



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE MÚSICA**

**REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN EN  
EL BARROCO Y SU RELACIÓN CON EL REPERTORIO PARA  
CLAVECÍN.**

**TESINA**

**PARA OBTENER EL GRADO DE:**

**LICENCIADA EN MÚSICA (INSTRUMENTISTA-CLAVECÍN)**

**PRESENTA:**

**DELHI MARÍA LLANO FERNÁNDEZ**

**TUTORA DEL RECITAL PÚBLICO:  
MARÍA EUNICE FABIOLA PADILLA LEÓN**

**TUTORA DEL TRABAJO ESCRITO:  
NORMA ANGÉLICA GARCÍA GONZÁLEZ**

**CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 202**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>1. Aproximaciones a la práctica de la improvisación en el Barroco. Panorama general.</b>	<b>4</b>
<b>2. Sebastián de Albero (1722-1756). Recercata prima en Re menor.</b>	<b>19</b>
2.1 Análisis y consideraciones técnico-interpretativas	<b>21</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>40</b>
<b>Referencias</b>	<b>42</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>45</b>
<b>Anexo</b>	<b>46</b>
Partitura Recercata Prima en Re menor. Sebastián de Albero (1722-1756)	<b>46</b>

## Agradecimiento

Quiero agradecer primeramente a Dios y a la vida, que me han permitido transitar este camino.

A mi querida maestra Eunice Padilla, una de las personas más importantes en mi vida; las palabras no bastan para expresar mi profunda gratitud por todos estos años de valioso aprendizaje, acompañamiento y escucha.

A Norma García, mi asesora en este trabajo; gracias por tanto cariño, paciencia, comentarios y sugerencias tan perspicaces e inteligentes.

A Regina, mi motor en la vida.

A mis padres, por su inconmensurable apoyo en todo momento.

A Paco, por todo el aprendizaje y acompañamiento concedido a lo largo de estos años.

A mis maestros: Gabriela Villa-Walls, Raquel Masmano, Vincent Touzet, María Diez-Canedo, Rafael Sánchez, Guadalupe Caro Cocotle, Raquel Waller, Samuel Pascoe, Francisco Calderón, Joel Almazán, David Domínguez, Cecilia Cirión, Fernando Carrasco y Mauricio Ramos; gracias por todo la generosidad y conocimiento dado.

Quiero agradecer también a mis queridos amigos: Ramsés Juárez, Abril Ayala, Isabel Negrín, Daniel Ortega, Zulema Vásquez, Camila López, Alejandro Tinoco, Zeltzin Pérez, Ellery Tiburcio Bautista, Diana Zilberstein, Margarita Zires, Herminia Loza y Georgina Lemus; gracias por todo el apoyo y acompañamiento otorgado; por cuidarme, escucharme y sostenerme.

A la FAM y la UNAM

Gracias a México

## Introducción

Este trabajo constituye una unidad con el programa que lo secunda. Se hace necesaria la existencia del primero para alcanzar una mayor comprensión e incluso disfrute del segundo y viceversa. Dentro de la literatura musical para clavecín existen géneros, como el *Preludio libre* o la *Fantasía*, que tienen su origen en las prácticas de improvisación. Éstas, en los siglos XVII y XVIII eran inherentes al quehacer cotidiano del músico y en consecuencia dejaron una huella en la música escrita para tecla. Al provenir de una formación pianística previa, habituada a la fidelidad casi total a la partitura y sus indicaciones, he de decir que desde mis primeros acercamientos al clavecín, este tipo de repertorio me ha cautivado y ha atrapado mi atención e interés. Por estas razones he decidido ahondar más en él en esta investigación que intenta unir la teoría con la praxis.

