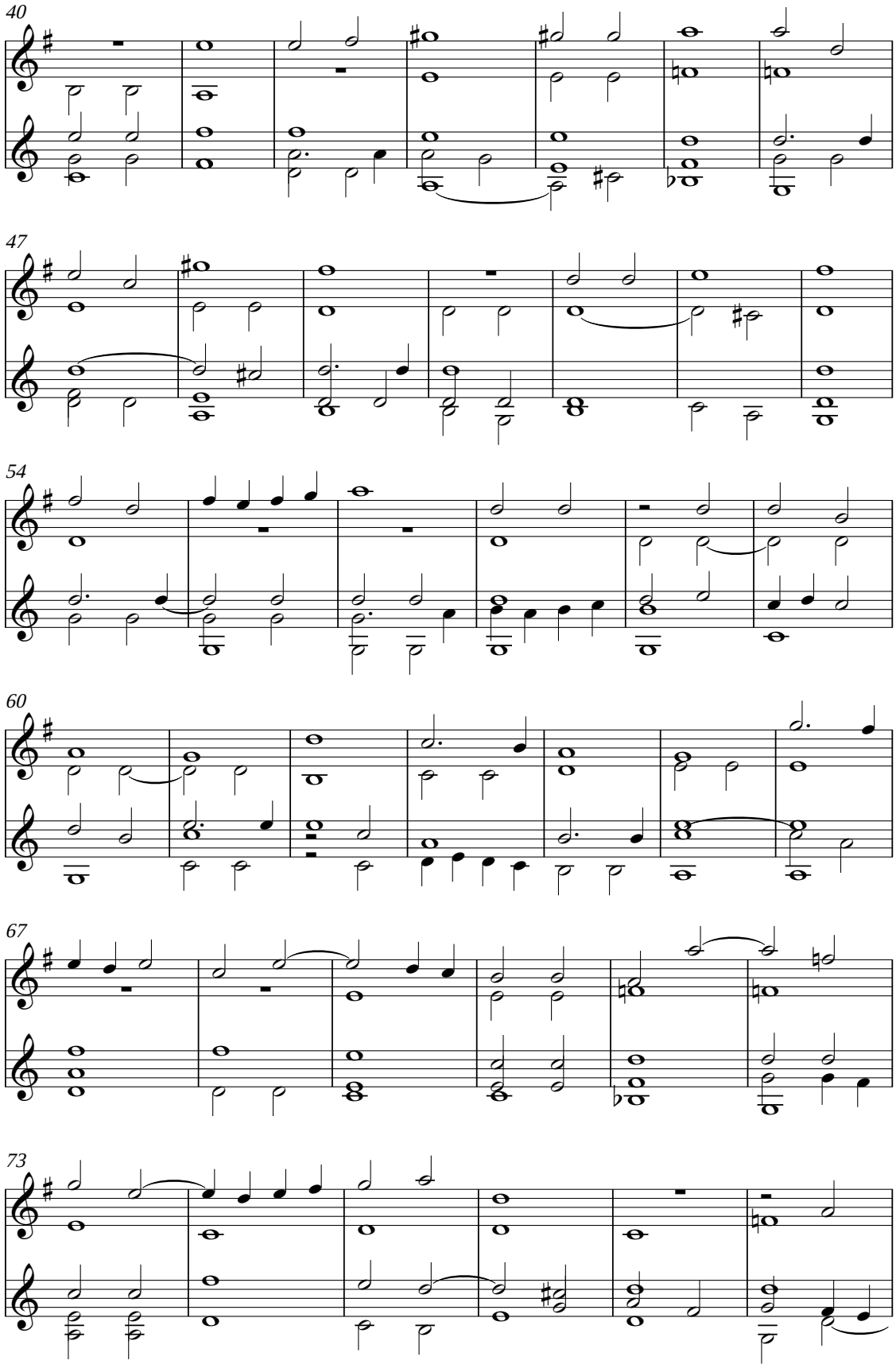

31
37
43
49
55
61

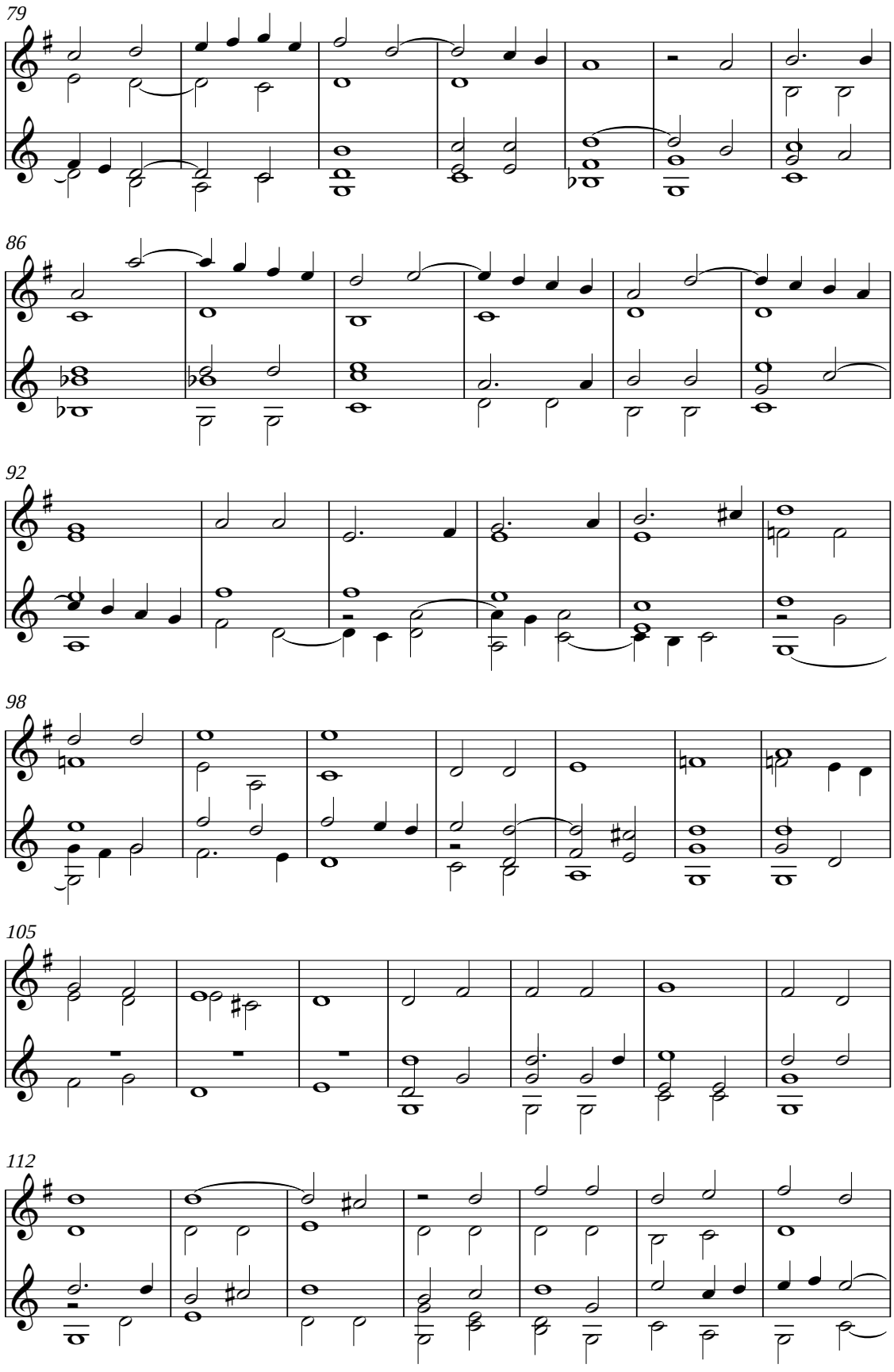

67
73
80
86
92
98

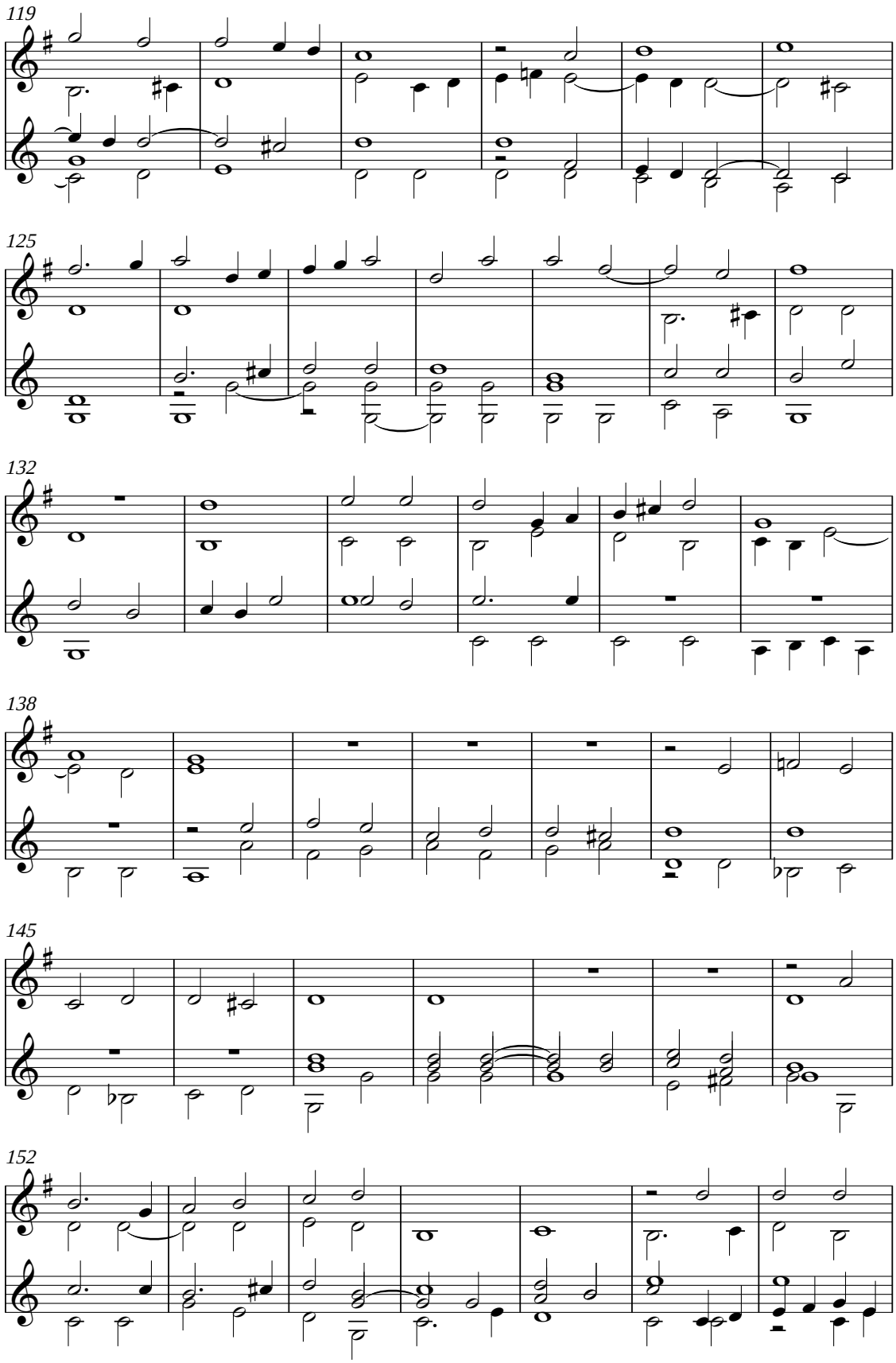

104
109

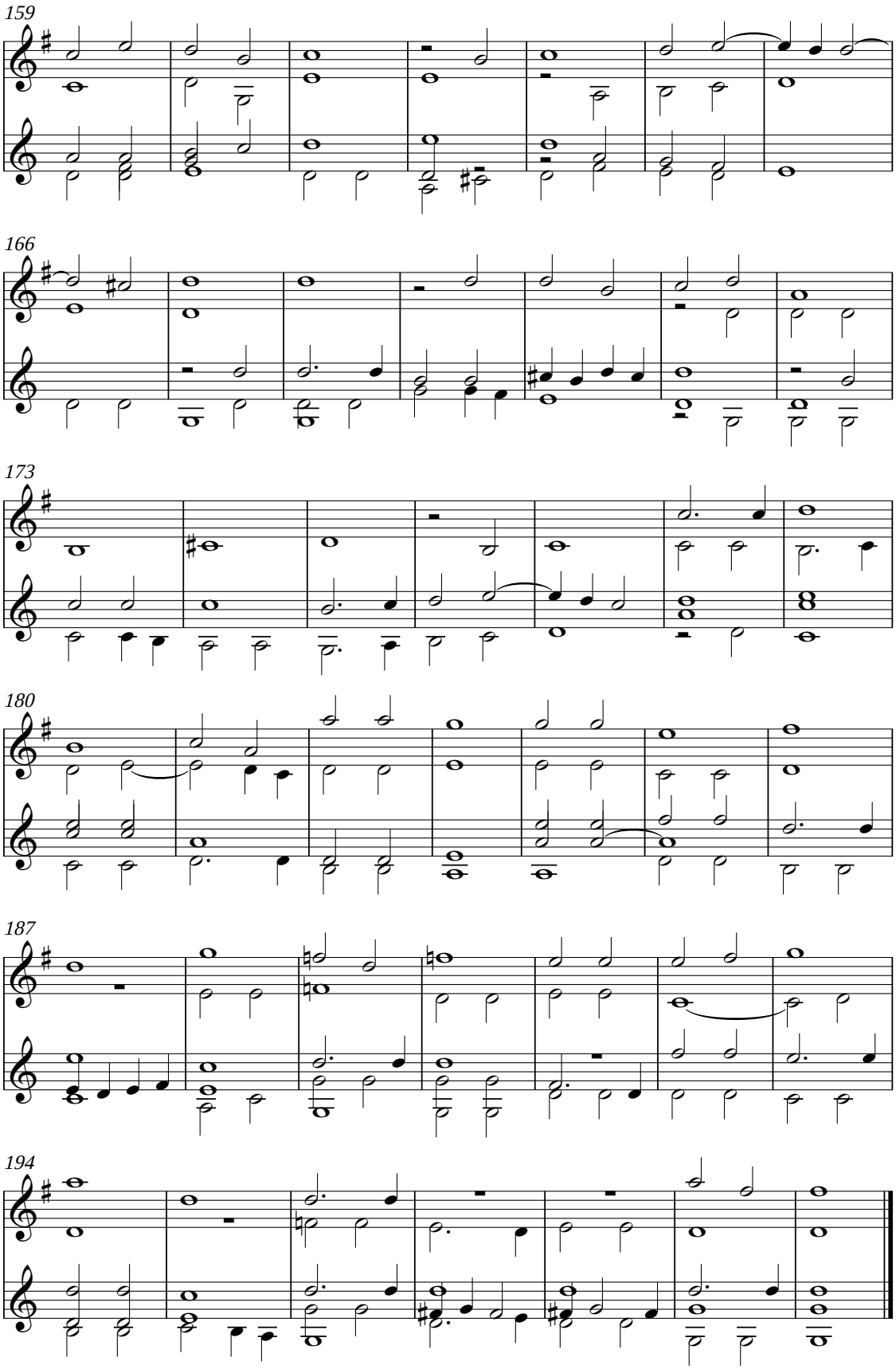
VII.- Patrem de beata virgine [Josquin]



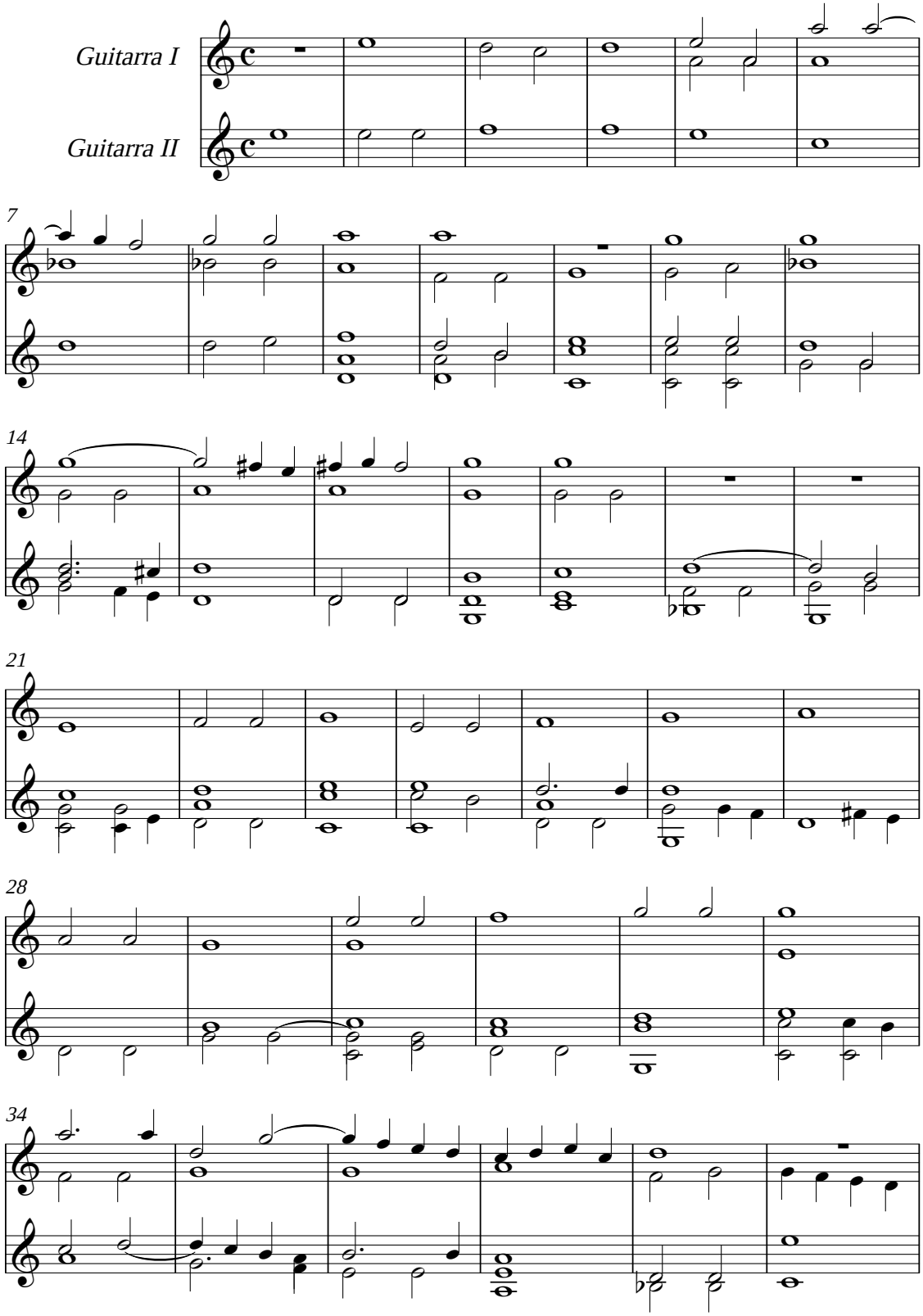

40
47
54
60
67
73

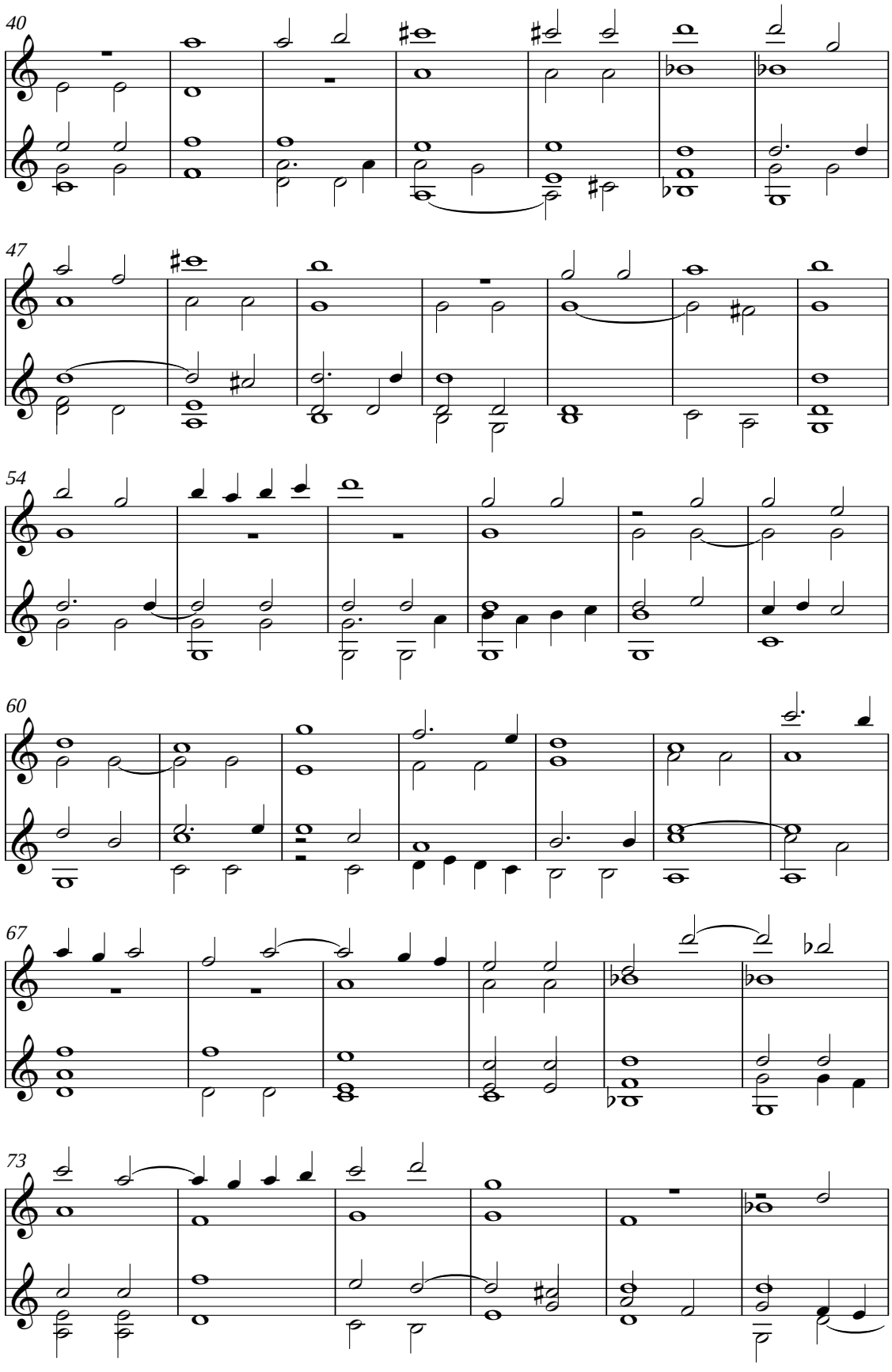

79
86
92
98
105
112

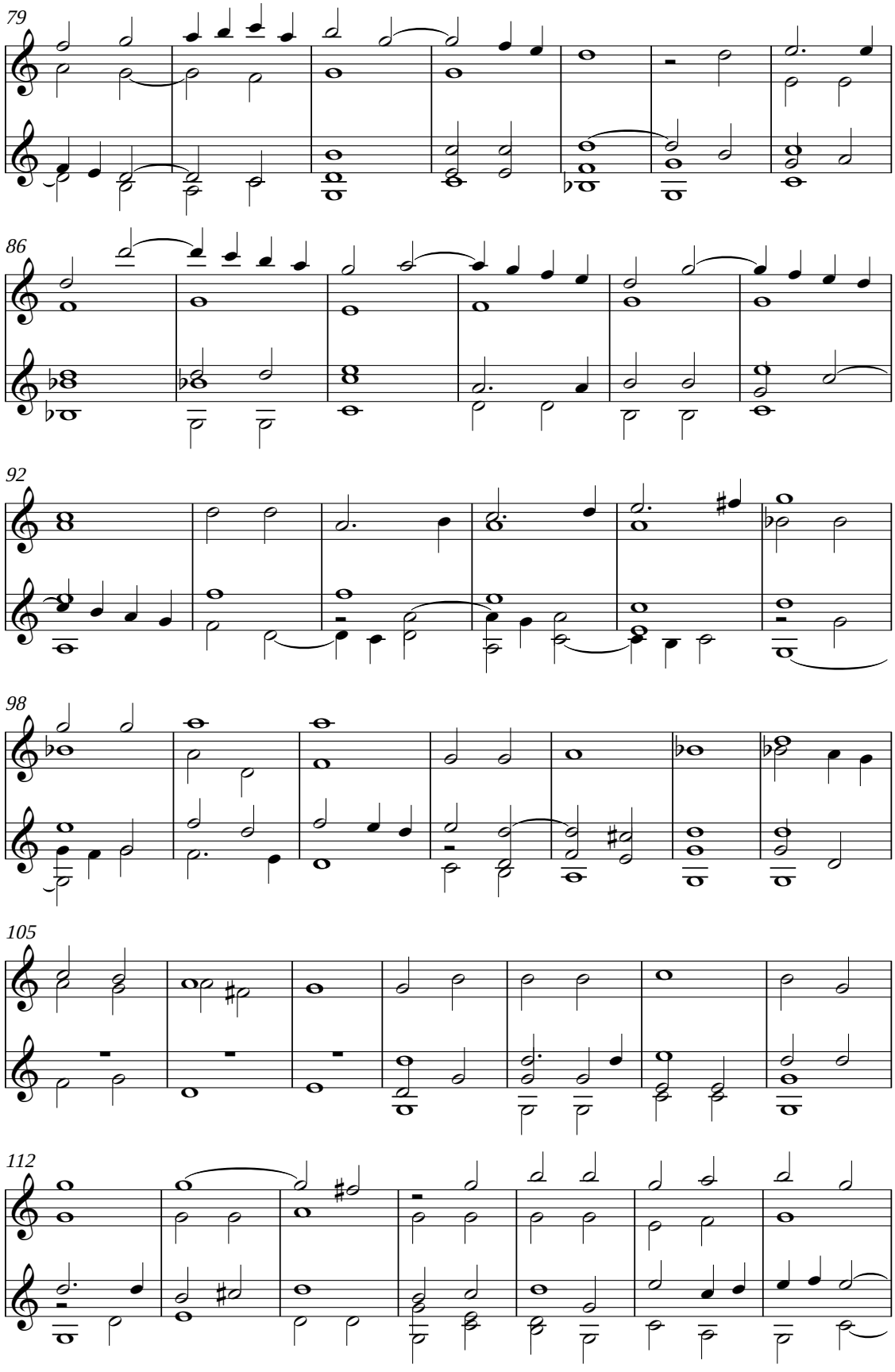

119
125
132
138
145
152

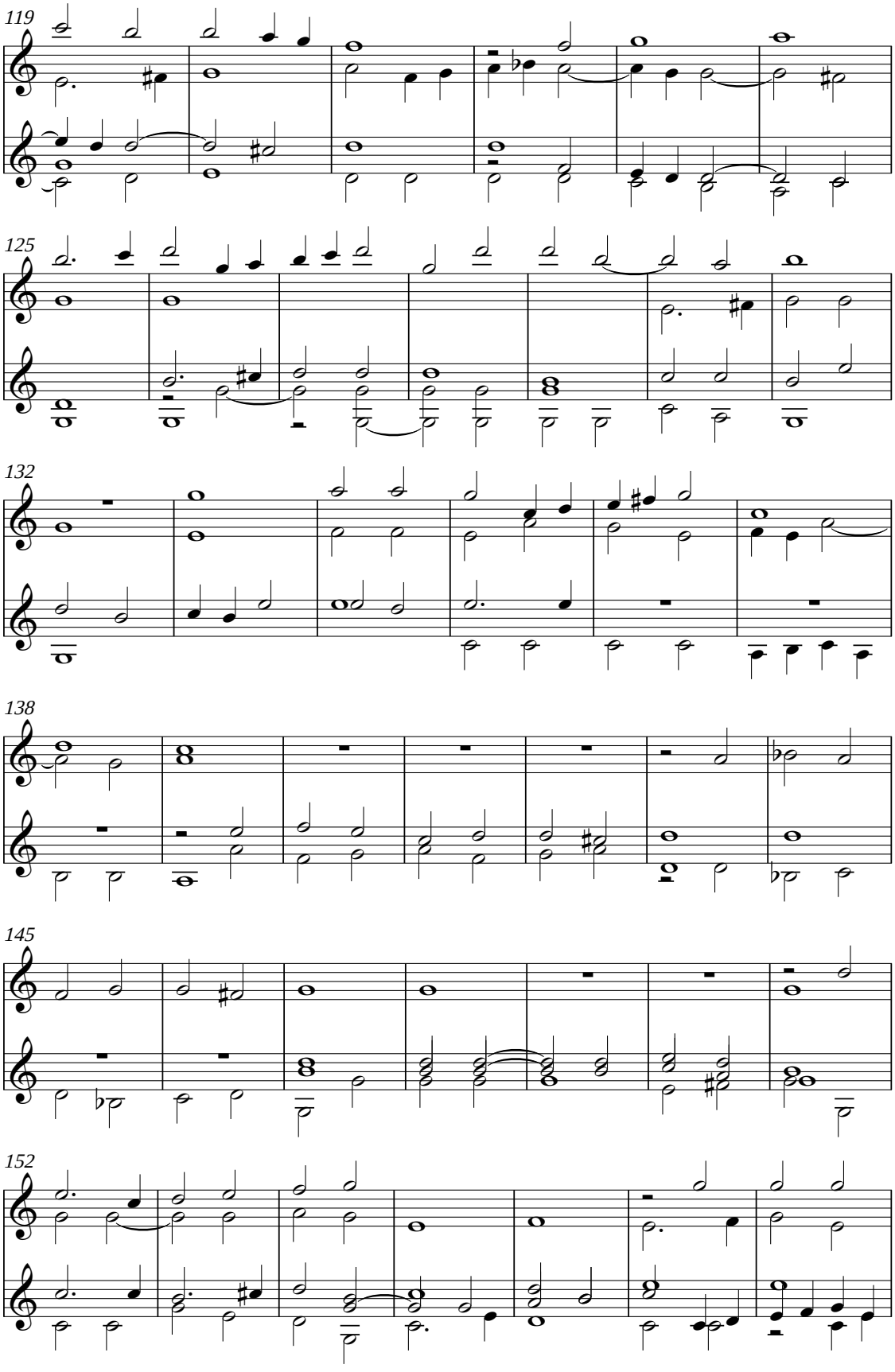

159
166
173
180
187
194

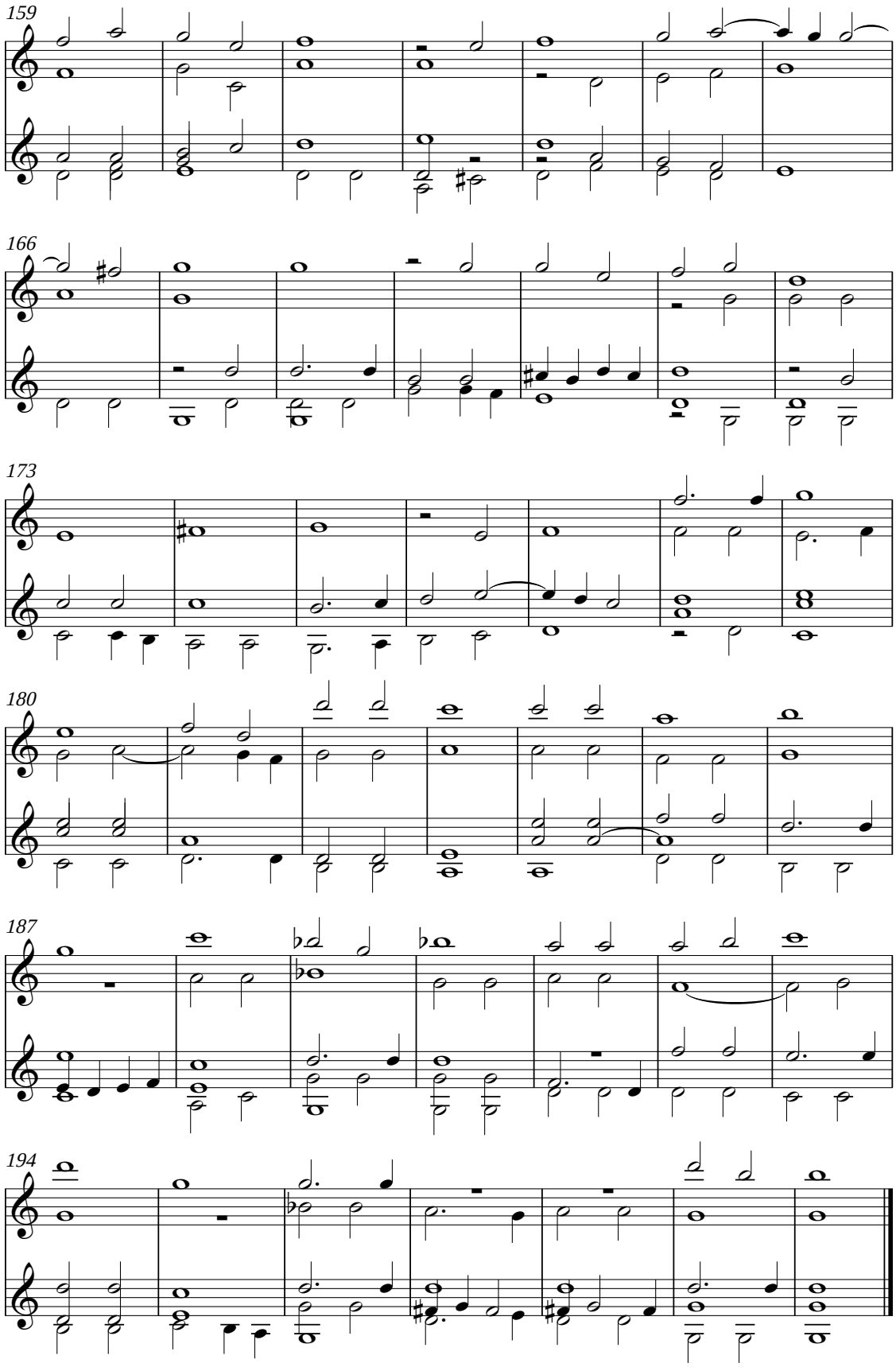
Patrem de beata virgine (versión de consulta)



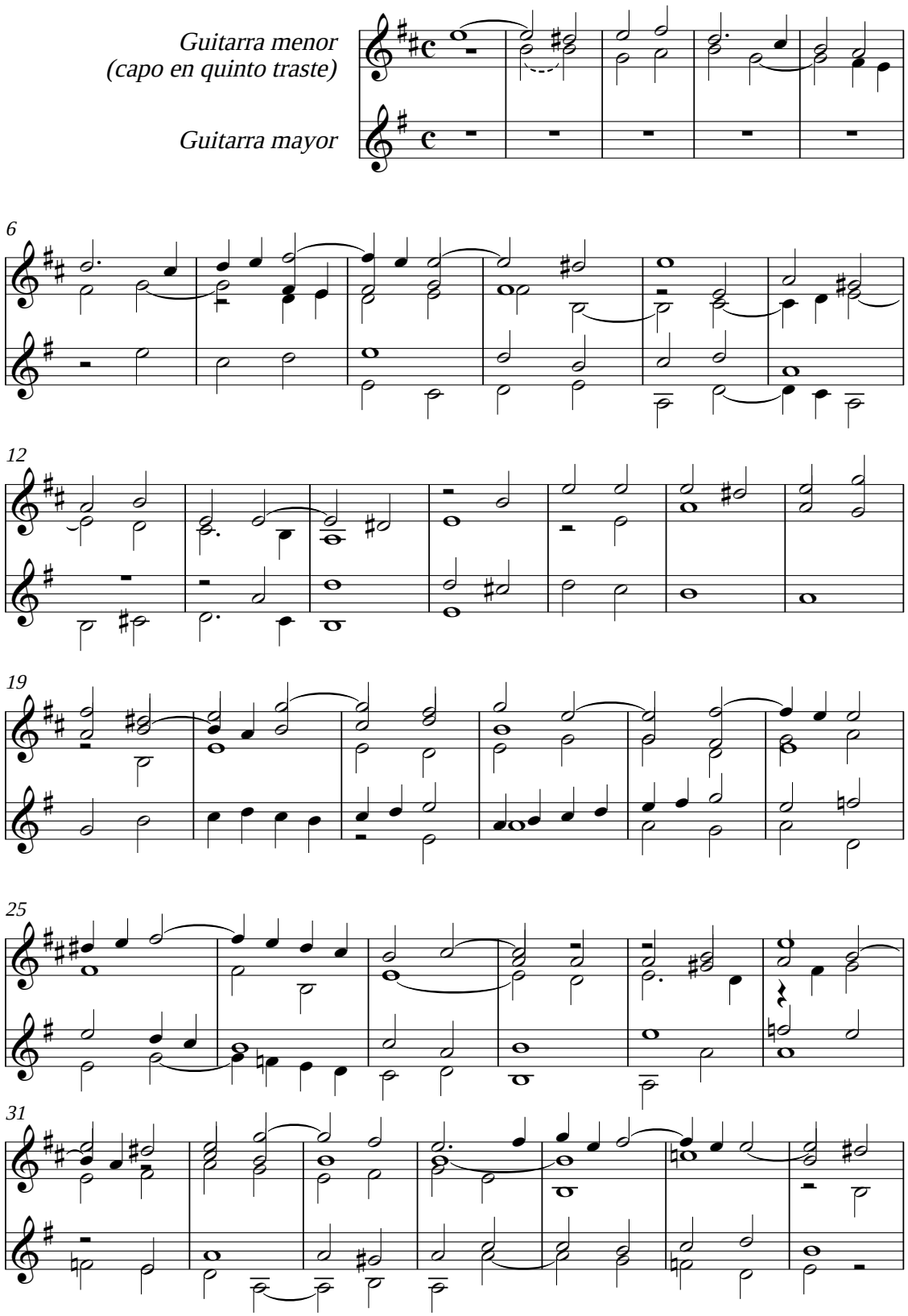

40
47
54
60
67
73

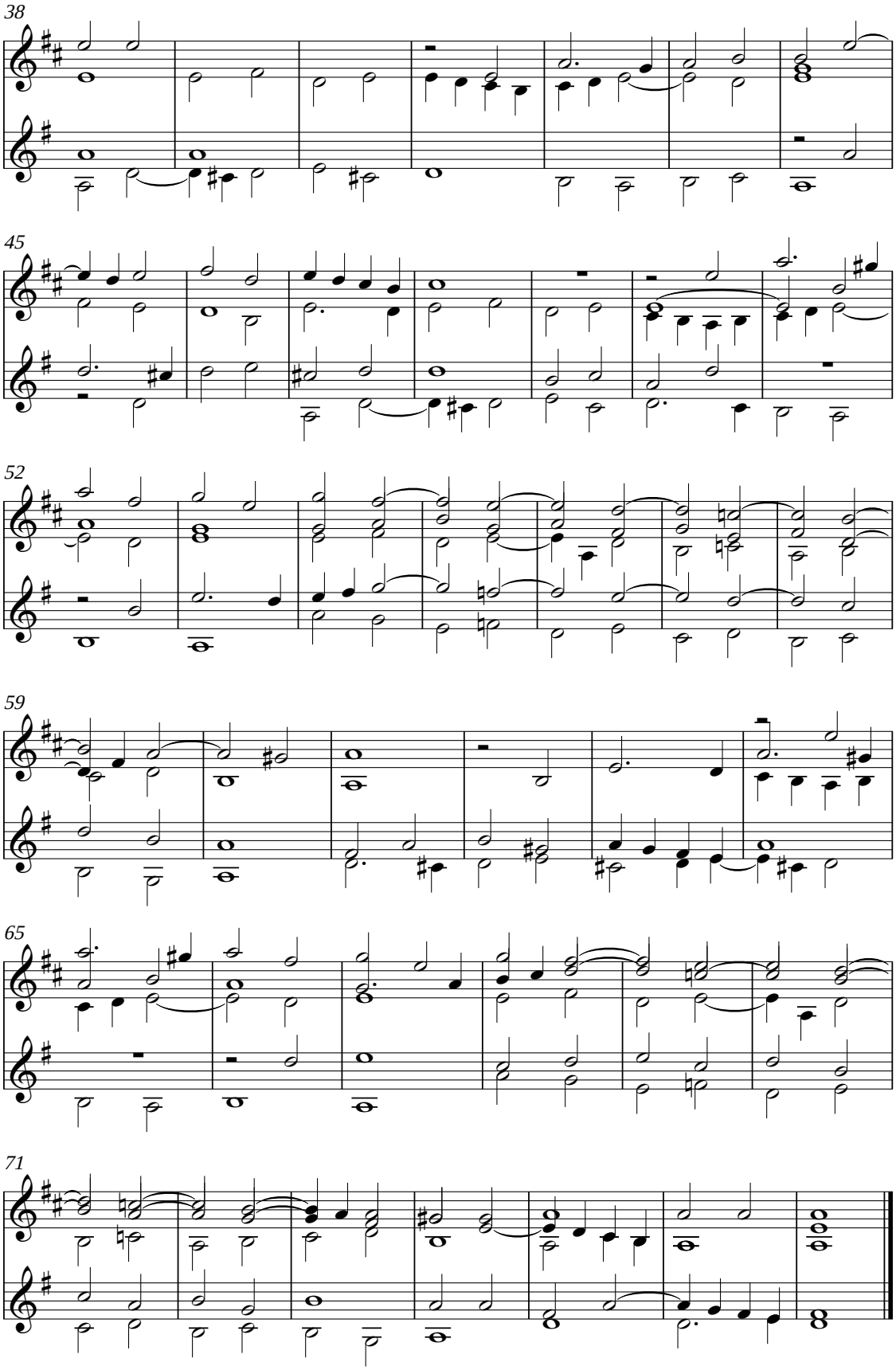

79
86
92
98
105
112


119
125
132
138
145
152

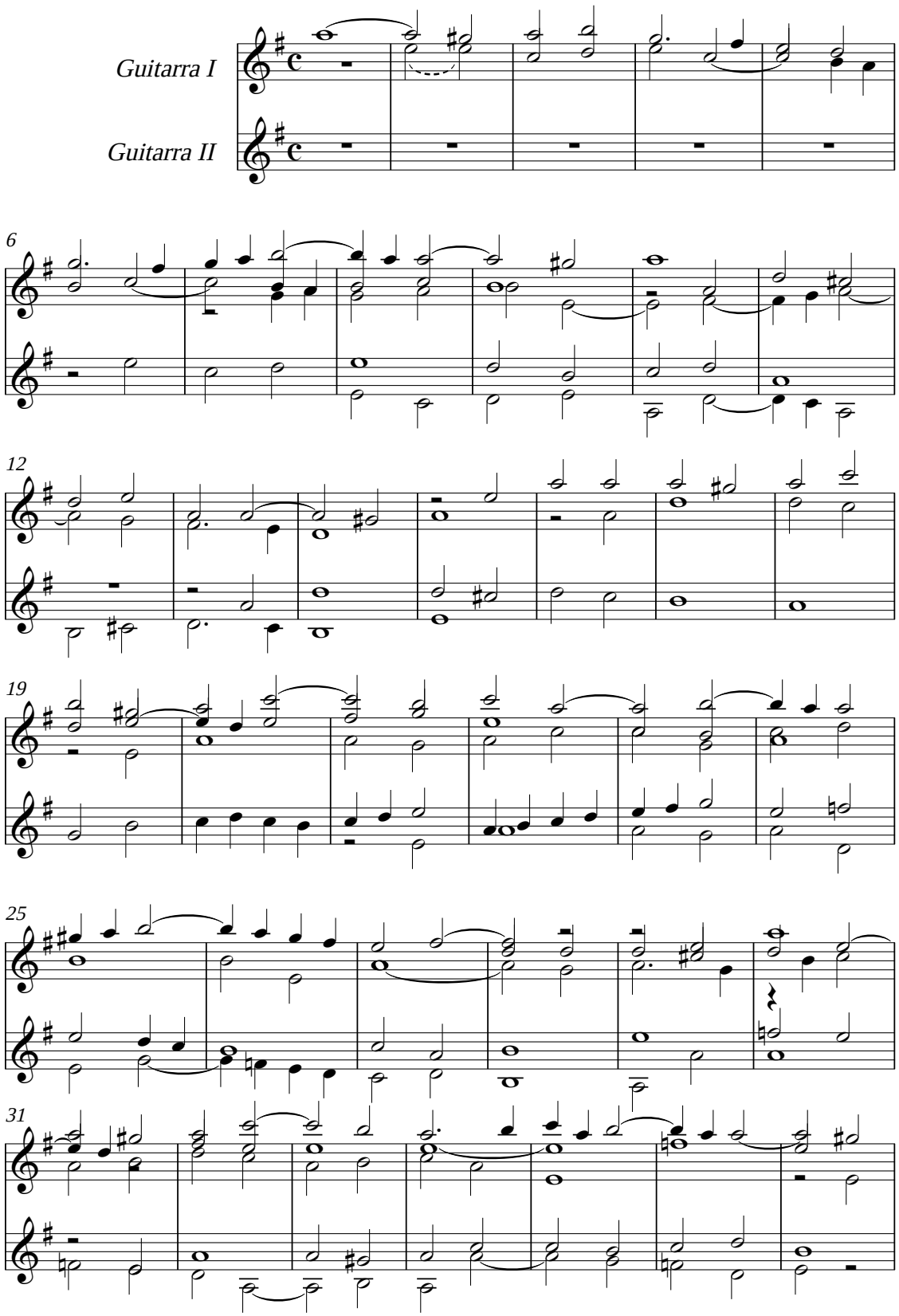

159
166
173
180
187
194

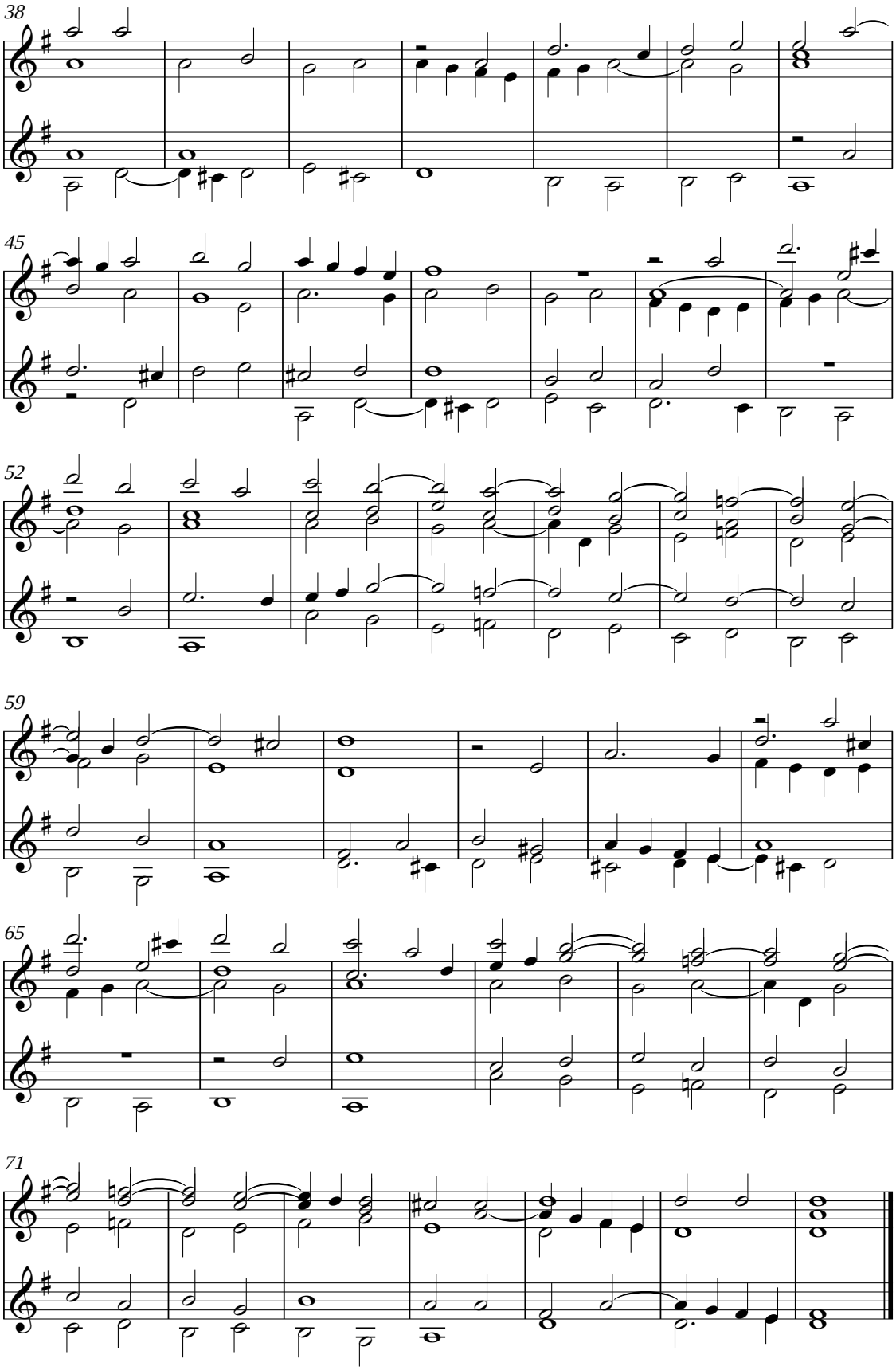
VIII.- Cum sancto spiritu [Morales]