El trabajo está dirigido al tecladista y músico en general, más allá del propio clavecinista, que al estar inmerso dentro del movimiento historicista suele estar más familiarizado con los temas tratados aquí. El primer capítulo busca introducir al lector en un panorama general dentro de las costumbres de improvisación en la música para tecla, habituales hasta la primera mitad del siglo XIX. En el capítulo siguiente se muestra una reflexión y análisis muy puntual de la *Recercata prima en re menor* de Sebastián de Albero (1722-1756). Esta obra es revisada bajo la mirada del prelude libre<sup>1</sup> francés y la fantasía libre alemana, géneros que sin duda alguna son representativos de la práctica de componer *extempore*. Así, se realiza un estudio conciso de las manifestaciones y peculiaridades interpretativas que exhibe la música para tecla creada desde la perspectiva de la improvisación y que se encuentran ejemplificadas en la obra de Albero en cuestión.

---

<sup>1</sup> En francés el nombre de este género es *prélude non mesuré*, que de manera literal quiere decir *preludio sin medida*.

## 1. Aproximaciones a la práctica de la improvisación en el Barroco. Panorama general.

En el presente capítulo se realiza un recorrido conciso y general de los posibles antecedentes directos y evolución de las prácticas de improvisación en la música del período Barroco, con énfasis en el *corpus* de la música para tecla. Será una aproximación al tema, a manera de contextualización, ya que es un asunto muy amplio y con muchas aristas que impiden abordarlo profundamente en un trabajo de esta naturaleza. Unido a ello, para fines de esta investigación se considera importante señalar la existencia de dos formas fundamentales de improvisación en este periodo: la ornamentación melódica improvisada (figuraciones melódicas que se insertan al momento de tocar dentro de las notas ya dadas) y la improvisación de piezas o secciones completas a partir de un bajo rítmico-armónico dado. A pesar de ser dos tipos diferentes de improvisación, ambas se interrelacionaban y dejaron su huella en el repertorio para tecla del Barroco, objeto de estudio de este trabajo.

En la época actual, el término improvisación musical frecuentemente es vinculado de manera inmediata a géneros que están inmersos dentro de la música que comúnmente se conoce como de carácter popular<sup>2</sup>. Dentro de ella, indiscutiblemente la referencia más directa que se encuentra en la cultura occidental la constituye el jazz, género que hace de la improvisación su esencia vital. En la llamada música “clásica”, este elemento en muchas ocasiones termina resultando algo ajeno, ausente del discurso sonoro e inclusive, a los ojos de los intérpretes de este “tipo” de música, un fenómeno un tanto extraño, propio únicamente de ciertos privilegiados de manera natural con esta habilidad.<sup>3</sup> Al

---

<sup>2</sup> La división popular/académico es algo que debe ser problematizado, lo cual no está comprendido dentro de los objetivos de este trabajo.

<sup>3</sup> Estos planteamientos son producto de mi experiencia personal de formación musical, primeramente como pianista y posteriormente como clavecinista. Ello me ha permitido

respecto de ello, es muy interesante la manera en la que en ocasiones se hace presente dentro de la música académica de los siglos XX y XXI, donde se puede hallar una polarización. Así pues, por un lado se encuentran compositores que proporcionan al intérprete una notación musical muy precisa y detallada donde casi no se deja lugar para la autonomía de éste, un ejemplo de ello es el primer libro de Estudios para piano del compositor húngaro György Ligeti (1923-2006),<sup>4</sup> y por otro, compositores que plantean una partitura bastante indeterminada donde el ejecutante posee la libertad de improvisar y dar forma al material sonoro al crear un nuevo contenido, como ocurre con el aleatorismo.<sup>5</sup> Sin embargo, la realidad es que las cosas no siempre funcionaron de esta manera. La improvisación y la ornamentación libre constituyeron un elemento fundamental dentro de la práctica musical cotidiana aproximadamente hasta la primera mitad del siglo XIX.<sup>6</sup>

Se considera que después de la caída de la civilización grecorromana, la música en Europa Occidental fue preservada mediante la tradición oral. Debido a ello, posiblemente las nuevas elaboraciones musicales sobre las que ésta incidió fueron concebidas de manera natural y directa en la improvisación. Aunque resulta una tarea complicada rastrear evidencias de ello hasta épocas más remotas, los testimonios documentales más sólidos y antiguos que existen de esta práctica se pueden situar en la Edad Media con el contrapunto improvisado de los cantos eclesiásticos y las *maîtrises* o escuelas de coro catedralicias. Los tratados de contrapunto de la época, como por ejemplo el *Musica enchiriadis* (Manual de música), *Scholia enchiriadis* (Comentario sobre el manual) del siglo IX y *Micrologus* (Pequeño discurso, sig. X) de Guido D'Arezzo, al describir la composición del *organum*, constituyen los primeros escritos que dan información

---

experimentar y observar de primera mano en el medio musical "clásico" de dos países diferentes (Cuba y México) las cuestiones planteadas aquí.

<sup>4</sup> György Ligeti, *Études pour piano- premier livre*, Schott Musik International GmbH & Co., 1986 pp.20, 26, 56.

<sup>5</sup> María José Opazo Marinkovic, *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea*, Tesis Maestría, Universidad de Chile, 2016 pp. 81-87

<sup>6</sup> John Rink. "Improvisation", Sadie, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, date of access: 22 de octubre 2022

de manera indirecta sobre improvisación, ya que, según Horsley (2001), aunque es probable que esta práctica tenga un origen popular, la cuestión de crear *extempore* una línea melódica para que se acople a un canto dado reclamaba un conocimiento técnico de la consonancia y disonancia vertical y de los componentes melódicos aptos. Ahora bien, es hasta mucho tiempo después que se localizan textos que tratan esta cuestión por sí misma.<sup>7</sup>

En 1412, Prosdocimus de Beldemandis menciona la existencia de dos tipos de contrapunto, el cantado y el escrito.<sup>8</sup> Para 1477, en su tratado *Liber de arte contrapuncti*, Johannes Tinctoris explica la ya asentada práctica de improvisar en un canto y hace una distinción muy clara entre el contrapunto escrito y el improvisado. Al primero lo nombra *res facta* (pieza compuesta) y al segundo, *super librum cantare* (cantan sobre el libro). En este último tipo se esperaba que el cantante improvisara el contrapunto a primera vista o bien, que transportara en el momento hasta tres nuevas voces de discanto partiendo de la línea escrita del canto llano. Para Tinctoris esto era una habilidad que emergía producto de una antigua y larga praxis.<sup>9</sup>

Una demostración de esta destreza de componer improvisando se puede apreciar en el siglo XV con el estilo fabordón (*fauxbourdon*) de los compositores de la escuela de Borgoña como Guillaume Dufay (1397-1474) y Gilles Binchois (c.1400-1460) donde en un contrapunto dispuesto a dos voces se realizaba, a partir de un *cantus firmus* normalmente ubicado en la voz superior, la adición de manera improvisada de una tercera parte en el centro (el *fauxbourdon*), a una distancia de cuartas paralelas por debajo de éste. El resultado es una composición

---

<sup>7</sup> Imogene Horsley. "Improvisation", Sadie, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London, Macmillan 2001, p.99

<sup>8</sup> Ibidem, p.100

<sup>9</sup>Richard Freedman, La música en el Renacimiento, Juan González-Castelao (trad) Madrid, Akal 2018 pp.41-47



con una textura polifónica de tres voces que, en su forma más simple, generaba una serie de acordes de sextas paralelas.<sup>10</sup> De manera indirecta estas prácticas dieron origen a nuevos modos compositivos.

Figura 1. Compases 1-6 de Ave Maris Stella, Gillaume Dufay <sup>11</sup>

The image shows a musical score for three voices. The top staff is labeled 'VOZ ESCRITA' and the bottom staff is also labeled 'VOZ ESCRITA'. The middle staff is labeled 'VOZ IMPROVISADA'. The music is in 3/4 time and consists of six measures. The lyrics are: '2. Su - mens. il - lud "A - ve" / 6. Vi - tam. praes - ta pu - ram.' The score illustrates a polyphonic texture with parallel sixths.