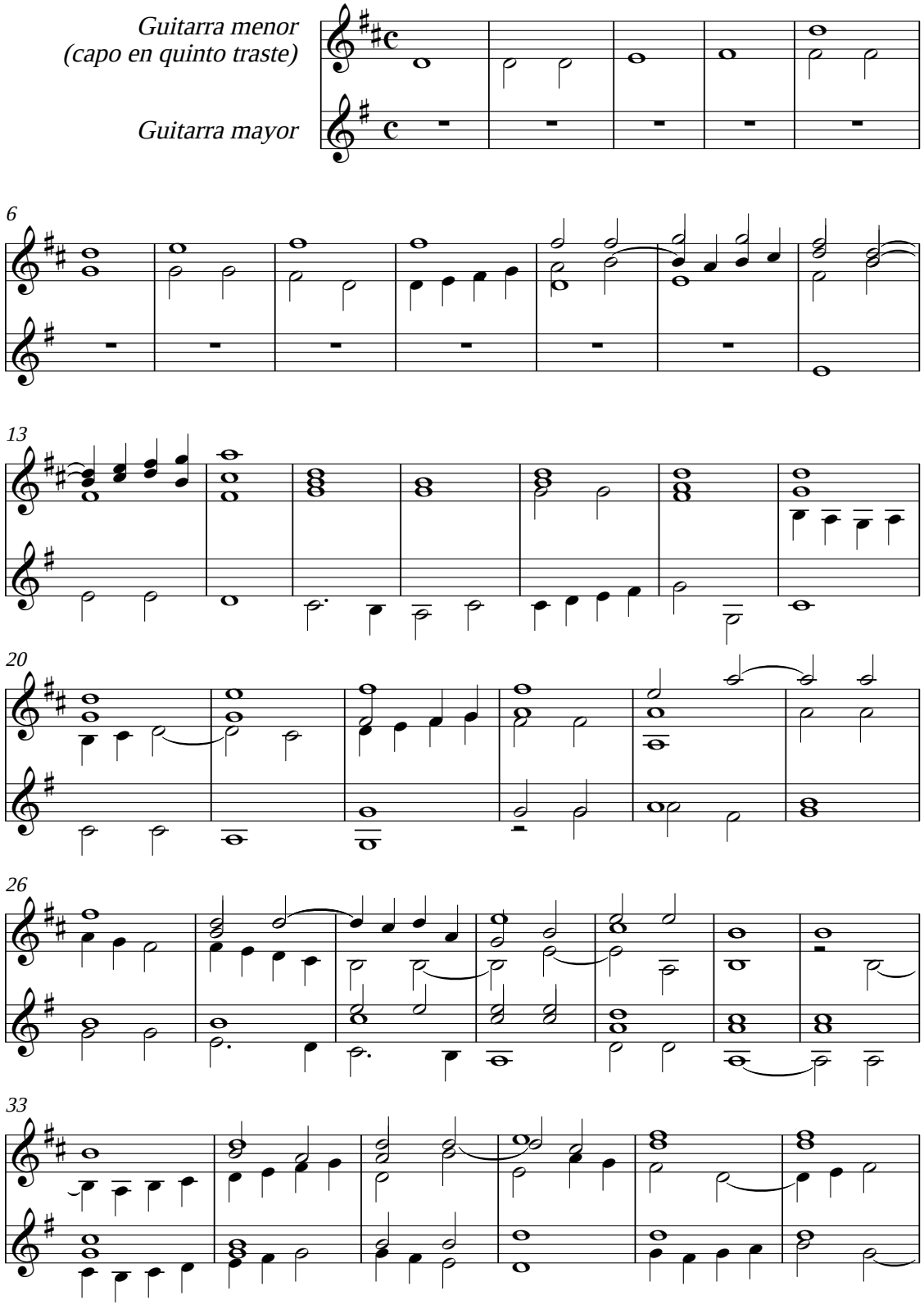

38
45
52
59
65
71

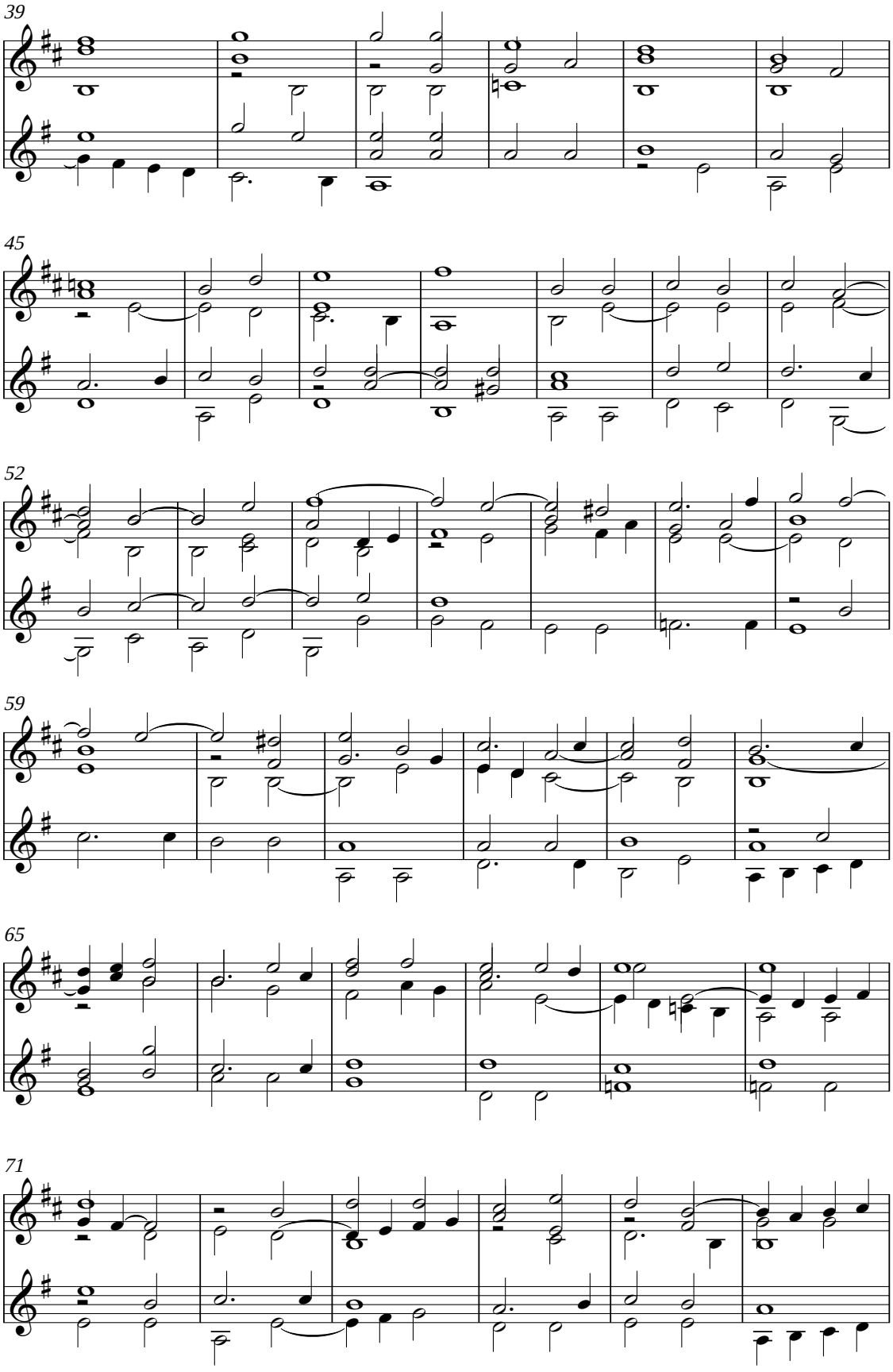
Cum sancto spiritu (versión de consulta)

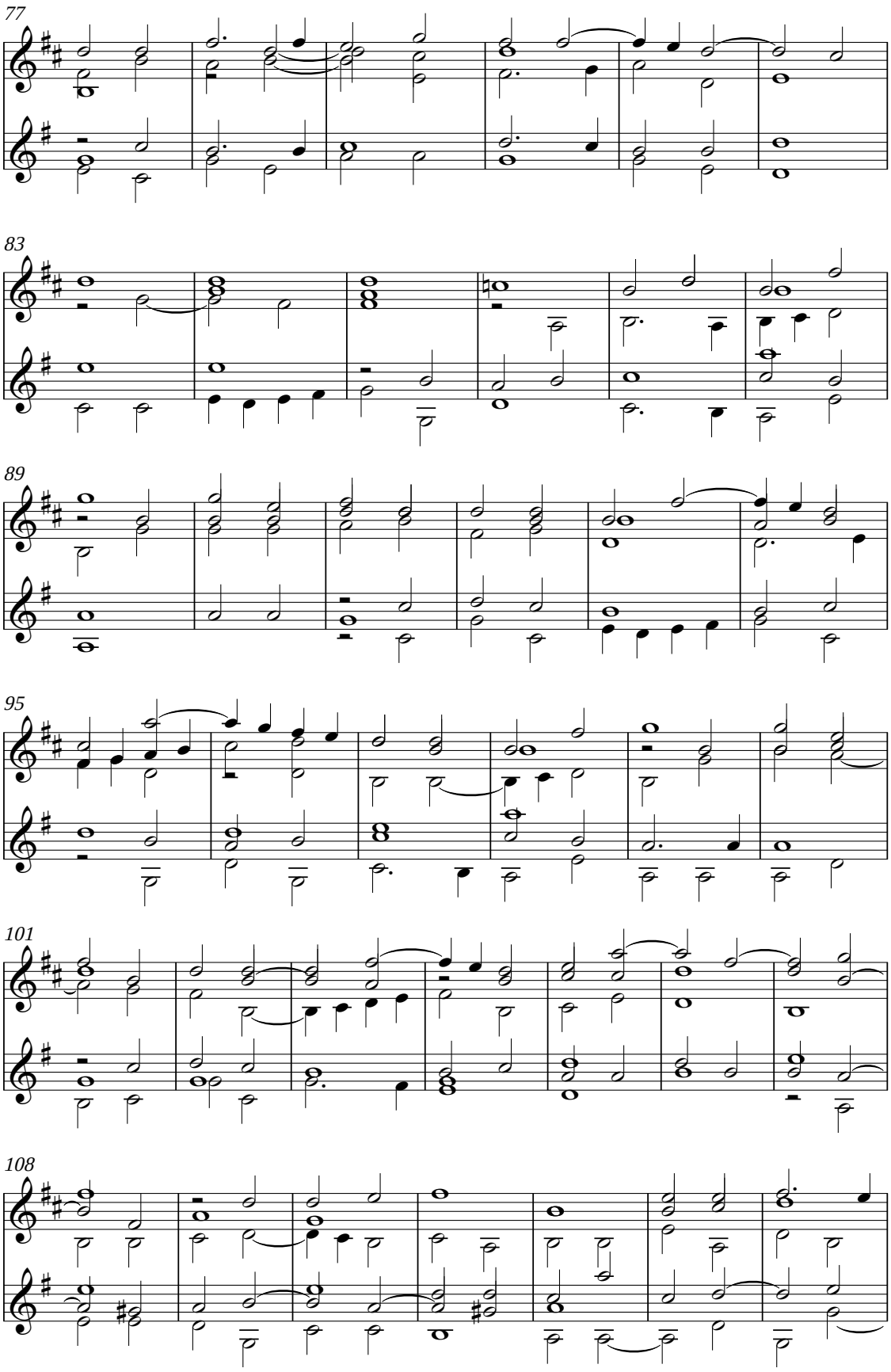


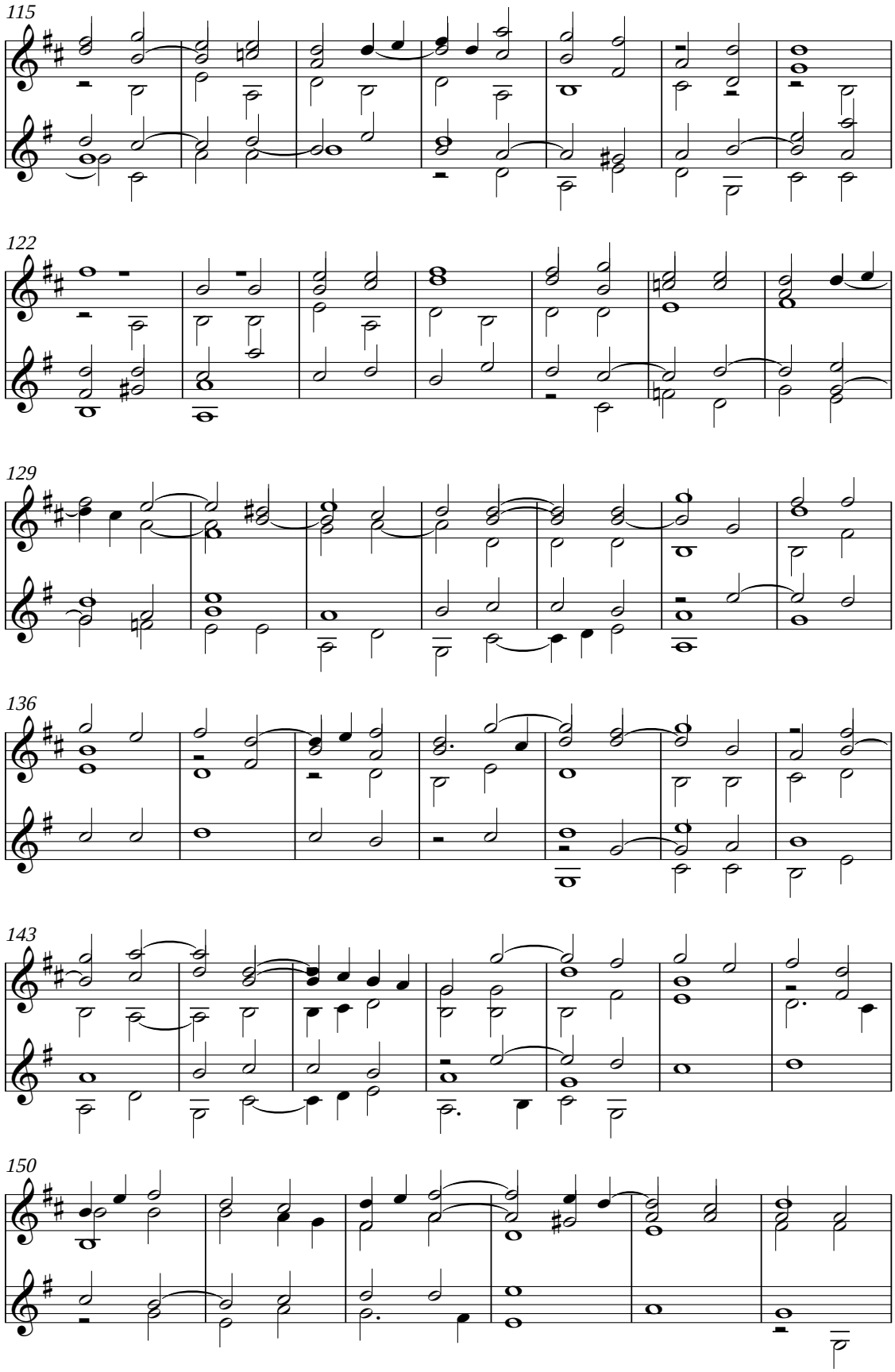

38
45
52
59
65
71

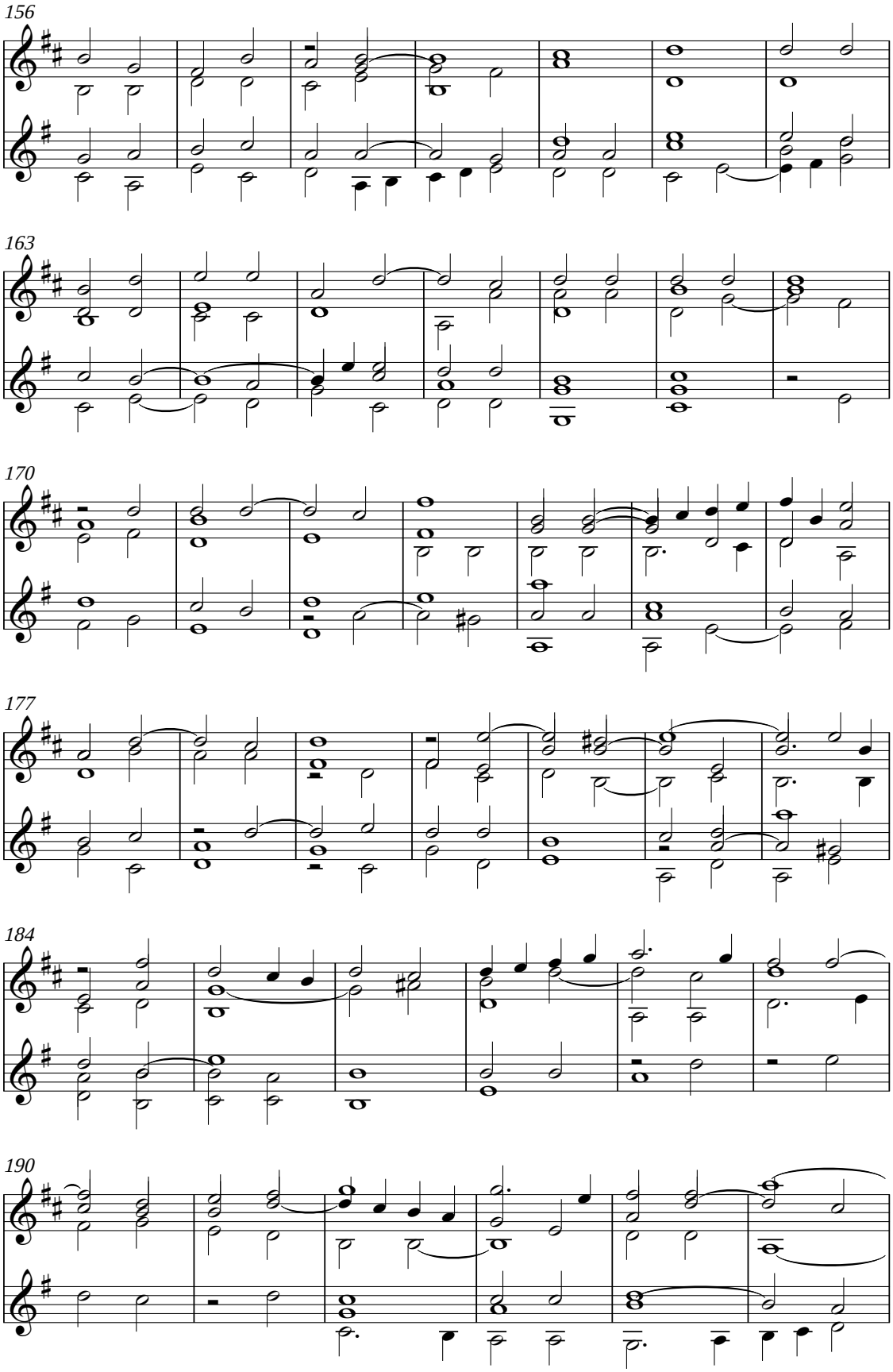
IX.- Pater noster [Willaert]

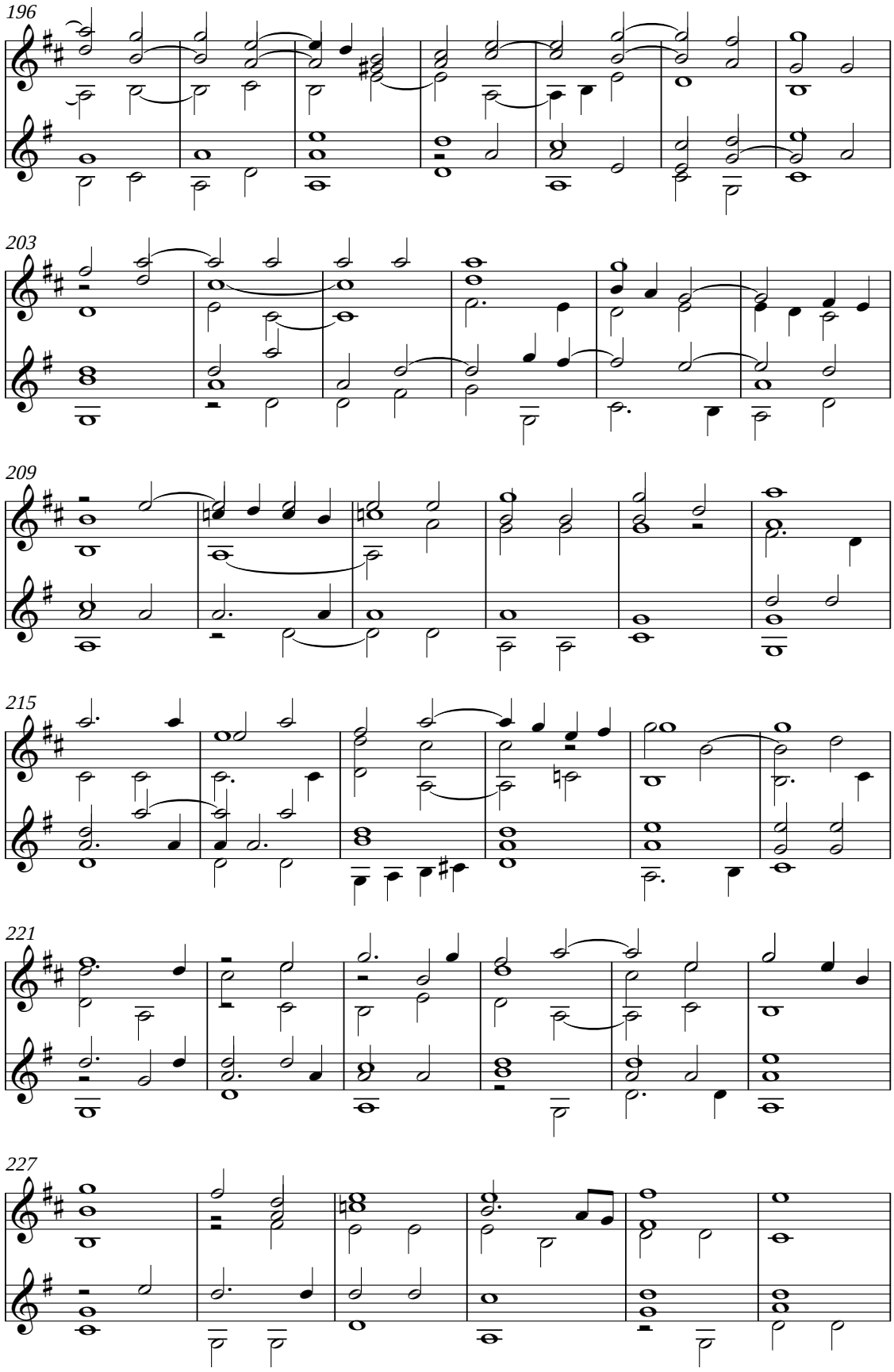


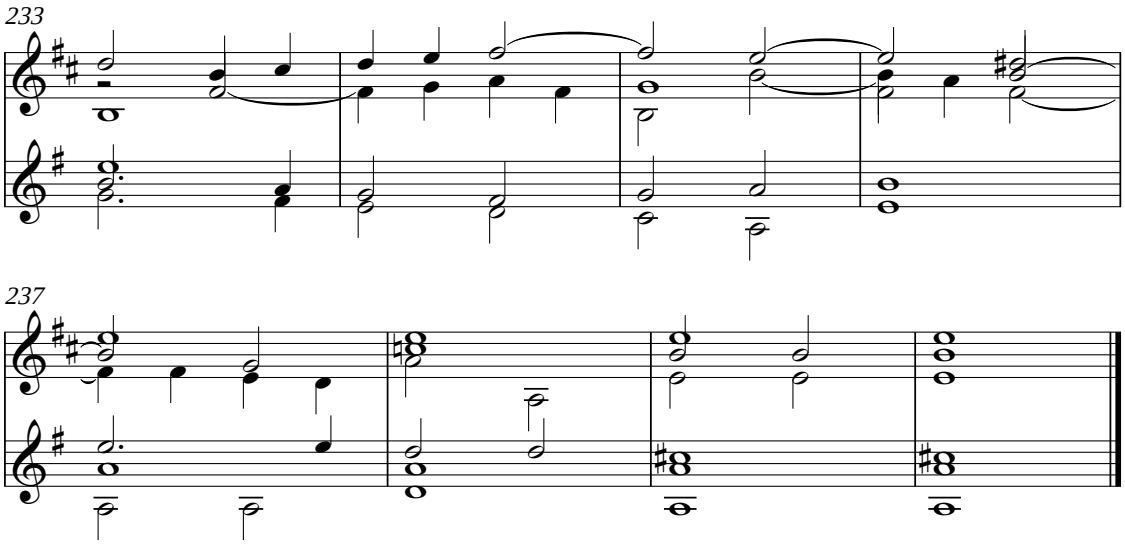

39
45
52
59
65
71


77
83
89
95
101
108


115
122
129
136
143
150

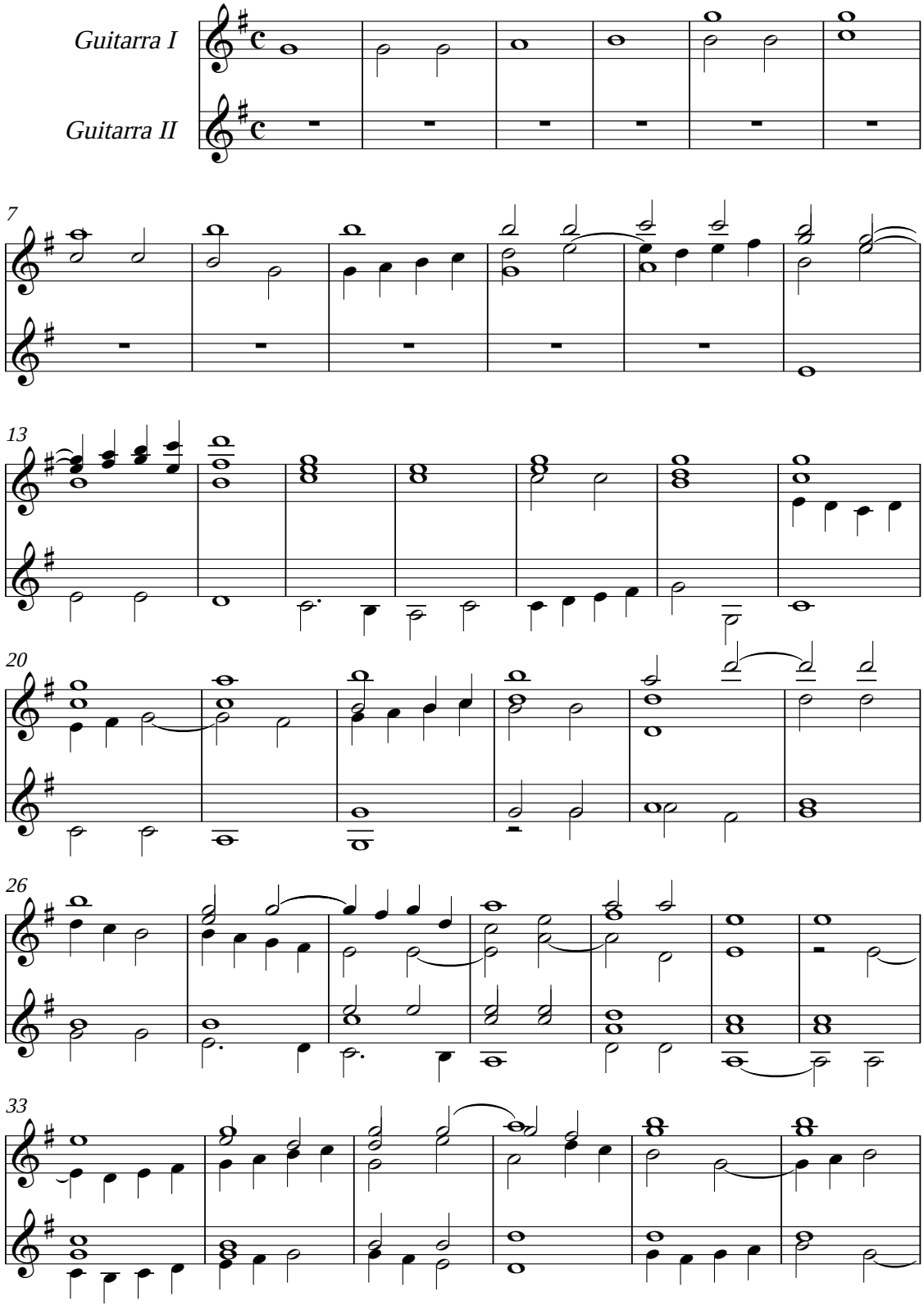

156
163
170
177
184
190

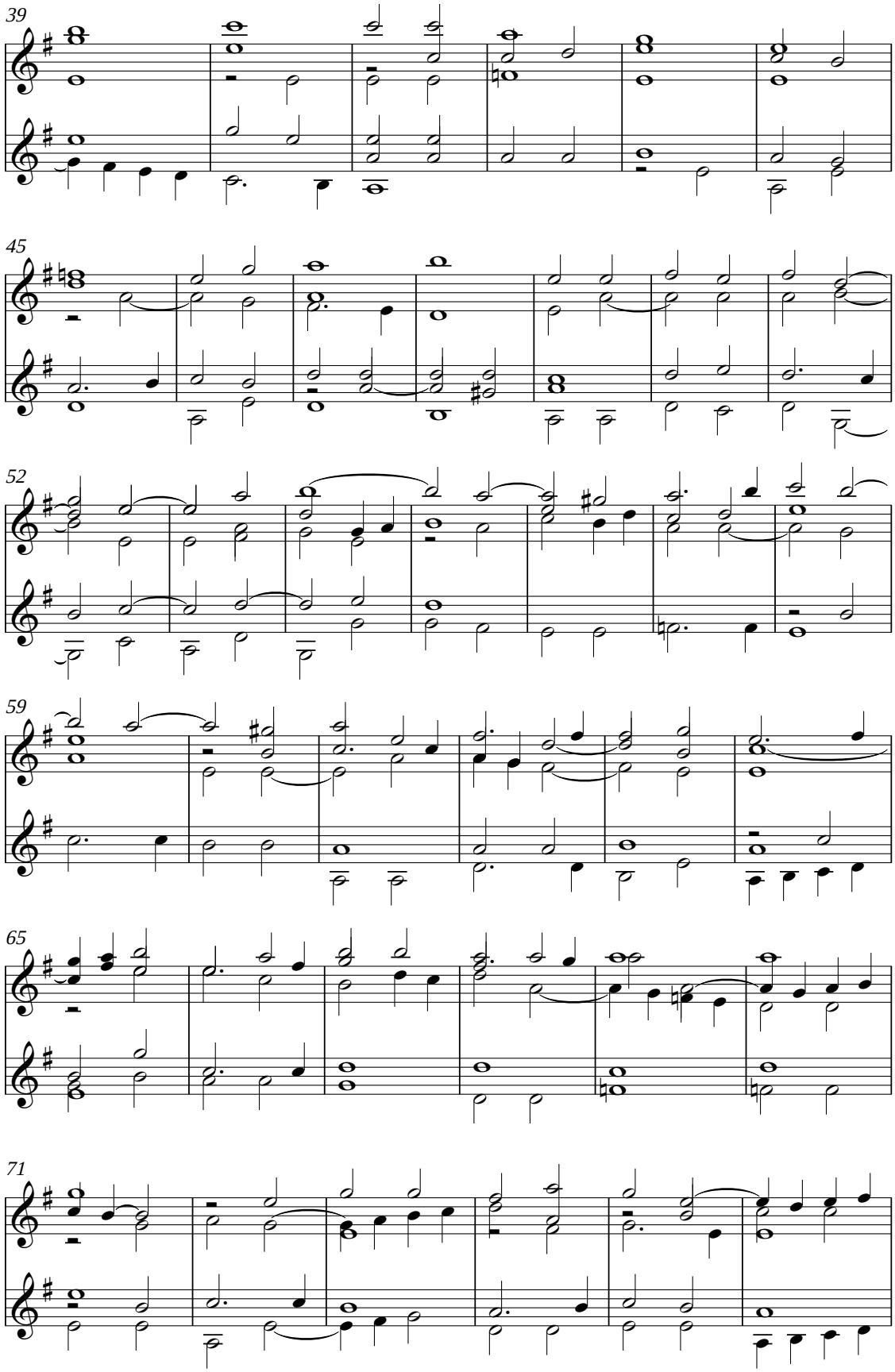

196
203
209
215
221
227

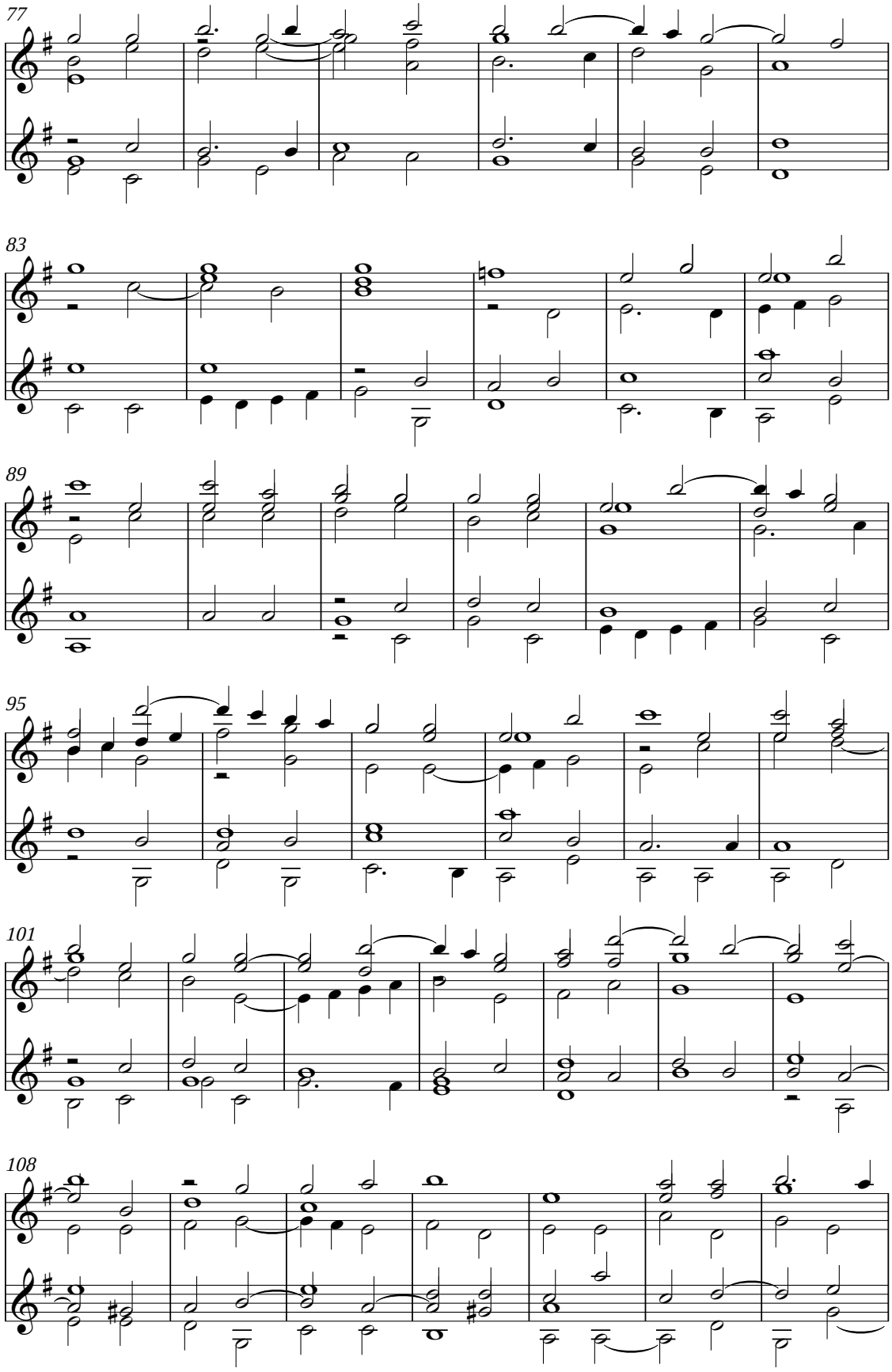

233

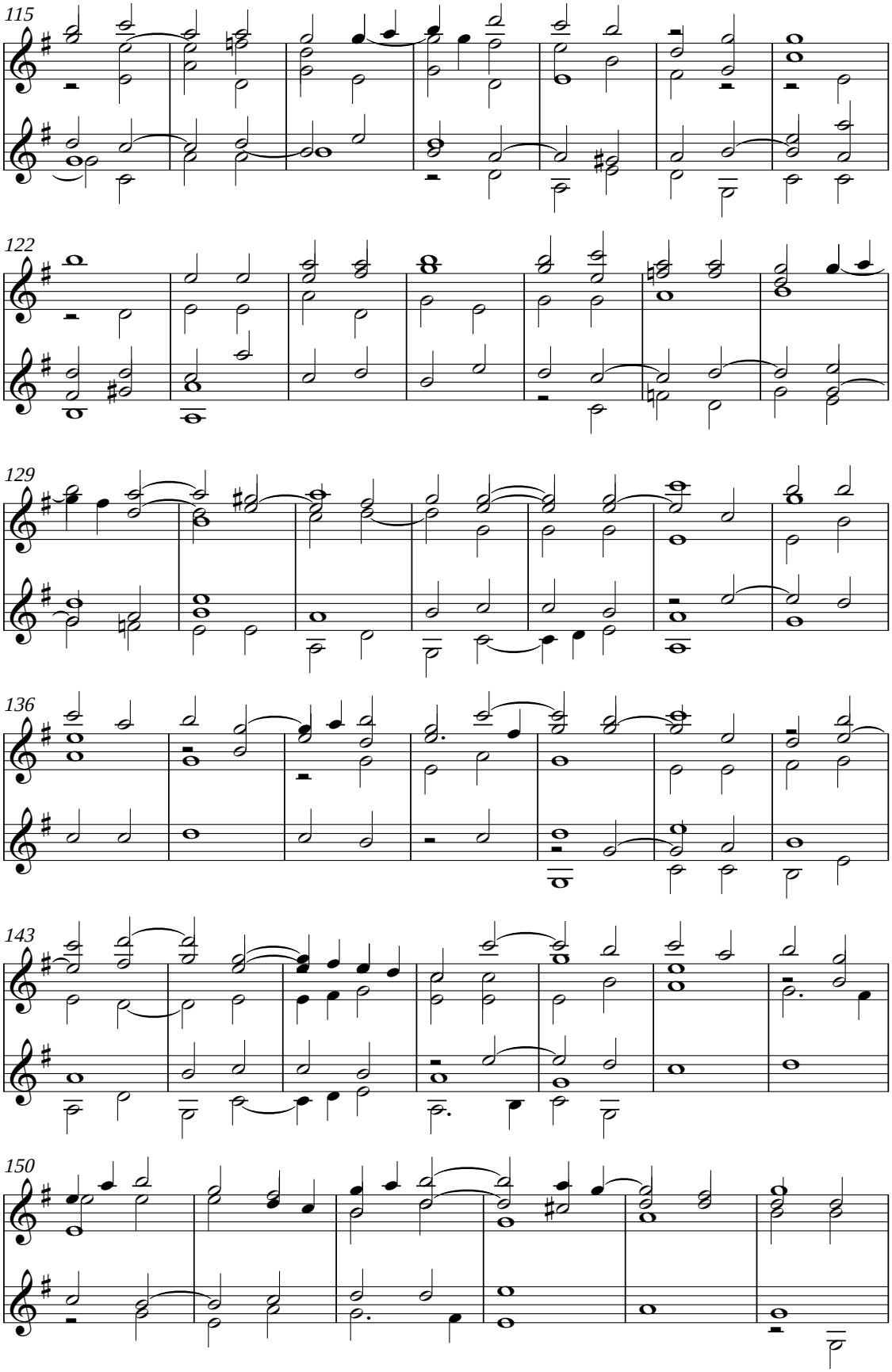
237

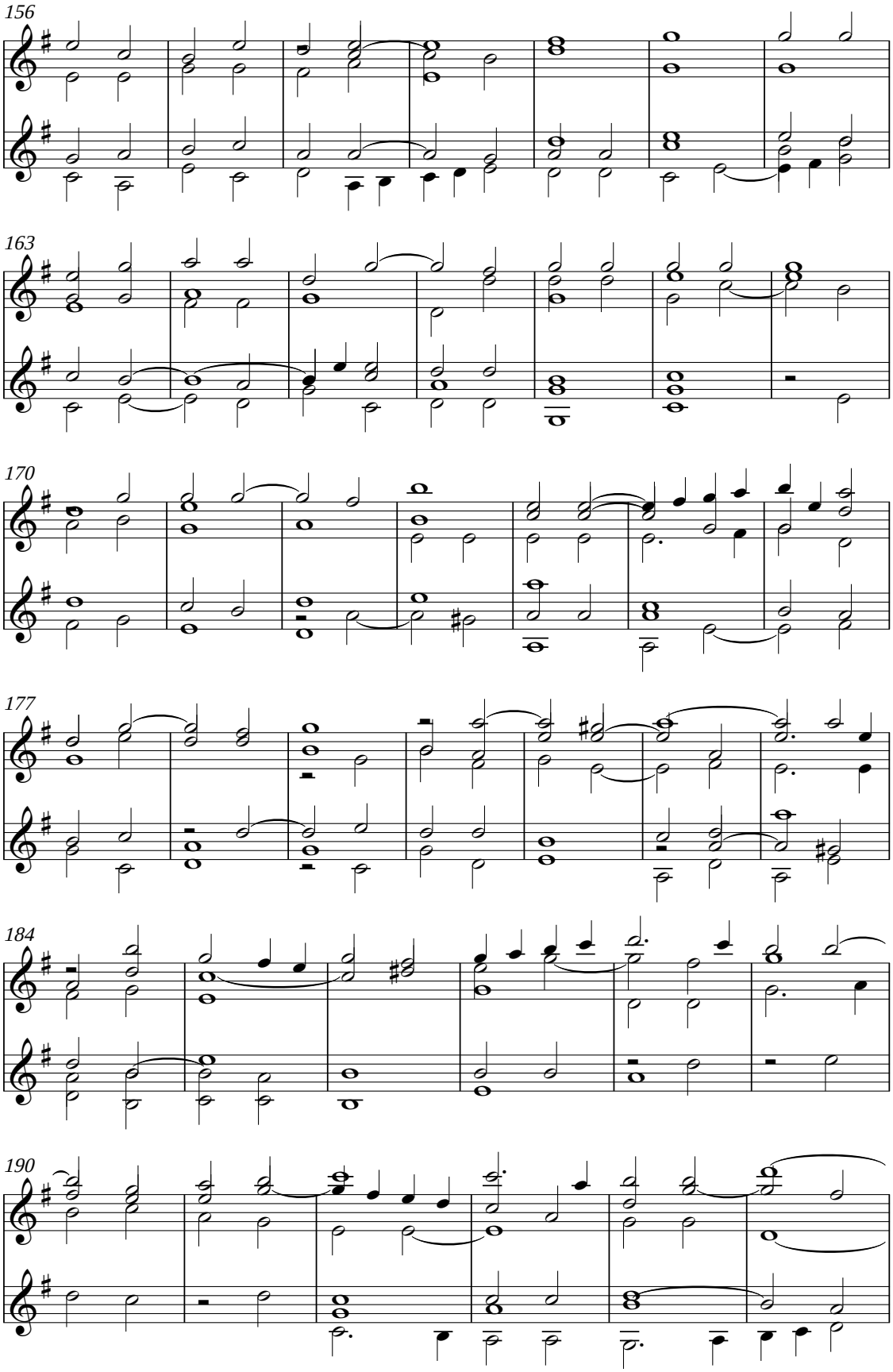
Pater noster (versión de consulta)