En el *Quattrocento* dentro de las iglesias de Europa ya era usual la existencia de grandes órganos. Como parte de su oficio, los organistas acostumbraban improvisar sobre el canto llano. Hacían sus ejecuciones de forma alternada con el coro y creaban en el momento preludios, interludios y postludios para llenar las pausas de la liturgia y probablemente también para dar variedad y proporcionar algo de desahogo a los cantantes.<sup>12</sup> Como registro de este trabajo, en Alemania ha quedado un gran corpus musical donde se pueden hallar creaciones de diversa índole, tanto religiosa como profana. Un ejemplo de ello es el *Fundamentum Organisandi* (1452) de Conrad Paumann. Un manuscrito con fines didácticos del siglo XV que consta de una serie de ejercicios ideados para aprender y desarrollar la habilidad de la improvisación al órgano.<sup>13</sup> También de esta manera surge el preludio, género insignia de la improvisación instrumental, que cumplía la función de establecer el modo de una pieza vocal o instrumental de mayor envergadura que se interpretaba inmediatamente después. Este género

<sup>10</sup>Willem Elders. "Guillaume Dufay's Concept of Faux-Bourdon". *Revue Belge De Musicologie/Belgisch* pp.173195. JSTOR

<sup>11</sup> Guillaume Dufay, *Ave Maris Stella*, Byrt Janssen (ed), Granada 2010, UGR.

<sup>12</sup>Allan W Atlas. *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*. Juan González-Castelao (trad) Ediciones Akal, S.A., Madrid 2009. p.255

<sup>13</sup> Alexander Silbiger. *Keyboard Music before 1700*. Routledge, New York 2004 p.148

tuvo un gran desarrollo de manera posterior, no obstante, desde sus inicios se distinguió por la libertad rítmica, el virtuosismo y la elaboración temática libre. Los primeros ejemplos de preludios escritos se hallan en la tablatura para teclado de 1448 de Adam Ileborgh.<sup>14</sup>

A partir del siglo XVI la música instrumental se fue separando de los modelos vocales y comenzó a desarrollarse según sus propios criterios idiomáticos. Surgieron nuevos géneros producto de la labor organística de improvisar, como el *ricercar* instrumental (precursor de la fuga), la *toccatà* y la *Intonazione*. Asimismo, se dio la formalización de la técnica de variaciones.<sup>15</sup>

Durante todo este siglo y también a lo largo del XVII, alcanzó un gran auge la ornamentación improvisada, que consistía en la inserción de fórmulas melódicas al momento de la ejecución entre las notas largas del discurso musical, dividiéndolas en otras notas más breves y rápidas para enriquecerlo y ampliarlo. En los siglos XVI y XVII también surgieron numerosos tratados que instruían en esta práctica, probablemente favorecido por el desarrollo de la imprenta. Dichos tratados estaban dedicados tanto a la voz como a los instrumentos y en ellos se daban instrucciones acerca de cómo ornamentar o hacer *passaggi* en los diferentes intervalos ascendentes y descendentes, así como en pequeños conjuntos de notas y cadencias. Además, mostraban cómo aplicar esto en canciones, motetes, madrigales, etc. Su estudio conducía al desarrollo de la capacidad de ornamentar una melodía o improvisar sobre un sustento armónico. Una muestra de estas obras es el *Tratado de glosas sobre cláusulas* de Diego Ortiz (c. 1510-c.1570), publicado en 1553, en el que se proporciona un nutrido grupo de ejemplos de piezas conocidas en ese periodo, ornamentadas por él. Otros tratados de esta misma época son *Opera Intitulata Fontegara* (1535) de

---

<sup>14</sup>Allan W Atlas. op cit, pp. 260-261

<sup>15</sup> ibidem, pp. 543-550

Silvestro di Ganassi, *Il vero modo di diminuir* (1584) de Girolamo dalla Casa, *Il transilvano* (1594) de Girolamo Diruta (c.1554-c. 1610) y *Selva di varii passaggi* (1620) de Francesco Rognoni, entre otros.<sup>16</sup>

Figura 2. Extracto de reglas dadas en Diego Ortiz, *Trattado de Glosas*, Roma, 1553<sup>17</sup>