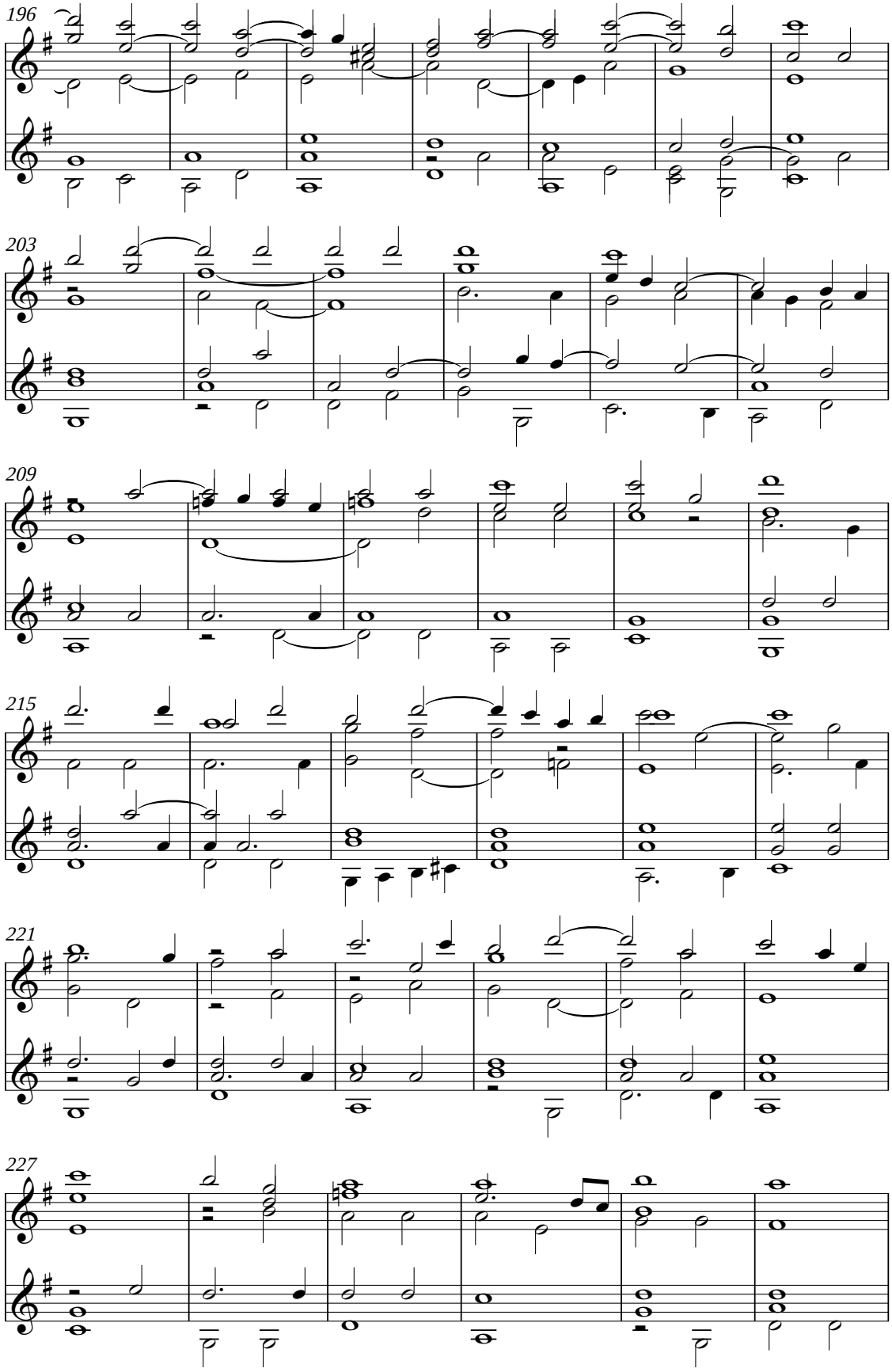


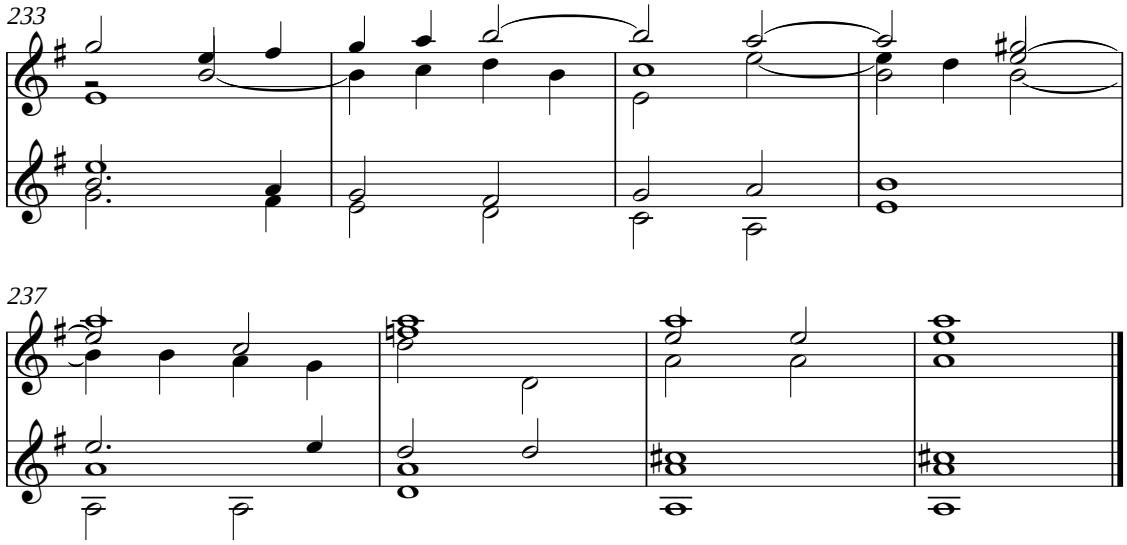

39
45
52
59
65
71


77
83
89
95
101
108


115
122
129
136
143
150

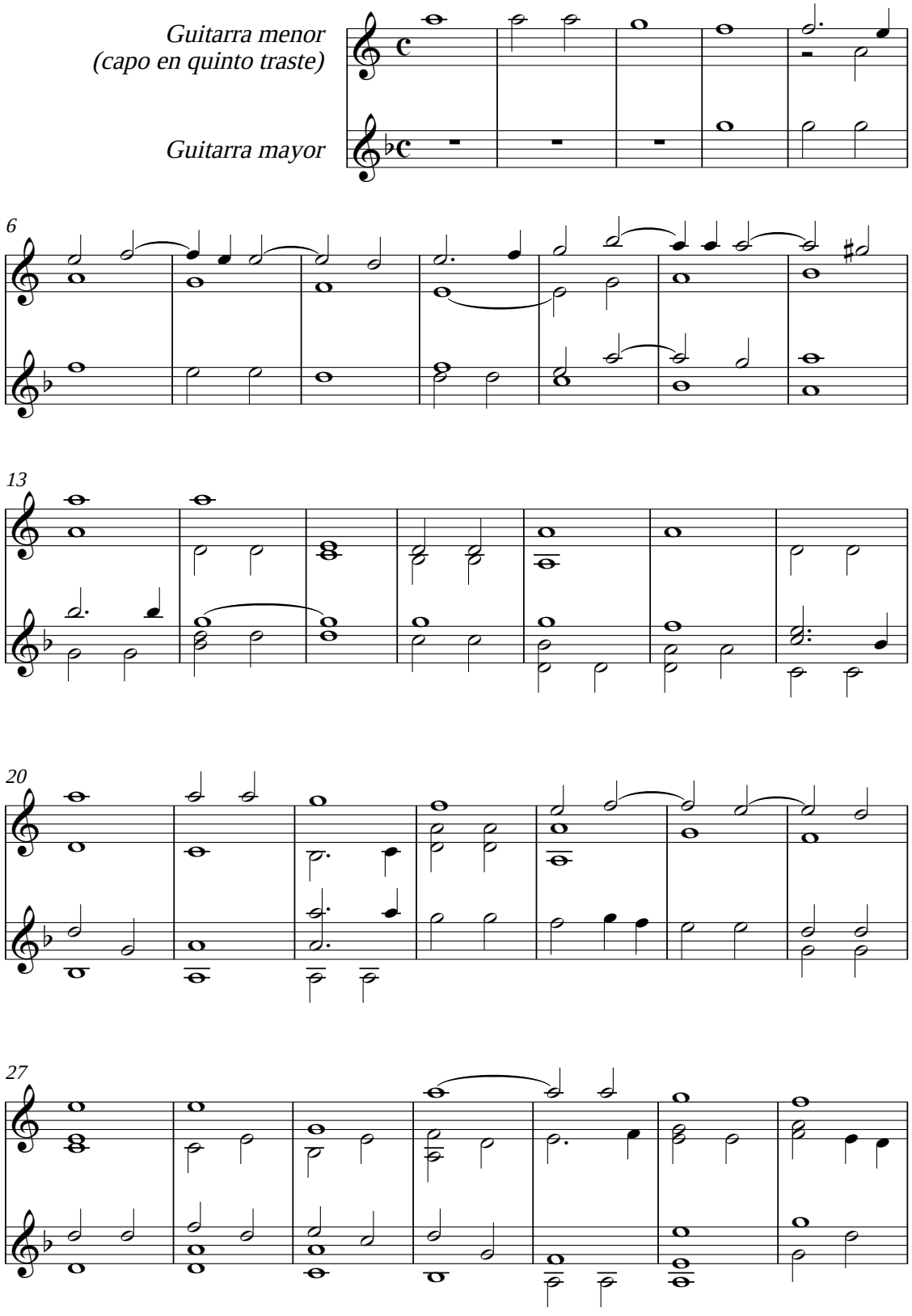

156
163
170
177
184
190

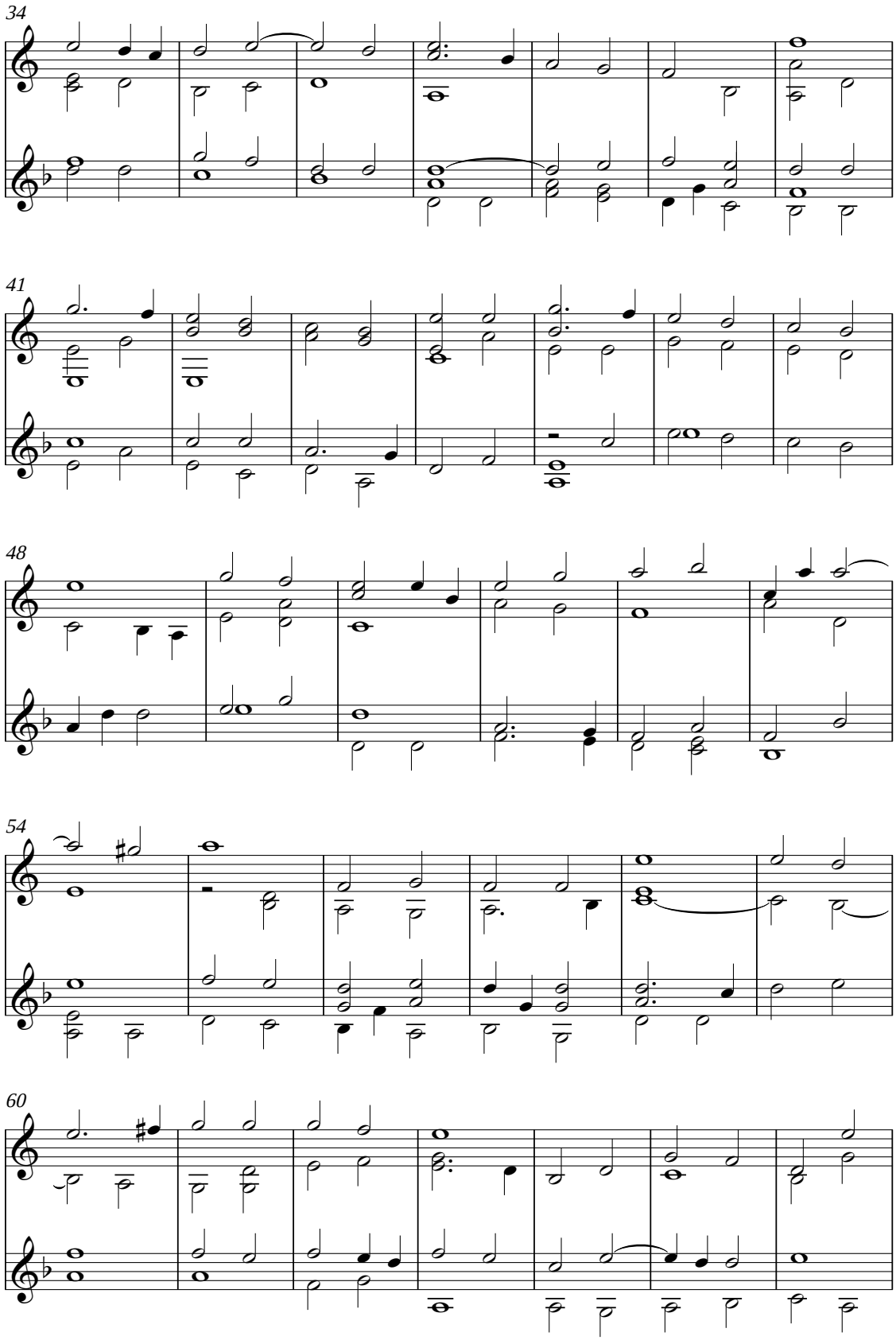

196
203
209
215
221
227

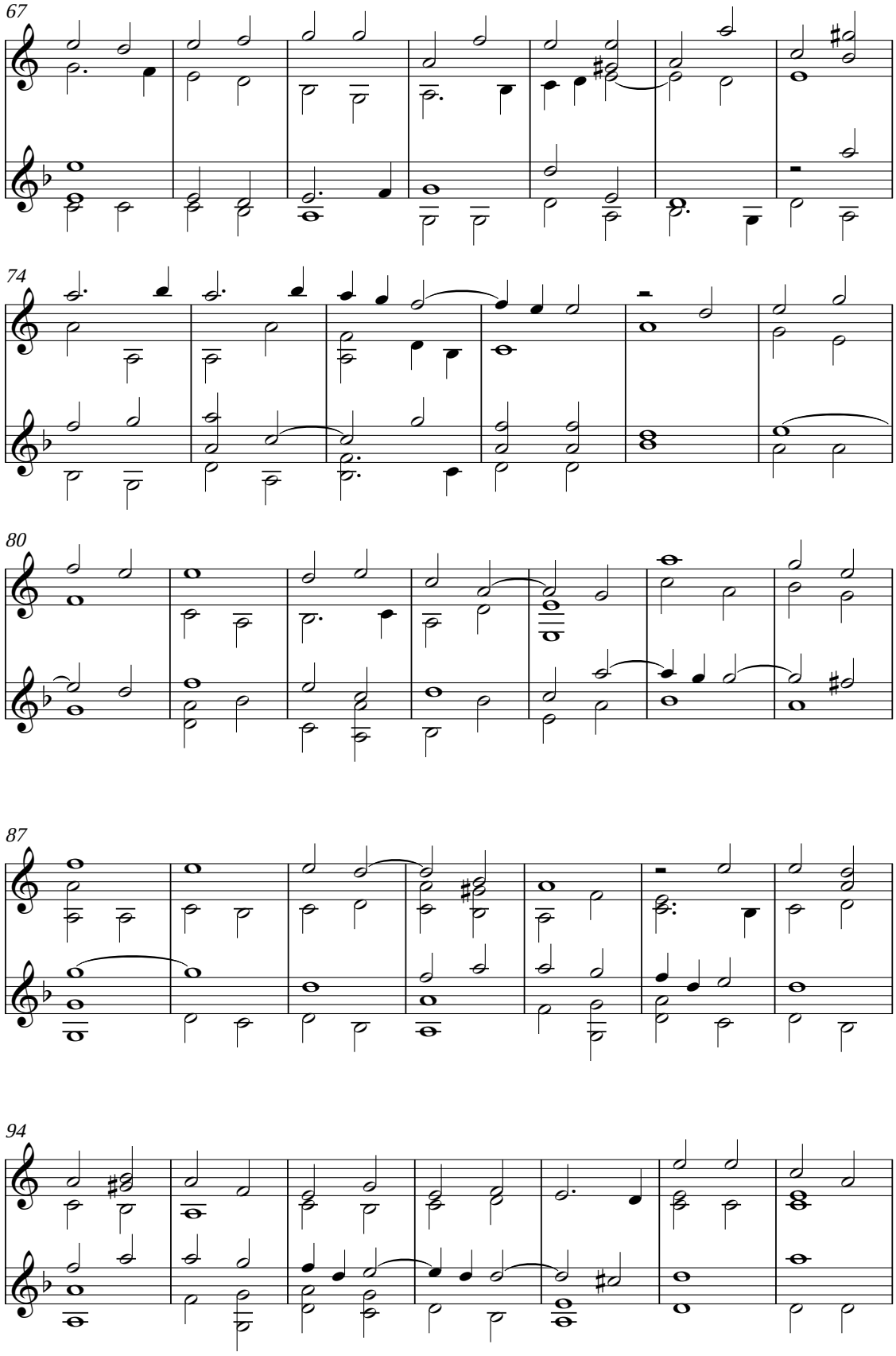

233

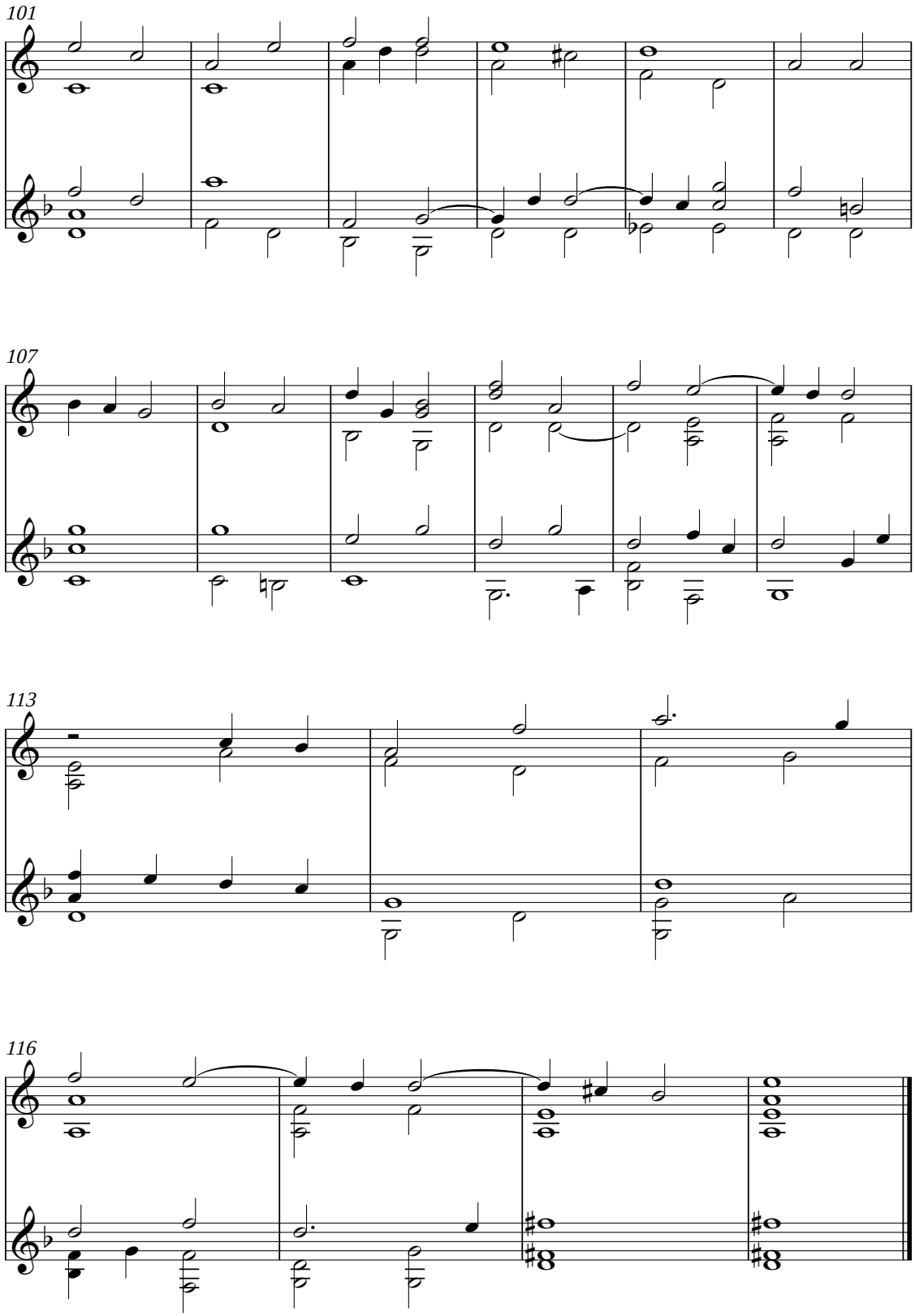
237

X.- Canción Payne trabel [Mouton]

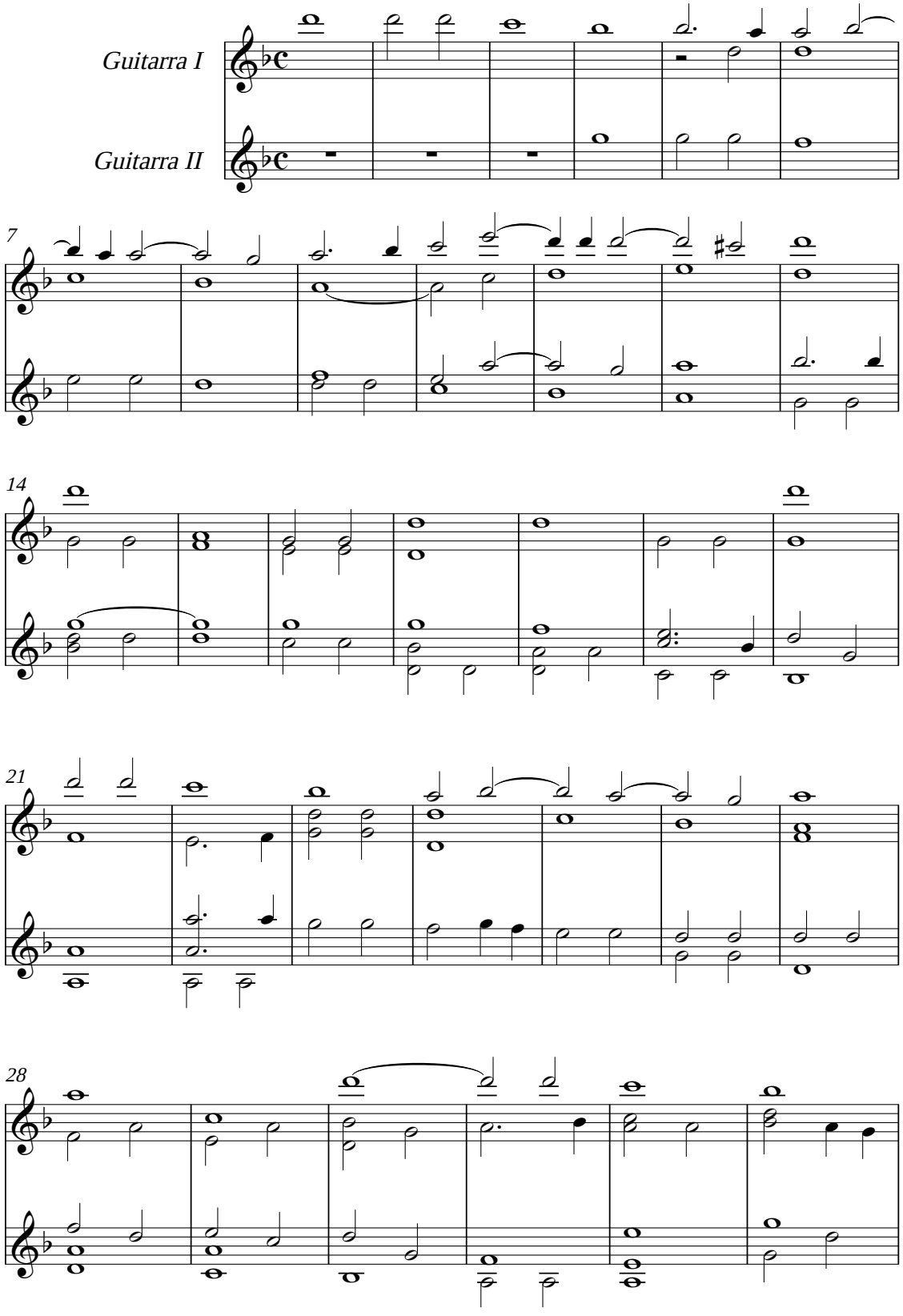


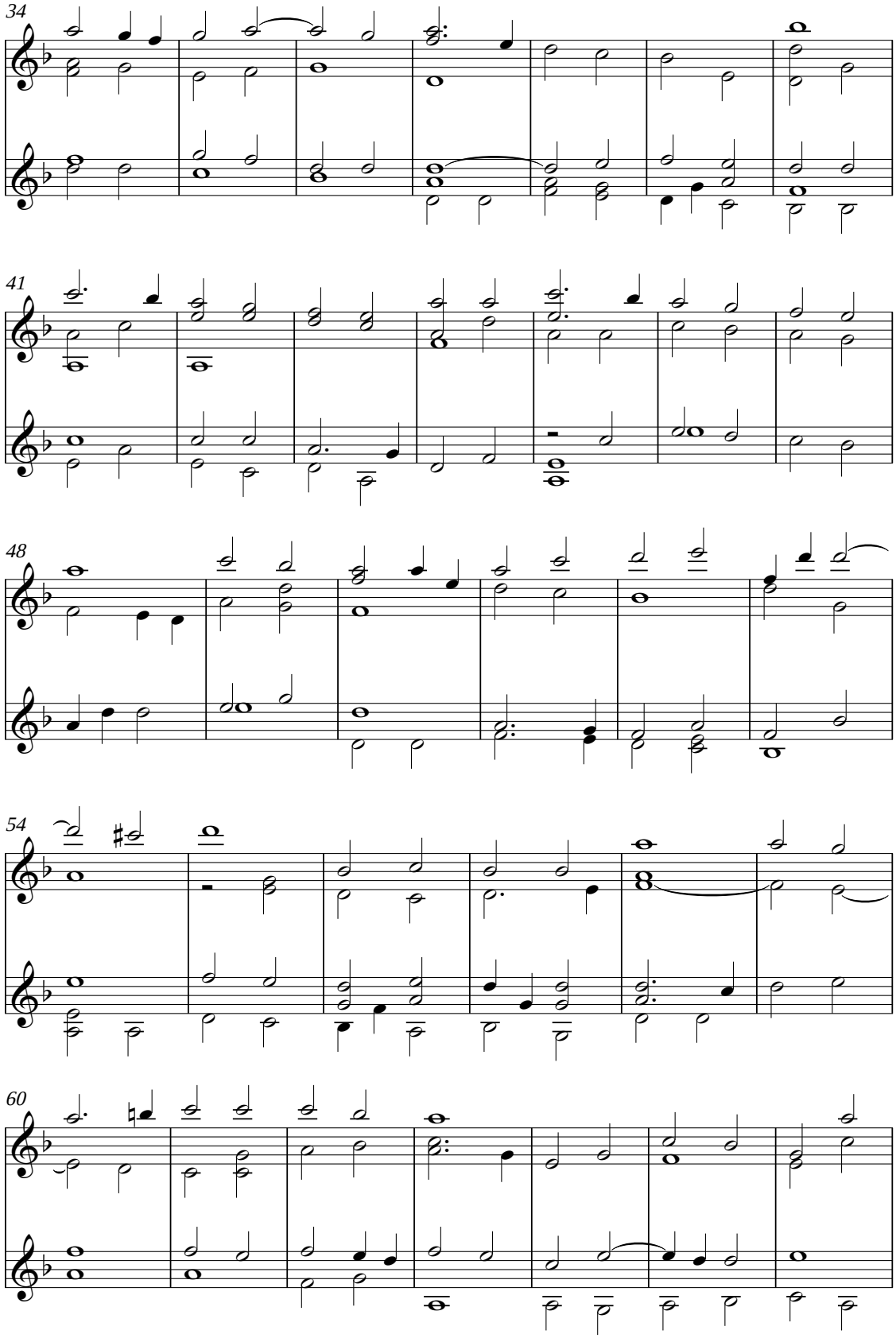

34
41
48
54
60

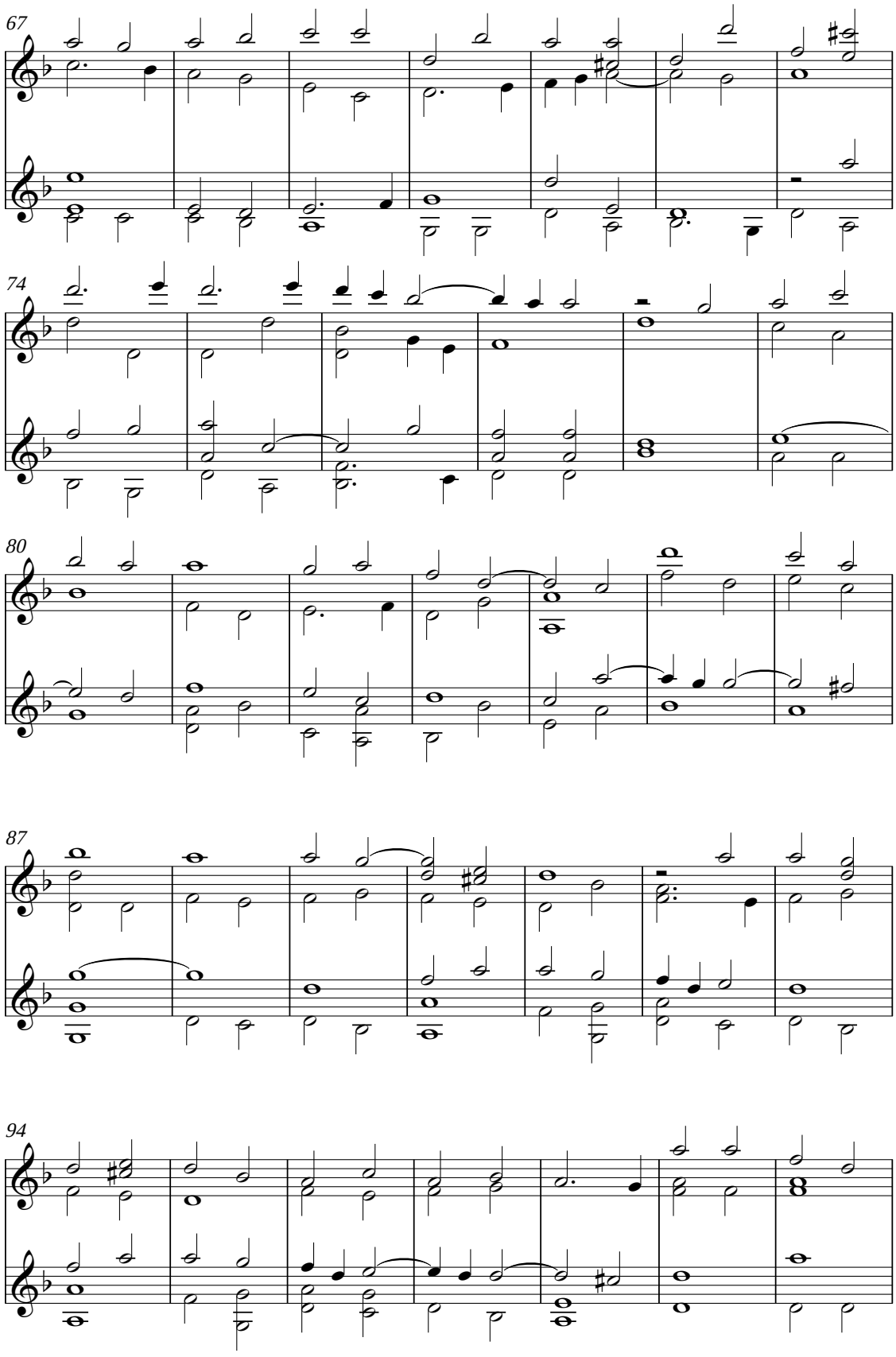

67
74
80
87
94

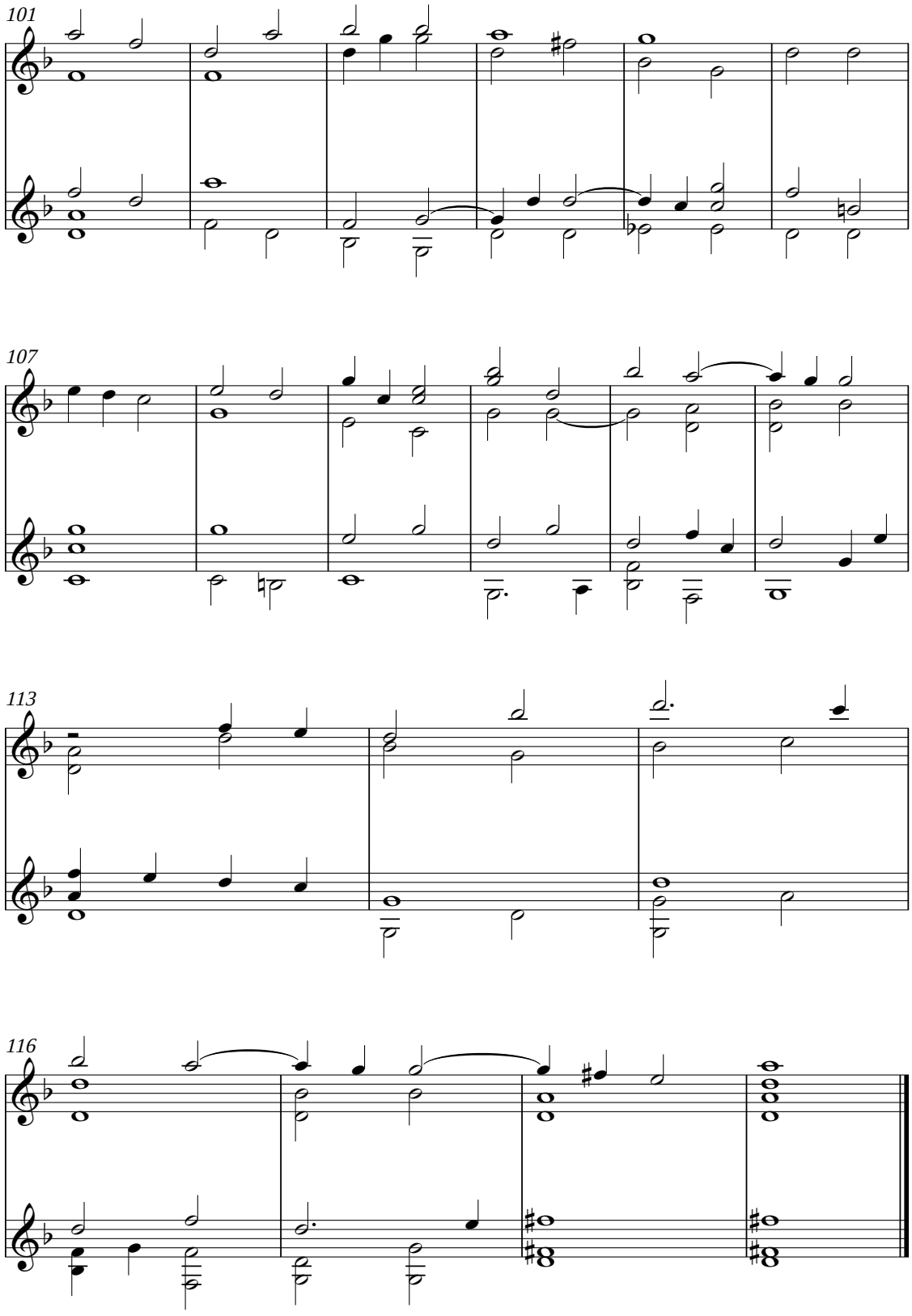

101
107
113
116

Canción Payne trabel (versión de consulta)

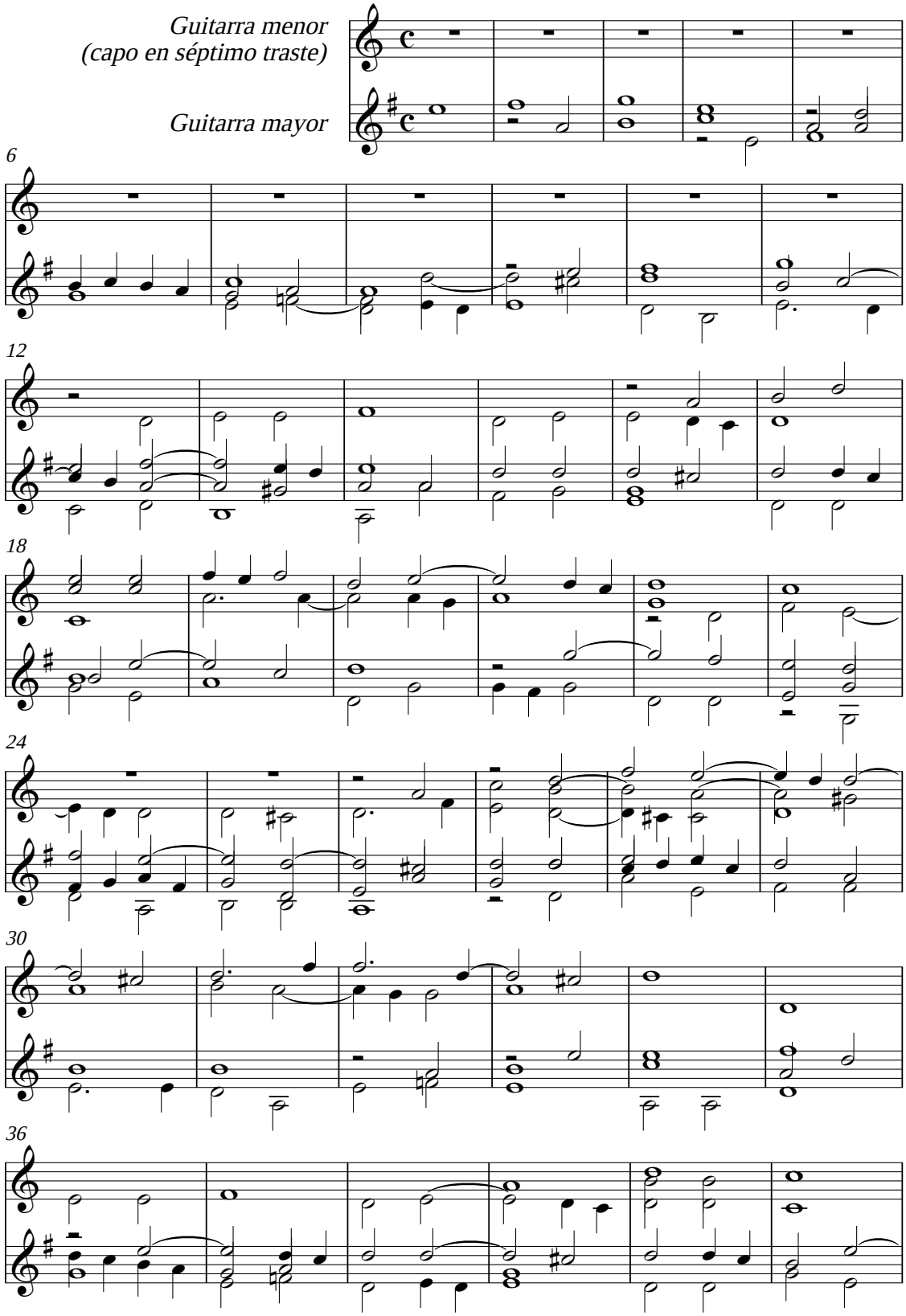


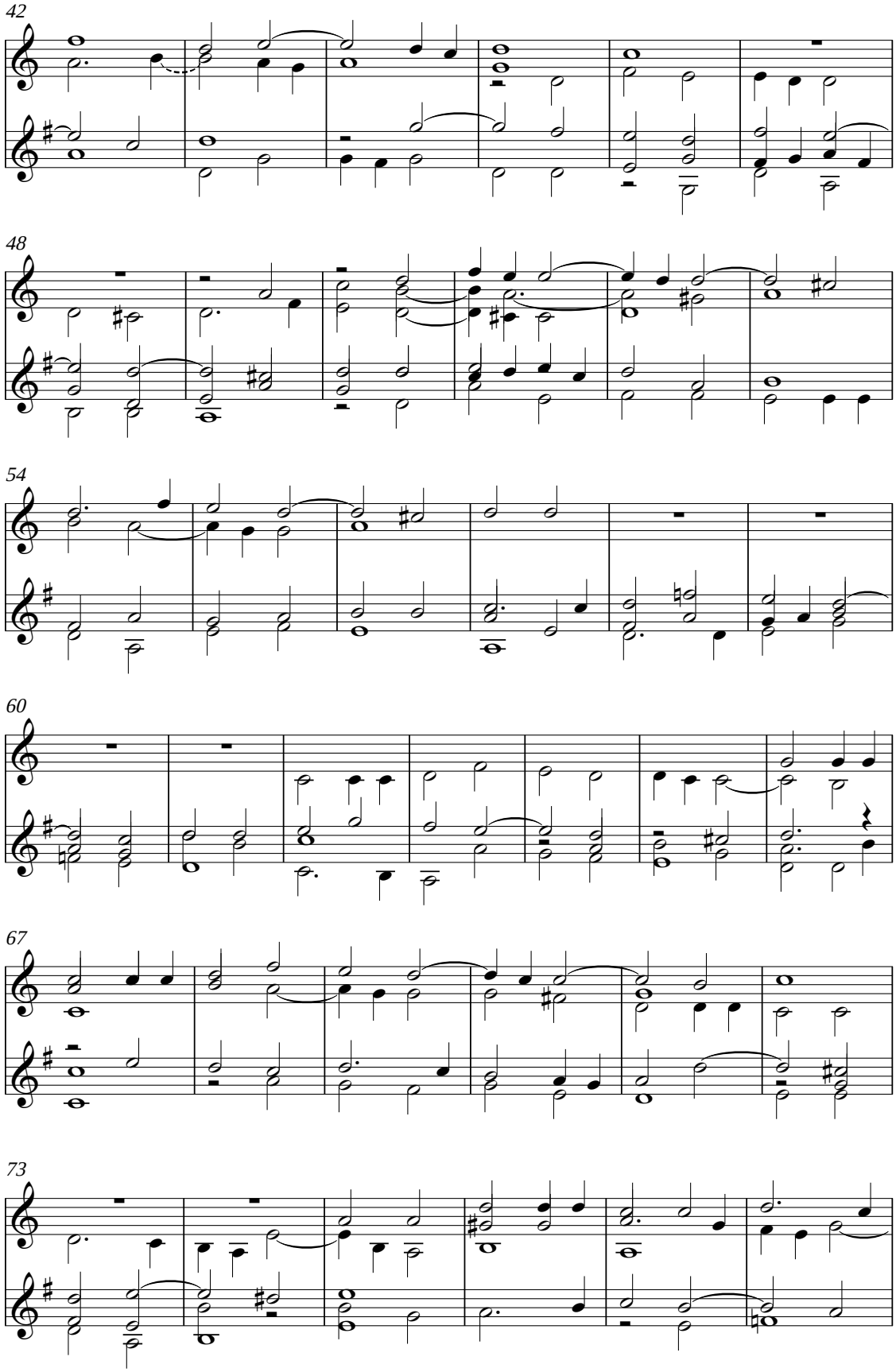

34
41
48
54
60

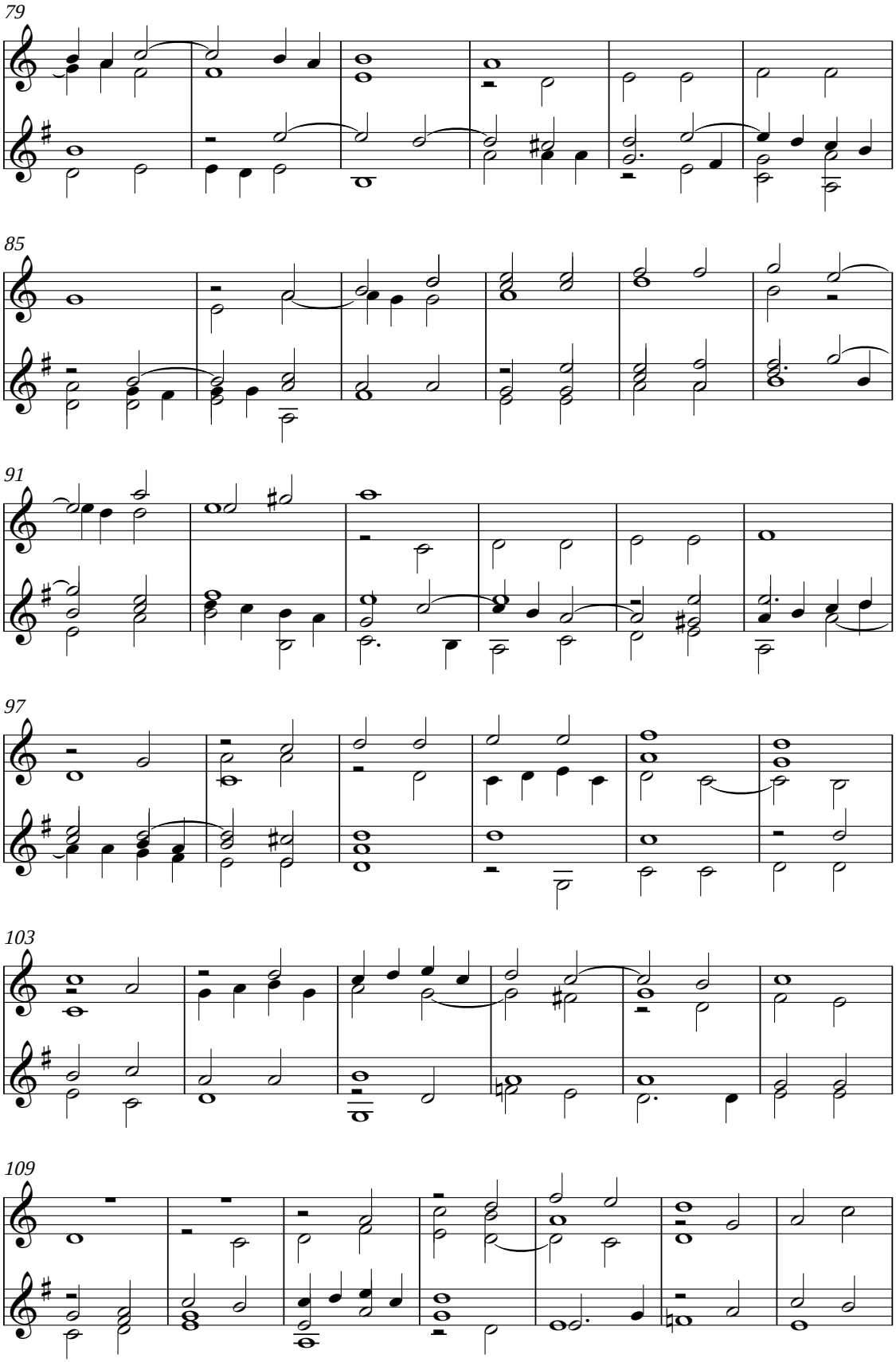

67
74
80
87
94

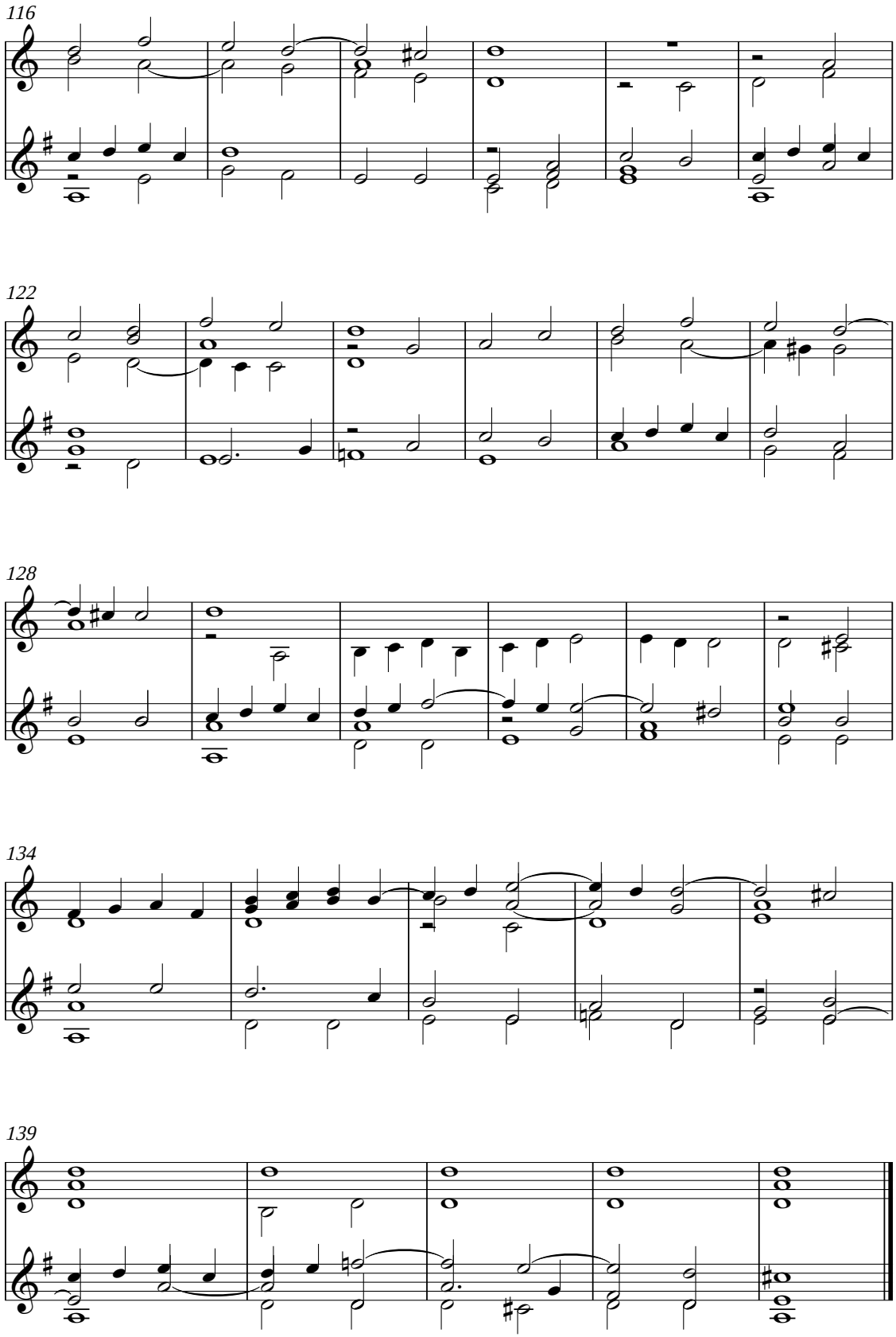

101
107
113
116

XI.- Cancion de sibivit [Willaert]

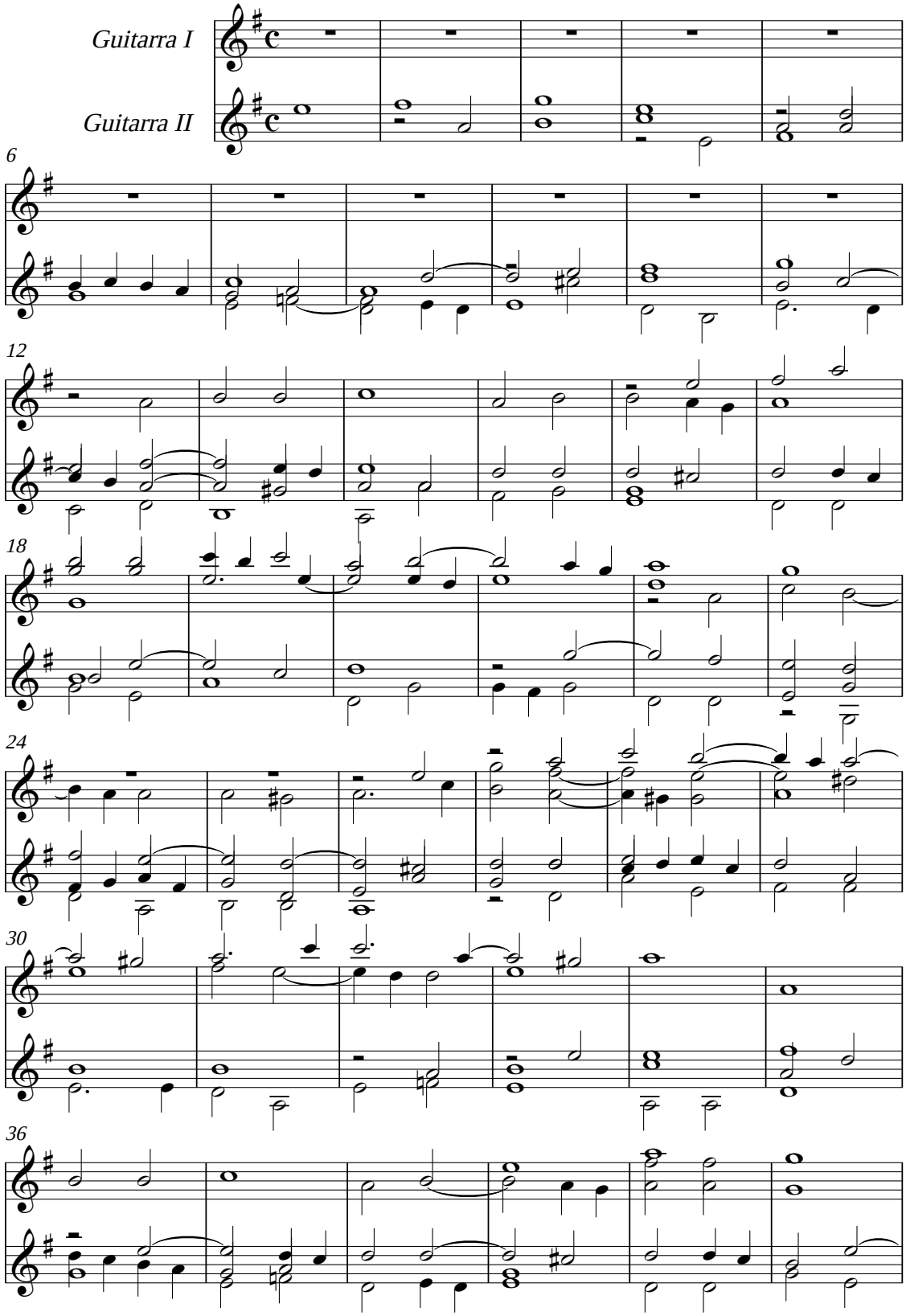


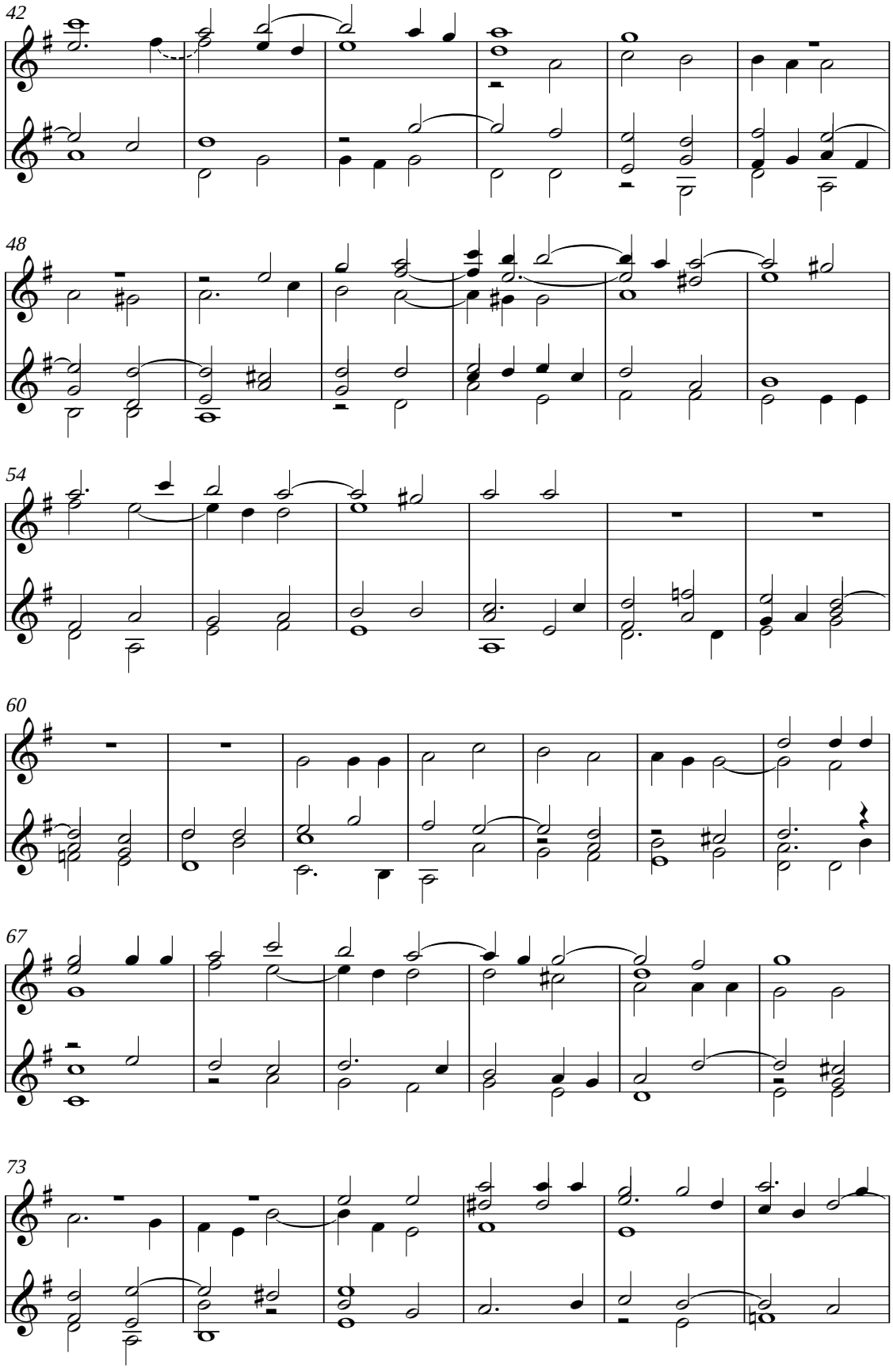

42
48
54
60
67
73

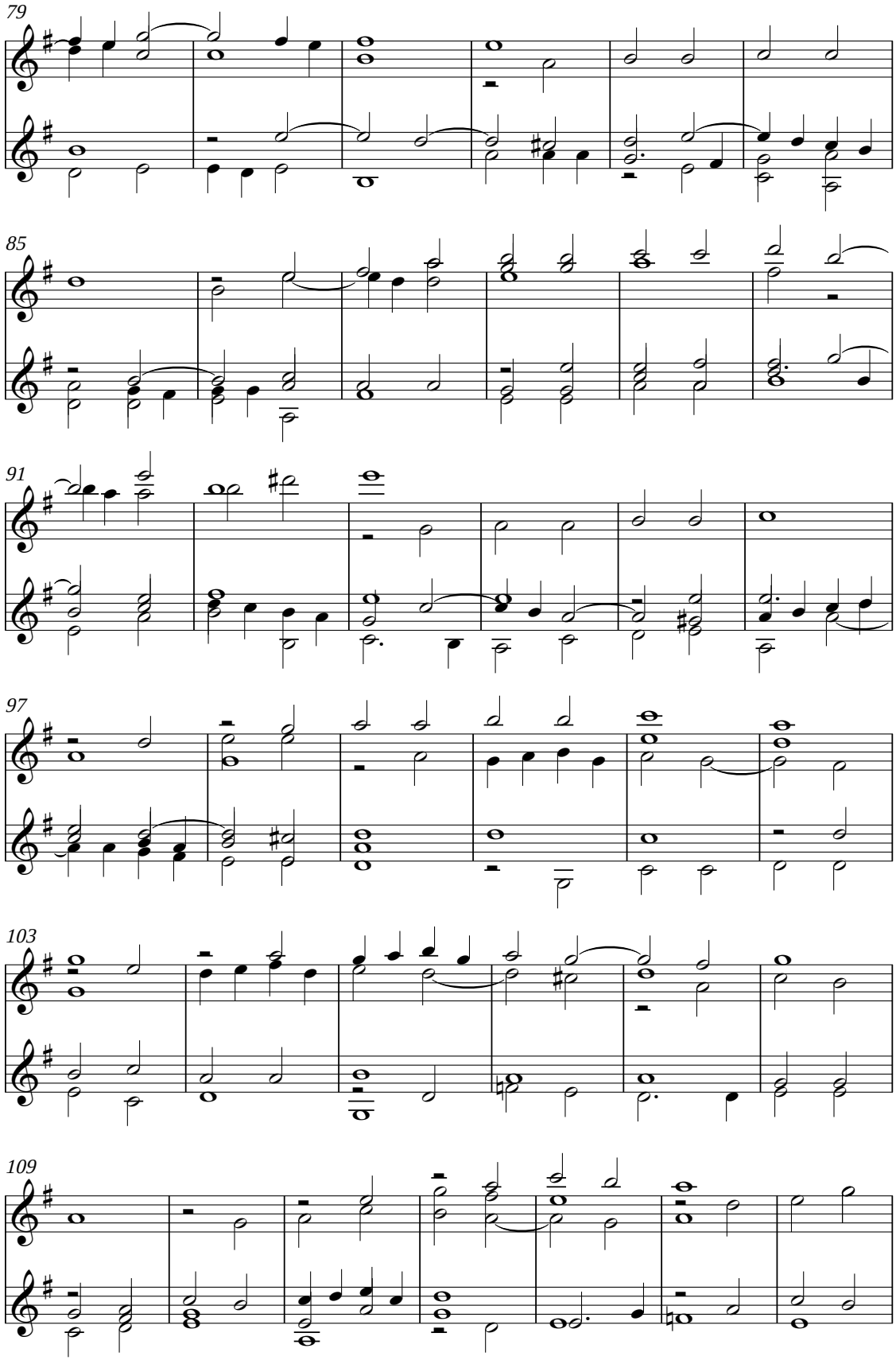

79
85
91
97
103
109

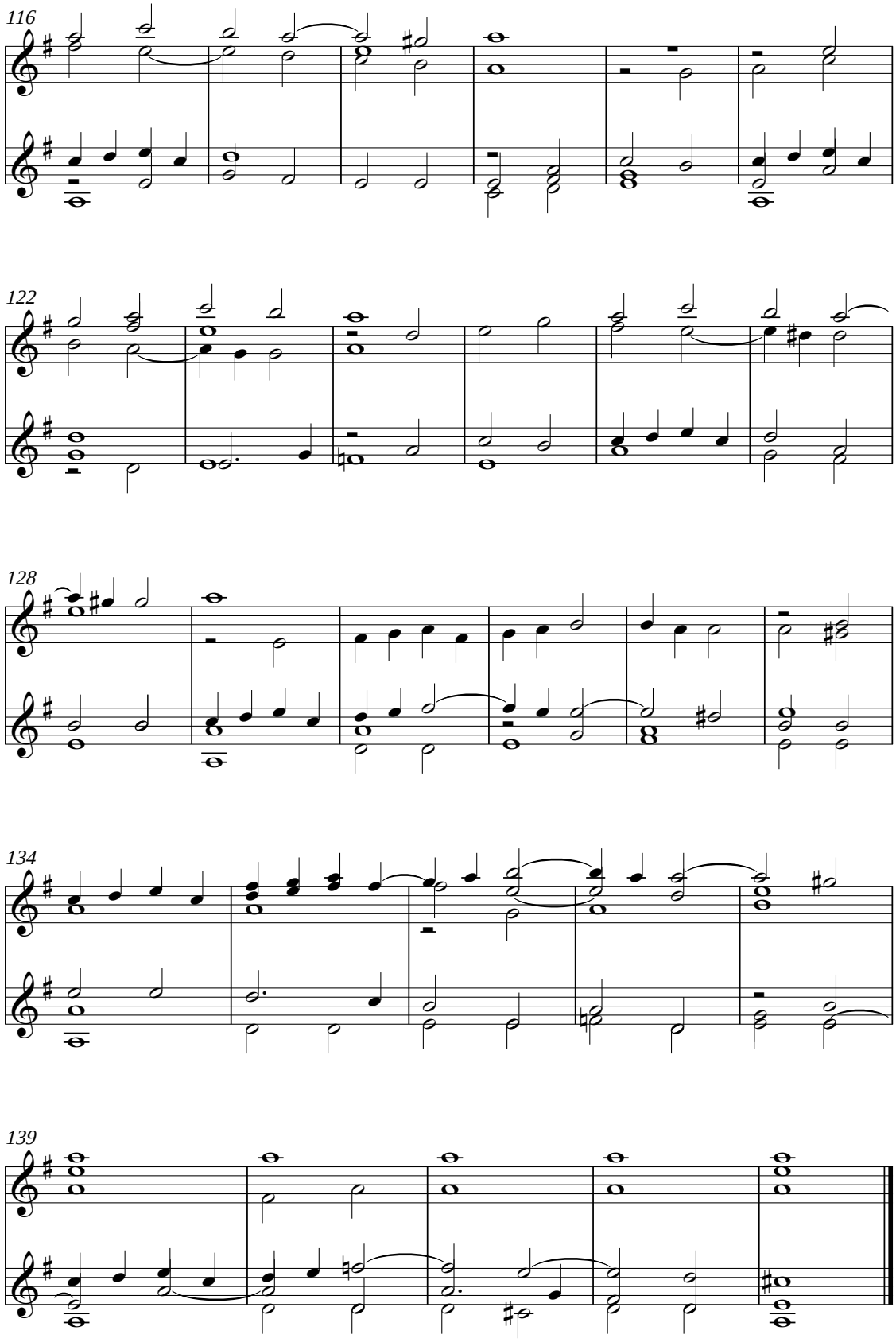

116
122
128
134
139

Cancion de sibivit (versión de consulta)