La práctica de la ornamentación fue usual entre cantantes e instrumentistas. Tuvo su máximo desarrollo en Italia, donde se le conocía como realizar disminuciones o *passaggi* y fue en la música profana donde obtuvo un crecimiento exponencial. A partir de 1600, con el surgimiento del bajo cifrado, adquirió gran popularidad la improvisación de variaciones sobre *bajos ostinatos* como el *passamezzo antico* y *moderno*, la *romanesca*, la *folía*, la *bergamasca*, las *passacaglias* y *ciaconnas*.<sup>18</sup> Esta práctica, con su forma de acompañamiento acordal “improvisado”, donde el ejecutante debe tomar decisiones musicales espontáneas, realizar modificaciones y adiciones con respecto a la manera de arpeggiar, conducir melódicamente las voces creando el contrapunto, ornamentar, etc., y así elaborar una manera de acompañamiento única e irrepetible, sin duda constituyó un gran impulso para el desarrollo del hábito de improvisar.

<sup>16</sup> Pascale Boquet and Rebours Gérard. *The 50 Renaissance et Baroque Standards*. Anne Fuzeau Productions, Bressuire, 2007 p.13

<sup>17</sup> Diego Ortiz, *Trattado de Glosas*, Valerico Dorico y Luigi Dorico (eds), Roma 1553.

<sup>18</sup> Pascale Boquet and Rebours Gérard, op. cit. p.10

En el siglo XVII la figura del instrumentista es fluctuante. Por un lado: ejecutante, por el otro: compositor. Con el desarrollo de la imprenta muchos compositores buscaron la perdurabilidad en el tiempo e intentaron plasmar en la partitura la sensación espontánea de la ejecución improvisada. Un ejemplo de ello es el compositor italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1643), quién tuvo gran interés en la publicación de su música. Ésta revela claramente gran parte de ese arte improvisatorio característico de su tiempo. Además, ocurrió un cambio en la manera de concebir el material sonoro. En la música vocal surgió un nuevo estilo expresivo conocido como *seconda prattica*,<sup>19</sup> donde las palabras y los afectos que éstas expresan se convirtieron en señoras regidoras de la música. Esta estética también fue implementada en la interpretación de la música instrumental y Frescobaldi recoge con maestría estos principios en sus libros de *toccatas*. En 1615-1616 publicó su primer compendio llamado *Toccate d'Intavolatura de Cimbalo et Organo* destinado a instrumentos de tecla. El volumen contiene un prefacio donde el compositor proporciona una breve guía para la ejecución de las obras. En él realiza una comparación de las *toccatas* con los “*Madrigali Moderni*” y caracteriza el estilo de interpretación de éstas como “la manera de tocar con *affetti cantabili* y *diversità di passi*”.<sup>20</sup> Frescobaldi manifiesta que sus *toccatas* no deben estar sujetas a una pulsación rígida, ya que al igual que en los madrigales modernos, se debe tocar ya sea de manera lánguida o rápida, siempre en congruencia con el afecto y efecto que busca transmitir el material sonoro, premisa fundamental de la *seconda prattica*. En 1627 sale a la luz su segundo libro de *toccatas* que, en palabras del compositor, fue “concebido y realizado con novedad en el artificio, en una nueva manera, que requiere gracia, soltura, flexibilidad de tiempo y elegancia en su interpretación”.<sup>21</sup> Todas estas obras presentan una constante variedad de texturas musicales. En ellas se da un gran contraste entre secciones donde se intercalan pasajes de acordes (muchos de ellos abiertos a la

---

<sup>19</sup> *Seconda prattica*, en contraposición a la *Prima prattica* que se había empleado de manera habitual y que se refiere al seguimiento de las reglas del contrapunto estricto codificadas por Gioseffo Zarlino (1517-1590) en *Le institutione harmoniche* (1558-1573). Ver John Walter Hill, *La Música Barroca*, Andrea Giráldez (trad). Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2008 pp. 58-60

<sup>20</sup> Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Harvard UP, 1983 pp. 144-150

<sup>21</sup> *Ibidem*. 174

creatividad del intérprete mediante la improvisación de ornamentaciones) con partes de carácter imitativo. Se introducen disonancias o cambios armónicos inesperados, pasajes figurativos de tipo virtuosístico, etc., que llevan a la construcción de un discurso sonoro extremo y apasionado.<sup>22</sup> Lo anteriormente mencionado hace que esta música resulte espontánea y fresca, algo inherente también a la improvisación. Los dos volúmenes, que destacan por sus *toccatas* (género que se presume pudo tener su origen en el ejercicio de tocar un madrigal o motete en el órgano o clavecín agregándole ornamentaciones idiomáticas del teclado)<sup>23</sup> constan también de variaciones sobre melodías de origen vocal, además de música de danza, como *gallardas*, *correntes*, *ballettos*, *ciacconas*, etc.

También en esta época surgió en Francia el *Prélude non mesuré* (Preludio sin medida). Un estilo de preludio cuya escritura carece de directrices específicas en cuanto a rítmica y métrica. Éste presumiblemente tuvo su origen en los preludios para laúd que se realizaban de manera improvisada para probar la afinación del instrumento. En general, estas obras se pueden enmarcar dentro de dos estilos: a la manera de las *toccatas* de Frescobaldi y Froberger o de los *tombeaux* elegíacos compuestos para homenajear a maestros, mecenas o amigos fallecidos.<sup>24</sup> Un aspecto muy peculiar y controvertido de los *préludes non mesurés*, es su notación, que aunque cambia en detalles, a grandes rasgos se presenta de dos maneras: como escritura de notas rítmicamente iguales (que generalmente suelen ser redondas) o con el uso de valores rítmicos mixtos. Estos últimos no implican una métrica en sí, sino que se utilizaban para hacer una distinción entre las notas ornamentales y los sonidos fundamentales de la armonía.<sup>25</sup> El ejemplo más conocido de esto último se encuentra en los preludios del compositor

---

<sup>22</sup> Alexander Silbiger, "From Madrigal to Toccata: Frescobaldi and the Seconda Prattica." *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard* Routledge (1996): 403–428.

<sup>23</sup> John Walter Hill, *op.cit* p. 70

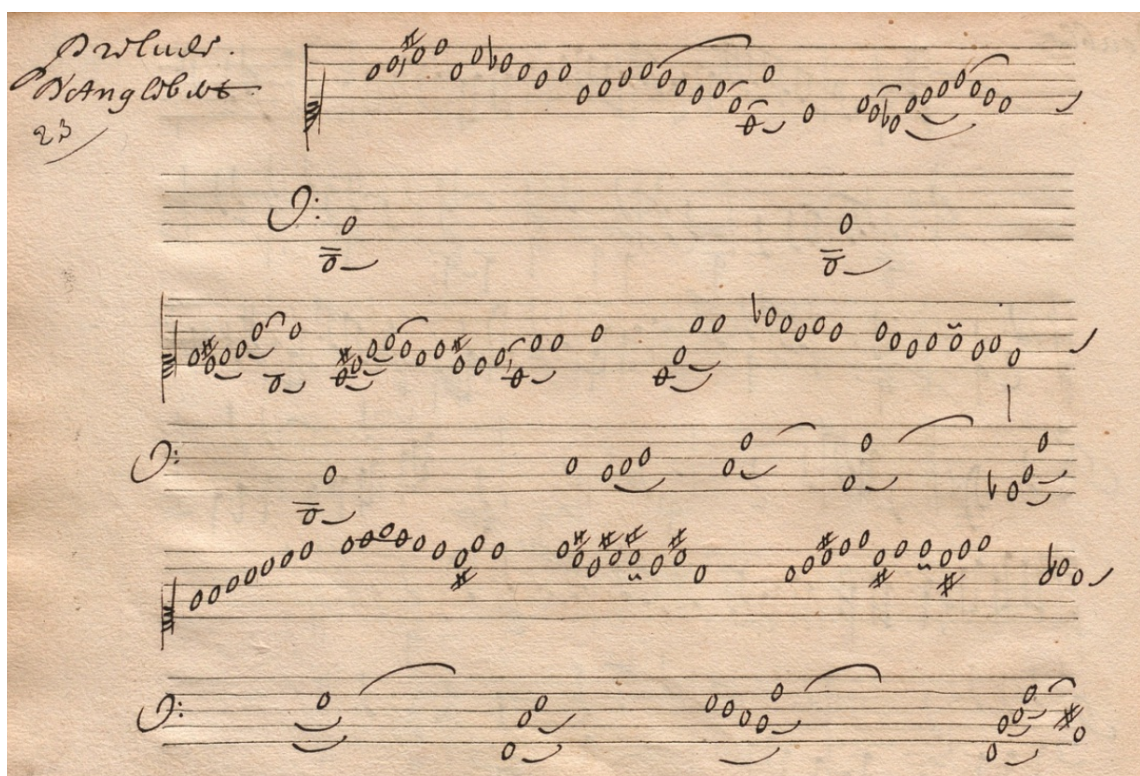
<sup>24</sup> Davitt Moroney, "Prélude Non Mesuré," Grove Music Online. Oxford UP, consultado 18 abril 2022