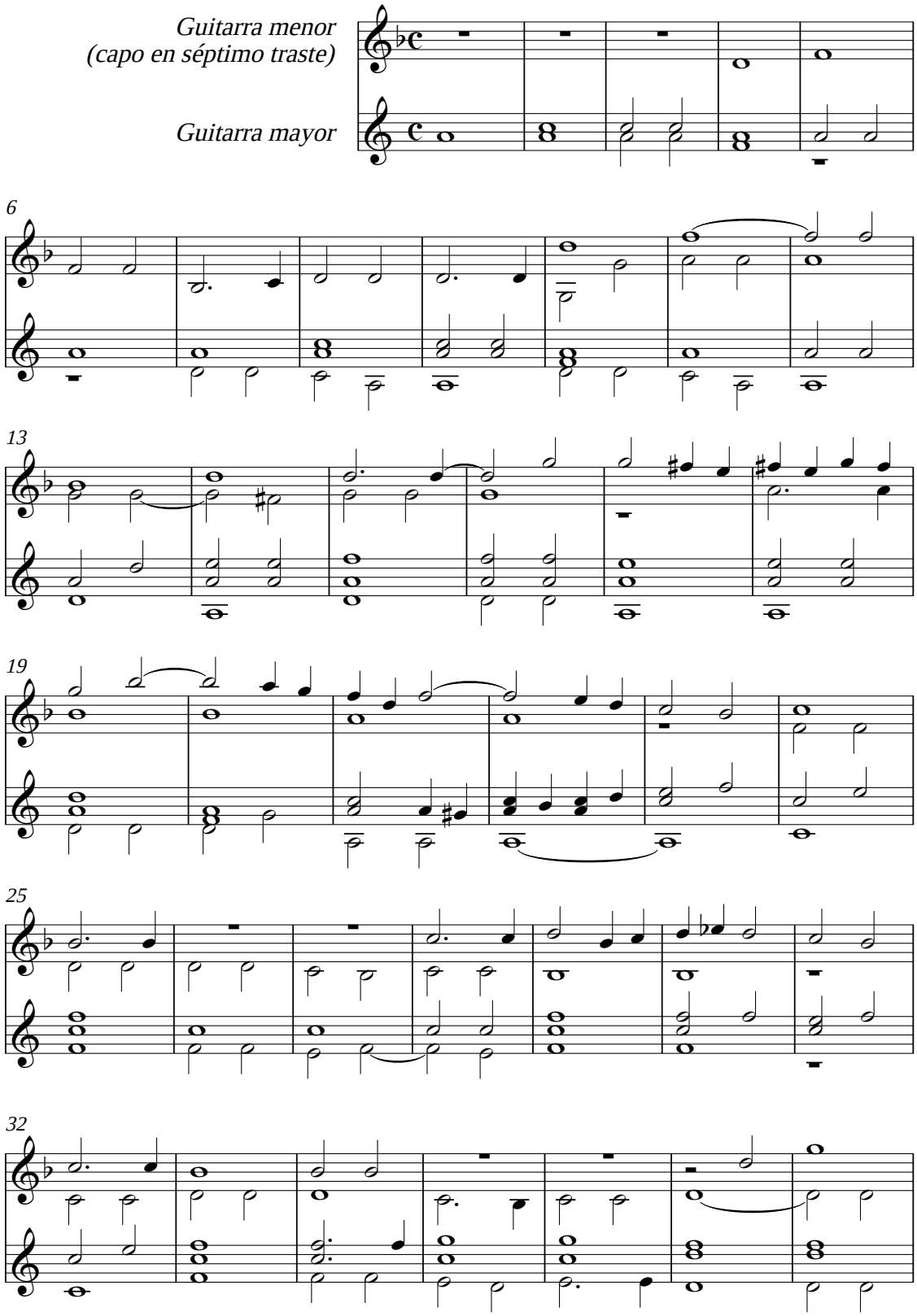


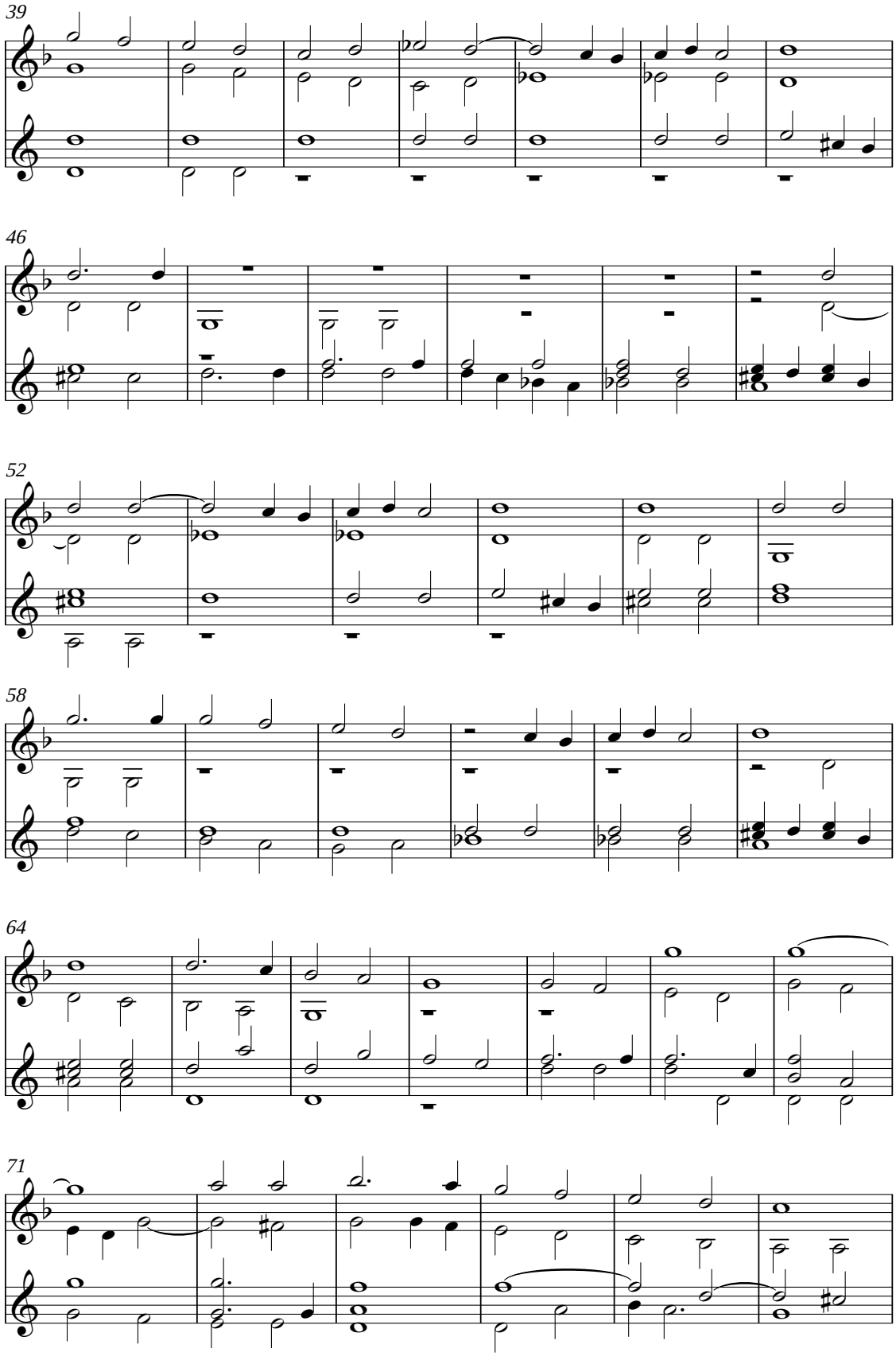

42
48
54
60
67
73

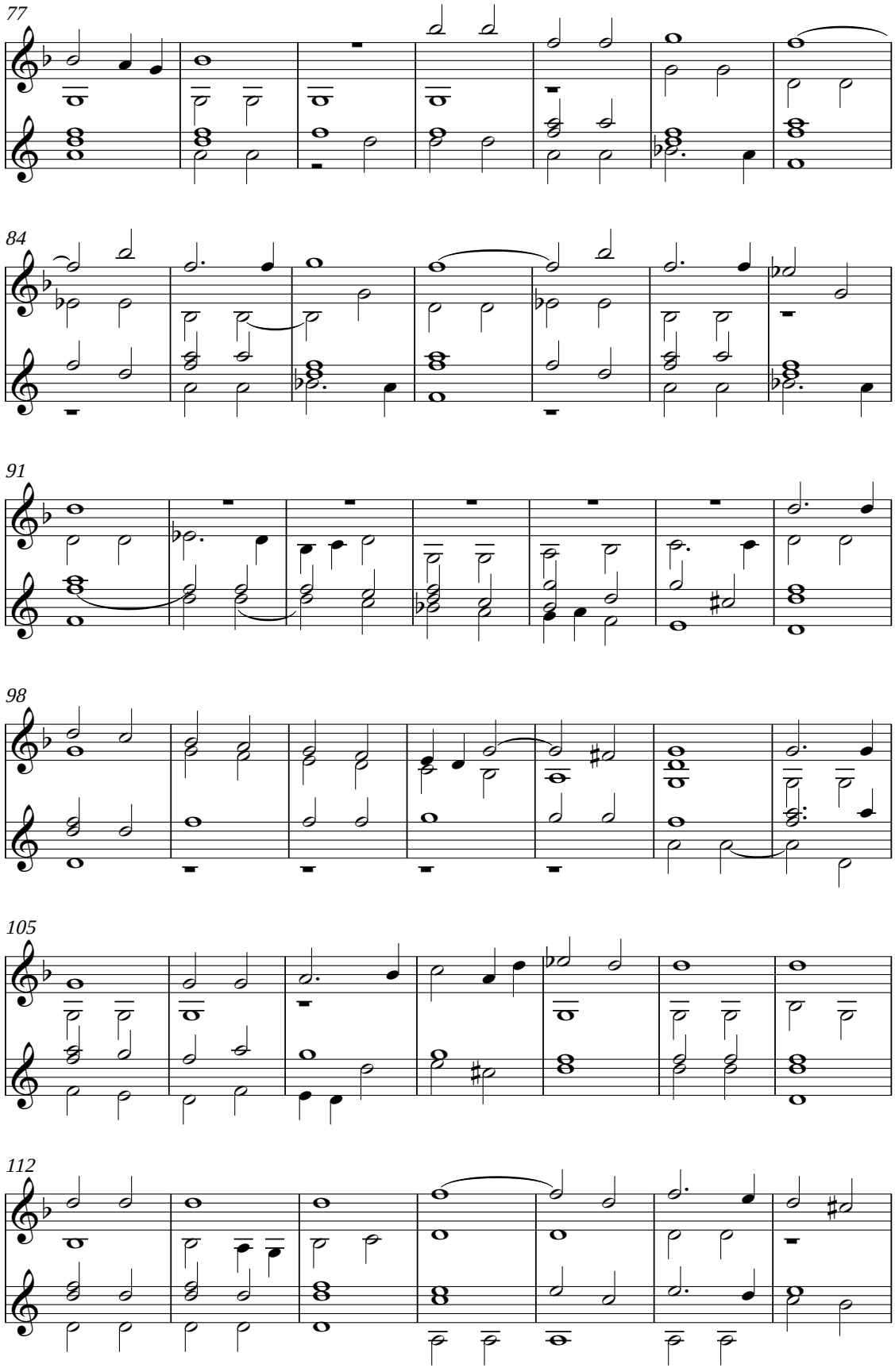

79
85
91
97
103
109

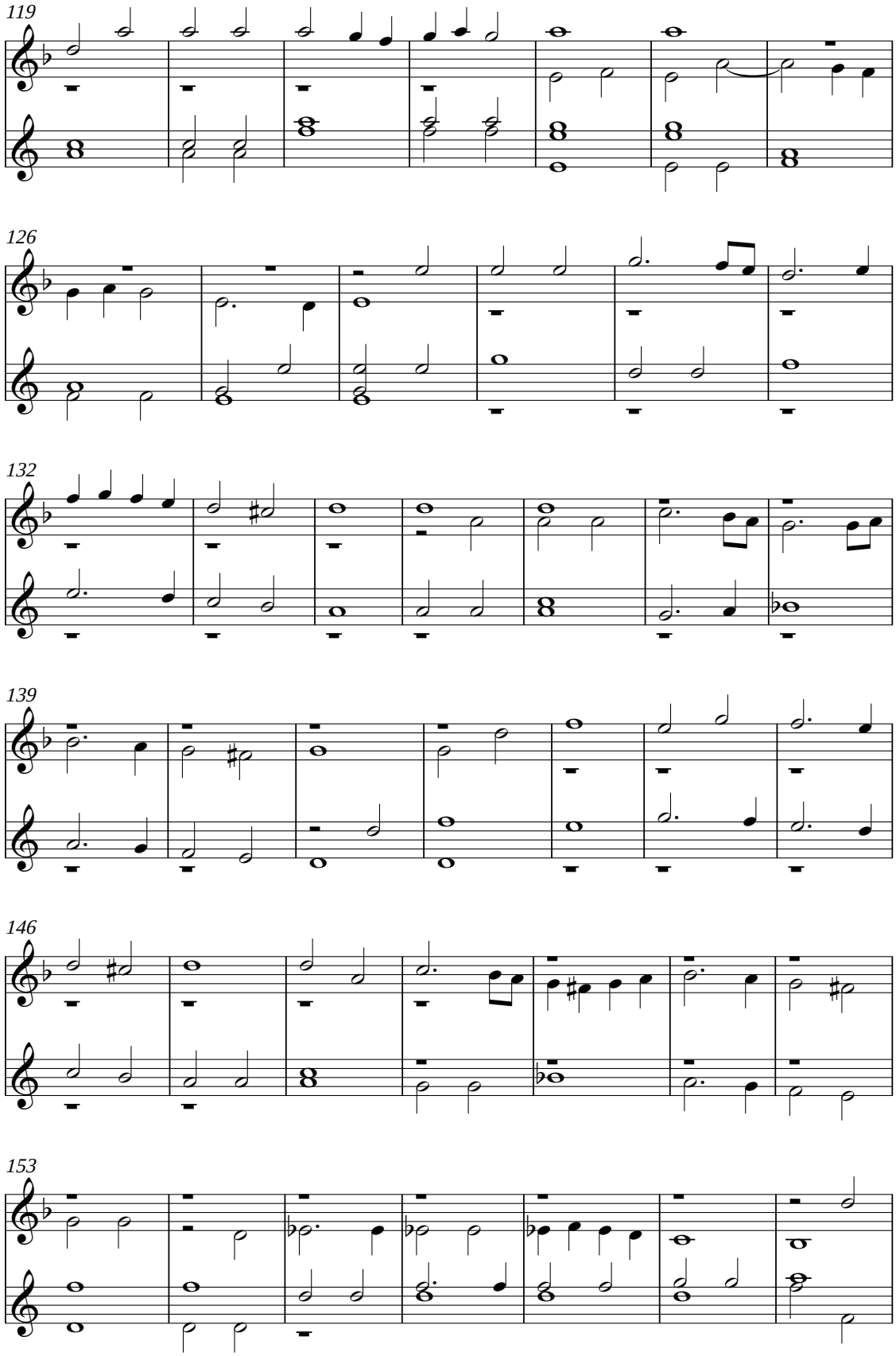

116
122
128
134
139

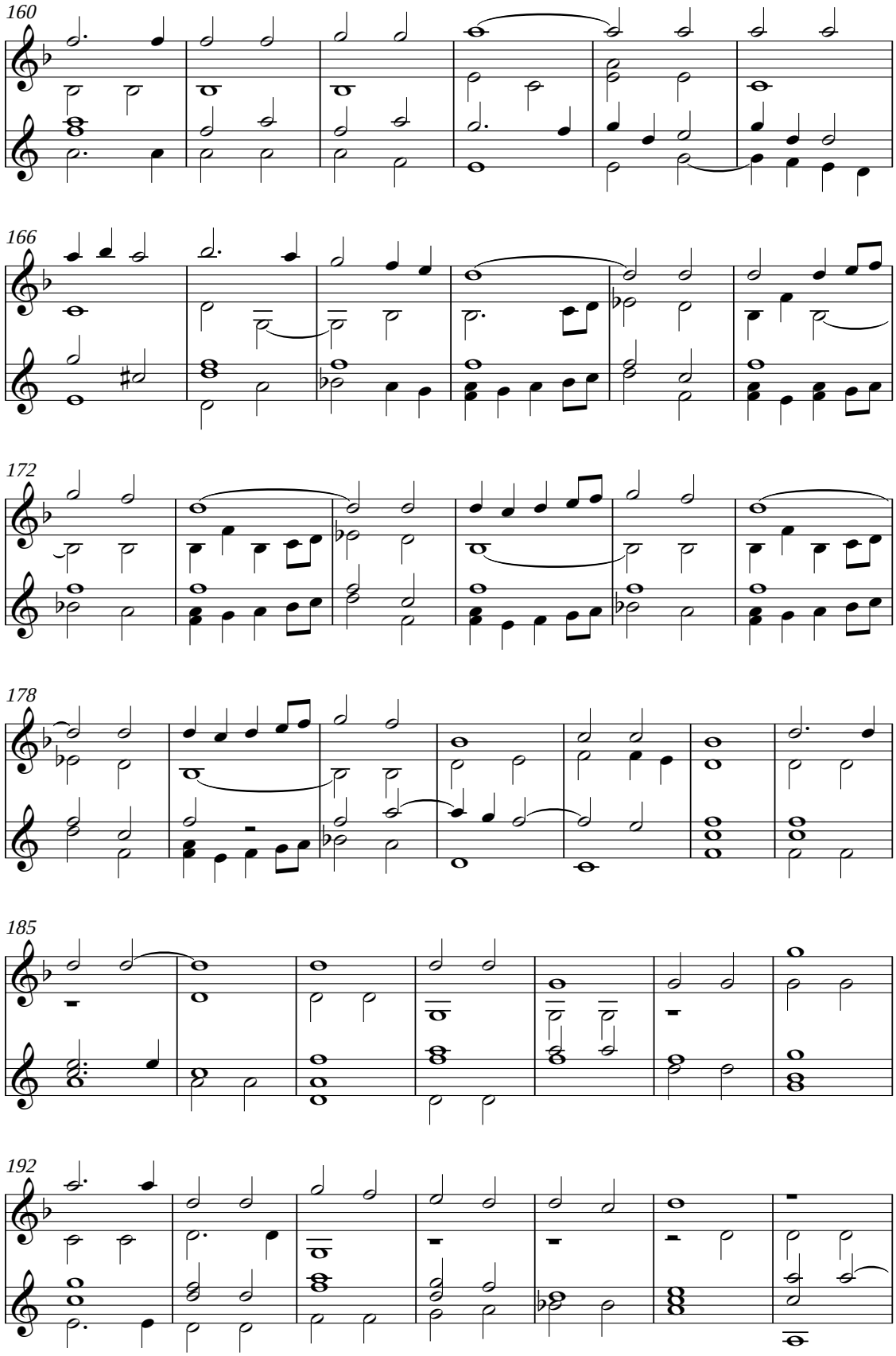
XII.- Obsecro te donima [Josquin]

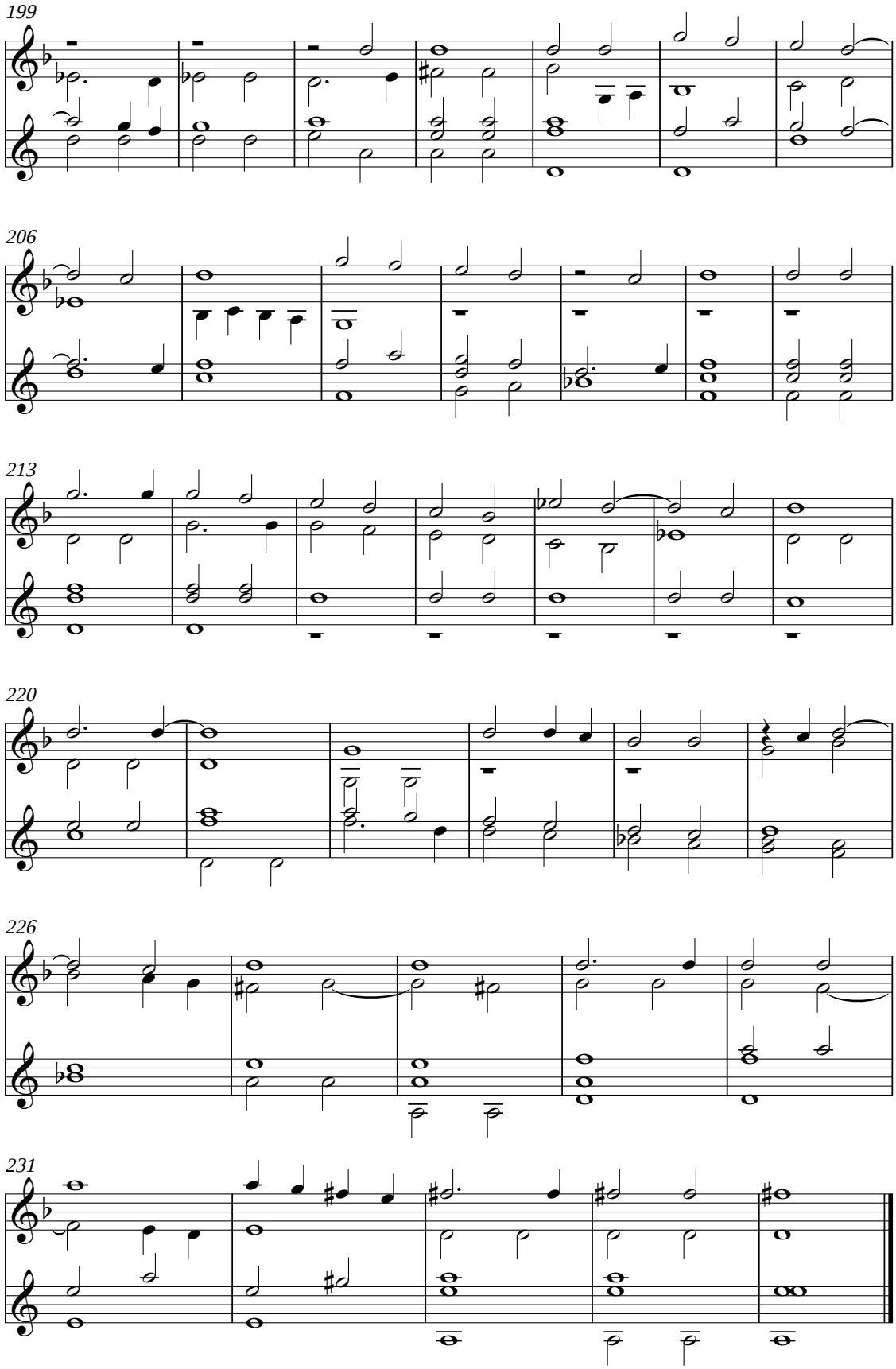



39
46
52
58
64
71

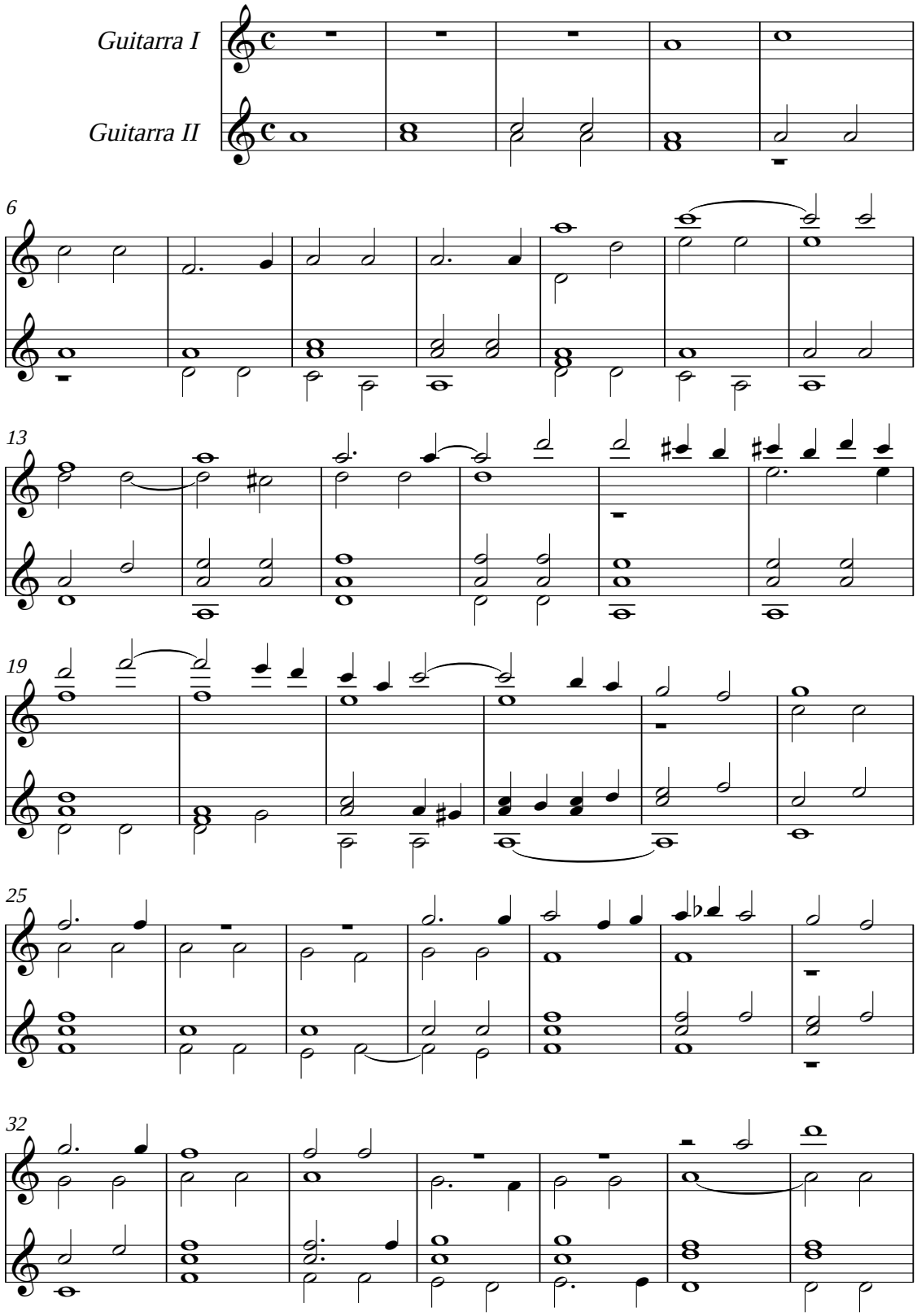

77
84
91
98
105
112

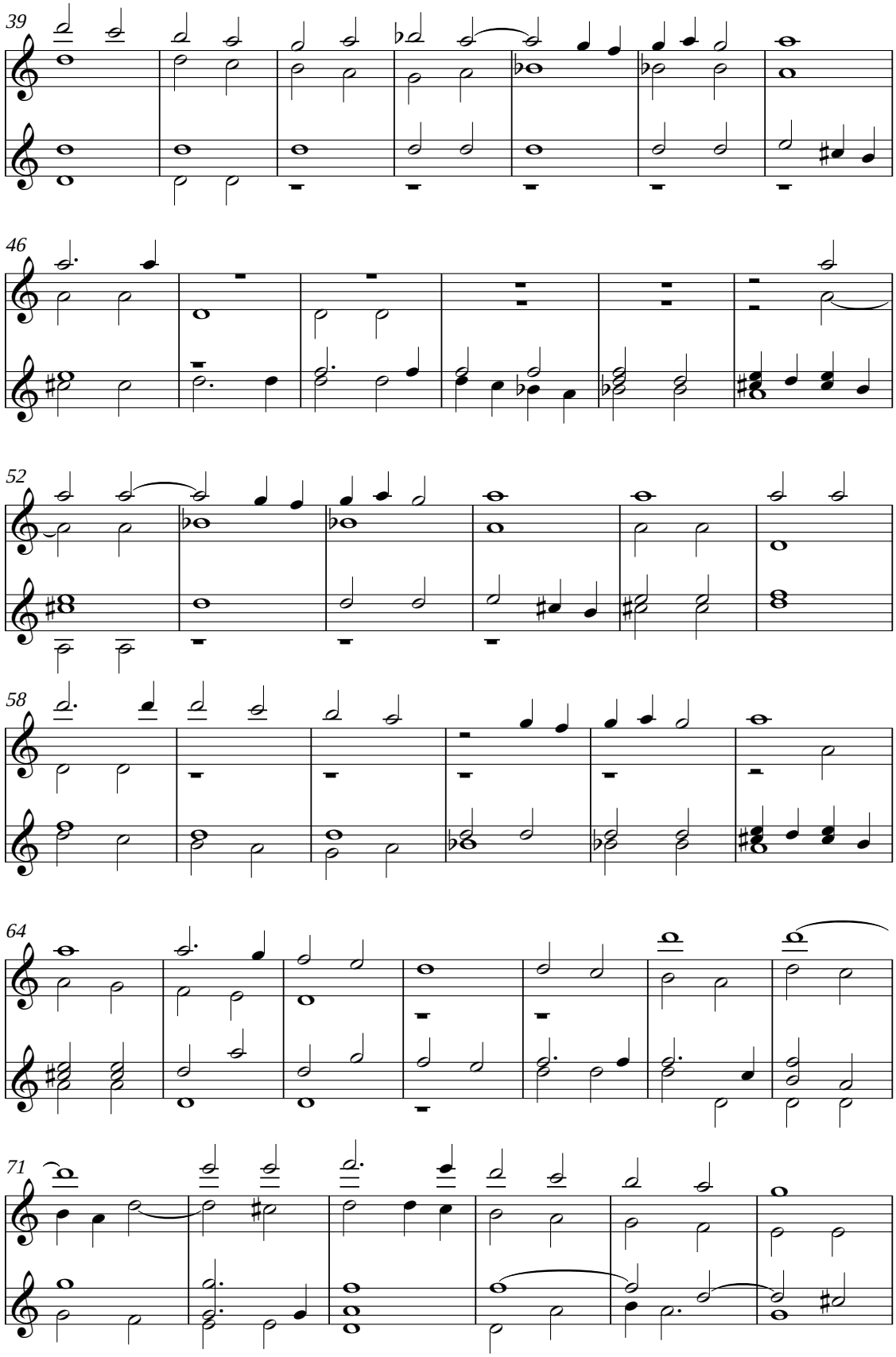

119
126
132
139
146
153

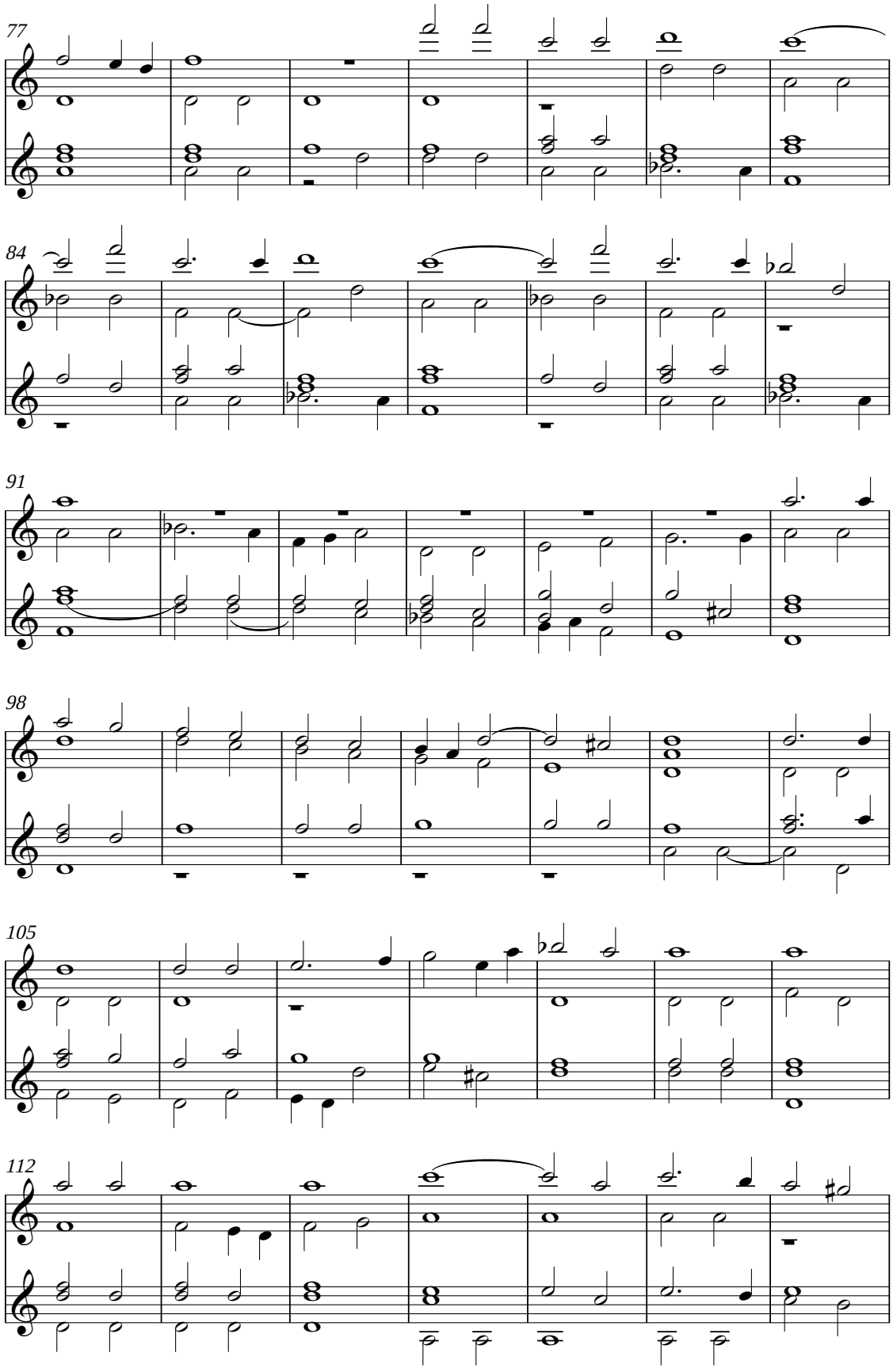

160
166
172
178
185
192

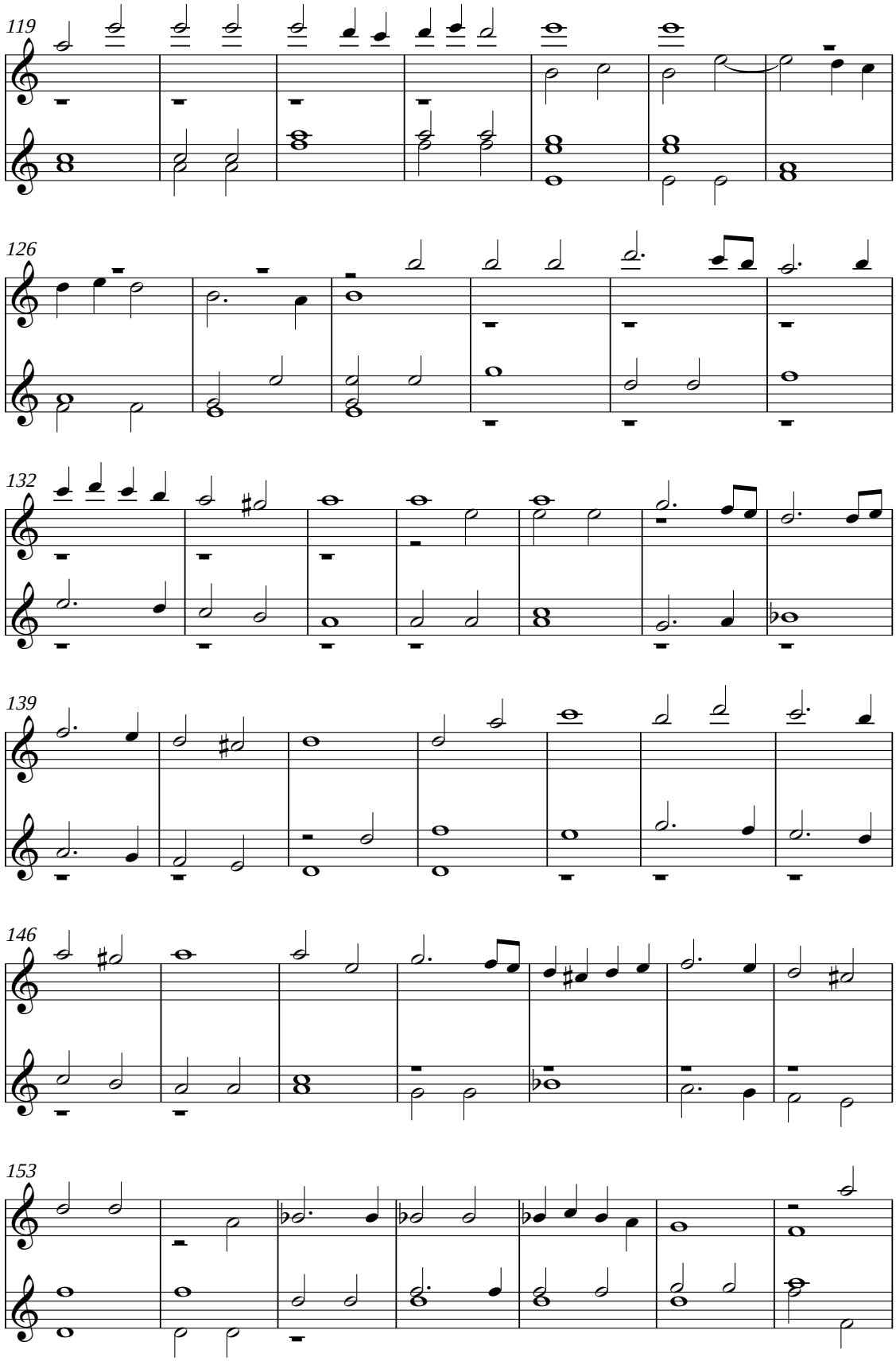

199
206
213
220
226
231

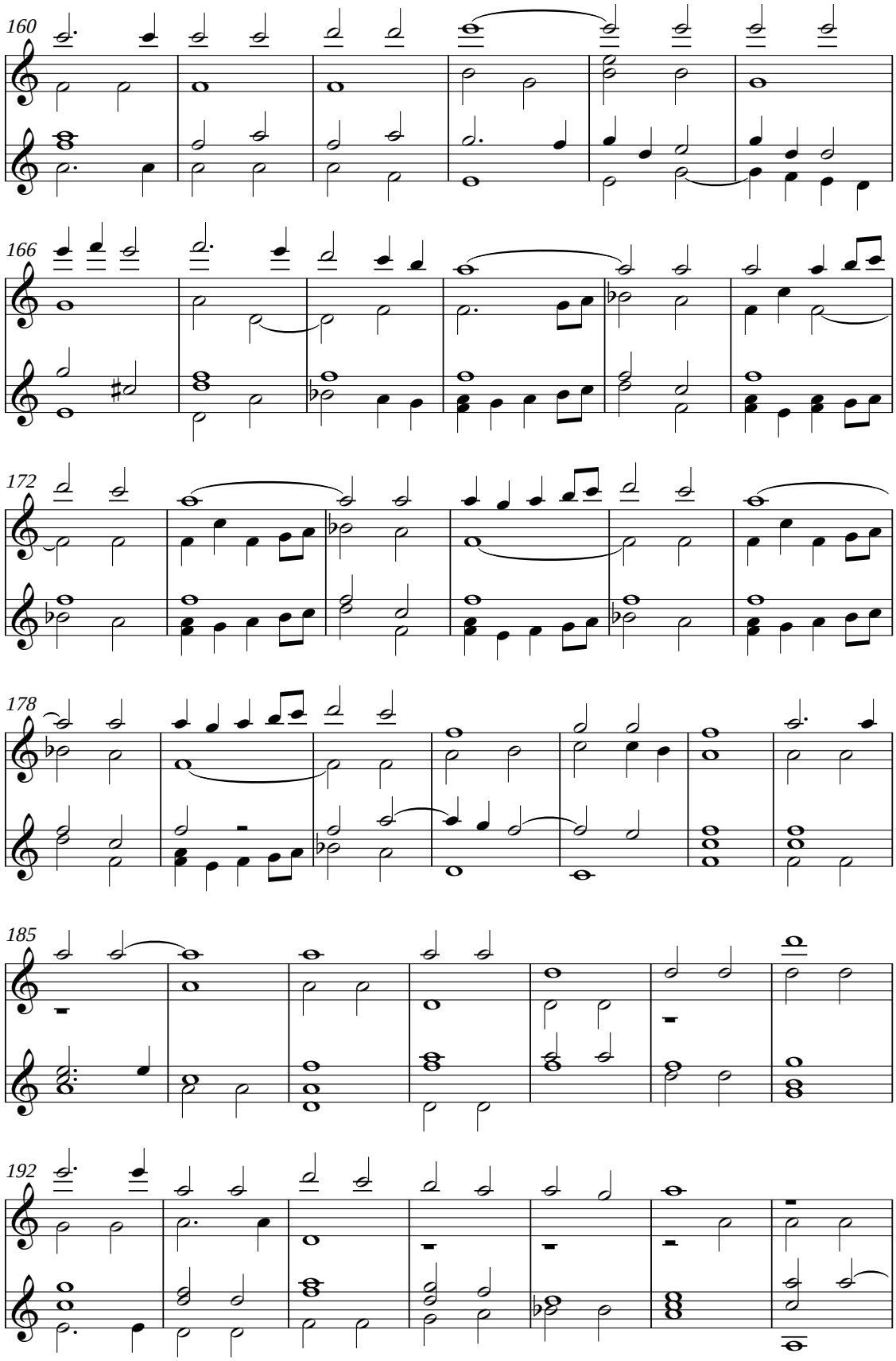
Obsecro te donima (versión de consulta)

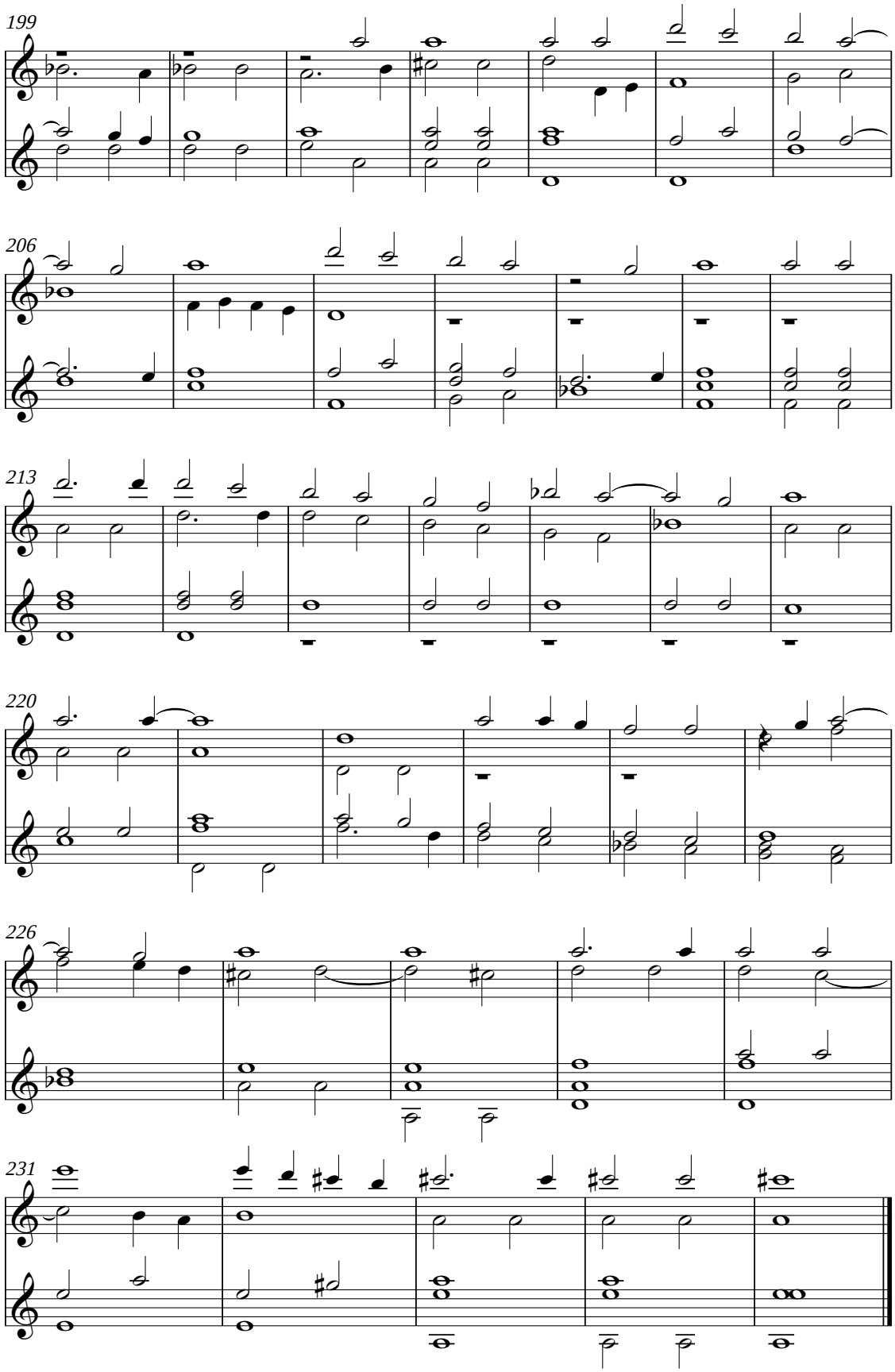



39
46
52
58
64
71

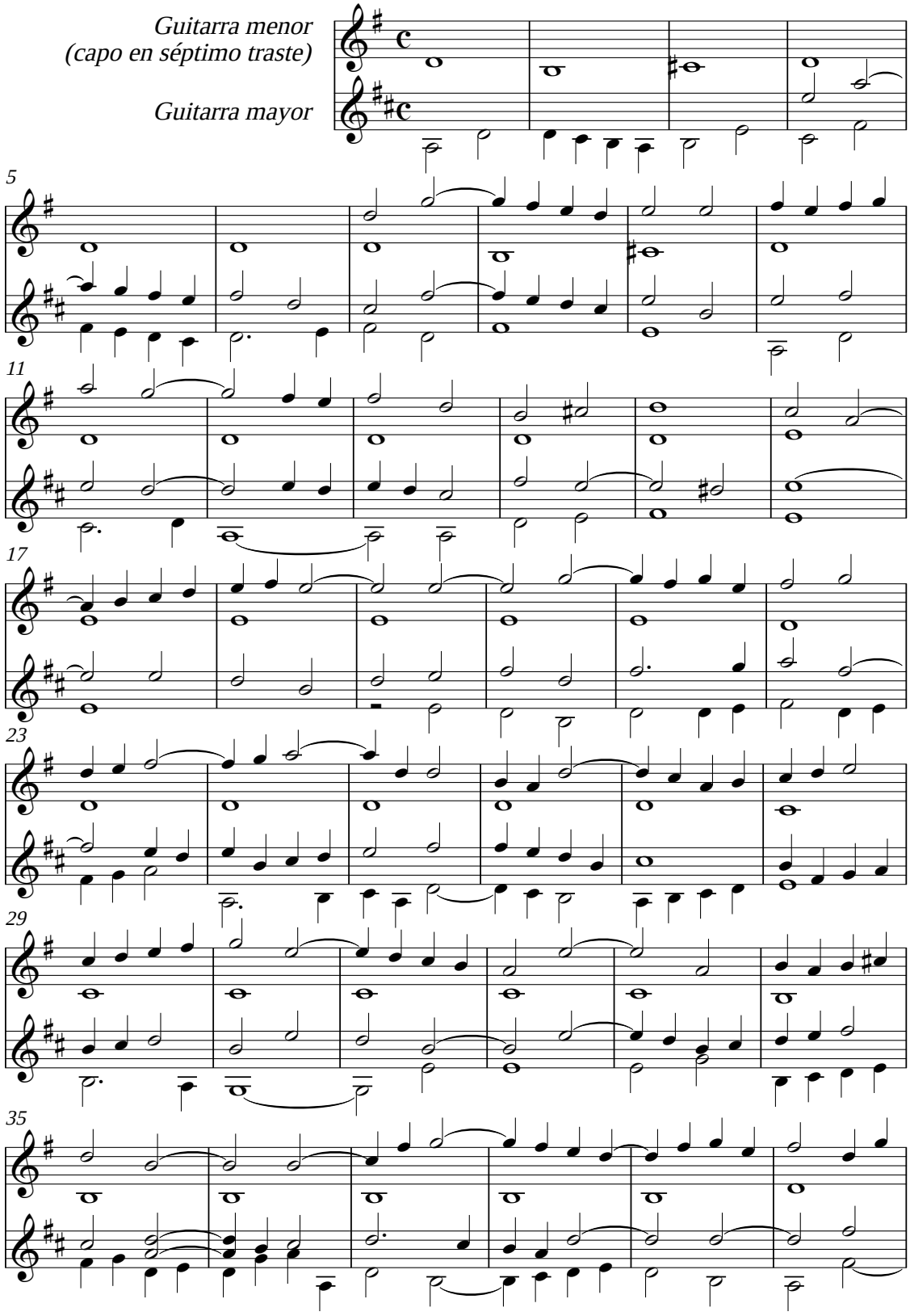

77
84
91
98
105
112

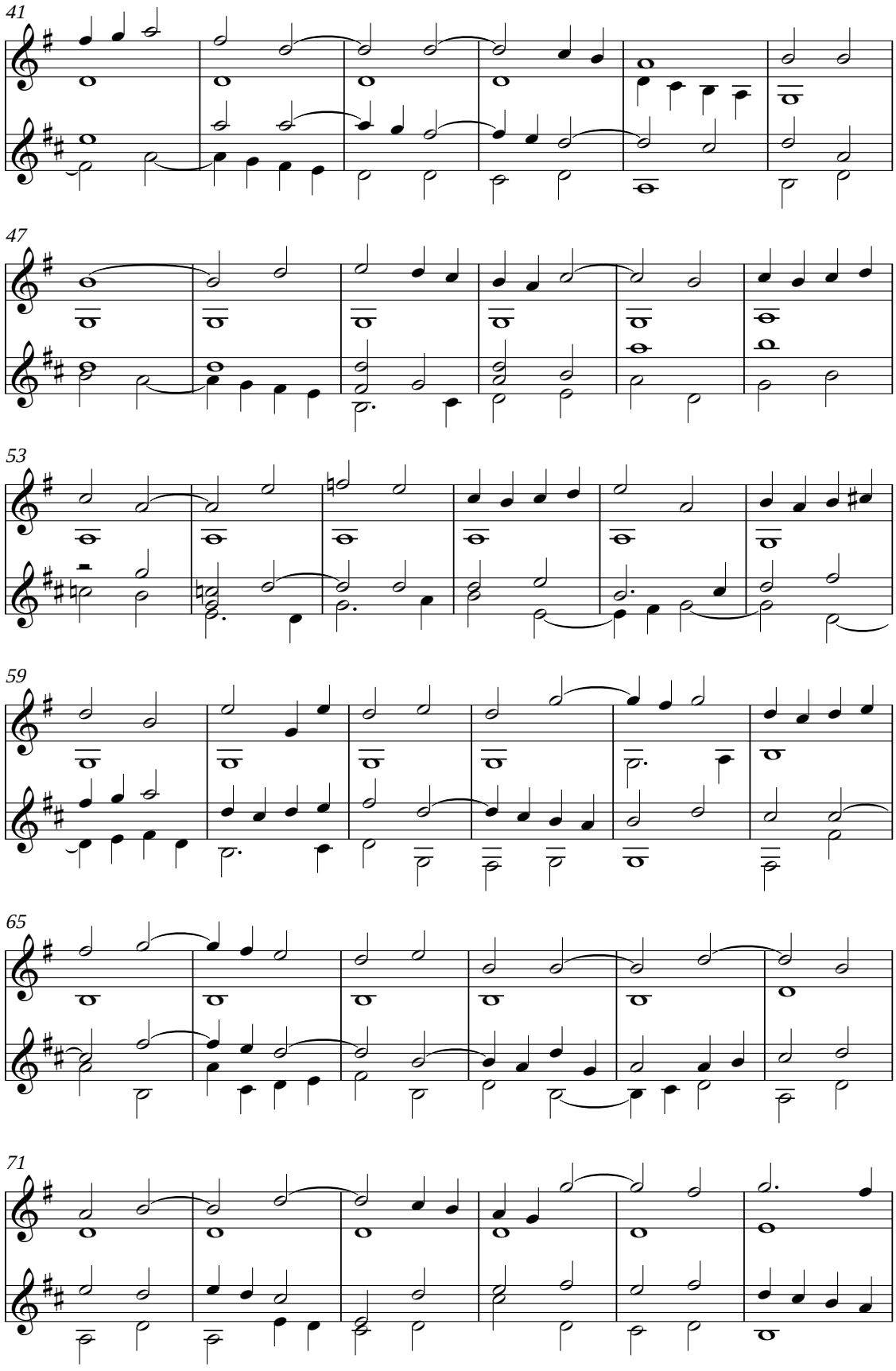

119
126
132
139
146
153

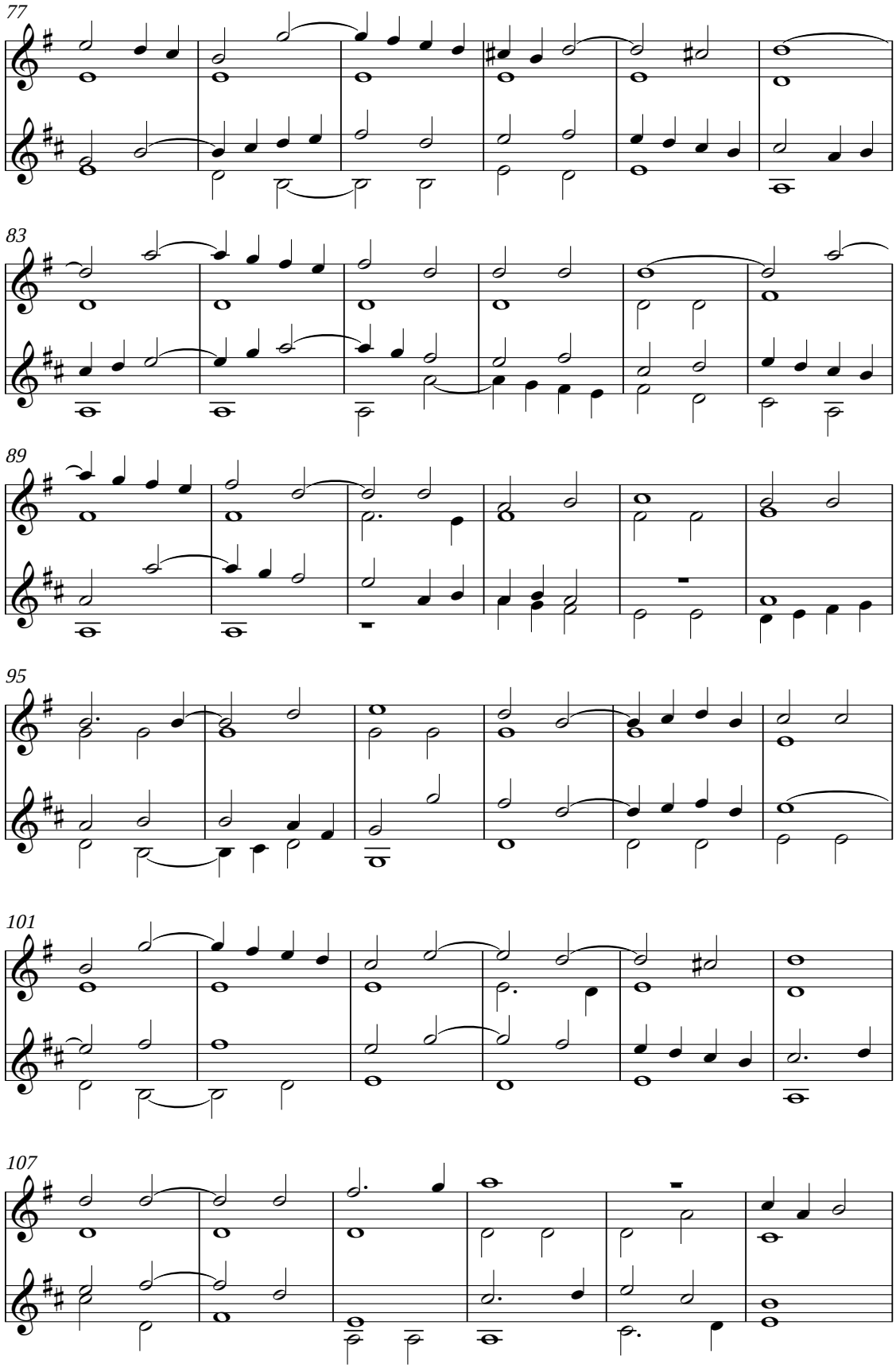

160
166
172
178
185
192

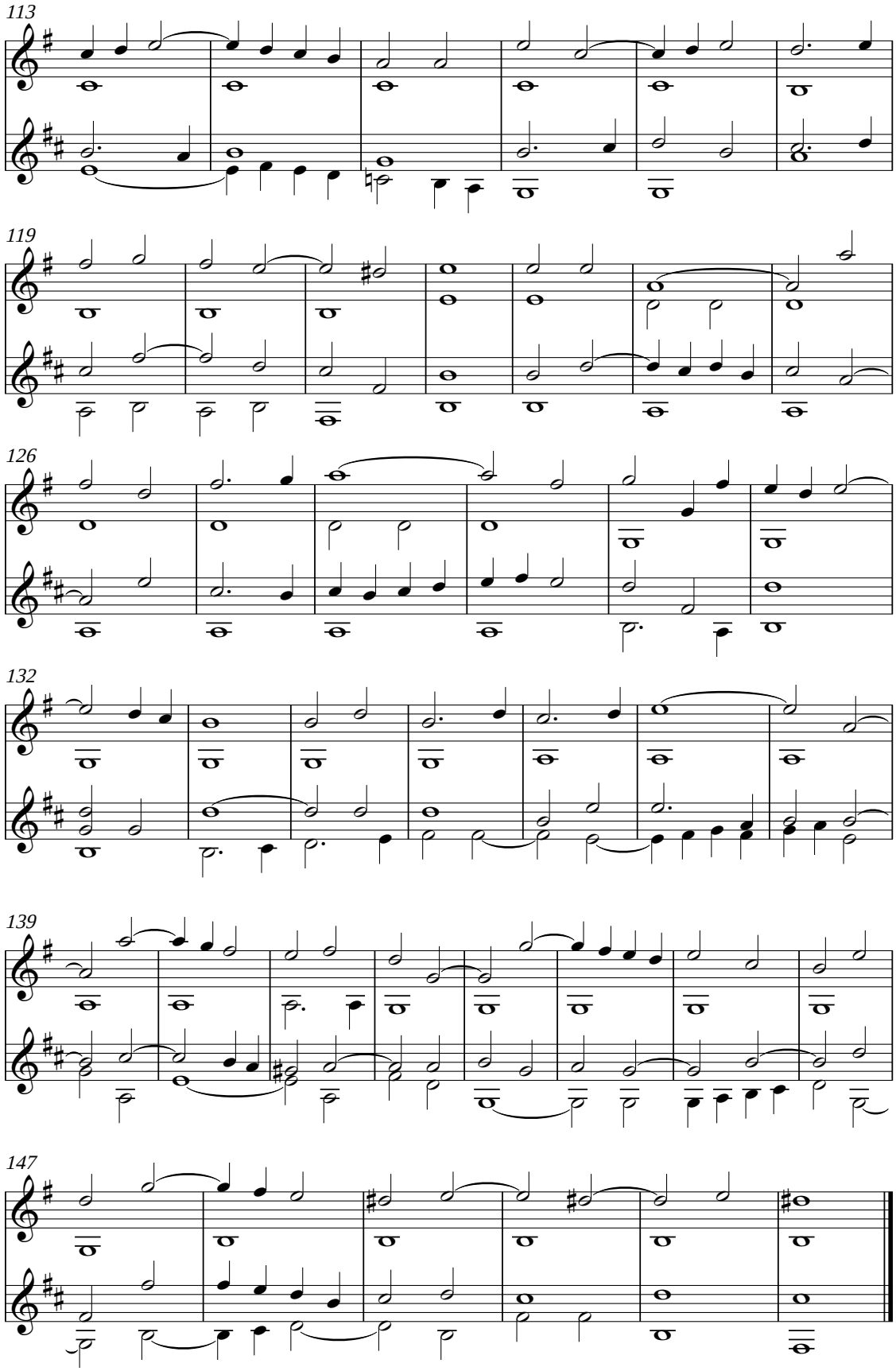

199
206
213
220
226
231

XIII.- Sobre el tenor de la baxa [Valderrábano]

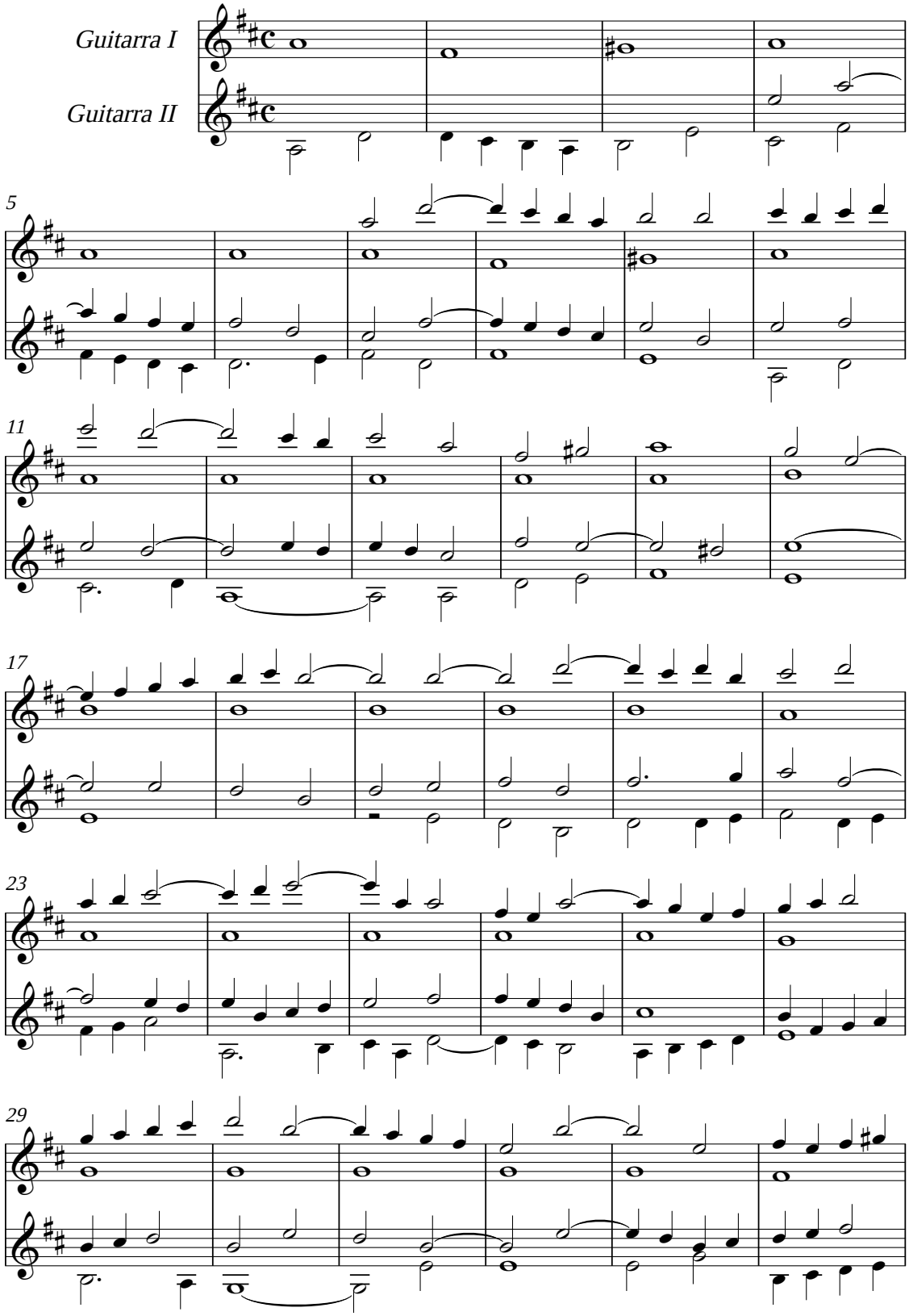


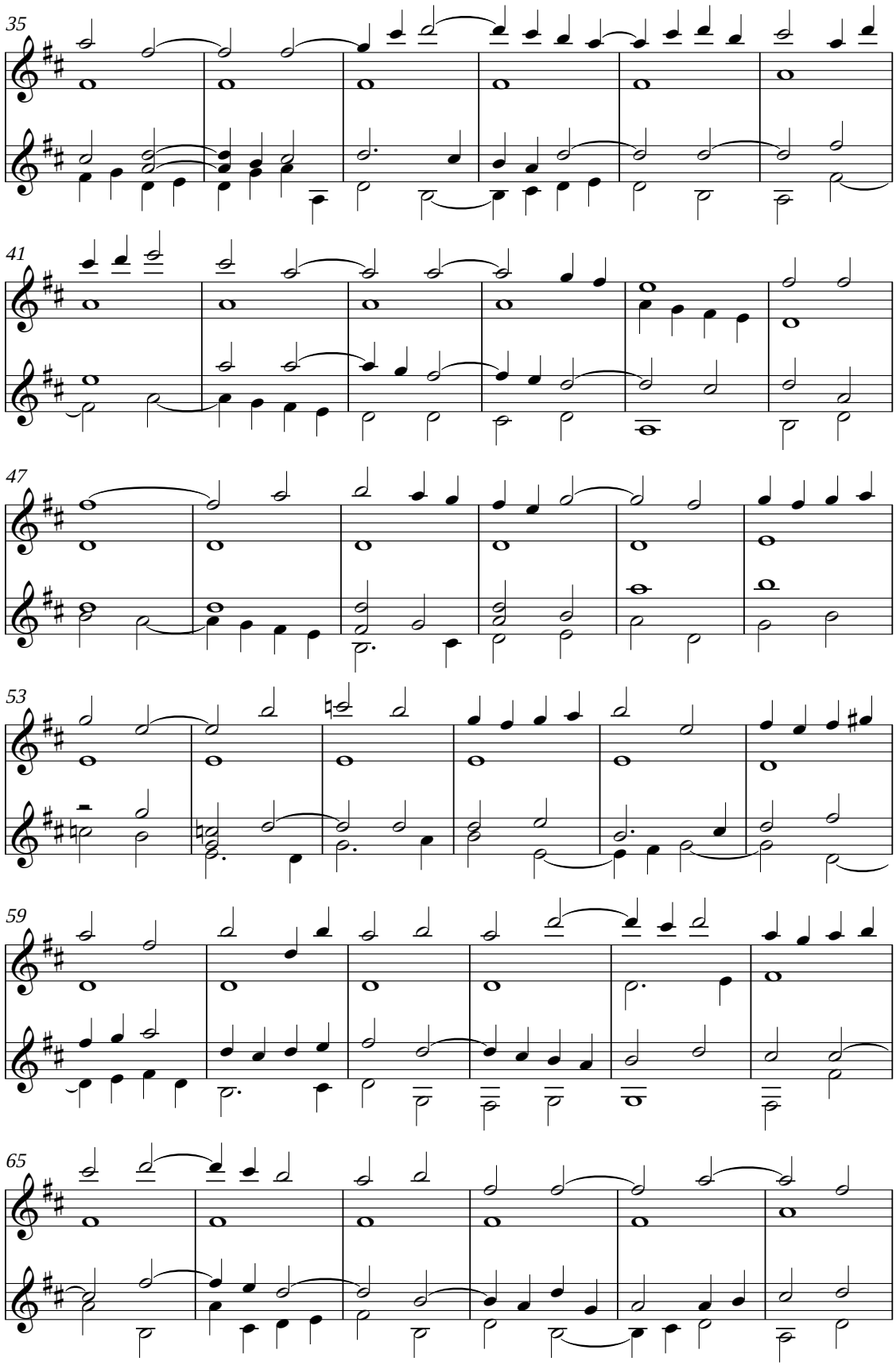

41
47
53
59
65
71

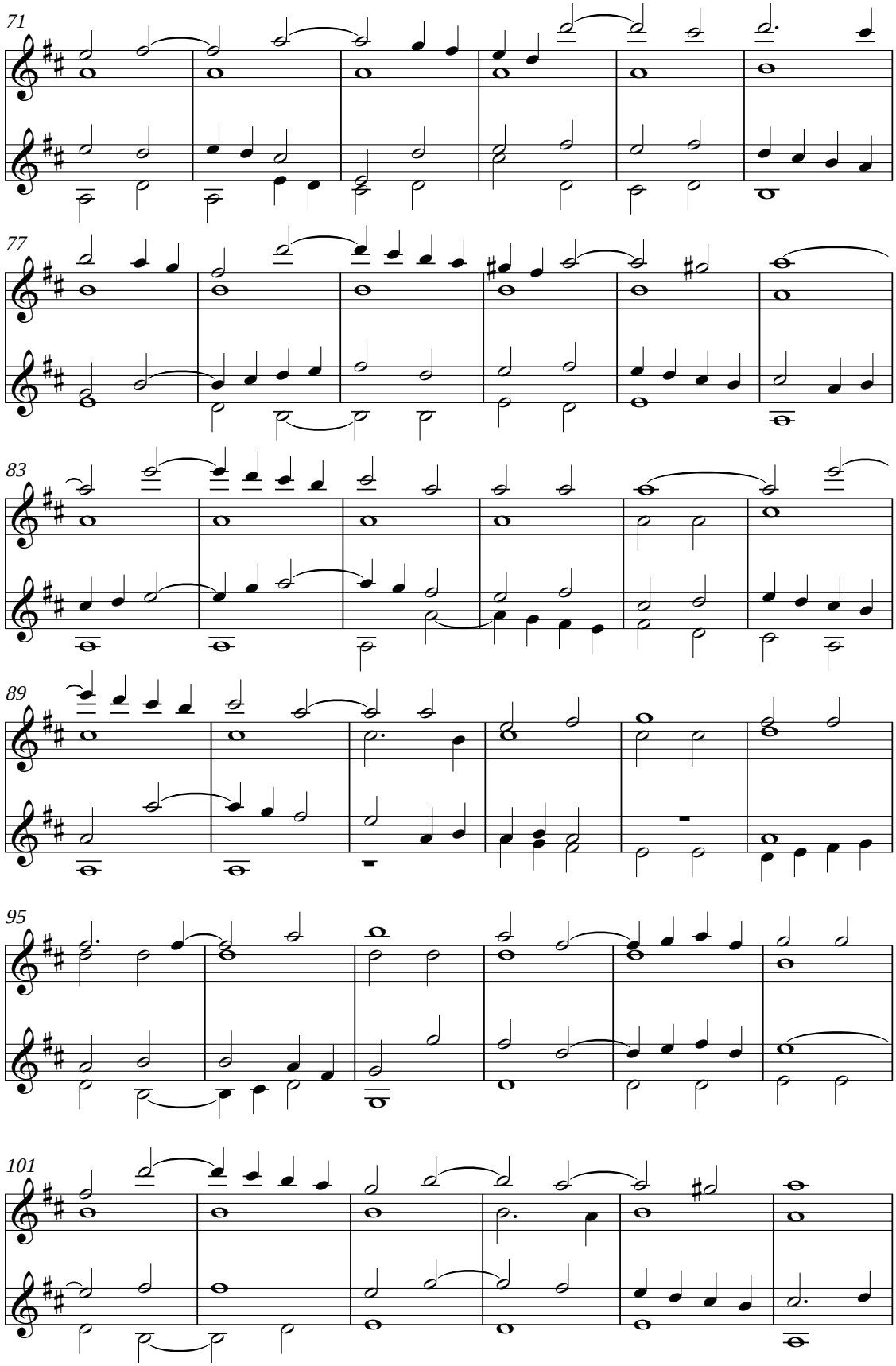

77
83
89
95
101
107

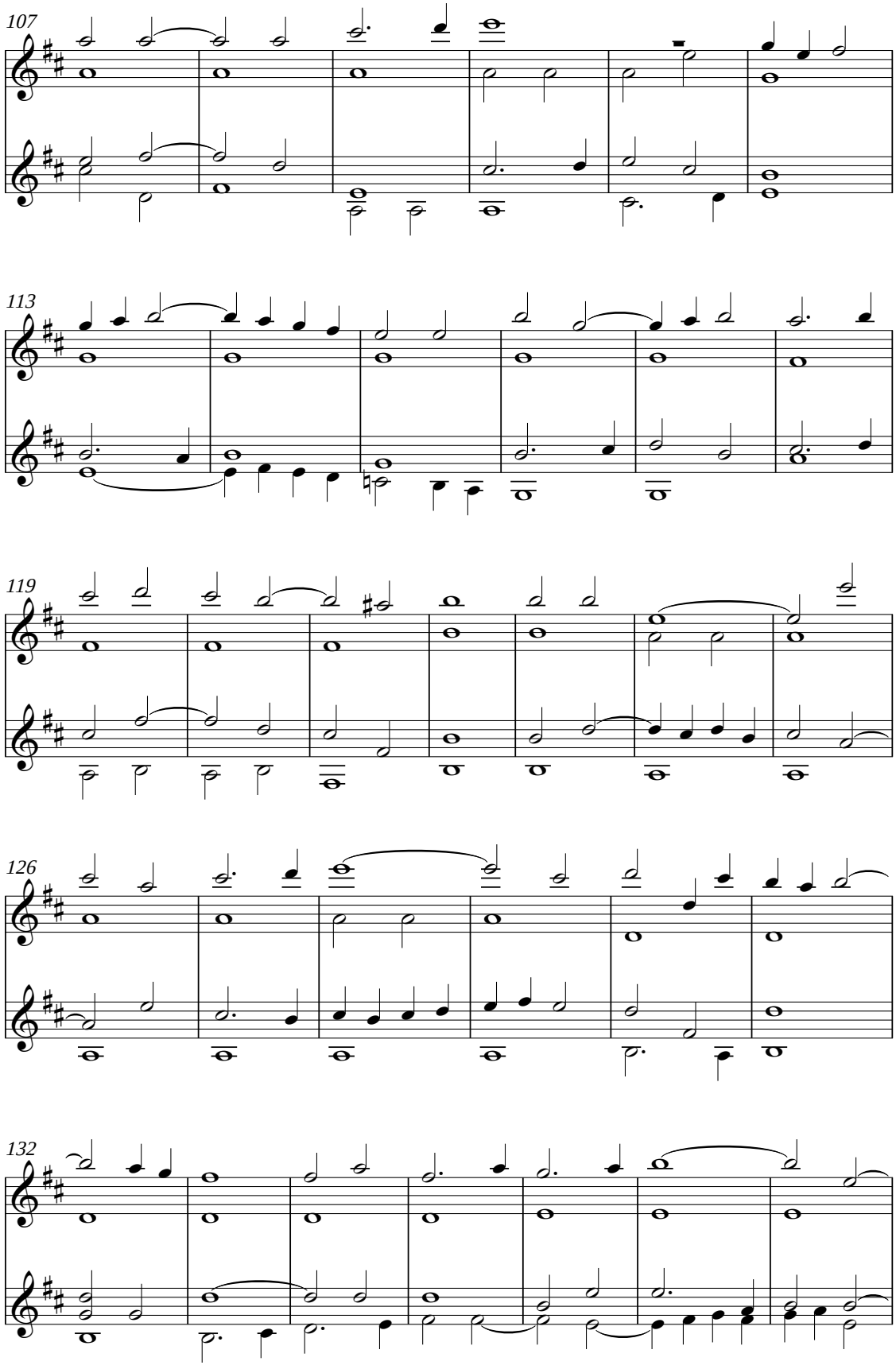

113
119
126
132
139
147

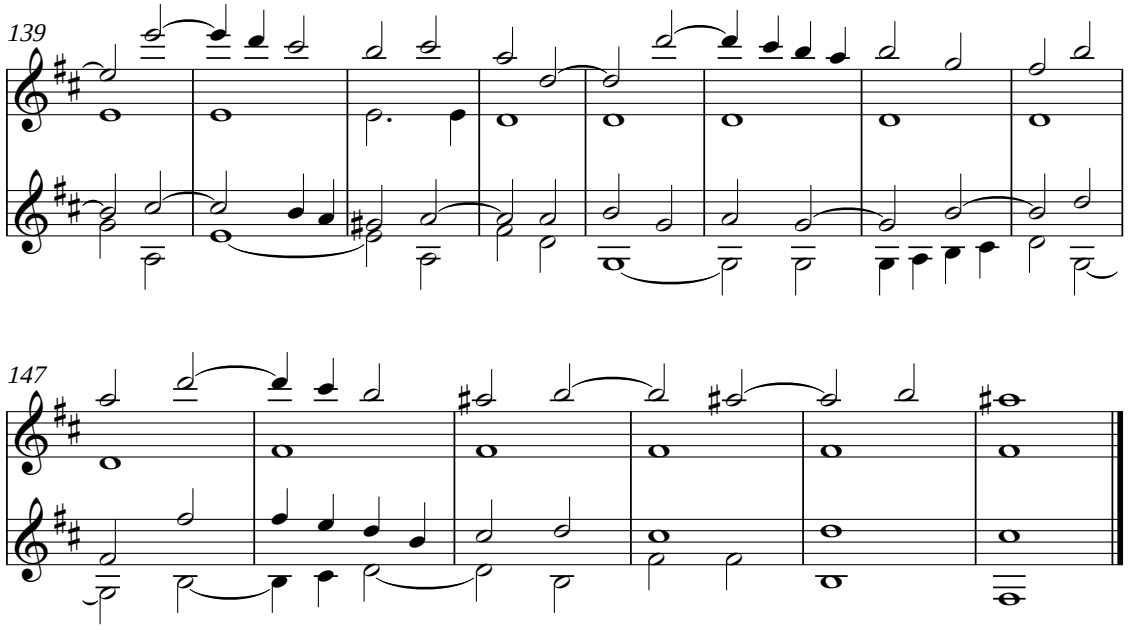
Sobre el tenor de la baxa (versión de consulta)



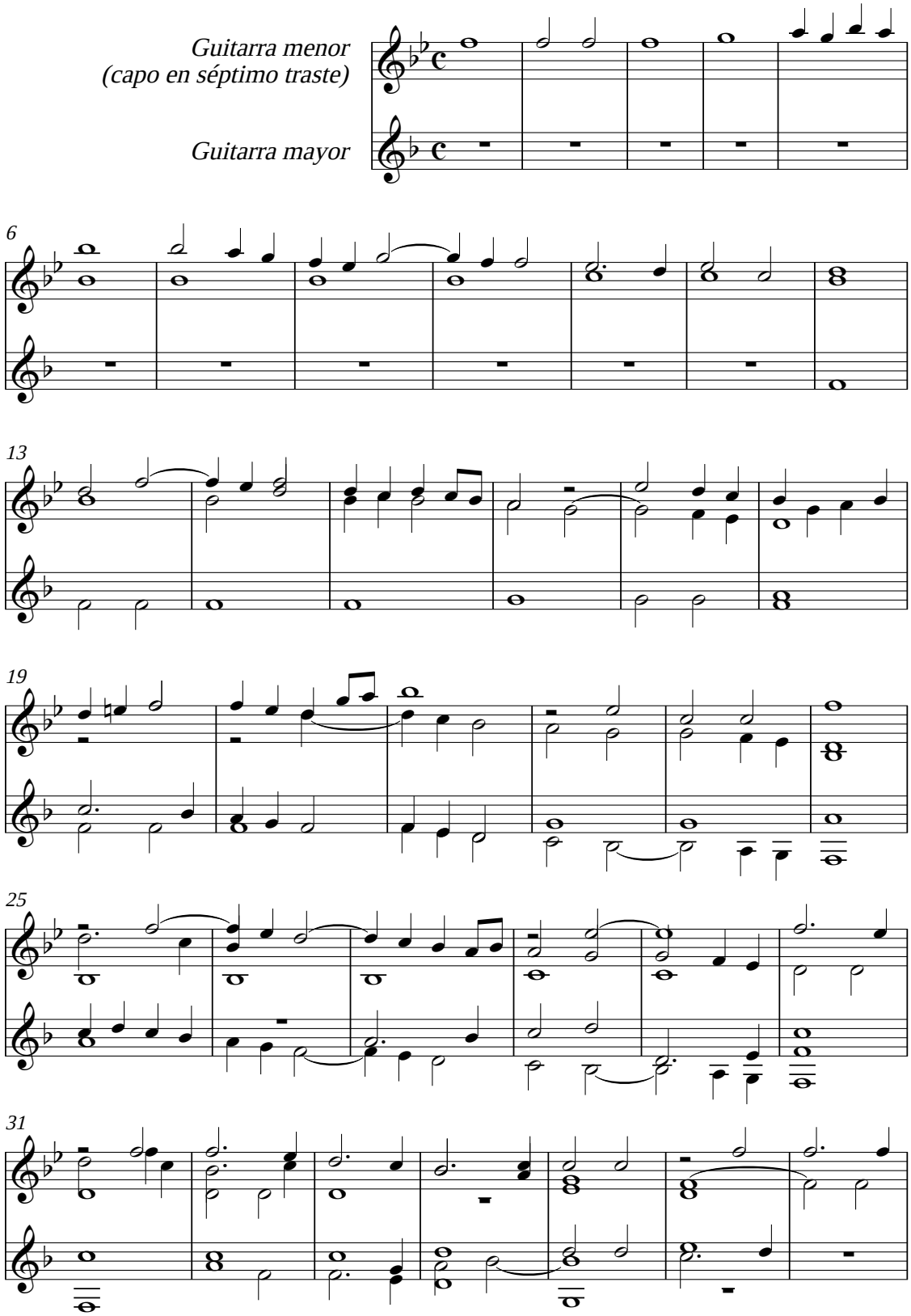

35
41
47
53
59
65

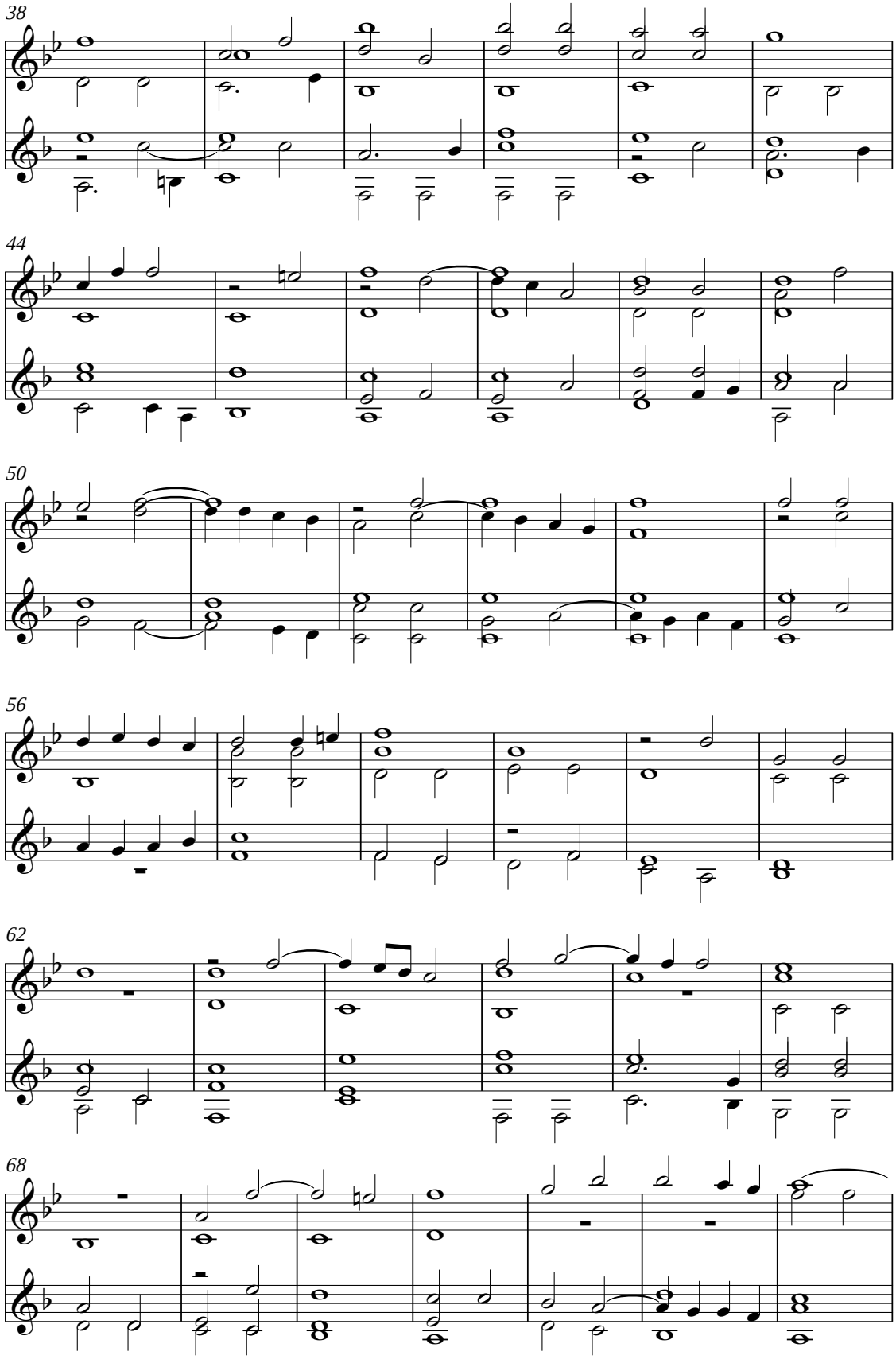

71
77
83
89
95
101

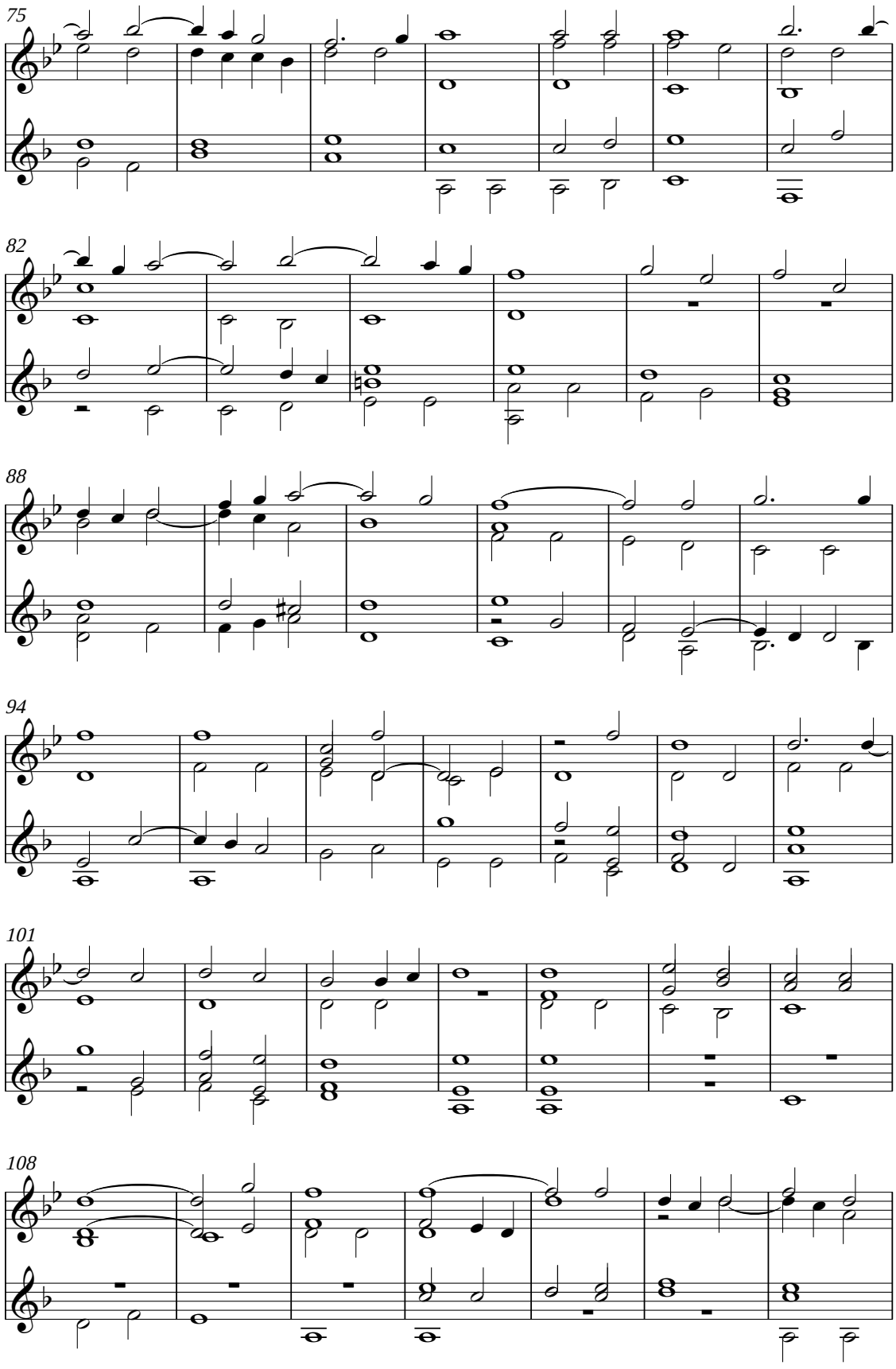

107
113
119
126
132

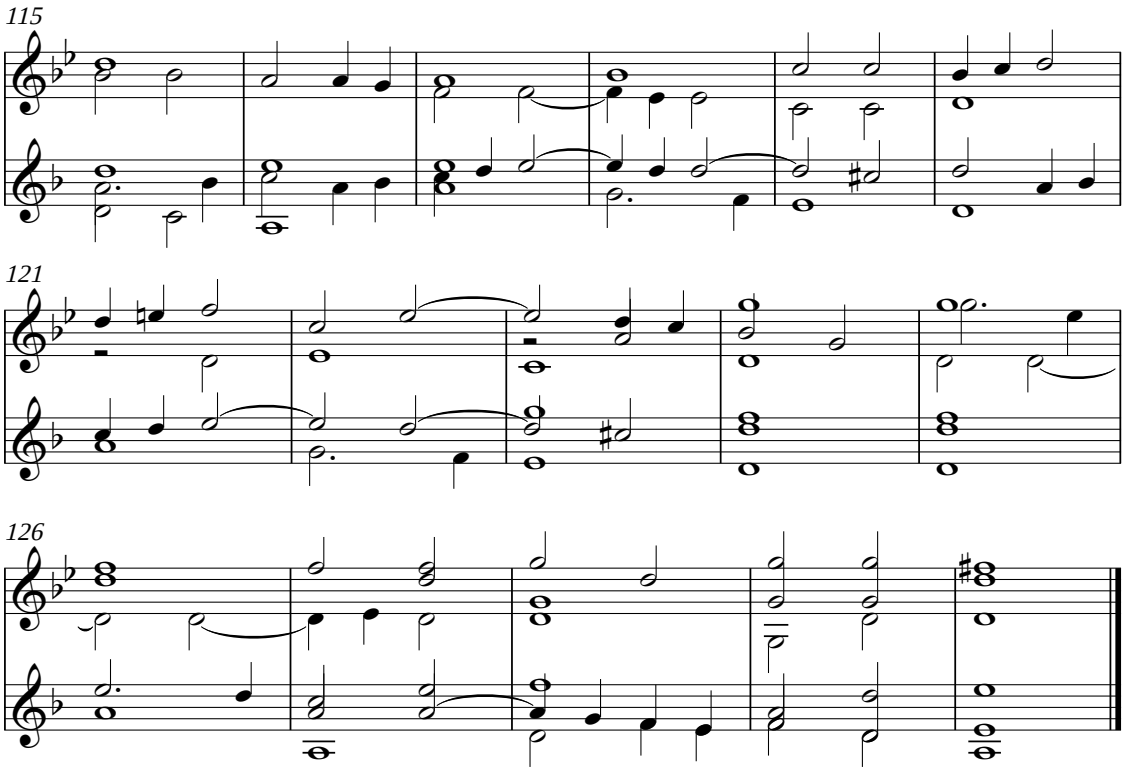

139
147

XIV.- Inviolata [Josquin]