<sup>25</sup> Bruce Gustafson, "French Unmeasured Preludes for Harpsichord: Unpretentious Functionality and Artistic Statement," *International Musicological Society*, Amsterdam, 2009 p.4

Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691), quien para la publicación en 1689 de sus *Pièces de clavecin* reanotó tres de sus preludios introduciendo valores rítmicos mixtos, probablemente con la intención de ofrecer claridad a aquellas personas no diestras en estas convenciones y que tendrían acceso a la publicación.

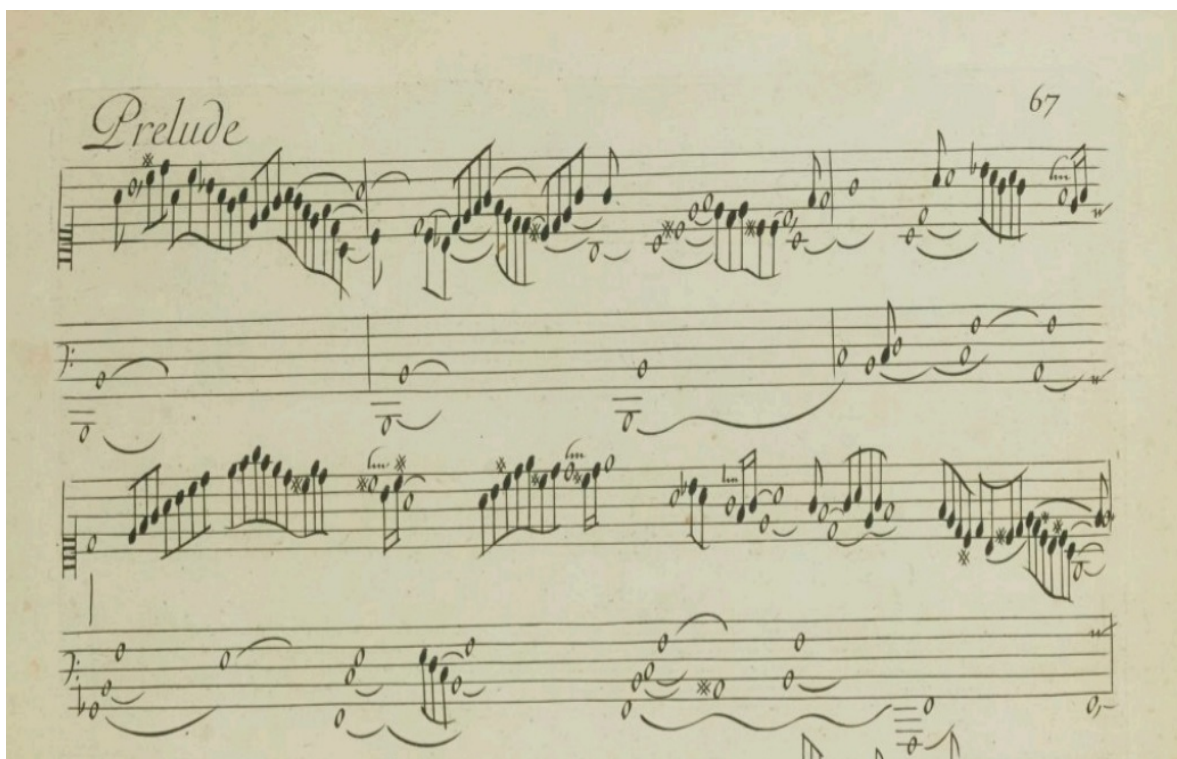
A continuación, en las figuras 3 y 4 se pueden observar y contrastar dos versiones (escritas por el propio compositor) del preludio en re menor de Jean-Henri D'Anglebert que muestran lo comentado anteriormente respecto a la notación.