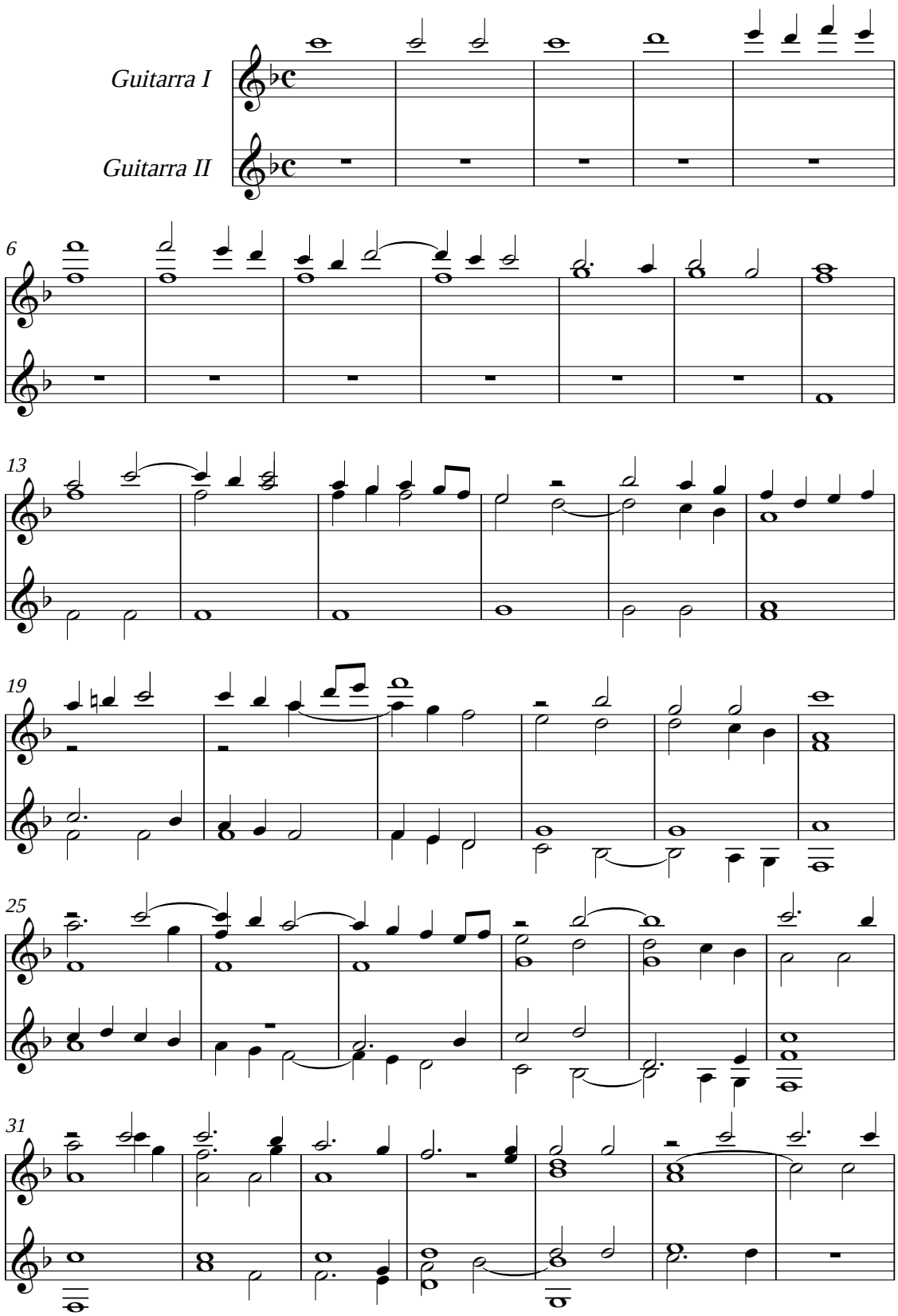


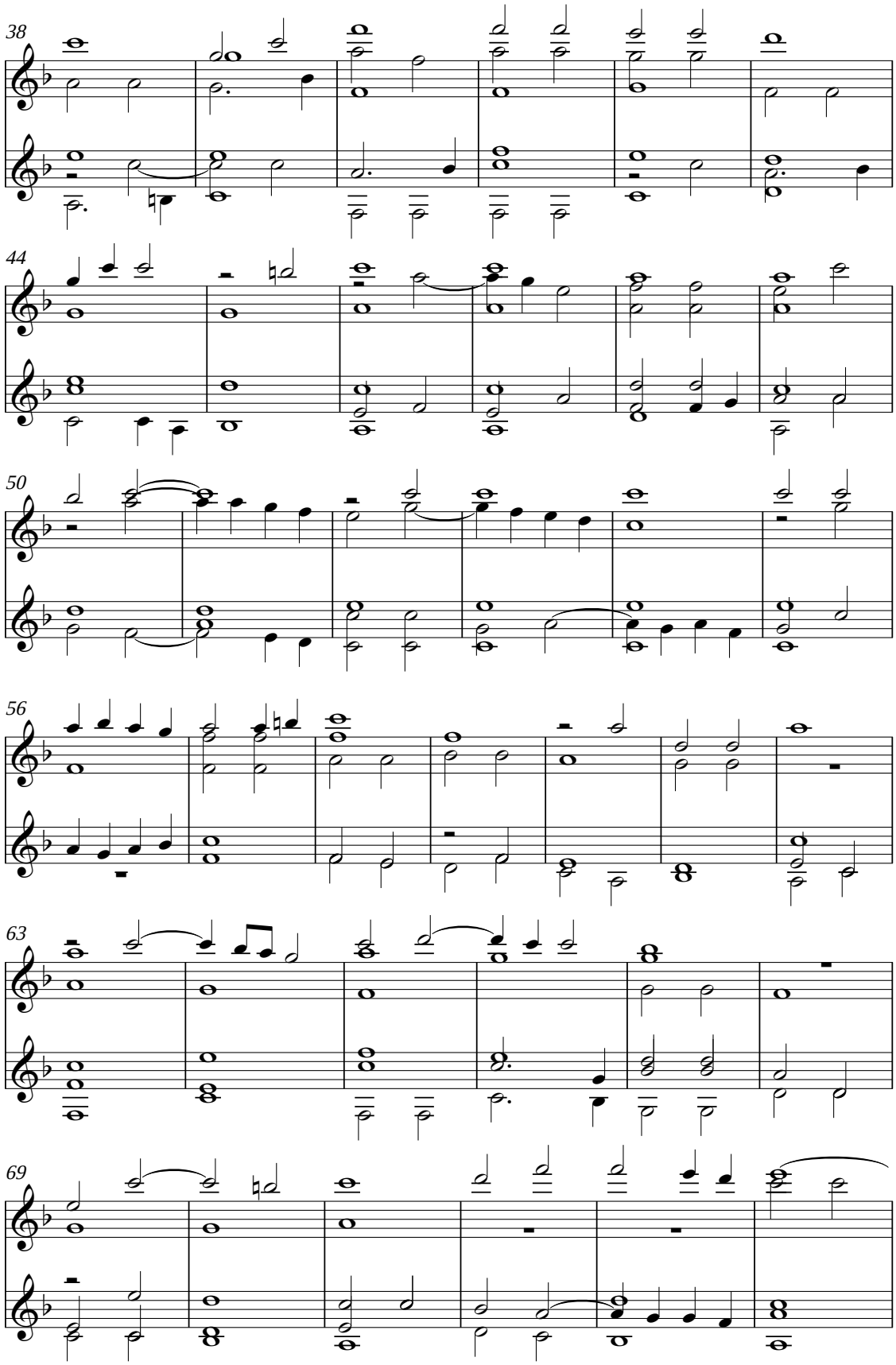

38
44
50
56
62
68

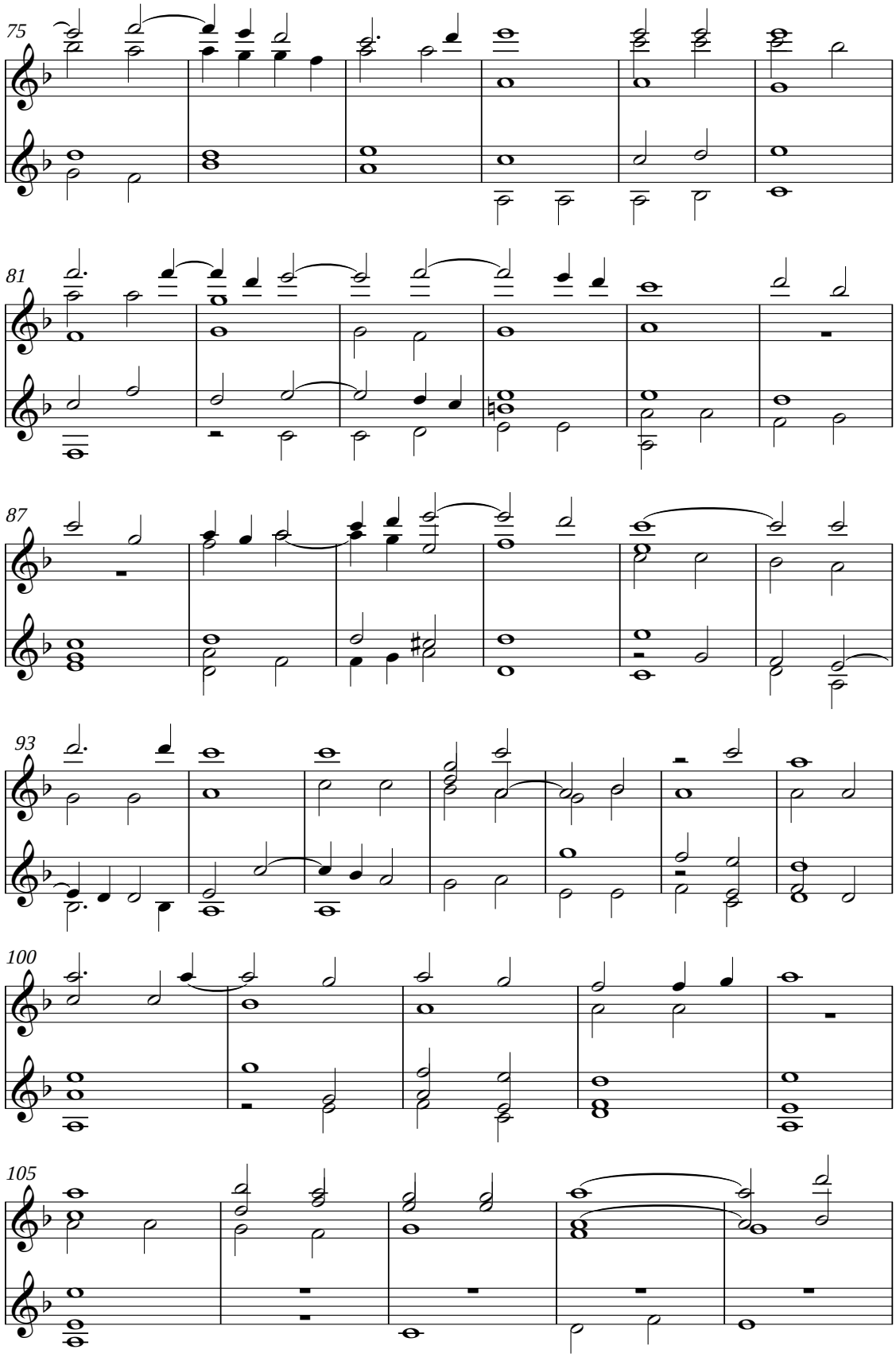

75
82
88
94
101
108

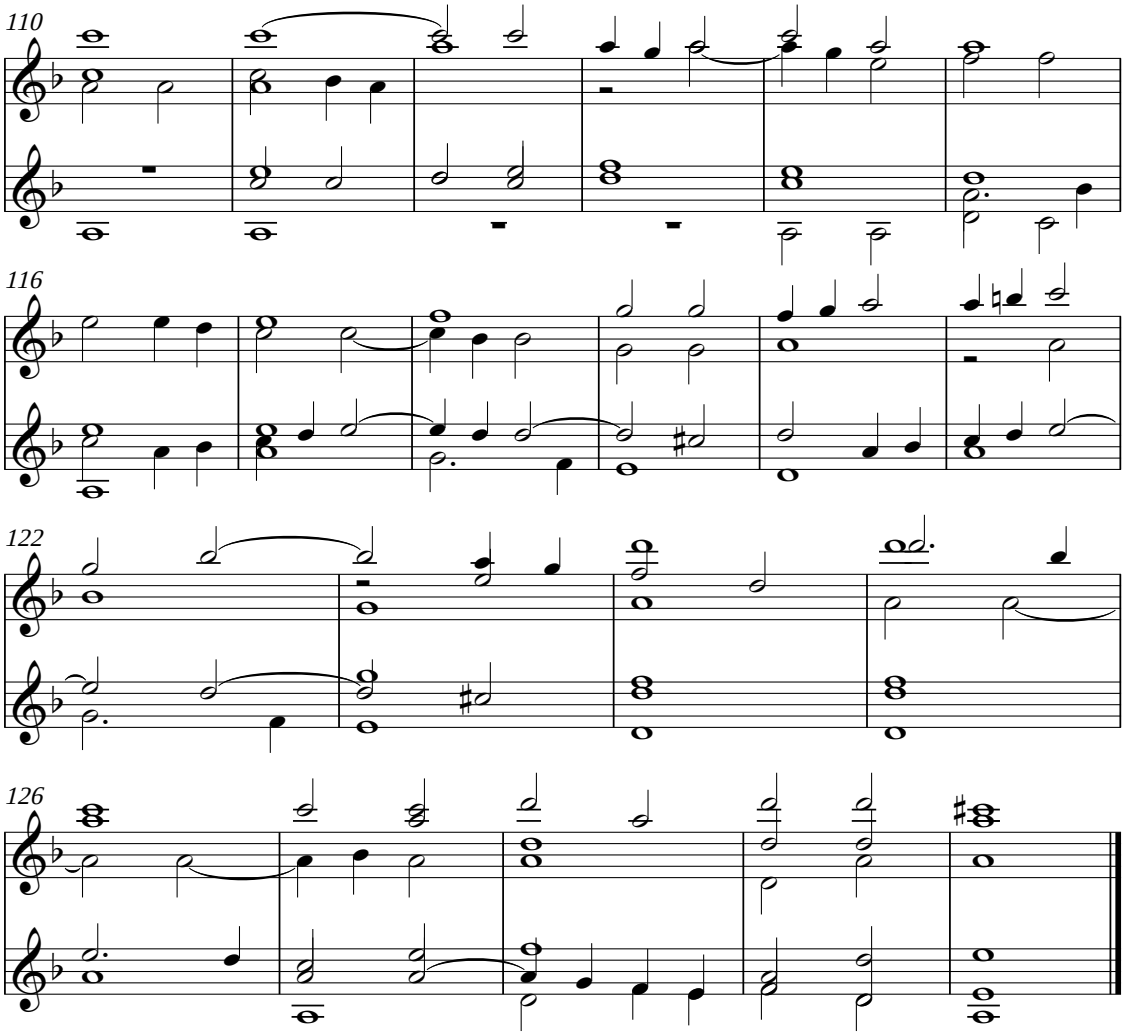

115
121
126

Inviolata (versión de consulta)

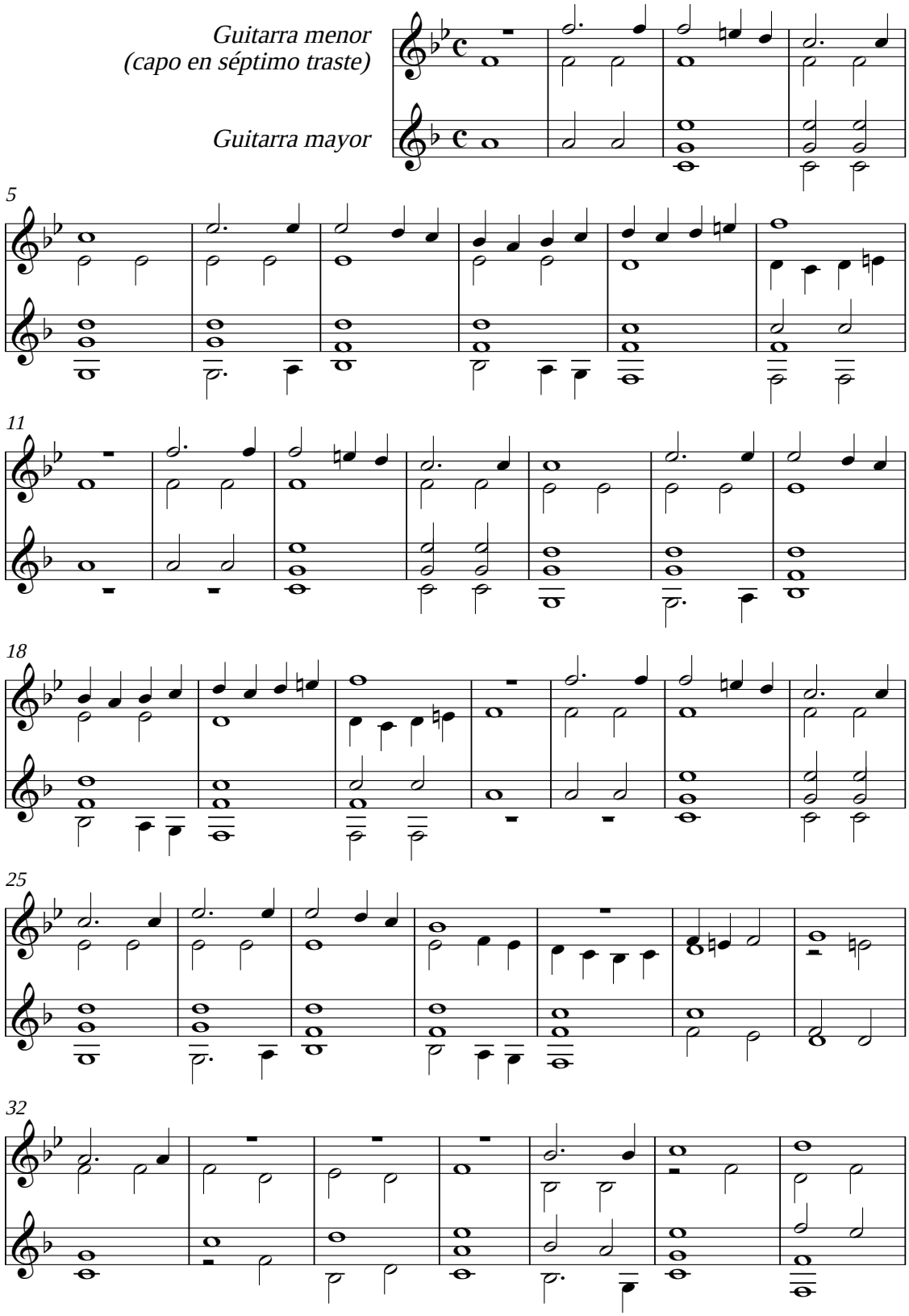


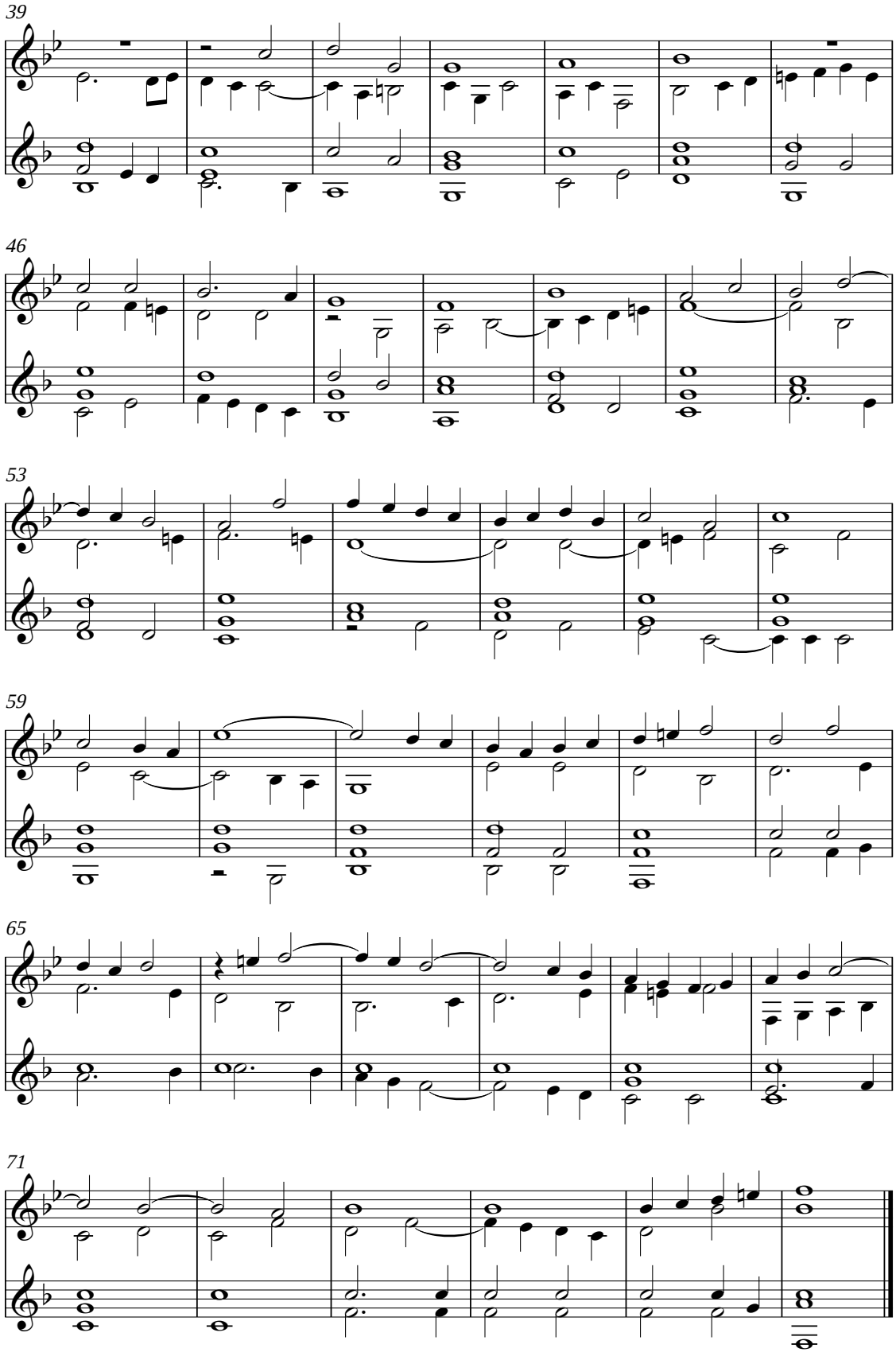

38
44
50
56
63
69


75
81
87
93
100
105

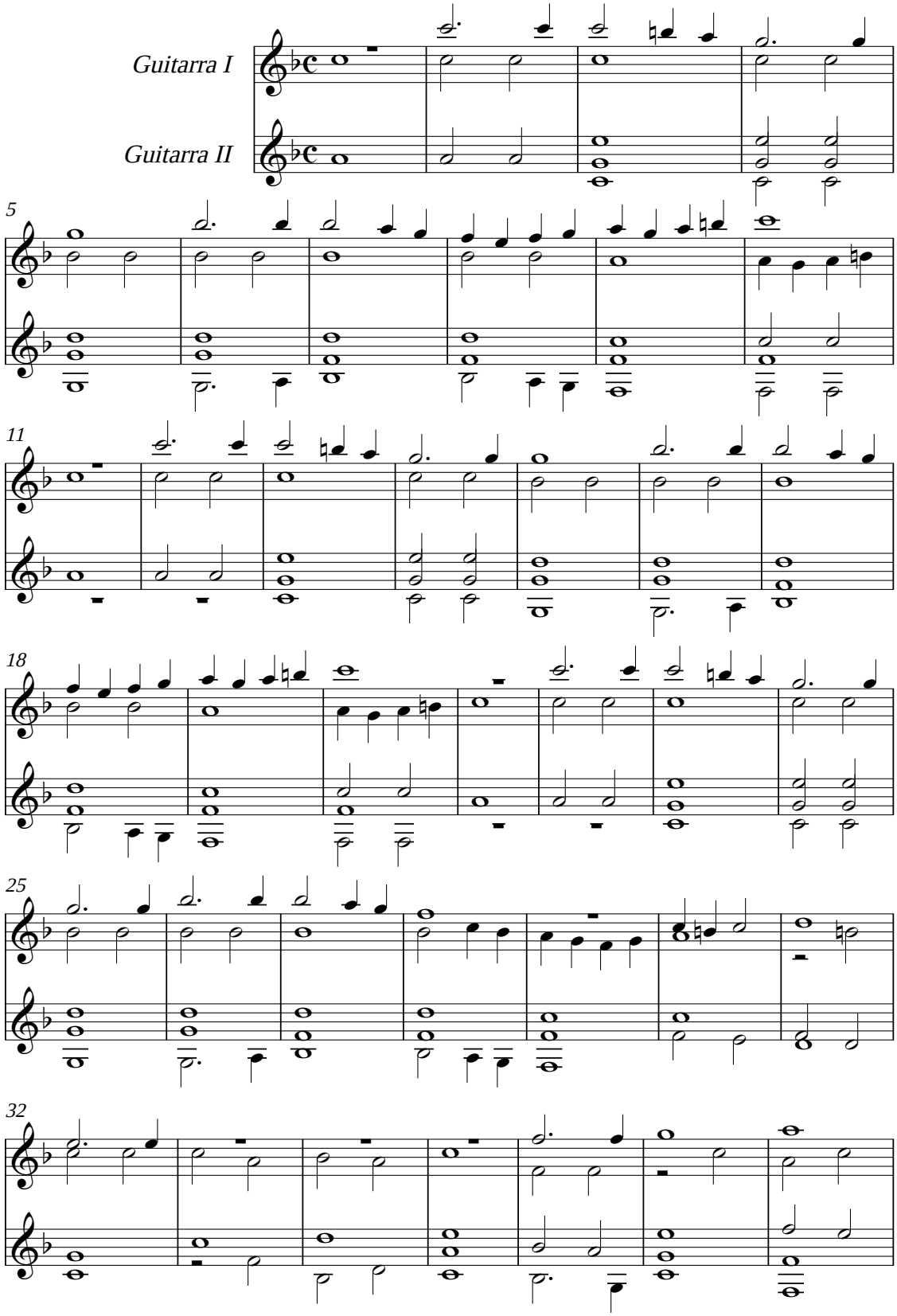

110
116
122
126

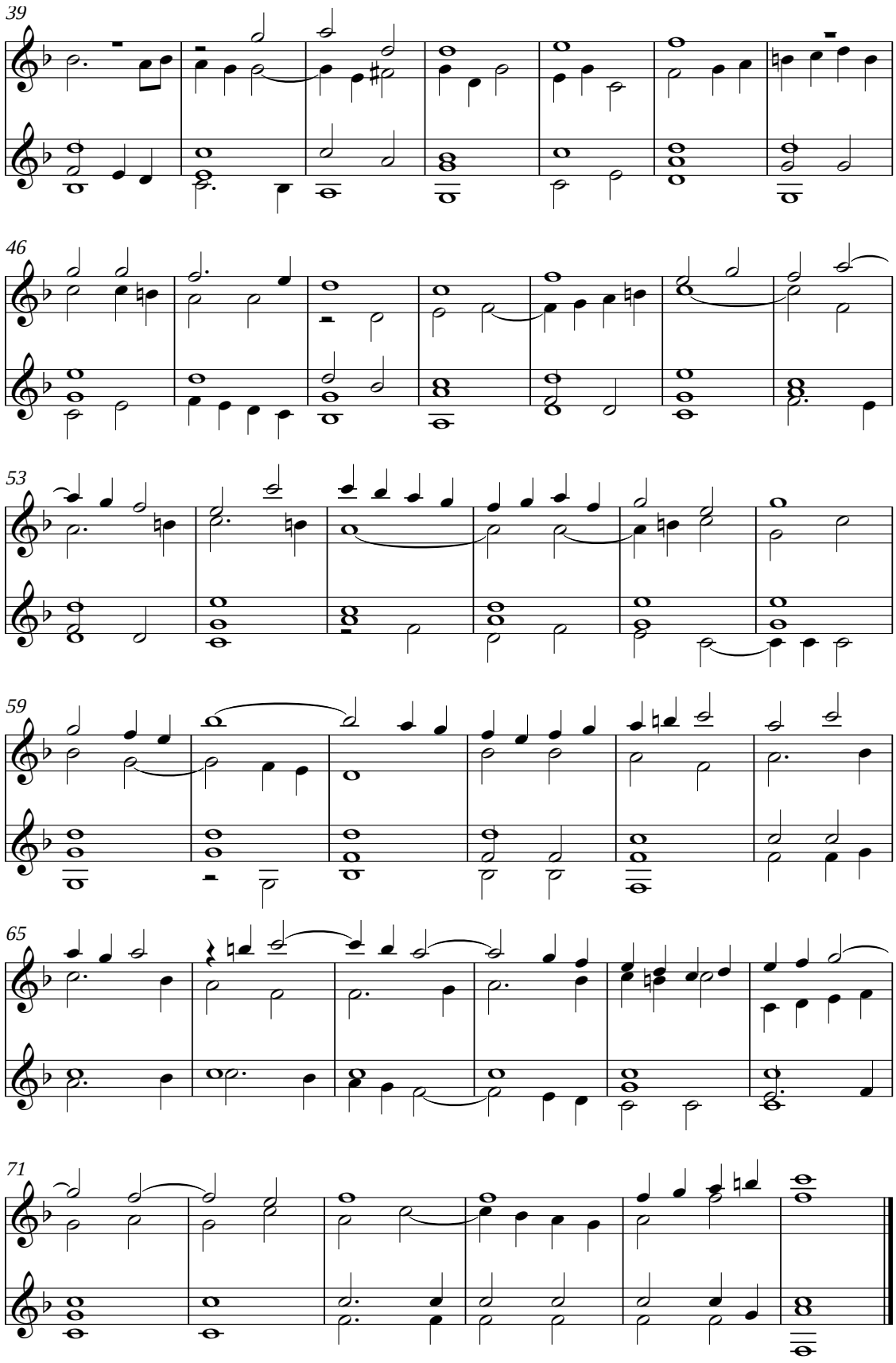
XV.- La tercera parte del dicho motete [Josquin]



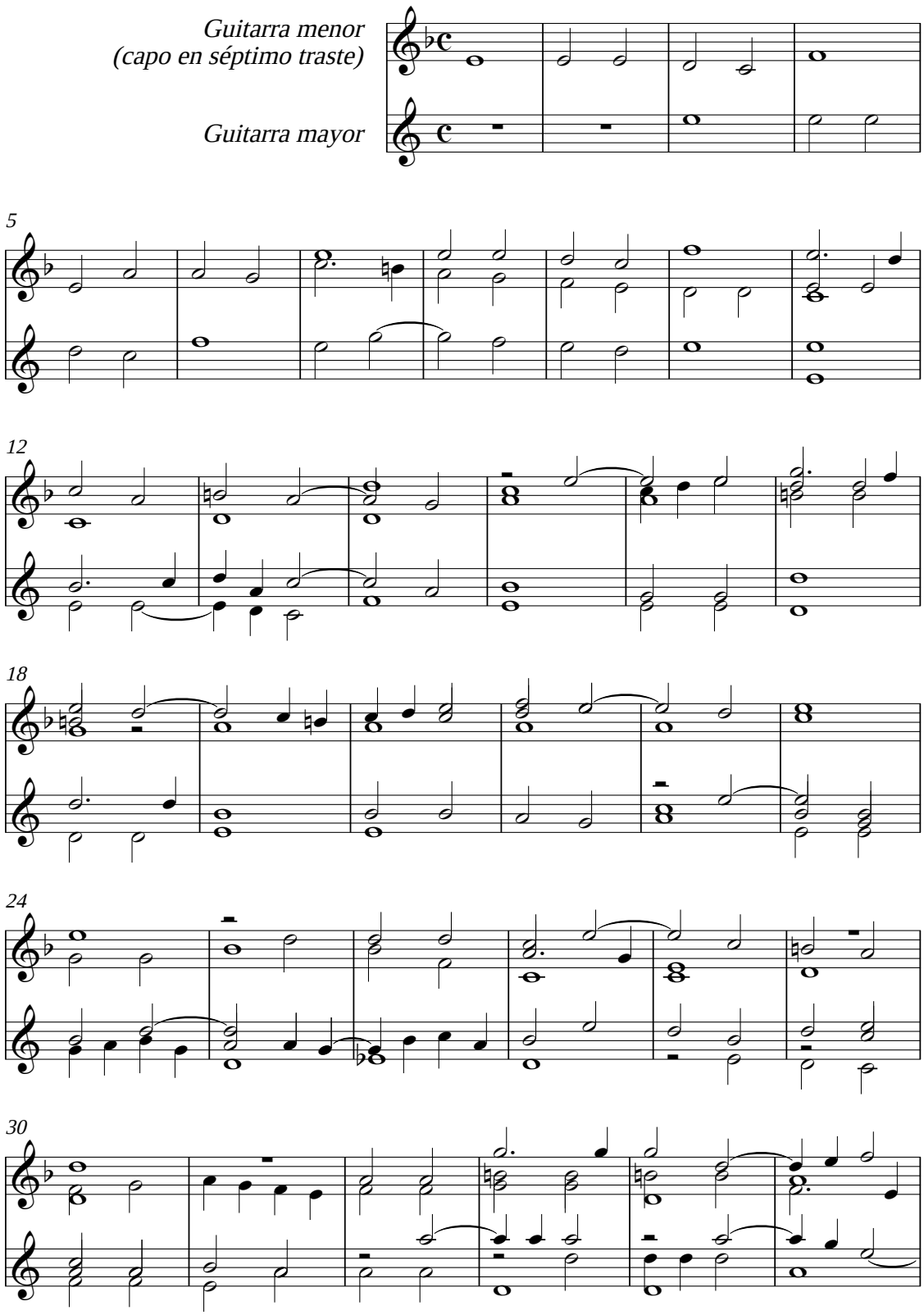

39
46
53
59
65
71

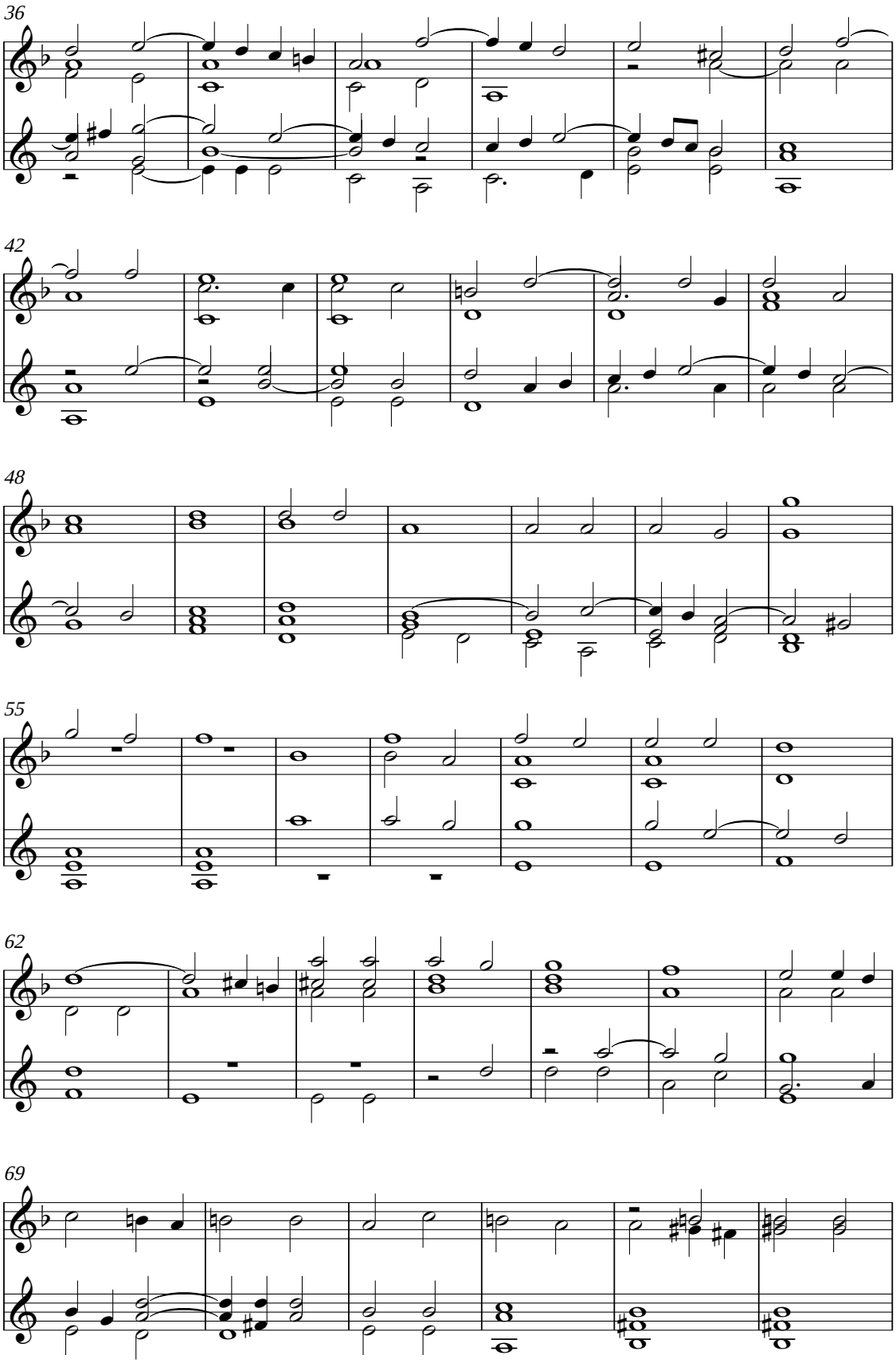
La tercera parte del dicho motete (versión de consulta)

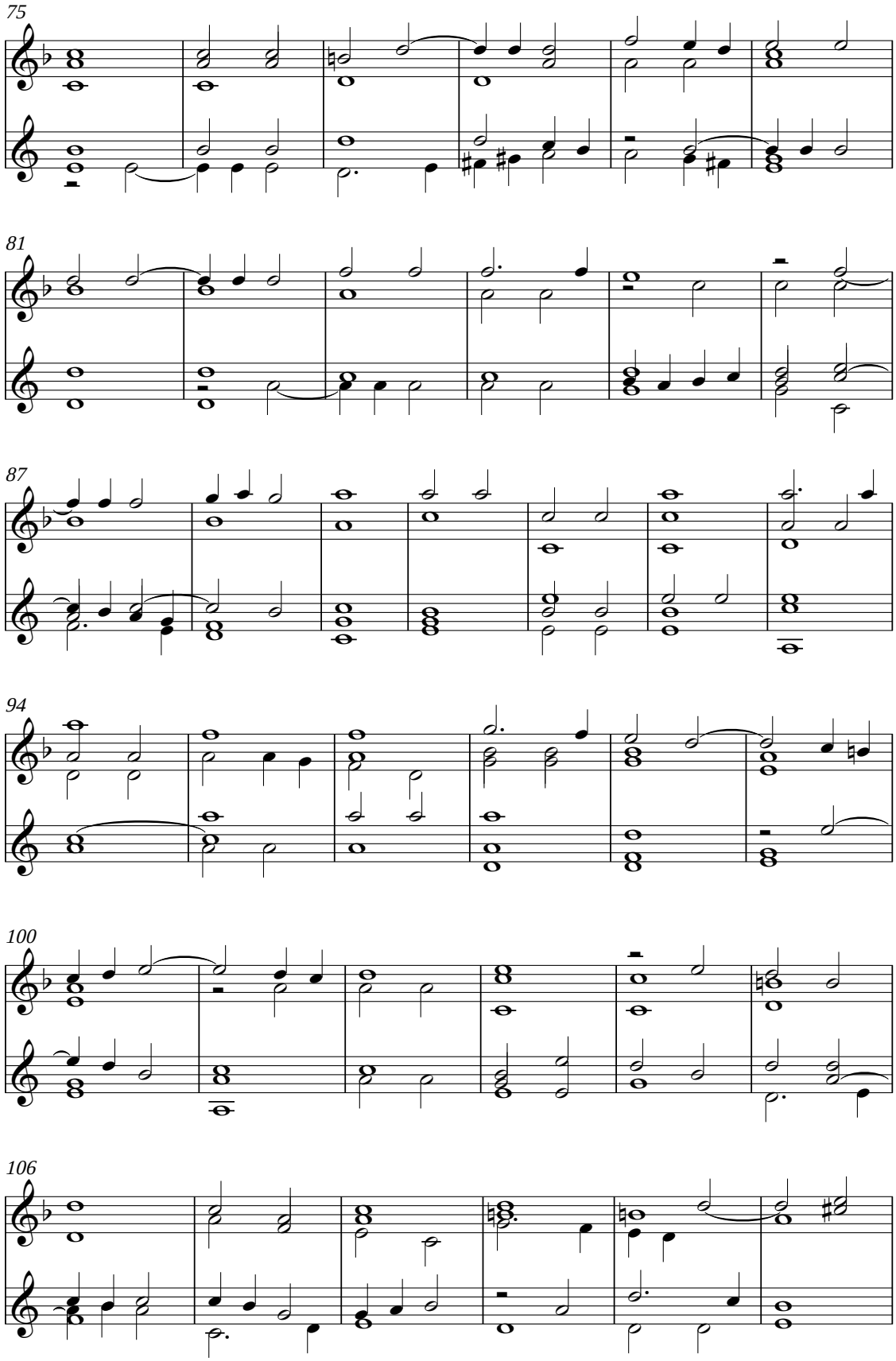



39
46
53
59
65
71

XVI.- Jubilate [Morales]

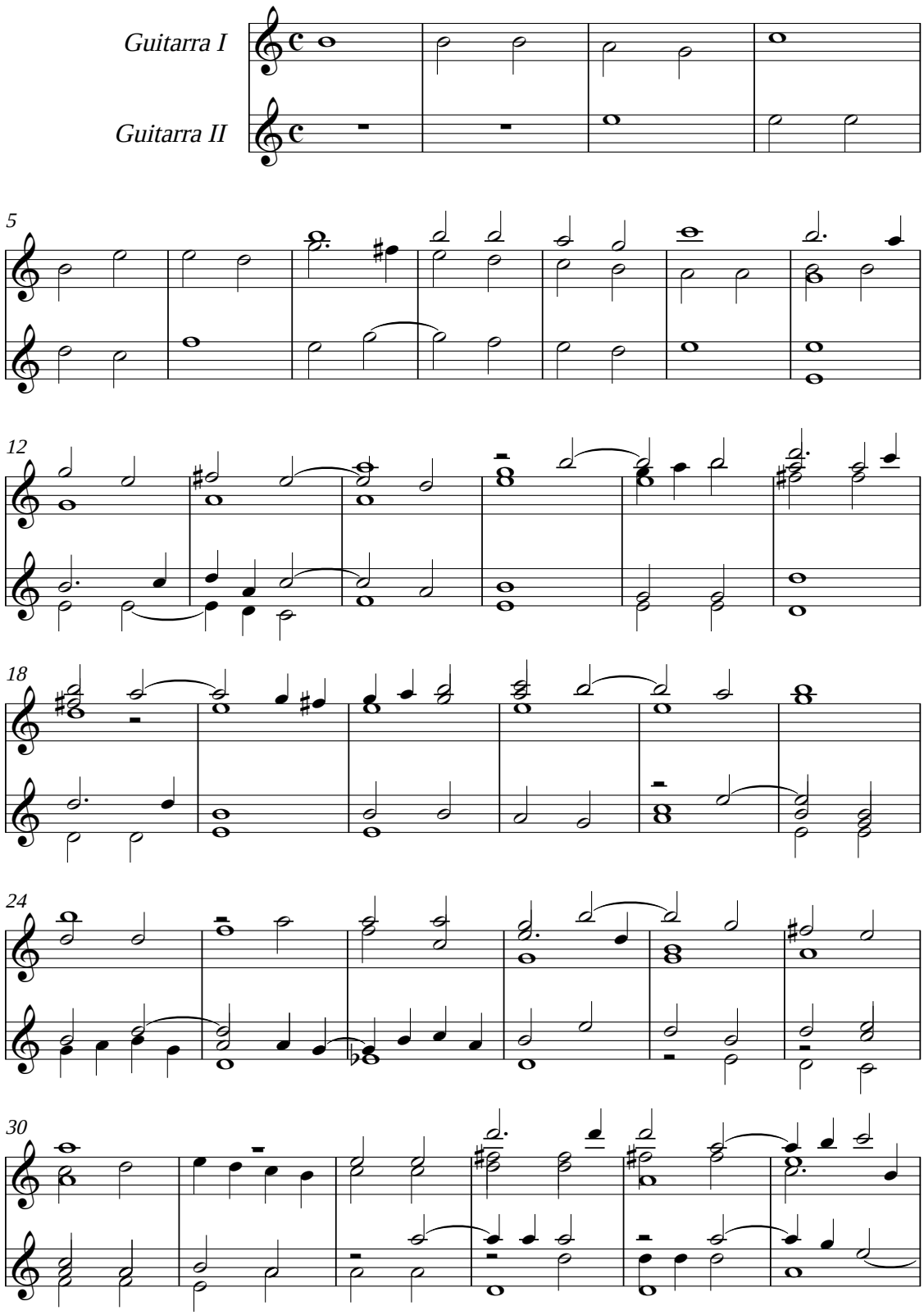


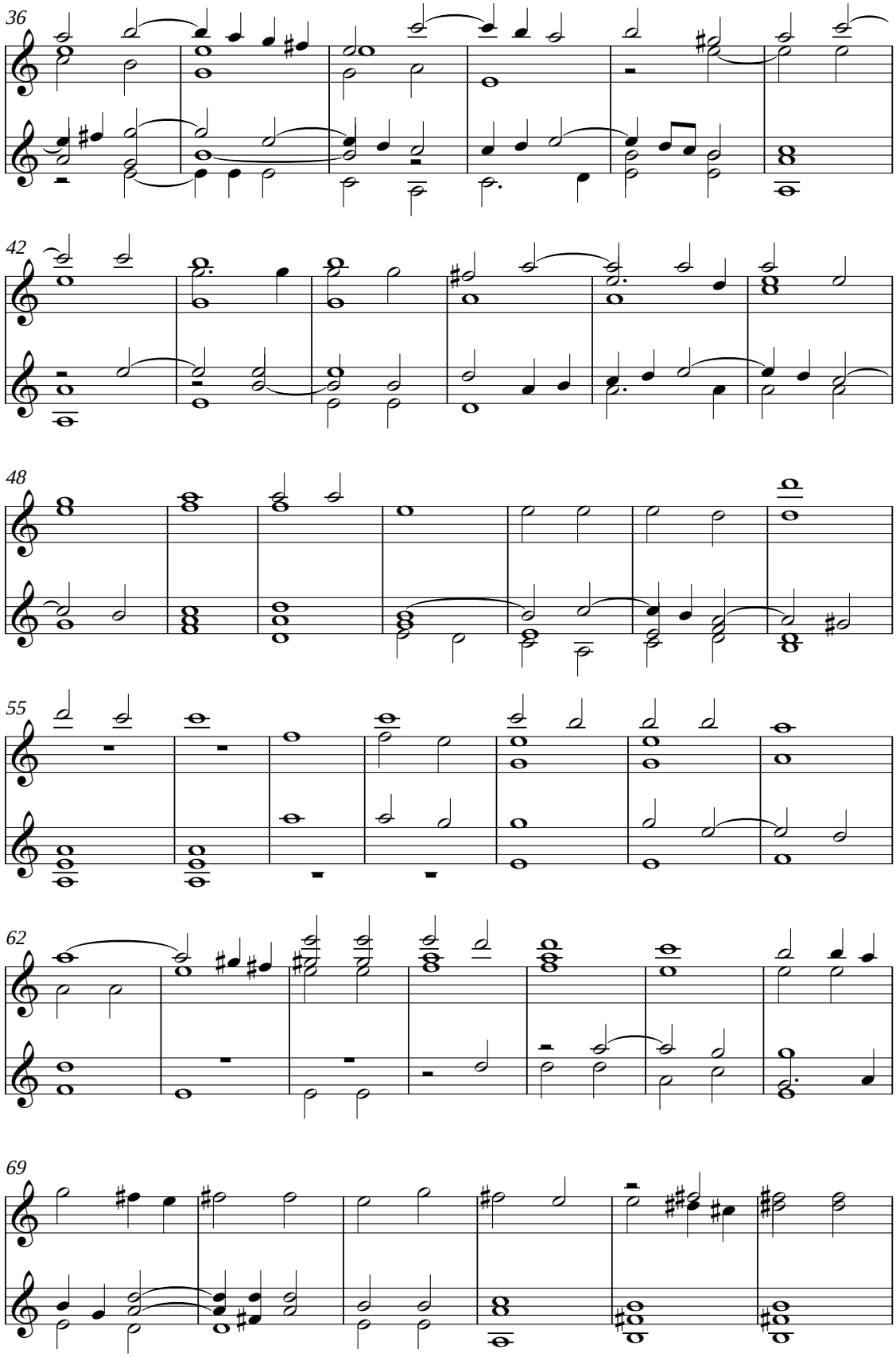

36
42
48
55
62
69

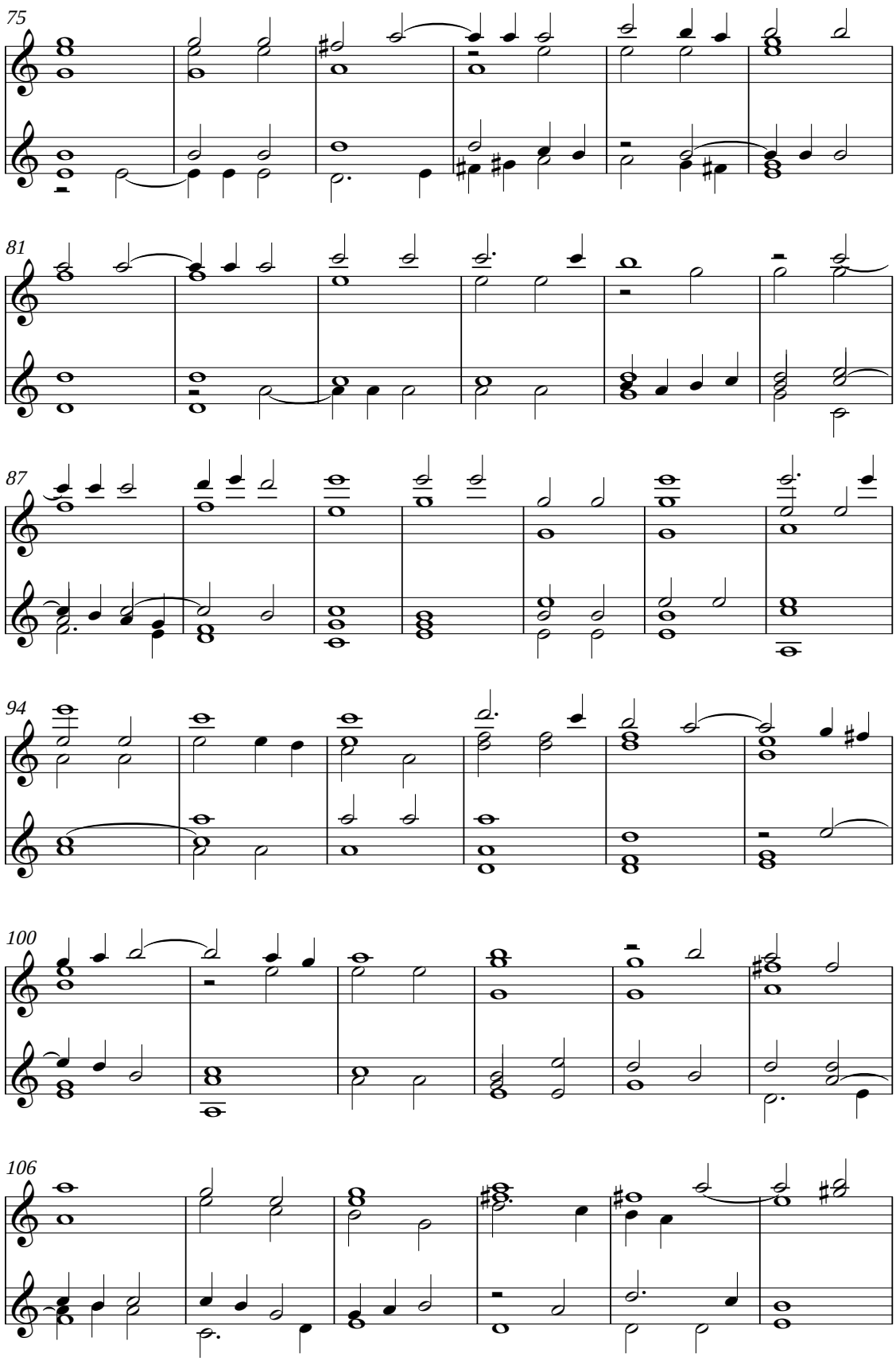

75
81
87
94
100
106

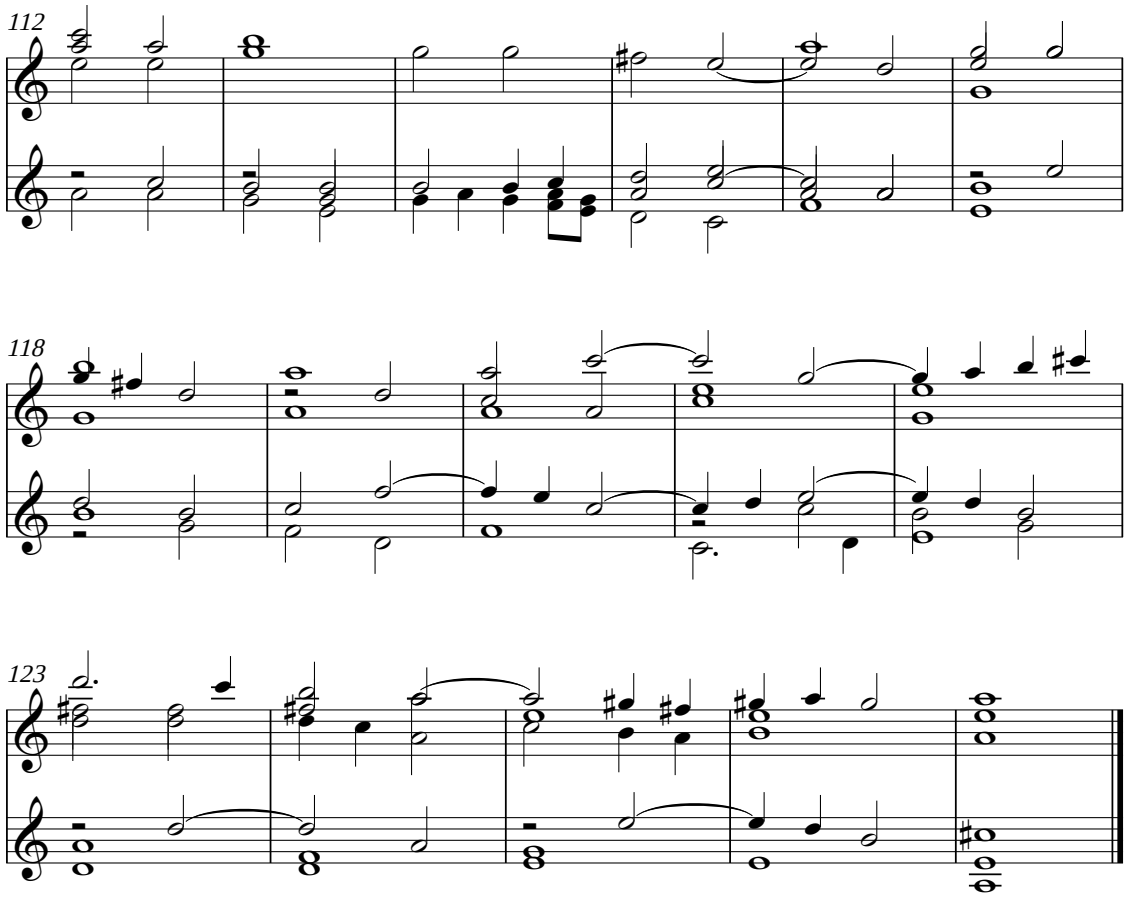
112
118
123

Jubilate (versión de consulta)




36
42
48
55
62
69


75
81
87
94
100
106


112
118
123

Comentario crítico

En este apartado presento la información que explica con detalle cada una de las decisiones editoriales tomadas, puesto que cada uno de los dúos presenta características propias, dependiendo de factores como: el número de voces incluidas; el grado de dificultad de la obra; si es música intabulada o música de creación explicita para el dúo de vihuelas, etc.

1. Fuentes: En primer lugar consigno el folio de cada pieza. Dado que el repertorio incluido está constituido en su mayoría por intabulaciones de música vocal, menciono la fuente en la que se publicó dicha música y, finalmente, señalo si existe alguna edición moderna de la obra mencionada.[104]

2. Texto: Algunas de las intabulaciones de Valderrábano incluyen un íncipit textual bajo la tablatura de una de las vihuelas, en tal caso lo presento. En las piezas que no contienen texto en la tablatura, pero que sí existe en las fuentes vocales, tomo el íncipit de las mismas y hago la aclaración respectiva.

3. Posible afinación de las vihuelas: realizo un ejercicio donde postulo teóricamente la afinación que requeriría cada vihuela para que al tocarse los dúos se produzcan las notas correspondientes. Si bien es información que no podría resultar relevante en este momento, me parece que agregar este dato puede ser de mucha utilidad para trabajos posteriores de análisis.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal: En este apartado presento cada una de las discrepancias identificadas entre la tablatura y la fuente vocal por medio de una tabla que permite identificar visualmente la información del folio, sistema y compás, aunado a la descripción y el comentario pertinente. Con la finalidad de poder ubicar cada caso en esta edición, agrego una numeración entre corchetes que muestra el número del compás contado desde el inicio de la obra en la transcripción realizada. Considerando que hay distintos tipos de discrepancias

[104] Sigo el modelo planteado por John Griffiths, en su libro: *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2003. En donde para cada obra transcrita cita: Tablatura, Fuente vocal y Edición Crítica.

establecí una serie de categorías que, con el fin de sintetizar el comentario, he agrupado como sigue:

- *Música Ficta.* Incluye todas aquellas alteraciones que Valderrábano utilizó y que no existen en la fuente vocal. Como lo he explicado anteriormente, la tablatura es un sistema que indica al intérprete el lugar preciso donde se debe tocar cada nota y, por lo tanto, señala claramente cuales fueron las notas alteradas por Valderrábano.
- *Glosa.* Recurso explicado anteriormente que tiene como finalidad mantener el flujo de la melodía.
- *Intercambio de notas entre una vihuela y otra.* Frecuentemente Valderrábano inserta en una de las vihuelas notas que corresponden a la voz que toca la otra, por ejemplo, si una nota de la voz que canta el *superius* resulta difícil o imposible de tocar en la vihuela que lleva esta línea, la nota en cuestión se traslada a la vihuela que toca las voces de *bassus* y *altus*. Si bien melódicamente es una conducción un poco extraña, es un recurso de intabulación que permite que no se omita el sonido y que facilita técnicamente la ejecución en la vihuela que "prestó" la nota. A pesar de lo extraño que este procedimiento pudiera parecer, es la forma en que lo hizo Valderrábano.
- *Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.* Este procedimiento se efectúa cuando dos de las voces que se tocan en una vihuela se digitarían en la misma cuerda, por lo que una de ellas se omite por algunos momentos para permitir que la otra voz se presente de manera íntegra.
- *Cambio de nota pero que pertenece al acorde.* Son notas que no coinciden con la fuente vocal, pero que pertenecen a la armonía de ese momento.

5. Transcripción para dos guitarras, cambios propuestos: En el mismo aparato crítico presento en una sección independiente los cambios propuestos para la versión a dos guitarras, si es que los hubiera, así como los comentarios pertinentes.

Para facilitar la lectura de la información utilizo el mismo formato que el usado en la sección que expone las discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal.

6. Observaciones: Finalmente, agrego aquellos elementos que sean notables para cada caso y que sirvan de referencia para aclarar las posibles dudas.

I.- Assiste parata

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 45v-47.

b) Nicolás Gombert. *Mvsica Excellentissimi / Nicolai Gomberti (Vulgo Motecta / Qvinque Vocum Nuncupata) In Qva Facile. Liber Primus. Qvinqve Vocum*. Venecia, 1539, folio XVI.

c) Nicolás Gombert, *Opera Omnia*, Ed. J. Schmidt-Görg, Corpus Mensurabilis Musicae 6, vol. VII. Motecta 5 v., pp. 113-116.

2. Texto: Assiste parata votis poscentium et repende ominibus optatum effectum: sit tibi studium assidue orare pro populo Dei, quae meruisti tu pretium ferre mundi. [Traducción: Prepárate para las oraciones de aquellos que te suplican y danos a todos el resultado anhelado: estudias siempre orar por el pueblo de Dios, logrando la bendición del mundo.]. [105]

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en unísono: Sol para ambas.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación[106]	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 45v, s. 1, c. 9 [9]	Falta la nota Re.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. La nota faltante la toca la otra vihuela.
f. 45v, s. 1, c. 13 [13]	Mi; debe ser Re.	A pesar de ser una nota que no se encuentra en la fuente vocal y crea una disonancia de segunda, es resuelta de manera exitosa cuando el Mi pasa a Fa en el siguiente compás.
f. 45v, s. 1, c. 14 [14]	El Fa debe ser blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. El valor no puede ser respetado debido a la digitación, pues esa nota también la toca el *altus*.
f. 45v, s. 2, c. 5 [21]	Falta el Fa que canta el tenor.	No habría dificultad en tocarlo, sin embargo, no aparece a pesar de ser una nota importante que conduce de Mi a Sol

[105] Oración de San Agustín a la Virgen María.
[106] Utilizo las abreviaturas f. para folio, s. para sistema y c. para compás.

		en el tenor.
f. 45v, s. 2, c. 9 [25]	Falta el Fa del *cantus.*	En este caso resulta imposible tocarlo puesto que la cuerda donde se encuentra (segunda en tercer traste) está ocupada por el Re del *altus*. Sin embargo, considero que al ser el *cantus* la voz más aguda resulta notorio el "cambio" de melodía.
f. 45v, s. 2, c. 10 [26]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural	Música ficta.
f. 45v, s. 3, c. 8 [39]	Falta el Fa.	La omisión de la nota carece de sentido, pues en ese compás el *cantus* está en silencio, por lo tanto no habría problema técnico para tocar la nota faltante del *altus*.
f. 45v, s. 3, c. 9 [40]	Falta el Re.	El caso es similar al del compás anterior
f. 45v, s. 3, c. 11 [42]	En la voz de *tenor* falta el La (dos negras).	No habría problema en tocarlas, pues se encuentran en la tercera cuerda al aire, muy cómodo.
f. 45v, s. 3, c. 12 [43]	En la voz del *cantus* falta el Fa.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. En este caso no puede tocarse, pues la segunda cuerda está siendo utilizada para tocar el Re del *altus*.
f. 45v, s. 3, c. 13 [44]	En la voz del *altus* el Re en la fuente vocal tiene una duración de blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 45v, s. 4, c. 7 [53]	Falta el La del tenor.	No habría problema en tocarlo, pues se encuentra en la tercera cuerda al aire.
f. 45v, s. 4, c. 12 [58]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 45v, s. 4, c. 14 [60]	El Re ligado debe ser Mi bemol.	La nota correcta (Mi bemol) aparece en la otra vihuela. En este momento se debe apagar el sonido para no producir disonancia con el otro instrumento.
f. 45v, s. 5, c. 4 [66]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 45v, s. 5, c. 4-5 [66-67]	Debe ser Re blanca.	Glosa. Valderrábano realiza una conducción melódica del Re al Si
f. 45v, s. 5, c. 13 [75]	Re; en la fuente vocal es Mi	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. Si bien en la fuente vocal la nota que aparece es Mi, el Re propuesto por

		Valderrábano refuerza el acorde formado por las notas Fa, La y Re.
f. 45v, s. 5, c. 14 [76]	Sol; debe ser blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Es imposible respetar la duración, pues en la misma primera cuerda se toca la voz del *cantus*.
f. 45v, s. 5, c. 15 [77]	Fa; en la fuente vocal es Re	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Lo cambia para tocar la nota del Altus.
f. 45v, s. 6, c. 8 [85]	El Do del *altus* debe durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar la nota Si del *tenor*.
f. 45v, s. 6, c. 9 [86]	El Re del *altus* debe durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar la nota Fa del *cantus*.
f. 45v, s. 7, c. 4 [96]	Fa debe ser blanca.	Glosa.
f. 45v, s. 7, c. 6 [98]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 45v, s. 8, c. 2 [109]	El segundo Fa del *altus* debe ser Sol.	Debe ser Sol, sin embargo, al mantener el Fa, como lo hace Valderrábano, se mantiene el contrapunto imitativo planteado por Gombert.
f. 45v, s. 8, c. 5 [112]	En el *tenor* falta la nota La	Se puede tocar cómodamente en la tercera cuerda al aire.
f. 45v, s.8, c. 5 [112]	En la voz del *tenor* falta la nota Fa.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No puede ser tocado puesto que en esa cuerda (segunda) se toca el Re del *altus*
f. 45v, s. 8, c. 7 [114]	En la voz del altus falta la nota Re.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No puede ser tocado puesto que en esa cuerda (segunda) se toca el Fa del *cantus*
f. 46, s. 1, c. 9 [9]	En la vihuela que toca las voces de *bassus* y *quintus* aparece un Re que pertenece a la voz del *altus*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 46, s. 1, c. 12 [12]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 46, s. 3, c. 5 [36]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 46, s. 3, c. 7 [38]	Si; en la fuente vocal es Sol.	A pesar de no ser la nota correcta, no interfiere en la armonía.

f. 46, s. 3, c. 13 [44]	El Re debería tener una duración de blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 46, s. 4, c. 1 [46]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 46, s. 4, c. 10 [55]	Fa; en la fuente vocal es Re.	A pesar del cambio de melodía sin razón aparente, éste no contraría al discurso musical.
f. 46, s. 4, c. 11 [56]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 46, s. 4, c. 15 [60]	El Mi bemol pertenece a la voz del tenor, la cual es tocada por la otra vihuela.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. No hay razón para asignar esta nota a dicha vihuela, pues se puede tocar perfectamente combinando con las voces de la otra.
f. 46, s. 5, c. 16 [79]	Mi; en la fuente vocal es Do.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. A pesar de que el Do es tocado en la voz del *bassus*, Valderrábano coloca esta nota en la misma vihuela sin motivo aparente.
f. 46, s. 6, c. 10 [90]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 46, s. 7, c. 3 [97]	En la voz del *bassus* falta la nota Re.	Ninguna discrepancia aparente. Se podría tocar sin ningún inconveniente.
f. 46. s. 7, c. 10 [104]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 46, s 8, c. 6 [114]	En la voz del *quintus* falta la nota Fa.	Ninguna discrepancia aparente. Se podría tocar sin ningún inconveniente.
f. 46v, s. 1 c. 3 [126]	En la voz del *altus* falta la nota Sol.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede tocar puesto que en esa primera cuerda se tocan las notas del *cantus*.
f. 46v, s. 1, c. 4 [127]	En la voz del *altus* falta la nota Re.	Sí podría tocarse, en segunda cuerda al aire.
f. 46v, s. 1, c. 5 [128]	En la voz del *altus* falta la nota Mi.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede tocar puesto que se tocan las notas del *tenor*.
f. 46v, s. 1, c. 10 [133]	Mi bemol; en la fuente vocal son dos Sol negras.	Es un error, puesto que esa nota crea un intervalo de séptima entre la voz del *tenor* y del *quintus* que no está ni preparado ni resuelto melódicamente.
f. 46v, s. 1, c. 13 [136]	Sol del *cantus*; en la fuente vocal es Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 2 c. 1	Fa; debe ser blanca.	Interrupción de una voz para permitir el

[138]		desarrollo de otra. Se corta la voz para tocar la nota Re del *altus*
f. 46v, s. 2 c. 3 [140]	Fa; en la fuente vocal es Re.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 2, c. 6 [143]	Sol; en la fuente vocal es Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 2, c. 10 [147]	En la voz del *cantus* falta la nota La.	Podría tocarse en el segundo traste de primera cuerda.
f. 46v, s. 2, c. 11 [148]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 46v, s. 2, c. 11 [148]	Re; debe ser blanca	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para poder hacer la voz del *cantus*
f. 46v, s. 2, c. 11 [148]	En la voz del Tenor falta Fa blanca.	Podría tocarse cómodamente en cuarta cuerda al aire.
f. 46v, s. 3, c. 4 [155]	Sol del *tenor*; en la fuente vocal es Re.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 1, c. 3 [126]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 47, s. 1, c. 3 [126]	El Sol, digitado en primera cuerda pertenece a la voz *altus*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 47, s. 1 c. 16 [139]	Sol; no existe en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 2, c. 1 [140]	Re; debe ser Fa.	La nota cifrada con un 0 en la segunda cuerda (Re), debería estar cifrada como 0 en cuarta cuerda.
f. 47, s. 2 c. 4 [143]	Si; no existe en la fuente vocal. La nota pertenece a la voz de *cantus*, realizada con la otra vihuela	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 2 c. 14 tec[153]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta
f. 47, s. 2 c. 16 [155]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Tercera de picardía. Cambio del acorde final de menor a mayor.

5. Transcripción para dos guitarras, cambios propuestos:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo para proponer corrección de la tablatura*
f. 45v, s. 4, c. 14 [60]	El Re ligado, debe ser Mi bemol.	La nota correcta (Mi bemol) aparece en la otra vihuela. En este caso el salto melódico que produce la otra vihuela es de séptima. El

		resultado sonoro de este intervalo, junto a la segunda menor que se produce entre las dos vihuelas es razón para cambiar esa nota. La solución: asignar la nota Mi bemol a la primera vihuela. De esta forma no se quitan ni se agregan notas. Sólo se reasigna la voz a la vihuela indicada.
f. 46v, s. 1, c. 10 [133]	Mi bemol; en la fuente vocal son dos Sol negras.	Es un error. Puesto que con esa nota se crea un intervalo de séptima entre la voz del tenor y del *quintus*, que no está preparado ni resuelto melódicamente,. La solución es intabular dos números 2 en cuarta cuerda, con ello se eliminan las disonancias y se coloca la melodía como en la fuente vocal.

6. Observaciones: Este dueto presentado por Valderrábano corresponde a la segunda parte de un motete de Nicolás Gombert a cinco voces, el cual está basado en la oración *O beata virgo María*. Es por ello que al buscar la obra con el título *Assiste parata* no es posible identificarla de manera sencilla en la obra integral.

II.- Et in spiritu sanctum

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 46v-48.

b) Cristóbal de Morales, *Hyspalensis Missarvm*: *Liber Primvs*, Roma 1544, folios 118v-119.

c) Cristóbal de Morales, *Opera Omnia, Vol. I Missarium Liber Primus* (Roma 1544), ed. Higinio Anglés, pp. 257-261.

2. Texto: Et in spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filio qui procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et con glorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et a postolicam Eclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen. [Traducción: Y en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida: que procede del Padre y del Hijo. Que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria, que habló por los profetas. Y en la Iglesia que es una santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo Bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén.].[107]

3. Posible afinación de vihuelas: Dos vihuelas en unísono: La para ambas.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 46v, s. 4, c. 6 [10]	La y Sol del *bassus;* no existen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 46v, s. 4, c. 11 [15]	Re del *altus I*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 4, c. 11 [15]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 46v, s.4, c. 12 [16]	Sol sostenido; en la fuente vocal es Sol natural.	Música ficta.
f. 46v, s. 5, c. 4 [23]	Re del *altus I*; no existe en la fuente vocal.	Glosa.
f. 46v, s. 5, c. 7 [26]	Mi y segundo Fa del *bassus*; no están en la fuente vocal.	Glosa

[107] Segunda parte del Credo.

f. 46v, s. 5, c. 9 [28]	Sol sostenido; en la fuente vocal es Sol natural.	Música ficta
f. 46v, s. 5, c. 14 [33]	La; aparece duplicado pues se toca en primera cuerda al aire y en segunda en quinto traste.	No hay justificación.
f. 46v, s. 5, c. 16 [35]	Si; no existe en la fuente vocal.	Glosa.
f. 46v, s. 6, c. 1 [36]	Si; no existe en la fuente vocal.	Glosa. Nota de paso para enlazar el La con el Do.
f. 46v, s. 6, c. 4 y 5 [39 y 40]	S, Do, Re y Mi del *bassus*; No existen en la fuente vocal.	Glosa. Enlaza melódicamente del La al Mi.
f. 46v, s. 6 c. 12 [47]	Si; debe ser Mi.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 6 c. 14 [50]	Mi; tiene una duración de negra en la fuente vocal.	En este caso la alteración de la rítmica no representa ningún cambio significativo.
f. 46v, s. 6 c. 19 [55]	Si; no existe en la fuente vocal.	Glosa. Nota de paso para enlazar el Do-La.
f. 46v, s. 7, c. 2 [57]	Sol; no existe en la fuente vocal.	Dado que la nota pertenece al acorde no causa ningún problema a la armonía.
f. 46v, s. 7, c. 7 [62]	Fa; La y segundo Sol no aparecen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 46v, s. 7, c. 15 [70]	Sol; no existe en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 8, c. 1 [73]	Primer Sol del *bassus*; en la fuente vocal está una octava baja.	No es posible por el registro del instrumento.
f. 46v, s. 8, c. 5 [77]	Si del *bassus*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 46v, s. 8, c. 6 [78]	Mi; No está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Esta nota pertenece a la voz del *altus II*.
f. 46v, s. 8, c. 7 [79]	Sol del *bassus*; no aparece en la fuente vocal.	Glosa.
f. 46v, s. 8, c. 7 [79]	Re del *altus I*; en la fuente vocal es Mi.	Error de intabulación: el Re puesto por Valderrábano en el *altus I* produce una disonancia con el *altus II* (intervalo de segunda).
f. 46v, s. 8, c. 11 [83]	El Mi del *cantus II*; aparece	Cambio de nota pero que

	como Si en la fuente vocal.	pertenece al acorde.
f. 46v, s. 8, c. 15 [87]	Sol del *bassus*; en la fuente vocal está una octava baja.	No es posible por el registro del instrumento.
f. 47, s. 3, c. 5 [5]	Si y La del *tenor*; no existen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 47, s. 3, c. 13 [13]	Falta la nota Mi en el *altus II*.	La nota es presentada en el segundo tiempo del compás ya que la duplica el tenor
f. 47, s. 3, c. 13 [13]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 47, s. 3, c. 2 y 5 [15 y 16]	Fa y el Re del *tenor*; en la fuente vocal tienen valor de negra.	La alteración de la rítmica no representa ningún cambio significativo.
f. 47, s. 5, c. 14 [40]	Sol sostenido; en la fuente vocal es Sol natural.	Música ficta.
f. 47, s. 5, c. 16 [42]	Segundo Do del *cantus*; debe ser La	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No es posible tocarlo ya que toca la voz del *altus II*.
f. 47, s. 6, c. 1 [45]	Sol sostenido; en la fuente vocal es Sol natural.	Música ficta.
f. 47, s. 6, c. 3-13 [47-57]	Falta la línea melódica del tenor en estos compases.	Valderrábano no intabuló la frase del *tenor*. No parece ser que la cuestión técnica haya sido el motivo, dado que durante cuatro compases hay una sola voz (*Altus II*).
f. 47, s. 6, c. 4 [48]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 47, s. 6, c. 6 [50]	Mi; en la fuente vocal es Do-Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 6, c. 11 [55]	Mi; no existe en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. Esta nota, a pesar de no estar incluida en la fuente vocal completa la armonía, con la triada La-Do-Mi
f. 47, s. 6, c. 12 [56]	Fa; no existe en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 6, c. 14 [58]	La; no existe en la fuente Vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 6, c. 14 [58]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 47, s. 7, c. 8 y 9	En la fuente vocal es	Golsa.

[70 y 71]	distinta la melodía *del Cantus I*, (es Do, dos negras).	
f. 47, s. 8, c. 3 [78]	Falta la nota Do en la voz del *altus II*.	Diferencia que no representa un cambio significativo
f. 47, s. 8, c. 7 [82]	Fa; en la fuente vocal es La	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47, s. 8, c. 12 [87]	Si; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. La nota Si, pertenece al *cantus II*.
f. 47v, s. 1, c. 5 [92]	Sol; en la fuente vocal no existe.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 1, c. 6 [93]	Sol, La y Si; no aparecen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 47v, s. 1, c. 7 [94]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 47v, s. 1, c. 11 [98]	Sol; no existe en la fuente vocal.	Esta nota Sol esta agregada, esta vihuela toca en este momento sólo dos voces, *altus I* y *bassus*. Este Sol, además de no pertenecer a ninguna de las voces presentes (ya que se sale del registro) no pertenece al acorde, creando así disonancia de segunda sin preparación ni resolución con el *tenor* y el *altus II*.
f. 47v, s. 1, c. 13 [100]	Sol, no existe en la fuente vocal.	Similar al anterior.
f. 47v, s. 2, c. 3 [106]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 47v, s. 2, c. 8 [111]	Re; en la fuente vocal es La.	Debe ser La, como las siguientes notas. Esta nota Do crea un intervalo de séptima que no está preparado ni resuelto melódicamente. El 0 de quinta cuerda debe ir en sexta.
f. 47v, s. 2, c. 14 [117]	Sol y La; no aparecen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 1, c. 4 y 5 [91 y 92]	Faltan las notas de la voz del *altus II.*	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 48, s. 1, c. 11 [98]	Falta la nota Re en el *cantus I.* Fa en la fuente vocal es Re en tenor	No hay razón, podrían tocarse.

f. 48, s. 1, c. 11 [98]	Fa del *tenor*; en la fuente vocal es Re.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 1, c. 13 [100]	Sol es blanca en la fuente vocal.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la voz para tocar el Mi del *altus II*.
f. 48, s. 2, c. 11 [112]	Fa sostenido del *cantus I*; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 48, s. 2, c. 14 [115]	Falta La en el *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede tocar, ya que va en la misma tercera cuerda se toca Sol del *tenor*.
f. 48, s. 3, c. 5 [120]	El Mi del *altus II*; en la fuente vocal tiene una duración de blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 48, s. 3, c. 5 [120]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 48, s. 3, c. 6 [121]	Sol del tenor debe ser blanca	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la nota para tocar el Si del *altus II*.
f. 48, s. 4, c. 2 [132]	Mi del *altus II*; debe ser Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 4, c. 5 y 6 [135 y 136]	En la voz del tenor falta la nota Sol.	Para no duplicar la tercera del acorde, ya que se toca con la otra vihuela.

5. Transcripción para dos guitarras, cambios propuestos:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo para proponer corrección de la tablatura*
f. 46v, s. 8, c. 7 [79]	Re del *altus I*; en la fuente vocal es Mi.	Error de intabulación: el Re puesto por Valderrábano en el *altus I* produce una disonancia con el *altus II* (intervalo de segunda). Debe ser la nota Mi, se corrige con un 0 en segunda cuerda.
f. 47v, s. 1, c. 11 [98]	Sol; no existe en la fuente vocal.	Esta nota Sol esta agregada, esta vihuela toca en este momento sólo dos voces, *altus I* y *bassus*. Este Sol, además de no pertenecer a ninguna de las voces presentes (ya que se sale del registro) no pertenece al acorde, creando

		así disonancia de segunda sin preparación ni resolución con el *tenor* y el *altus II*. La propuesta de corrección consiste en omitir esta nota.
f. 47v, s. 1 c. 13 [100]	Sol, no existe en la fuente vocal.	Similar al anterior.
f. 47v, s. 2, c. 8 [111]	Re; en la fuente vocal es La.	Debe ser La, como las siguientes notas. Esta nota Do crea un intervalo de séptima que no está preparado ni resuelto melódicamente. El 0 de quinta cuerda debe ir en sexta.

6. Observaciones: A pesar de la indicación de Valderrábano, al inicio de la Primera vihuela donde dice "Sigue la primer parte del Credo de la missa…"[108], el dueto corresponde a la parte final del credo de la *Missa Mille regretz.* Morales se basó en la *chanson* de Josquin, *Mille regretz,* para componer esta misa, la cual es una obra del género *missa parodia.* Esta misa también fue del interés de Fuenllana, quien intabuló para vihuela sola el *Benedictus* a tres voces.[109]

[108] Valderrábano, *op. cit*., f. 46v.

[109] Fuenllana, *op. cit*., Libro IV f. 108.

III.- Petite camusete

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 47v-49.

b) Adrian Willaert, *Selectissimae necnon Familiarissimae cantiones*, ed. Melchior Kriesstein, Augsburg, 1540.

c) Adrián Willaert, *Petite camusette a 6*, ed. Bernard Thomas, London Pro Musica Edition, 2000.

2. Texto: Petite camusette,[110] à la mort m'avez mis, Robin et Marion, Ils s'en vont bras à bras, ils se sont endormis, Petite camusette, à la mort m'avez mis. [Traducción: La pequeña Camusette me llevó a la muerte, Robin y Marion caminaron cogidos del brazo, se quedaron dormidos, la pequeña Camusette me llevó a la muerte.].

3. Posible afinación de vihuelas: Dos vihuelas en unísono: Fa sostenido para ambas**.**

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 47v, s. 4, c. 3 [1]	Re, Mi y Fa sostenido; No aparecen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 47v, s. 4, c. 3 [1]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 47v, s. 4, c. 10 [8]	Mi; no aparece en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 4, c. 13 [11]	Re en el *bassus*; en la fuente vocal es Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 5, c. 2 [13]	Fa sostenido, Sol y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 47v, s. 5, c. 3 [14]	Segundo Re de la *sexta pars*; en la fuente vocal es La.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 5, c. 4 [15]	En la voz del *contratenor* falta el compás completo.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 47v, s. 5, c. 5 [16]	Si en el *quinta pars*; en la fuente vocal es Sol.	Glosa.
f. 47v, s. 6, c. 1 [26]	Do, Si, La y Sol en *quinta pars*; no están en la fuente vocal.	Glosa.

[110] Camusette: ensamble de instrumentos musicales.

f. 47v, s. 6, c. 3 [28]	Fa sostenido, Sol y La en el *contratenor*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 47v, s. 6, c. 6 [31]	Sol; no está en la fuente vocal.	Nota que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 6, c. 7 [32]	Mi del *quinta pars*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 6, c. 8 [33]	Si, Do y Re en el tenor; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 47v, s. 6, c. 13 [38]	Mi del *contratenor* y Sol de *sexta pars*, no están en la fuente vocal.	Complementan la armonía que da la segunda vihuela.
f. 47v, s. 7, c. 5 [45]	Mi; en la fuente vocal es La	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 8, c. 3 [61]	Mi; en la fuente vocal es Do.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 47v, s. 8, c. 5 [63]	Fa sostenido, en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 47v, s. 8, c. 7 [65]	La de *quinta pars*; es Do en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 47v, s. 8, c.10 [68]	Do en el *contratenor*; no está en la fuente vocal	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 48, s. 4, c. 15 [9]	Do, Re y Mi en el *bassus*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 5, c. 6 [16]	La y Si en el *tenor*; en la fuente vocal son Re blanca	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. No podría tocarse, pues se digitaría con 1 en segunda cuerda, la cual esta produciendo en este momento la nota Fa de *superius* con el dedo 4.
f. 48, s. 5, c. 8 [18]	Re en el *superius*; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 5 c. 9 [19]	Si, Do y Re; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 6, c. 5 [31]	Si, Do y Re; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 6, c. 6 [32]	En el *tenor* falta la nota Re.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 48, s. 6, c. 9 [35]	Do en el *tenor*; no aparece en la fuente vocal, debe ser La blanca	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 6, c. 13 [39]	Mi en el tenor; es Sol en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.

f. 48, s. 6, c. 14 [40]	Sol en el *bassus*;es Mi en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 7 c. 7 [49]	Fa en el *tenor*; es Re en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 7, c. 8 [50]	En el *bassus*, falta Sol.	No hay razón para no estar, podría tocarse sin problema en la cuarta cuerda en tercer traste.
f. 48, s. 7, c. 8 [50]	Fa sostenido y Sol sostenido no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 7, c. 9 [51]	Do en el *bassus*; debe ser Mi	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 7, c. 12 [54]	Fa en el *superius*; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48, s. 8, c. 1 [58]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 48, s. 8, c. 8 [65]	Do; es La en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 48, s. 8, c. 10 [67]	Fa; en la fuente vocal es Re	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48, s. 8, c. 11 [68]	Mi; es Do en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48v, s. 1, c. 11 [85]	Falta la nota La.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 48v, s. 1, c. 13 [87]	Re; es Si en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 48v, s. 2 c. 1 [88]	La; no está en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48v, s. 2, c. 2 [89]	Fa sostenido, Sol y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48v, s. 2, c. 3 [90]	Re; es Fa en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48v, s. 2, c. 4 [91]	Mi; es Si en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48v, s. 2, c. 5 [92]	Mi, Fa y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 48v, s. 2, c. 13 [100]	Mi; es Re en la fuente vocal.	A pesar de ser un cambio significativo en la melodía, no produce ninguna disonancia con el resto de las notas del acorde.
f. 48v, s. 2, c. 13 [100]	Do sostenido; es Do natural en la fuente vocal.	Música ficta.
f. 48v, s. 3, c. 2 [104]	Fa sostenido, Sol y La; no	Glosa.

	están en la fuente vocal.	
f. 48v, s. 3, c. 4 [106]	Falta Fa en la voz *sexta pars*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Lo toca la segunda vihuela.
f. 48v, s. 3, c. 5 [107]	Falta Sol en la voz del *quinta pars*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Lo toca la segunda vihuela.
f. 48v, s. 3, c. 9 [111]	Mi; es Do en la fuente vocal	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48v, s. 3, c. 10 [112]	Do; es La en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 48v, s. 3 c. 16 [118]	La; en la fuente vocal está a una octava más abajo.	La toca la segunda vihuela
f. 49, s. 1, c. 1 [75]	Mi del *tenor*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 49, s. 1, c. 2 [76]	Sol del *bassus*; en la fuente vocal es Mi.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 49, s. 1, c. 4 [78]	La, Sol y Fa; no aparecen en la fuente vocal.	Glosa.
f. 49, s. 1, c. 11 [85]	Do, Re y Mi; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f.49, s. 1, c. 13 [87]	Si; debe ser Re.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 49, s. 1, c. 14 [88]	Fa sostenido; es Fa natural en la fuente vocal.	Música ficta.
f. 49, s. 2, c. 1 [90]	Fa; es Re en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 49, s. 2, c. 5 [94]	Re; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 49, s. 2, c. 7 [96]	Falta la nota Si del *tenor*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 49, s. 3, c. 6-8 [111-113]	El Do del *bassus*; es Mi en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.

5. **Transcripción para dos guitarras, cambios propuestos:** En el proceso de intabulación que realizó Valderrábano, incluye diversos recursos que ayudan a disminuir el grado de dificultad de las obras, uno de ellos (usado en tres ocasiones) es intercalar notas de una vihuela a otra, otro recurso es completar alguna nota con la otra vihuela. Existe un único momento donde el intercambio de notas produce un problema en la conducción de voces, esto es del compás 86 al 87, donde intercambia una nota Si por La, y en la vihuela segunda produce un salto de séptima que es

resuelto por un salto de sexta, por lo tanto propongo que en ese compás se asignen las notas a la vihuela que corresponde y así evitar esos problemas que produce la melodía.

f. 48v, s. 1, c. 13 [87]	Re; es Si en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f.49, s. 1, c. 13 [87]	Si; debe ser Re.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.

6. Observaciones: *Petite Camusette*, no está dentro de la edición de *Opera Omnia* realizada en la colección *Corpus Mensurabilis Musicae*.[111] Sin embargo, Bernard Thomas realizó una edición en el año 2000.[112] Esta pieza está basada en el tenor de la obra a seis voces, del compositor Josquin Des Prez, de Willaert hay otra versión a cuatro voces, y una más de Jean Ockeghem, también a cuatro voces. Sin embargo, Gustave Reesse[113] menciona que Willaert publica su primera versión de *Petite camussete* en 1520 en el libro *Motetti nuovi et chanzoni franciose a quatro sopra doi,* y su segunda versión de esta pieza es publicada en 1540 en *Selectissimae necnon Familiarissimae cantiones,* ed. Melchior Kriesstein.

[111] En el catálogo en línea la obra de Willaert en *American Institute of Musicology*, la cual consta de 15 volúmenes. Aparecen los volúmenes 10, 11 y 12 con la nota "aún no publicado". http://www.corpusmusicae.com/cmm/cmm_cc003.htm Consultado el 2 de julio de 2013.

[112] Adrian Willaert, *Petite camusette a 6*, Edited by Bernard Thomas, London Pro Music Edition, 2000.

[113] Gustave Reese, *op. cit.*, 1995.

IV.- Sobre el tenor del Conde Claros

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios 48v-50.

b) Otras fuentes de "Conde Claros":

- Luiz de Narváez, *Los seys libros del delphín*, ff. 83-92.
- Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra*, ff. 15v -16v.
- Enrriquez de Valderrábano (1), *Silva de sirenas*, ff. 97v-99v.
- Enríquez de Valderrábano (2), *Silva de sirenas*. ff. 99v-103.
- Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, ff. 1-2v.
- Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, f. 65.
- "Manuscrito de Simancas", MS A, f. 1v.
- Francisco de Salinas, *De música libri septem*, p. 342.

2. Texto: obra instrumental que carece de texto.

3. Posible afinación de vihuelas: Dos vihuelas en tercera menor: Mi para la vihuela mayor y Sol para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal: Esta obra es una de las dos composiciones de Valderrábano que no son intabulaciones, por lo tanto no existe una fuente vocal con la cual se pueda realizar la comparación.

5. Transcripción para dos guitarras: Al ser ésta una composición basada en el tenor de Conde Claros, con variaciones propias del autor, no amerita realizar cambio alguno.

6. Observaciones: Para ver un análisis de las diferencias sobre el Conde Claros consultar el apartado correspondiente en el Contexto histórico.

V.- Andreas Christi famulus

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 49v-50.

b) Cristóbal de Morales, *Monumentos de la Música Española, Vol.13: Opera Omnia II*. Barcelona: Instituto Español de la Musicología, España, 1953, pp. 157-165.

2. Texto: Andreas Christi famulus, dignus Dei Apostolus, dignus Dei Apostolus, germanus Petri et in passione socius. Sancte Andrea, ora pro nobis. [Traducción: Andrés, siervo de Cristo y digno apóstol de Dios, hermano de Pedro y compañero en su pasión. Santo Andrés, ruega por nosotros.].

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en tercera menor: Si para la vihuela mayor y Re para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 49v, s. 4, c. 7 [7]	Sol del *bassus*; no está en la fuente vocal.	No debe estar esta nota, ya que cambia el inicio del contrapunto imitativo.
f. 49v, s. 3, c. 4 [19]	Los dos Sol del *altus*; no están en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 49v, s. 3, c. 5 [20]	Segundo Mi; debe ser Do.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 49v, s. 4, c. 12 [44]	La y Mi en el *bassus*; no están en la fuente vocal.	Notas que complementan el acorde.
f. 49v, s. 5, c. 10 [58]	Si del *altus*; no está en la fuente vocal.	Nota que complementan el acorde.
f. 49v, s. 5, c. 12 [60]	Sol del *altus*; no está en la fuente vocal.	Nota que complementan el acorde.
f. 49v, s. 5, c. 13 [61]	Si; se debe ser Re.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 50, s. 6, c. 3 [61]	Re del *bassus*; se debe ser Si.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 50, s. 8 c. 2 [95]	Re de *cantus II*; no está en la fuente vocal.	Nota que complementan el acorde. A pesar de ser una nota que pertenece a la armonía, llama la atención la presencia de una tercera voz, ya que esta vihuela sólo tiene dos voces: *cantus II* y *cantus I*.

5. **Transcripción para dos guitarras:** Esta pieza fue intabulada por Valderrábano respetando en gran medida la duración y conducción de las voces. Por tanto, no hay ningún cambio propuesto.
6. **Observaciones:** En esta obra Valderrábano cuidó mucho la conducción de las voces, de tal manera que se convierte en una de las piezas de la colección más cercana a la fuente vocal.

VI.- Quanti mercenarii

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 50v-51.

b) *Novum et insigne Opus musicum*, Noribergae Joannis Montani 1558, no. 58.

c) Cristóbal de Morales, *Opera Omnia. Vol. 2. Motetes I-XXV*, Ed. Higinio Anglés, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1953.

2. Texto: Quanti mercenarii in domo patris mei abundant panibus ego autem hic fame pereo. Surgam, et ibo ad Patrem meum et dicam ei. [Traducción : ¿A cuántos jornaleros de mi padre les sobra el pan mientras yo muero de hambre? Me pondré camino a casa de mi padre y le diré.[114]

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en tercera menor: La para la vihuela mayor y Do para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 50v, s. 1, c. 7 [7]	Sol, Fa y Mi; no están en la fuente vocal	Glosa.
f. 50v, s. 1, c. 13 [13]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 50v, s. 1, c. 15 [15]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 50v, s. 2, c. 6 [21]	Falta la nota Do del *tenor II.*	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 50v, s. 2, c. 9 [24]	Sol, La y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 50v, s. 2, c. 12 [27]	La; debe ser Fa.	No interfiere con la armonía.
f. 50v, s. 2, c. 13 [28]	Faltan las notas Mi, Fa y Sol.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 2, c. 15 [30]	La del *altus I*; es Mi en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 50v, s. 3, c. 5 [36]	Mi del *bassus*; debe durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 3, c. 5-8 [36-39]	Falta la voz del *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 3, c. 7 [38]	Segundo La del *Tenor II*; en la	Cambio de nota pero que

[114] Cita bíblica (Lucas 15: 17-19).

	fuente vocal es Fa.	pertenece al acorde.
f. 50v, s. 3, c. 8-11 [39-42]	Falta la voz del *altus I*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 3, c. 9-11 [40-42]	Falta la voz del *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 3, c. 12-13 [43-44]	En el *altus II* se interrumpen las notas Mi y Re	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 4, c. 8 [53]	Sol; es Re en la fuente vocal	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 50v, s. 4, c. 10 [55]	Falta Re blanca en la voz del *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 4, c. 12-13 [57-58]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 50v, s. 5, c. 2 [61]	Falta la voz del *altus I*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 5, c. 4 [63]	Falta la voz del *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50, s. 5, c. 4 [63]	SI y La del *bassus*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 50v, s. 5, c. 9 [68]	Faltan las notas Mi y Fa en la voz del *altus I*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 6, c. 10 [83]	Do, Re y Mi; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 50v, s. 6, c. 14 [87]	Re del *altus I*; es La en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 50v, s. 7, c. 1 [89]	Re del *bassus*; debe ser Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. No es posible tocarlo debido a que en esa cuerda se toca el Si bemol del tenor II.
f. 50v, s. 7, c. 2 [90]	Fa, Sol y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 50v, s. 7, c. 3 [91]	Re, debe ser Si –Do.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. No se puede tocar ya que en esa cuerda se toca Re del *altus* II
f. 50v, s. 7, c. 3-4 [91-92]	Falta la voz del *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 50v, s. 7, c.11 [99]	Fa del *altus II*; es Re en la fuente vocal	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 50v, s. 8, c. 2 [105]	Fa; es Si en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 50v, s. 8, c. 4-5	Mi, Fa sostenido y Sol; no están	Glosa.

[107-108]	en la fuente vocal.	
f. 51, s. 2, c. 7 [36]	Sol del *tenor I*, debe durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 51, s. 2, c. 10 [39]	Re; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 51, s. 4, c. 15-16 [78-79]	Faltan las notas La y Fa en el *cantus*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 51, s. 5, c. 1 [81]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 51, s. 5, c. 14 [94]	Sol y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 51, s. 6, c. 10 [104]	La, Sol y Fa; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 51, s. 6, c. 13-14 [107-108]	Sol, La y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.

5. **Transcripción para dos guitarras:** A pesar de ser una pieza con criterio distinto de intabulación que el resto de los duetos, no existe ningún elemento que sugiera elaborar algún cambio en las notas contenidas.
6. **Observaciones:** En esta intabulación Valderrábano incluyó elementos que son importantes y que como tal es indispensable destacar.

   a) La pieza está escrita a seis voces, sin embargo, Valderrábano la presenta como una pieza a cinco. No obstante, en la intabulación están las seis voces mencionadas, pero no con la claridad en la conducción melódica que mostró en otras piezas (por ejemplo Andreas Christi).

   b) La vihuela mayor toca cuatro voces, como consecuencia hay fragmentos en los que no se tocan las notas de una voz para presentar las notas de las tres voces restantes.

   c) La vihuela menor está escrita prácticamente a dos voces; *cantus* y *tenor I*. Sin embargo, existen varios momentos en los que aparece una tercera voz. La cual está conformada por fragmentos de las melodías que no se presentan en la vihuela mayor.

   d) Esta *tercera voz*, la cual transcribo en la edición crítica, incluye fragmentos de las cuatro voces que toca la vihuela mayor: *bassus*, *tenor II*, *altus II* y *altus I*. Para facilitar la lectura y el análisis de la música, la presento en una

pentagrama con la indicación de la voz a la que pertenece cada fragmento agregado.

e) En la vihuela menor, donde incluye fragmentos de la voz del *bassus*, éste se presenta una octava alta del registro original.

VII.- Patrem de beata virgine

1: Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 51v-53.

b) Des Prez, Josquin, *Missarum Josquin Liber Tertius. Mater patris. Faysans regres. Ad fugam. Di vadi. De beata virgine. Missa sine nomine*, Roma: Jacopo Gionta, 1526.

c) Josquin Des Préz. *Das Chorwerk, Heft 42. Josquin Des Prés. Missa de Beata Virgine*, Möseler Verlag Wolfenbüttel, ed. Friedrich Blume, 1936, pp. 18-22.

2. Texto: Patrem, omnipotentem, visibilium ómnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum. Consubstantialem Patri: per quem omnioa facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. [Traducción: Padre todo poderoso, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Y en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios. Y es nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza que el Padre: por quien todo fue hecho. Que por nosotros los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo. Y por obra del Espíritu Santo se encarnó en la Virgen María: Y se hizo hombre.].[115]

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en cuarta: Mi para la vihuela mayor y La para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 51v, s. 2, c. 1 [14]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 2, c. 15 [26]	Re del *bassus*; es Fa	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 51v, s. 3, c. 7 [38]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 3, c. 10 [41]	Fa del *bassus*; es Re en la	Cambio de nota pero que

[115] Primera parte del Credo.

	fuente vocal.	pertenece al acorde. No se puede tocar, ya que se ubica en la misma cuerda que la nota del *tenor I*.
f. 51v, s. 3, c. 13 [44]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 3, c. 14 [45]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 3, c.16 [47]	Re del *tenor I*; no aparece en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 51v, s. 3, c. 17 [48]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 4, c. 11 [60]	Falta la nota Do del *tenor*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 51v, s. 4, c. 14 [63]	Re, Do y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 51v, s. 5, c. 5 [71]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 5, c. 10 [76]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 5, c. 12-13 [78-79]	Mi, Fa y Mi; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 51v, s. 5, c. 17 [83]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 6 c. 1-2 [86-87]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 6, c. 8 [93]	Fa; en la fuente vocal es redonda.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la voz del tenor I porque en esa cuerda se toca la voz del *bassus*.
f. 51v, s. 6, c. 14 [99]	Fa del *tenor I*; debe ser Re con duración de una blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la voz del tenor I porque en esa cuerda se toca la voz del *bassus*.
f. 51v, s. 7, c. 1 [102]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 7, c. 12 [113]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 8, c. 1 [120]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s. 8, c. 5 [124]	Falta La del *bassus*.	Interrupción de una voz para

		permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración porque en esa cuerda se toca el Do del tenor I
f. 51v, s. 8, c. 7 [126]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 51v, s.8, c. 11 [130]	Falta La del *bassus*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración porque en esa cuerda se toca el Do del tenor I
f. 52, s. 1, c. 7-8 [7-8]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52, s. 3, c. 8-9 [43-44]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52, s. 3, c. 10-11 [45-46]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52, s. 3, c. 13 [48]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52, s. 4, c. 1 [52]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52, s. 4, c. 4 [55]	La, Si y Do; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 52, s. 5, c. 3-4 [71-72]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52, s. 5, c. 10 [78]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52, s. 6, c. 12 [96]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52, s. 6, c. 13-14 [97-98]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52, s. 6, c. 15 [99]	Re; no está en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 52, s. 7, c. 3-4 [103-104]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52, s. 7, c. 6 [106]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52, s. 7, c. 8 [108]	Sol; debe ser de redonda.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se apaga para poder tocar el Si del *cantus*.
f. 52, s. 7, c. 14 [114]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.

f. 52, s. 7, c. 19 [119]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52, s. 8, c. 5 [124]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52, s. 8, c. 11 [130]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52, s. 8, c. 17 [136]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 1, c. 1 [137]	La, Si y Do; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 52v, s. 1, c. 6 [142]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 1, c. 8-9 [144-145]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 1, c. 14 [150]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 2, c. 1 [153]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 2, c. 4 [156]	Re del *altus*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración porque en esa cuerda se toca el Si del tenor I
f. 52v, s. 2, c. 8-9 [160-161]	En el *tenor* falta la nota Do.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 52v, s. 2, c. 10 [162]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 3, c. 1 [170]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 3, c. 1 [170]	Si, Re y Do sostenido; no están en la fuente vocal	Glosa.
f. 52v, s. 4, c. 1 [187]	Re y Mi; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 52v, s. 4, c. 2 [188]	La del *bassus*, en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración porque en esa cuerda se toca el Do del *tenor I*.
f. 52v, s. 4, c. 5 [191]	Fa del *tenor I*, en la fuente vocal dura dos compases.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración porque en esa cuerda se toca el Re del *bassus*.

f. 52v, s. 4, c. 9 [195]	Si y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 52v, s. 4, c. 11-14 [197-200]	Fa sostenidos y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 53, s. 1, c. 8 [144]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 53, s. 1, c. 10 [146]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53, s. 2 c. 2 [160]	Sol del *tenor II*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53, s. 2 c. 2 [160]	Do en el *bassus*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. El Do pertenece a la voz del *tenor I*, que se toca con la otra vihuela.
f. 53, s. 2, c. 16 [174]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53, s. 3, c. 16 [196]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.

5. **Transcripción para dos guitarras:** La mayoría de las diferencias encontradas, corresponde al recurso de *música ficta*, así que no propongo ningún cambio en esta pieza.
6. **Observaciones:** La tonalidad de esta pieza en la tablatura coincide con la obra vocal, por tanto, el uso de las vihuelas corresponde a lo que propongo en cuanto a las afinaciones, es decir, vihuela mayor en Mi.

VIII.- Cum sancto spiritu

Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 52v-53.

b) *Qvinqve Missae Moralis Hispani ac Jacheti musici*. ed. Girolamo Scotto, Venecia: 1540.

c) Cristóbal de Morales, *Opera Omnia. Vol. 3. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544)*, ed. Higinio Anglés. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona: 1954, pp. 81-84.

2. Texto: Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. [Traducción: Con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios Padre. Amén.)].[116]

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en cuarta: La para la vihuela mayor y Re para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 52v, s. 5, c. 8 [12]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 5, c. 11 [15]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 5, c. 11 [15]	La; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Pertenece a la voz del tenor, en este compás se tocan tres voces, cuando esta vihuela sólo lleva dos (*bassus* y *altus II*).
f. 52v, s. 5, c. 16 [20]	Sol, Fa y Mi; no están en la fuente vocal	Glosa.
f. 52v, s. 6, c. 1 [22]	Re, Mi, Fa y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 52v, s. 6, c. 9 [30]	Re; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Pertenece a la voz del tenor, en este compás se tocan tres voces, cuando esta vihuela sólo

[116] Parte final del Gloria.

		lleva dos (*bassus* y *altus II*).
f. 52v, s. 6, c. 12 [33]	Do sostenido, en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 6, c. 12 [33]	Mi; en la fuente vocal es La	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 52v, s. 6, c. 15 [39]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 7, c. 1 [40]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 7, c. 9 [48]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 52v, s. 7, c. 11 [50]	Sol del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 52v, s. 8, c. 2 [60]	Falta Fa en el *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 52v, s. 8, c. 3-6 [61-64]	Fa sostenido y Do sostenido; en la fuente vocal es Fa natural y Do natural, respectivamente	Música ficta.
f. 52v, s. 8, c. 18 [76]	Sol del *bassus*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53, s. 4, c. 1-2 [1-2]	Re y Do sostenido; no aparecen en la fuente vocal.	El inicio de la melodía del *cantus* es distinta pues en la tablatura inicia con un salto de segunda menor descendente, mientras que en la fuente vocal inicia con un salto de tercera mayor ascendente.
f. 53, s. 4, c. 2 [2]	La del *Altus I*; debe durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para hacer la voz del *cantus*.
f. 53, s. 4, c. 7 [7]	Re del *tenor*; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 53, s. 4, c. 11 [11]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53, s. 4, c. 15 [15]	En el *tenor* falta La.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Está en la segunda vihuela.

f. 53, s. 5 c. 8 [23]	El Do del *altus I*; debe ser Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 53, s. 5, c. 10 [25]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 53, s. 5, c. 15 [30]	Falta Re en el *tenor*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Lo toca la vihuela mayor
f. 53, s. 5, c. 16 [31]	Falta La en el *altus I*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para hacer la voz del *cantus*.
f. 53, s. 6, c. 6 [37]	La del *altus I*; debe durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para hacer la voz del *cantus*.
f. 53, s. 6, c. 7 [38]	Falta Do en el *tenor*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53, s. 6, c. 15 [46]	Falta Mi en la voz del *altus I*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53, s. 7, c. 4 [50]	En el *altus I* falta dos Sol.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Dado que en este compás están presentes las tres voces que lleva esta vihuela, resultaría muy complicado técnicamente.
f. 53, s. 7, c. 5 [51]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53, s. 7, c. 11 [57]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 53, s. 7, c. 13-15 [59-61]	Falta la voz del *altus I*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53, s. 8, c. 4 [65]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53, s. 8, c. 10 [71]	Si bemol; en la fuente vocal es Si natural.	Música ficta.
f. 53, s. 8, c. 13 [74]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53, s. 8, c. 14 [75]	Sol del *altus*; en la fuente vocal es Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.

5. **Transcripción para dos guitarras:** Ningún cambio propuesto.
6. **Observaciones:** En la tabla de contenido del libro no aparece la referencia sobre la misa a la cual pertenece este *Cum sancto spiritu*, sin embargo, Juan José Rey[117] en su transcripción pone como subtítulo "De la misa De Beata Virgine". Aún así resulta difícil la ubicación de la pieza, pues, por un lado, es la tercera parte del Gloria de esta misa e inicia hasta el compás 174. Por otro lado, el inicio del *cantus* de la tablatura (salto de segunda menor descendente) difiere de la obra escrita por Morales que presenta la melodía con una tercera mayor descendente, de tal manera que no resultó sencillo encontrar esta pieza dentro del repertorio de Morales. Por otra parte, el uso de la ficta, no es "consistente", ya que en el tenor no se presenta durante toda la pieza a pesar de que en las demás voces sí lo hace. Este es un elemento en el que bien vale la pena ahondar en un estudio posterior.

[117] Juan José Rey, *op. cit*., p. 10.

IX.- Pater noster

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 53v-55.

b) Adrian Willaert, *Adriani Wilaert Mvsicorvm Onmivm. Liber Primvs XXXXII*, Venecia: 1542.

c) Adrian Willaert, *Opera Omnia. Vol. 4. Motetta VI Vocum*, Corpus Mensurabilis Musicae, American Inst. of Musicology, Roma: 1952, pp. 1-6.

2. Texto: Pater noster, qui es in coelis, Sanctifice tur nomen tu um, Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in coelo, en in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie: Et dimitte nobis debita nostra, sicut etmos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem. Sed liberanos a malo. Amen. [Traducción: Padre nuestro que, estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino. Hágase tu voluntad, en la tierra como en el cielo. El pan nuestro de cada día dánoslo hoy: Perdónanos nuestras deudas, como también nosotros perdonamos a nuestros deudores. No nos induzcas a la tentación, y líbranos del mal. Amén.].[118]

3. **Posible afinación de las vihuelas:** Dos vihuelas en cuarta: Re para la vihuela mayor y Sol para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 53v, s. 2, c. 7 [33]	La, Si y Do; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 53v, s. 2, c. 11 [37]	Mi, Fa y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 53v, s. 2, c. 14 [40]	Fa; en la fuente vocal es Re.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 53v, s. 3, c. 6 [47]	En la voz de *tenor I* falta la nota La.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53v, s. 4, c. 4 [65]	Fa; en la fuente vocal no aparece.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es nota del *altus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 53v s. 5, c. 4 [81]	El segundo La; en la fuente	Ya que es una nota con una

[118] Versión textual del Padre Nuestro.

	vocal es Si.	duración corta no afecta a la armonía.
f. 53v, s. 5, c. 7 [84]	Do, Re y Mi; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 53v, s. 5, c. 11 [88]	Sol del *altus*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 53v, s. 5, c. 16 [93]	Do, Re y Mi; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 53v, s. 6, c. 2 [98]	Sol del *altus*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 53v, s. 6, c.10 [106]	La del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 53v, s. 6, c. 12 [108]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53v, s. 6, c. 16 [112]	Sol del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 53v, s. 7, c. 1 [117]	Falta la nota Do del *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 53v, s. 7, c. 3 [119]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53v, s. 7, c. 5 [121]	Sol del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 53v, s. 7, c. 6 [122]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 53v, s. 7, c. 7 [123]	Sol del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 53v, s. 7, c. 9 [125]	La del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 54, s. 1, c. 12 [12]	La del *tenor II*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para tocar la nota Re del *altus* I
f. 54, s. 1, c. 19 [19]	Do, Si y Do; no están en la	Glosa.

	fuente vocal.	
f. 54, s. 2, c. 7 [26]	Do del *altus I*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar la melodía del tenor.
f. 54, s. 2, c. 8 [27]	Segundo Fa del *altus I*; es Re en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 54, s.2, c. 12 [31]	El Re de *cantus*, debe ser Sol	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 54, s. 2, c. 12 [31]	El Si en la voz del *altus I*; en la fuente vocal es Re	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 54, s. 3 c. 6 [40]	Re del *altus I*; en la fuente vocal es Fa.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra.
f. 54, s. 3, c. 12 [46]	Re del *altus I*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para tocar la voz del *cantus.*
f. 54, s. 3, c. 18 [52]	Fa; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para tocar la voz del *altus I.*
f. 54, s. 4, c. 1 [55]	En el *Altus I* faltan las notas Si y Do.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54, s. 5, c. 2 [71]	Falta la nota Fa en la voz del *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54, s. 5, c. 3 [72]	Falta la nota Re en la voz del *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54, s. 6, c. 1 [85]	Falta Do en la voz del *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54, s. 6, c. 4 [88]	Re del *cantus*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 54, s. 6, c. 9 [93]	Re del *cantus*; en la fuente vocales Fa.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde. Lo corta para tocar la voz del *altus I.*
f. 54, s. 6, c. 11 [95]	El Si del Tenor no aparece en la fuente vocal.	Golsa.
f. 54, s. 6, c. 14 [98]	Falta Sol en la voz del *cantus*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Lo toca la vihuela mayor.
f. 54, s. 7, c. 10 [110]	Mi del *tenor II*; en la fuente vocal es Re.	Glosa.
f. 54, s. 7, c. 12 [112]	Falta Sol en la voz del *cantus*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Lo toca la

		vihuela mayor.
f. 54, s. 8, c. 4 [121]	En el *tenor II* falta la nota Sol.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54, s. 8, c. 4 [121]	En el *cantus* falta la nota Sol.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Los toca la vihuela mayor.
f. 54, s. 8, c. 5 [122]	En el *tenor II* falta la nota Mi.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54, s. 8, c. 6 [123]	En el *cantus* falta la nota Sol.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Los toca la vihuela mayor.
f. 54v, s. c. 20 [154]	Falta la nota Do en el *bassus*.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Lo toca la vihuela menor.
f. 54v, s. 2, c. 7 [162]	La del *tenor I*; debería durar todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para tocar el Do del *altus II*.
f. 54v, s. 2, c. 9 [164]	En el *altus II*; faltan dos notas Do.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54v, s. 2, c. 18 [173]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 54v, s. 2, c. 19 [174]	Sol del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor
f. 54v, s. 3, c. 1 [175]	Sol del *altus II*; no está en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 54v, s. 3, c. 9 [183]	Sol; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 54v, s. 3, c. 9 [183]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 54v, s. 3, c. 10 [184]	Do del *altus II*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para tocar el La del *tenor I.*
f. 54v, s. 4, c. 9 [204]	Sol; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus I*, que se toca con la vihuela menor.
f. 54v, s. 4, c. 10	Sol del *tenor I*;, en la fuente	Interrupción de una voz para

[205]	vocal dura todo el compás.	permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar el Mi del *bassus*.
f. 54v, s. 4, c. 15 [210]	Falta Do en la voz del *altus II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 54v, s. 4, c. 20 [215]	Sol en el *altus II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus*, que se toca con la vihuela menor
f. 54v, s. 5, c. 1 [216]	Sol en el *altus II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es del *cantus*, que se toca con la vihuela menor
f. 54v, s. 5, c. 2 [217]	Si natural; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 55, s. 2, c. 1 [150]	Re del *cantus*; en la fuente vocal es Fa.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 55, s. 2 c. 3 [152]	La del *tenor*; en la fuente vocal dura todo el compás	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para hacer la voz del *altus I.*
f. 55, s. 2, c. 5 [154]	Do en el *tenor II*; no está en la fuente vocal.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Es de la voz del *bassus*, lo toca la vihuela mayor
f. 55, s. 3, c. 8 [174]	El primer Re del *cantus*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 55, s. 3, c.14 [180]	Falta la nota Fa en el *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar la voz del *altus* II
f. 55, s. 3, c. 15 [181]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 55, s.3, c. 17 [183]	Segundo Sol del *cantus*; es Fa en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 55, s. 4, c. 3 [186]	Do sostenido; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 55, s. 4, c. 9 [192]	Sol; no está en la fuente vocal.	Error de intabulación ya que esa nota no pertenece a la armonía. Se produce un intervalo de segunda entre *tenor I* y el *tenor II*. El 2 que esta en cuarta cuerda debería ir en quinta, de esta manera se

		produciría la nota Re que es la que está en la fuente vocal.
f. 55, s. 5, c. 6 [204]	El Sol de *tenor II*; es Do en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 55, s. 5, c. 12 [210]	Fa, Mi y Re; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 55, s. 5, c. 15 [213]	Re del *altus I*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Intercambio de notas entre una vihuela y otra. Se corta la duración porque se toca el Fa del *cantus*.
f. 55, s. 6, c. 5 [219]	La del *altus*; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 55, s. 6, c. 7-13 [221-227]	La voz del *altus I*; es distinta a la de la fuente vocal.	La melodía es distinta, sin embargo, todas coinciden con la armonía en cuestión. Las voces extremas (tenor II y *cantus*) están reproducidas de manera fiel.
f. 55, s. 6, c. 12 [226]	Si del *cantus*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar la voz del *altus I*.
f. 55, s. 7, c. 5 [234]	Si, Do y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 55, s. 7, c. 7 [236]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 55, s. 7, c. 9 [238]	Do del *tenor II*; es Mi bemol en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 55, s. 7, c. 10-11 [239-240]	Sol del *tenor I*; es Re en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.

5. Transcripción para dos guitarras:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo para proponer corrección de la tablatura*
f. 55, s. 4, c. 9 [192]	Sol; no está en la fuente vocal.	Error de intabulación ya que esa nota no pertenece a la armonía. Se produce un intervalo de segunda entre *tenor I* y el *tenor II*. El 2 que esta en cuarta cuerda debería ir en quinta, de esta manera se produciría la nota Re que es la que está en la fuente vocal.

6. Observaciones: Las voces del *tenor I* y *altus II* funcionan muy bien en una vihuela, ya que se van alternando las voces, mientras una canta la otra está en silencio. Llama la atención que el error que sugiero corregir en la transcripción para dos guitarras, en la sección correspondiente a la vihuela menor, es un caso donde puedo asegurar que el número 2 de la tablatura se colocó mal ya sea por parte de Valderrábano o al momento de realizar la impresión. En cualquier caso es uno de los compases que al momento de ser interpretados uno percibe que hay algo fuera de lo normal.

X.- Canción Payne trabel

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 54v-56.

b) Fuente vocal: Ninguna, sólo sobrevive en Valderrábano 1547. En el Tomo 5 de Corpvs Mensvrabilis Mvsicae / Joannes Mouton, Opera Omnia. *Missae Sine nomine I & II, Credo a 4, Magnificat et Cantiones.* Publicado en 2014, aparece citada en el índice del como "Payne trabel (arrangement for 2 vihuelas)".

2. Texto: No fue posible encontrar algún texto relacionado con esta obra.

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en cuarta: Mi para la vihuela mayor y La para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal: Como ya mencioné en el apartado "Criterios de transcripción", esta pieza debe tratarse de forma distinta debido a que no existe la fuente musical de Mouton y por lo tanto no es posible realizar la comparación con lo intabulado por Valderrábano. En cuanto a lo observado en las notas resultantes de la transcripción se observa que a pesar de que es posible distinguir el contrapunto imitativo en las notas contenidas en la tablatura existen pasajes en los que debido a la cercanía entre las voces no es posible distinguir con exactitud la línea que sigue cada una de ellas. Es por eso que decidí colocar las tres voces que lleva cada vihuela en un pentagrama, con ello se logra un acercamiento bastante certero del contrapunto de la obra intabulada.

5. Transcripción para dos guitarras: La distribución de voces la realicé a partir de la edición crítica, por tanto, la conducción de voces corresponde de manera fiel a las notas de la tablatura.

6. **Observaciones:** En la página web de The American Institute of Musicology, en el apartado del catálogo de "Corpus Mensurabilis Musicae", el índice del volumen 5 de Jean Mouton, aparece citada la obra de la siguiente manera: "40. Payne trabel [pág.] 277 Gombert (arrangement for 2 vihuelas)",[119] sin embargo, en el índice del libro no sucede así. Al revisar la *Opera Omnia* de Gombert no existe una obra con ese nombre, pero sí una que lleva por título "Paine et traueil", contenida en el tomo 11 página 212. Así que en este sentido se abre una vereda en la investigación, pues habrá que buscar la forma de acceder a esta pieza para hacer la revisión y corroborar si efectivamente es la obra que intabuló Valderrábano.

XI.- Cancion de sibivit

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 55v-57.

b) Adrian Willaert, *The complete five and six-voice chansons. Sixteenth-century chanson, v. 23*, ed. Jane Bernstein, Chansons from the atelier of Le Roy and Ballard, Nueva York: 1992, pp. 111-119.

2. Texto: Or suis-je bien au pire. De mes malheureux jours, Mon cas par trop s'empire, et me vient au rebours, et tout cela me font amours endurer grief martyre. Si n'ay de vous autre secours. Force sera que me retire, que me retire. [Traducción: ¿Estoy realmente en el peor de mis desafortunados días? Mi caso empeora demasiado y vuelve a mí, y todo esto me hace amar el martirio. Si no tienes otra ayuda. Será la fuerza la que me retire, la que me retire.].

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en quinta: Re para la vihuela mayor y La para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 55v, s. 7 c. 1 [1]	Re, en la fuente vocal dura la mitad del compás.	Significativo pues es el inicio del motivo principal del contrapunto imitativo
f. 55v, 8, c. 1, [6]	Si, La y Sol; no están en la	Glosa.

[119] http://www.corpusmusicae.com/cmm/cmm_cc043.htm

	fuente vocal.	
f. 55v, s. 8, c. 4 [9]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 55v, s. 8, c. 8 [13]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 55v, s. 8, c. 11 [16]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 55v, c. 12-13 [17-18]	Si y La en el *contratenor*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 56, s. 8 c. 7 [17]	Mi; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar el Sol del *superius*.
f. 56, s. 8, c. 9 [19]	Segundo Redel sexta pars; en la fuente vocal es Mi.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 56v, s. 1, c. 1 [21]	Fa del *contratenor*; en la fuente vocal dura la mitad del compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración, porque se toca la voz del *bassus*.
f. 56v, s. 1, c. 6 [26]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 1, c. 12 [32]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural	Música ficta.
f. 56v, s. 2, c. 1 [36]	Do del *contratenor*; dura la mitad del compás en la fuente vocal,	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 56v, s. 2, c. 2 [37]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 56v s. 2, c. 4 [39]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 2, c. 5-6 [40-41]	Si y La en el *contratenor*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 56v, s. 2, c. 7 [42]	Falta la nota Do en el *contratenor*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 56v, s. 2, c. 9 [44]	Fa en el *contratenor*; en la fuente vocal dura la mitad del compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración, porque se toca la voz del *bassus*
f. 56v, s. 2, c. 14 [49]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 3, c. 8 [58]	Mi bemol; en la fuente vocal es	Música ficta.

	Mi natural.	
f. 56v, s. 3, c. 9 [59]	En el *contratenor*; Falta Fa después de La.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 56v, s. 3, c. 10 [60]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 56v, s. 4, c. 1 [65]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 4, c. 8 [72]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 4, c. 10 [74]	La del *tenor*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para hacer la voz del *contratenor*.
f. 56v, s. 4, c. 10 [74]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 56v, s. 4, c. 14 [78]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 56v, s. 4, c. 16 [80]	Re del *tenor*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para hacer la voz del *bassus*.
f. 56v, s. 5, c. 2 [82]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 5, c. 11 [91]	La del *tenor*; es Re en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 56v, s. 6, c. 1 [95]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 56v, s. 6, c. 4 [98]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 8, c. 9 [137]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural	Música ficta.
f. 56v, s. 8, c. 9 [137]	Mi bemol del *bassus*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la nota para tocar el Do del *tenor*.
f. 56v, s. 8, c. 10 [140]	Mi bemol; en la fuente vocal es Mi natural.	Música ficta.
f. 56v, s. 8, c. 11 [141]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 56v, s. 8, c. 13 [143]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 57, s. 1, c. 5 [25]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.

f. 57, s. 1, c. 8 [28]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 1, c. 9 [29]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 57, s. 1, c. 10 [30]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 1, c. 13 [33]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 2, c. 7 [41]	Fa de *superius*; en la fuente vocal es La	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 57, s. 2, c. 9 [43]	Mi; en la fuente vocal dura la mitad del compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta el Mi para tocar la nota de *superius.*
f. 57, s. 2, c. 14 [48]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 3, c. 1 [51]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 3, c. 2 [52]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 57, s. 3, c. 3 [53]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 3, c. 6 [56]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 4, c. 3 [70]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 57, s. 4, c. 7 [74]	La; en la fuente vocal es Fa.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 57, s.4, c. 9 [76]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 57, s. 5, c. 7 [87]	Mi de *sexta pars*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta el Mi para tocar la nota de *superius*.
f. 57, s. 5, c. 10 [90]	Do en el *superius*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta para tocar el La de *sexta pars*.
f. 57, s. 5, c. 12 [92]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 57, s. 6, c. 2-3 [99-	Faltan estos dos compases de	Interrupción de una voz para

100]	*Sexta pars.*	permitir el desarrollo de otra.
f. 57, s. 6, c. 9 [106]	Si becuadro; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 57, s. 7, c. 6 [117]	Do; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 57, s. 7, c. 7 [118]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 7, c. 16 [127]	Do sostenido; en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 57, s. 8, c. 1 [128]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 8, c. 6 [133]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 8, c. 11 [138]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 57, s. 8, c. 13-15 [140-142]	Faltan estos tres compases de *Sexta pars.*	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.

5. **Transcripción para dos guitarras:** Dada la claridad en las voces no hay ningún cambio propuesto.
6. **Observaciones:** Fue difícil encontrar la fuente vocal de esta pieza, pues el título de la obra *Cancion del sibivit* no aparece en la *Opera Omnia* de Adrian Willaert, sin embargo, el dúo Chambure[120] realizó una grabación de los duetos de Valderrábano y ésta obra la titulan "canción de sibivit or Suis-je bien". Una vez localizada la obra, corroboré que efectivamente se trata de la misma pieza.

[120] http://magnatune.com/artists/albums/chambure-valderrabano?song=1

XII.- Obsecro te domina

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 57v-59.

b) Josquin Des Prez, *New josquin Edition*, *Volume 24 Motets on non-biblical text*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Netherlands: 2007, pp. 55-62.

2. Texto: Obsecro te, domina sancta Maria, mater dei, pietate plenissima, summi regis filia, mater gloriosissima, mater orphanorum, consolatio desolatorum, quam filius tuus unigenitusn coronavit, salva me, honorificentia populi mei.[121] [Tradución: Te suplico, señora santa María, madre de Dios, llena de piedad, hija del rey supremo, madre más gloriosa, madre de huérfanos, consuelo del desolado, que has sido coronada por tu unigénito hijo, sálvame, Tú que eres el más alto honor de mi pueblo.].

3. Posible afinación de las vihuelas: Dos vihuelas en quinta: Mi para la vihuela mayor y Si para la vihuela vihuela menor.[122]

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal: De manera similar a la obra *Canción Payne trabel,* no hay registro de supervivencia de esta pieza, así que asigné para la vihuela mayor un pentagrama con clave de Fa y para la vihuela menor uno en clave de Sol. Esta distribución resultó adecuada para **poder** apreciar las voces ya que el intervalo de quinta que pide Valderrábano para la afinación de las vihuelas permite una clara visualización.

5. Transcripción para dos guitarras: Tomé como punto de partida la transcripción para la edición crítica, de esta manera, la transcripción es completamente la producción de notas de la tablatura.

6. Observaciones: No se puede realizar la identificación del movimiento real de las voces, ya que en la polifonía del siglo XVI frecuentemente había cruzamiento de voces, condición que en esta pieza, no fue posible saber si se presentaba. En cuanto a la rítmica, he mantenido la duración de las notas tanto como es posible.

---

[121] Cito el texto usado por "New Josquin Edition, Volume 24 Motets on non-biblical text", 2007, pp. 109-121.

[122] Ésta es la afinación del dúo de vihuelas asignado por los reconstructores del motete en la edición "New josquin Edition, Volume 24 Motets on non-biblical text", 2007.

XIII.- Sobre el tenor de la baxa

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 58v-60.

2. **Texto:** obra instrumental.

3. **Posible afinación de las vihuelas:** Dos vihuelas en quinta. Mi para la vihuela mayor y Si para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal: No se aplica; escribí las melodías en dos pentagramas, cada uno en clave de sol, pues el registro de las voces es el adecuado para ello.

5. Transcripción para dos guitarras: Al igual que en la pieza *Conde Claros*, esta obra que es composición instrumental de Valderrábano, no amerita ninguna sugerencia en la edición, así lo único que se realizó fue la transcripción.

6. Observaciones: en el contexto de los vihuelistas del siglo XVI existen dos casos de obras relacionadas con *Baxa*: en *Los seys libro del Delphin* de Narváez (1538), "Una baxa de contrapunto" fol. 86v; y en el mismo *Libro intitulado Silva de sirenas* de 1547, "Fantasia en el segundo grado sobre la entrada de una baxa" fol. 64.

XIV.- Inviolata

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 60v-61.

b) *Motetti de la corona. Libro IV*, Fossombrone, ed. O. Petrucci, Venecia: 1519. folios 217-232.

c) Josquin Des Prez, *New josquin Edition, Volume 24 Motets on non-biblical text*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Holanda : 2007, pp. 21-30.

2. Texto: Inviolata, integra, et casta es Maria, quae es effecta fulgida caeli porta, o mater alma Christi carisima, pia laudum suscipe praeconia. Nostra ut pura pectora sint et corpora, flagitant devota corda et corpora. [Traducción: Inmaculada, impecable y pura eres tú, María, que fuiste hecha la puerta radiante del Rey. Santa Madre de Cristo, querida, recibe nuestro devoto himno y alabanza. Nuestros corazones y lenguas ahora te piden que nuestras almas y cuerpos sean puros.].

3. Posible afinación de vihuelas: Dos vihuelas en quinta: Mi para la vihuela mayor y Si para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 60v, s. 1, c. 11 [21]	Fa del *tenor*; en la fuente vocal dura la mitad del compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se desplaza la línea melódica para hacer la voz del *bassus.*
f. 60v, s. 2, c. 2 [25]	Re, Do, y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 60v, s. 2, c. 12 [35]	En la voz de *tenor*; faltan las notas Re, Do y Si.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Valderrábano presenta esta vihuela mayor como de *primer grado*, probablemente haya omitido dichas notas para facilitar el grado de dificultad.
f. 60v, s. 2, c. 15 [38]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 60v, s. 2, c. 16 [39]	En el *tenor*; faltan las notas Si-Do.	Para facilitar el grado de dificultad.

f. 60v, s. 3, c. 5-6 [44-45]	Do y Re del *tenor*; en la fuente vocal están a una octava baja.	No se podría tocar, debido al registro de la vihuela.
f. 60v, s. 3, c. 12-13 [51-52]	Faltan las notas Si.	Para facilitar el grado de dificultad.
f. 60v, s. 4, c. 1 [56]	Sol, La y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 60v, s. 4, c. 3 [58]	Fa del *tenor*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Cambia la nota para hacer la melodía del *bassus.*
f. 60v, s.4, c. 4 [59]	Re, en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la nota para tocar el Fa del *tenor*.
f. 60v, s. 4, c. 7 [62]	La, en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la nota para tocar el Do del *tenor*.
f. 60v, s. 5, c. 15 88	Fa del *tenor*, en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Cambia la nota para hacer la melodía del *bassus.*
f. 60v, s. 5, c. 16 [89]	Do sostenido, en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.
f. 60v, s. 6, c. 1 [93]	Do; no está en la fuente vocal.	Esta nota, además de no estar en la fuente vocal, no pertenece a la armonía, y crea una disonancia de segunda con el *cantus* y con el *tenor*.
f. 60v, s. 8, c. 4 [128]	Re del *bassus*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Debe permanecer Re durante dos compáses al final y no "Fa,Mi-Fa", pero corta para poner la voz del *tenor*.
f. 60v, s. 8, c. 5 [129]	Fa del *tenor*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Cambia la nota para hacer la melodía del *bassus*
f. 61, s. 2, c. 10 [27]	Mi y Fa no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61, s. 3, c. 7 [37]	Do en el *quintus*; en la fuente vocal es Sol,	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 61, s. 4, c. 9 [56]	Si, La y Sol; no están en la	Glosa.

	fuente vocal.	
f. 61, s. 4, c. 10 [57]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 61, s. 8 c. 9 [127]	Si; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61, s. 8 c. 9 [129]	Re del *quintus*, no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61, s. 8, c. 12 [130]	Do sostenido, en la fuente vocal es Do natural.	Música ficta.

5. Transcripción para dos guitarras:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo para proponer corrección de la tablatura*
f. 60v, s. 6, c. 1 [93]	Do, no está en la fuente vocal.	Esta nota, además de no estar en la fuente vocal, no pertenece a la armonía, y crea una disonancia de segunda con el *cantus* y con el *tenor*. La propuesta de corrección es repetir el Si bemol del inicio del compás.

6. Observaciones: En la edición del NJE, en el tomo 24, aparecen en el índice dos piezas con el nombre de *Inviolata*, una a cinco voces y otra a doce. La obra de Valderrábano está a seis voces, y lo comenta al inicio de la vihuela mayor "[…] En esta primera parte deste motete esta-añadido un tiple […]"[123] lo interesante del dueto es que la pieza inicia con el tiple añadido por Valderrábano, de forma que resultó complicado identificar la obra dentro de la *Opera Omnia* del autor.

[123] Valderrábano, *op. cit*., fol. 60v.

XV.- La tercera parte del dicho motete

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 61v-62.

b) *Motetti de la corona, Libro IV*. Fossombrone, ed. O. Petrucci, Venecia: 1519, folios 217-232.

c) Josquin Des Prez, *New josquin Edition, Volume 24 Motets on non-biblical text*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Holanda: 2007, pp. 21-30.

2. Texto: O benigna Regina Maria, quae sola inviolata permansisti.[124] [Traducción: Oh buena Reina María, que sola inmaculada permaneces.].

3. Posible afinación de vihuelas: Dos vihuelas en quinta: Mi para la vihuela mayor y Si para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo de la discrepancia y/o comentario.*
f. 61v, s. 1, c. 6 [6]	La; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. 1, c. 8 [8]	La y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. 1, c. 16 [16]	La; no está en la fuente vocal	Glosa.
f. 61v, s. 1, c. 18 [18]	La y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. 2, c. 8 [26]	La; no está en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. 2, c. 10 [28]	La y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. c. 18 [36]	Sol del *bassus*; en la fuente vocal es Fa.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 61v, s 3, c. 4 [43]	Do del *quintus*; en la fuente vocal es Sol.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 61v, s. 3, c. 8 [47]	Mi, Re y Do; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. 3, c. 8 [47]	Fa del *quintus*, en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para hacer la melodía del *bassus*.
f. 61v, s. 4, c. 1 [58]	Primer Do; en la fuente vocal es Si.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.

[124] Esta corresponde a la frase final del motete *Inviolata*.

f. 61v, s. 4, c. 8-9 [65-66]	Falta la nota Fa en el *quintus*	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 61v. s. 5, c. 3 [76]	La del *quintus*; en la f uente vocal es Fa.	Con ésta nota se completa el acorde final, ya que en la fuente vocal está sin tercera.
f. 62, s. 1, c. 3 [3]	Si y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62, s.1, c. 8 [8]	Mi, Fa y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62, s. 1, c. 9 [9]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 1, c. [10] 10	Sol, La y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa. Motivo que imita el compás anterior del *cantus.*
f. 62, s. 1, c. 13 [13]	Si y La; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62, s. 2, c. 5 [19]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 2, c. 6 [20]	Sol, La y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa. Motivo que imita el compás anterior del *cantus.*
f. 62, s. 2, c. 9 [23]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 2, c. 14 [28]	Do y Si; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62, s. 3, c. 2 [30]	Si; no está en la fuente vocal	Glosa.
f. 62, s. 3, c. 13 [41]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 62, s. 3, c. 14-15 [42-43]	En la fuente vocal hay tresillos con las notas La, Mi y La.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 62, s. 4, c. 2 [45]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 4, c. 4 [47]	Re; no está en la fuente vocal.	Se agrega esta tercera voz en la vihuela menor completando el acorde.
f. 62, s. 4, c. 7 [50]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 4, c. 10 [53]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 5, c. 4 [60]	Si bemol del *cantus*; el número 4 debe ir después del Re (en la segunda mitad del compás) y no al mismo tiempo.	Debería estar en el segundo medio del compás para respetar la melodía. Sin embargo la nota no afecta a la armonía.
f. 62, s. 5, c. 6 [62]	Mi, Fa y Sol; no están en la fuente vocal.	Glosa.

f. 62, s. 5, c. 7 [63]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 5 c. 9 [65]	En el *cantus* falta la nota Si.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 62, s. 5, c. 10 [66]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 5, c. 13 [69]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 6, c. 6 [75]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 62, s. 6, c. 7 [76]	Fa de *tenor*; no está en la fuente vocal.	*Divisi*, termina la obra a seis voces.

5. **Transcripción para dos guitarras:** Ningún cambio sugerido.
6. **Observaciones:** Esta pieza corresponde, como su nombre lo indica, a la tercera parte de la obra *Inviolata*, sin embargo, en esta pieza Valderrábano eliminó una de las voces dejándola a cinco. La vihuela menor es la que conduce dos voces, mientras que la vihuela mayor sigue tocando tres como en la primera parte del motete. El texto citado en esta obra corresponde al que aparece a partir del compás que intabuló Valderrábano.

XVI.- Jubilate

1. Fuentes:

a) *Silva de sirenas*, folios: 61v-63.

b) Cristóbal de Morales, *Il Primo Libro de Motetti a sei voci da diversi musici composti*, Venecia: Hieronymum Scotum, 1549.

c) Cristóbal de Morales, *Opera Omnia, Vol. 2. Motetes I-XXV*, ed. Higinio Anglés, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona: 1953, pp. 184-191.

2. Texto: Iubilate Deo ominis terra, cantate omnes, iubilate et psallite, quoniam, suadente Paulus, Carolus et Franciscus, Principes terrae, convenerunt in unum, et pax de caelo descendit. [Traducción : Regocíjate en Dios en todas las tierras, canten todos, regocíjense y canten salmos, porque convencidos por Pablo, los príncipes de la tierra Carlos y Francisco se han reunido y han acordado, y la paz del cielo desciende.].[125]

4. **Posible afinación de las vihuelas:** Dos vihuelas en quinta: Re para la vihuela mayor y La para la vihuela menor.

4. Discrepancias entre la tablatura y la fuente vocal:

Ubicación	*Discrepancia*	*Motivo para proponer corrección de la tablatura*
f. 61v, s. 6, c. 12 [13]	Sol del *altus I*; en la fuente vocal es La	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 61v, s. 7, c. 6 [24]	Sol, La y Fa; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 61v, s. 7, c. 13 [31]	Sol del *tenor II*; es Si en la fuente vocal.	Cambio de nota pero que pertenece al acorde.
f. 61v, s. 8, c. 7 [39]	Si del *tenor II*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No es posible mantener la duración, ya que se comparte esa nota con la melodía del *altus I.*
f. 61v, s. 8, c. 8 [40]	La del *tenor II*; en la fuente vocal dura la mitad del	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. El Do y Si; no están

[125] Texto que fue escrito por Morales para conmemorar las negociaciones entre Carlos V, Francisco I y el Papa Pablo III en junio de 1538. Para más detalles ver: Mary Tiffany Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles v: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*, Woodbridge, UK: 2012, p. 238.

	compás.	en la fuente vocal.
f. 62, s. 7, c. 5 [16]	Sol y La del *altus II*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62, s. 7, c. 7, [18]	Sol del *tenor I*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Debe ser Mi blanca, pero se corta para tocar la melodía de *cantus*.
f. 62, s. 8, c. 2 [31]	Re del *tenor I*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la duración por que se comparte la nota con la melodía del *altus II*.
f. 62, s. 8, c. 16 [45]	Mi del *altus II*, en la fuente vocal es blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la nota porque se toca el sol del *cantus*.
f. 62v, s. 1, c. 6 [51]	En el *altus I*; falta la nota Fa.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 62v, s. 1, c. 15 [60]	Fa del *altus I*; dura todo el compás en la fuente vocal	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. Se corta la duración para tocar la voz del *tenor II*.
f. 62v, s. 2, c. 8 [71]	Faltan las notas Sol y Fa del *tenor II*.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra.
f. 62v, s. 2, c. 15 [78]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.
f. 62v, s. 4, c. 7 [107]	La y Fa del *tenor II*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62v, s. 4, c. 8 [108]	Sol y La del *tenor II*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 62v, s. 4, c. 14 [114]	Sol y Fa en el *bassus*; no están en la fuente vocal.	Glosa.
f. 63, s. 2, c. 13 [77]	Mi del *altus II*, en la fuente vocal es blanca.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. No se puede mantener la nota porque se toca el sol del *cantus*.
f. 63, s. 5, c. 5 [122]	Si; en la fuente vocal es Si bemol.	Música ficta.
f. 63, s. 5, c. 7 [124]	Mi del *tenor I*; en la fuente vocal dura todo el compás.	Interrupción de una voz para permitir el desarrollo de otra. se corta la duración para poder tocar el Sol del *altus II*.
f. 63, s. 5, c. 8 y 9 [125 y 126]	Fa sostenido; en la fuente vocal es Fa natural.	Música ficta.

5. **Transcripción para dos guitarras:** No hay ningún cambio sugerido en la edición. Por lo tanto, igual que en casos anteriores la transcripción es prácticamente literal a la tablatura.
6. **Observaciones:** En muchos casos el valor de la nota de la melodía se ve alterado porque como es nota común para dos voces, una de ellas se desplaza, por tanto, la conducción no es clara, como consecuencia, cuando dos voces comparten una nota, la voz que tiene la nota más larga se ve modificada.

Conclusiones

Este trabajo comenzó como la revisión de un material para su interpretación, sin embargo, a través del estudio del mismo, me encontré con la necesidad de ahondar en actividades como el análisis, el acopio de material bibliográfico, así como de ediciones de música coral, las cuales implicaron un gran esfuerzo debido a lo especializado del tema. Asimismo, la actividad de realizar una edición de manera metódica en su proceso y con un fundamento sólido, me permite identificar logros en cuanto a la generación de conocimiento dentro de la disciplina de instrumentos antiguos y de manera específica en el repertorio de la vihuela renacentista.

Dentro de los logros alcanzados en esta investigación puedo mencionar la realización de la edición crítica, si bien el objetivo que me planteé en un principio fue la de elaborar la transcripción para dos guitarras, esto no hubiera sido posible sin realizar primero la edición crítica. Esta edición (que sin duda servirá para futuros trabajos de estudio de este repertorio) fue muy útil para llevar a cabo la trascripción. Por lo tanto, el realizar una edición crítica tiene un sentido práctico, puesto en evidencia en el análisis para fundamentar la edición para dos guitarras.

Además del uso práctico que ya se le dio a la edición crítica, también ha sido posible identificar elementos del contenido del material musical de *Silva de Sirenas*. El repertorio utilizado por Valderrábano para los dúos incluye principalmente fuentes de música vocal, cuya polifonía fue explotada mediante el recurso de la intabulación, si bien hay que reconocer que también incluye ejemplos de música instrumental. De las obras vocales intabuladas por Valderrábano la mayoría son de carácter religioso: ocho motetes (es decir que de los dieciséis dúos la mitad corresponde a esta forma musical), así como tres partes de misa (dos credos y un gloria). Por otra parte, Valderrábano incluyó solamente tres chansons como formas musicales profanas, es notorio que no incluyera madrigales, la cual fue otra de las formas muy populares en la época.

Entre las formas instrumentales que usó Valderrábano, únicamente las diferencias se encuentran representadas en el cuarto libro del *Silva de Sirenas*. Se trata de dos series escritas por el mismo autor, el *Conde claros* y *Sobre el tenor de la baxa*, que son dos de las piezas que representan gran importancia pues por una parte están escritas expresamente para esta combinación de dos vihuelas y por otra parte en ellas ocupa

combinaciones de instrumentos de distintas tesituras, la primera con dos vihuelas en tercera y la segunda obra mencionada con dos vihuelas en quinta. Podemos observar que Valderrábano incluye un repertorio variado, pues abarca los diferentes tipos de repertorio del siglo XVI: lo religioso; lo profano y la música instrumental.

En cuanto a la transcripción para dos guitarras que presento y a la propuesta de usar un capo traste puedo comentar que con este procedimiento se consigue una lectura clara y fácil. Si bien se presenta una edición donde los dúos que contienen combinaciones de vihuelas que no son al unísono se escriben con armaduras distintas, y pudiera parecer confuso el leer dos instrumentos que tocan la misma obra en distintas tonalidades, ya expliqué el objetivo de usar distintas claves en el apartado "Criterios de transcripción". Sin embargo es importante reiterar que este procedimiento facilita en gran medida la lectura del instrumento. Por otra parte es importante mencionar que en el caso de las transcripciones que requieren instrumentos en quinta para las que propongo el uso de un capo traste en el séptimo traste de la guitarra que corresponde a la vihuela menor, a pesar de que pudieran presentarse secciones incómodas por el poco espacio que tiene el intérprete en el instrumento, es factible tocarlas. De los casos en los que se requiere usar capo traste en el séptimo, los cuales aparecen en las últimas siete piezas de la colección, sólo en tres de ellas (*Canción Payne trabel*, *Obsecro te domina* e *Inviolata*) se debe tocar una nota en el séptimo traste (a partir de la cuenta que comienza con el capo traste). Con ello podemos identificar que la propuesta de usar el mencionado capo traste resulta cómoda y produce un resultado sonoro y tímbrico muy cercano a la de usar dos instrumentos de distintos tamaños.

Finalmente, un elemento que es de gran valía en esta investigación fue la de poder plantear una corrección de la música en la transcripción para dos guitarras. Ya que esta transcripción tiene la finalidad de ser una versión para la interpretación me permití realizar los cambios prudentes para resolver algunos pasajes que cuando se interpreta desde la tablatura se escuchan extraños o confusos. Como lo mencioné en el apartado "Comentarios críticos", entre las fuentes vocales que me sirvieron de guía y las notas de la tablatura hay muchas diferencias, sin embargo existen casos de recursos de intabulación que, si bien difieren de la fuente vocal, no ocasionan un resultado sonoro fuera de estilo. Se pueden mencionar, como ejemplo, el uso de la glosa: la ornamentación

melódica agregada, especialmente en el caso de notas largas; o bien las notas que no están en la fuente vocal pero que pertenecen a la armonía usada en ese momento. Sin embargo existen otros casos con notas que sí ocasionan un resultado sonoro que no corresponde a lo usado en aquella época, por ejemplo: voces que se intercambian de una vihuela a otra, pero cuyo resultado melódico sale del estilo, o notas que no están en la tablatura y que ocasionan disonancias que no están preparadas ni resueltas. A estos casos les he llamado "errores de intabulación", para los que sugiero realizar correcciones. Estas fueron realizadas en cinco obras, y, en este contexto, es importante mencionar que identifiqué dos tipos de error frecuentes que describo a continuación:

a) En tres de estas piezas se presenta de manera sistemática el confundir de línea la cifra. Este problema gráfico implicaría que la nota que debía ser intabulada en uno de los órdenes se intabuló en otro. Por ejemplo, en la obra *Pater noster,* en el compás 192 de la vihuela (o guitarra) menor, en la tablatura aparece un número 2 en el cuarto orden, sin embargo al realizar la revisión descubro que esa cifra debe ir en el quinto orden para producir la nota que acorde con la fuente vocal debería estar intabulada.[126] Posiblemente fue un error cometido por Valderrábano o por el editor Francisco Fernández de Córdoba; en cualquiera de los casos es importante mencionar que considerando la calidad del trabajo en cuanto a la cantidad de repertorio, el grado de dificultad de las obras, y en este caso las implicaciones de trabajar para dos instrumentos de distintas afinaciones, los errores son mínimos.
b) El otro error sistemático procede de la práctica de cambiar de vihuela la melodía. Sucede que en la gran mayoría de las ocasiones en que Valderrábano emplea este recurso la música se ve bien librada, es decir que el resultado sonoro es grato tanto en la apreciación de las dos vihuelas, como en el seguimiento melódico de cada una de ellas. Sin embargo los errores que menciono se deben a que a pesar de que la sonoridad percibida de las dos vihuelas corresponda a la música de las fuentes vocales, la conducción melódica de cada una de las vihuelas presenta disonancias melódicas que no son preparadas y/o resueltas y que al escucharlas pareciera que están fuera de época. Por ejemplo: en la pieza *Assiste parata*, en el

[126] Ejemplo que se puede apreciar en la edición crítica, en la octava página de la obra, en el segundo sistema, compás tres.

compás 66 la vihuela II presenta la nota Mi bemol, la cual no es preparada melódicamente ni resuelta. Y en ese mismo compás la vihuela I, se toca la nota Re, produciendo entre las dos vihuelas el intervalo de séptima mayor sin ninguna preparación melódica ni resolución.[127] Por lo tanto la solución que propongo es "reasignar" la nota Mi bemol a la vihuela I para que melódicamente se contextualice esa nota y se resuelva la disonancia producida.

Si bien éstos dos casos mencionados son presentados en las obras *Assiste parata* y *Petite camusete*, existen un par de errores más en los cuales propongo una corrección y que no tienen explicación aparente –posiblemente se trate de un error de impresión– en los cuales simplemente se presentan notas en la tablatura que ocasionan sonoridades ajenas a las fuentes vocales.

[127] Este ejemplo se puede apreciar en la tercera página de la edición crítica, en el segundo sistema, compás cinco.

Bibliografía

Anónimo, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos,* editado por Higinio Anglés. Vol. 1: "Cancionero Musical de Palacio", Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.

Anónimo, *Libro de Apolonio, e*ditado por Dolores Corbella, Madrid: Akal, 2011.

Arriaga, Gerardo, "Los libros de vihuela", estudio complementario al CD-ROM: *Libros de música para vihuela*, *1536-1576*, coordinado por Carlos González, Música Prima/Opera Tres, s.d. [2004).

Atlas, Allan, *La música del renacimiento*, traducido por Juan González-Castelao, Madrid: Akal, 1998.

Bent, Margaret, y Alexander Silbiger. "Musica ficta", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001. vol. 17, pp. 441-453.

Bent, Margaret, "Diatonic Ficta", *Early Music History*, vol. 4, 1984, pp. 1-4.

Bermúdez, Egberto, La vihuela: Los ejemplares de París y Quito", en *La guitarra española - The spanish guitar*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 25-47.

Bermudo, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León, 1555.

Corona-Alcalde, Antonio, y Stewart McCoy, "Seven Pieces for Vihuela from the Simancas Manuscript", *The Lute*, vol. XXVI/1, 1986, pp. 18-20.

Corona-Alcalde, Antonio, "A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas", *The Lute*, vol. XXVI/2, 1984, pp. 3-17.

Corona-Alcalde, Antonio, "Fray Juan Bermudo and his seven vihuelas", *The Lute*, Vol. XXIV/2, 1984, pp. 77-86.

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 a Revealed by a Study of Musical, Theoretical and Archival Sources", tesis doctoral, King's College, London University, 2000.

Dart, Thurston, *et al*., "Tablature", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol. 24, pp. 905-914.

Daza, Esteban, *Libro de música en cifras para vihuela intitulado el Parnasso*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576.

Des Prez, Josquin, *Missarum Josquin Liber Tertius. Mater patris. Faysans regres. Ad fugam. Di vadi. De beata virgine. Missa sine nomine*, Roma: Jacopo Gionta, 1526.

Des Prez, Josquin, *New Josquin Edition*, editado por Willem Elders, volumen 24: "Motets on non-biblical text", Holanda, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2007.

Doni, Giovani Batista, *Annotazioni sopra il compendio de'generi, e de'modi della musica*, Roma: Andrea Fei, 1635.

Ellingson, Ter, "Transcription", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol. 24, pp. 905-914.

Ferer, Mary Tiffany, *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*, Woodbridge: Boydell Press, 2012.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*, editado por Santiago Fabregat Barrios, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006.

Fuenllana, Miguel de, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554.

Gallico, Claudio, *Historia de la música, 4. La época del humanismo y del renacimiento*, Madrid: Turner libros / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Gerbino, Giuseppe, y Alexander Silbiger, "Passamezzo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol. 19, pp. 194-196.

Gombert, Nicolás, *Mvsica excellentissimi Nicolai Gomberti (vvlgo motecta qvinqve vocvm nvncvpata) in qva facile comperies quantum in hac arte, inuentione alijs omnibus praeualeat. Nouissime omni studio, ac diligentia in lucem edita. Liber prìmvs*, Venecia: Antonio Gardane, 1539.

Gombert, Nicolás, *Opera Omnia*, editado por Joseph Schmidt Görg, vol. VII: "Motecta 5v", Corpus Mensurabilis Musicae 6, Uunited States of America: American Institute of Musicology, 1968.

González, Carlos, “La vihuela anonyme du Musée de la musique de Paris”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, coordinado por Joël Dugot, Paris: Cité de la Musique, 2004, pp . 62-73.

Grier, James, *La edición crítica de la música*, traducido por Andrea Giráldez, Madrid: Akal Música, 2008.

Griffiths, John, *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2003.

Heck, Thomas, “Pujol Vilarrubí, Emíli”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol. 20, pp. 594-595.

Lockwood, Lewis, y Giulio Ongaro, “Willaert, Adrian”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol.27, pp. 389-406.

“Manuscrito de Simancas”, Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, legajo 394, folio 130, fragmento A.

Milán, Luis *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536.

Morales, Cristóbal de, *Missarvm: Liber Primvs*. Roma, 1544.

Morales, Cristóbal de, *Opera Omnia*, editado por Higinio Anglés, vol. 1: “Missarium Liber Primus (Roma 1544)”, reimpresión, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Morales, Cristóbal de, *Opera Omnia*, editado por Higinio Anglés, Vol. 2: “Motetes I-XXV”, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

Morales, Cristóbal de, *Opera Omnia*, editado por Higinio Anglés, vol. 3: “Missarum Liber Secundus (Roma, 1544)”, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

Mudarra, Alonso, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla: Juan de León, 1546.

Narváez, Luis de, *Los seys libros del delphín, de música en cifras para tañer vihuela*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538.

Nugent, George, y Eric Jas, “Gombert, Nicolas” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, segunda edición, 29 vols., Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, vol. 10, pp. 118-124.

Ortiz, Diego, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma: Valerio y Luigi Dorico, 1553.

Otaola González, Paloma, *Tradición y modernidad, los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

Phalèse, Pierre, *Carminum pro testudine liber III*, Lovaina: Pierre Phalèse, 1546.

Pisador, Diego, *Libro de música de vihuela*, Salamanca: “en casa del autor”, 1552.

Porras Robles, Faustino, “Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica”, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 12, 2008, pp. 113-136.

Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619 (edición facsimilar: Bärenreiter: Kassel, 2001).

Pujol, Emilio (editor), *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, segunda edición, 2 vols. Monumentos de la Música Española 22, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Querol, Miguel, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975.

Reese, Gustave, *La música en el renacimiento*, traducido por José María Martín Triana, Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Rey, Juan José, “Enríquez de Valderrábano, siete obras de Cristóbal de Morales para una y dos vihuelas”, *Tesoro Sacro Musical*, 1, enero-marzo 1976, pp. 3-15.

Rey, Juan José, “Otros libros de vihuela”, en *Estudios sobre la vihuela*, editado por Carlos González, Madrid: Sociedad de la Vihuela, pp. 11-30.

Robinson Charles, Sydney (editor). *Josquin des Prez: a guide to research*. Nueva York: Garland Pub., 1983.

Routley, Nicholas, “A practical guide to musica ficta”, *Early Music*, no. 13/1, Febrero 1985, pp. 59-71.

Rubio, Samuel. *La polifonía clásica*. El Escorial: La Ciudad de Dios, 1956.

Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*. Barcelona: Castalia Ediciones, editado por José Luis Girón, 2017.

Salinas, Francisco, *De música libri septem*, Salamanca: Mathias Gastius, 1577.

Sherr, Richard (editor) *The Josquin companion*, Nueva York: Oxford University Press, 2000.

Spinacino, Francesco. *Intavolatura de lauto. Libro primo*. Venecia: Ottaviano Petrucci, 1507.

Tyler, James, y Paul Sparks, *The guitar and its music*, Nueva York: Oxford University Press, 2007.

Valderrábano, Enríquez de, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547 (edición en facsímil por Minkoff Reprint, Ginebra. 1981).

Venegas de Henestrosa, Luis, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa, y vihuela*, Alcalá: Juan de Brocar, 1557.

Willaert, Adrian, *Selectissimae necnon Familiarissimae cantiones*, Augsburg: Melchior Kriesstein, 1540.

Willaert, Adrian, *Opera Omnia*, vol. 4: "Motetta VI Vocum", Corpus Mensurabilis Musicae 3, Roma: American Institute of Musicology, 1952.

Willaert, Adrian, *The complete five and six-voice chansons*, editado por Jane Bernstein, Volumen 23, New York: Le Roy and Ballard, 1992.

Willaert, Adrian, *Petite camusette a 6*, editado por Bernard Thomas, Londres: London Pro Musica Edition, 2000.

Ximenez de Urrea, Pedro Manuel, *Jardin de hermosura*, editado por Monica von Wunster, Lucca: Mauro Baroni Editore, 1996.