Figura 3. Fragmento (sistemas 1-3) de preludio en re menor de J.H. D'Anglebert, *Manuscrito RÉS-89* (TER), N.D.<sup>26</sup>



<sup>26</sup> Jean-Henri D'Anglebert, *Manuscrito* Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): Rés. Vm7 674-675 Ca 1658-1701. IMSLP

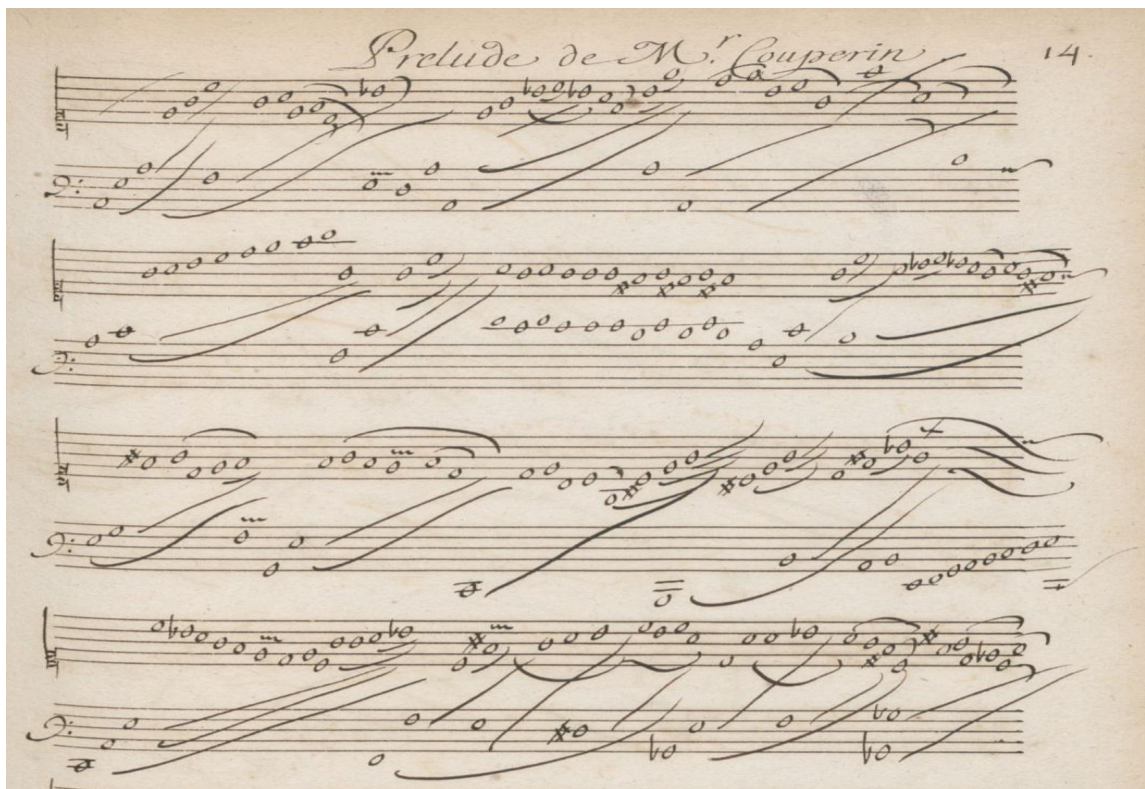
Figura 4. Fragmento (sistemas 1 y 2) de preludio en re menor de J-H. D'Anglebert, *Pièces de Clavecin*, 1689<sup>27</sup>



Este tipo de partituras presentan una serie de líneas, (curvas en su mayoría, pero también rectas y verticales) cuyo significado constituye su aspecto más polémico. En general, tras mucho estudio y debate se ha llegado a cierto “consenso” con respecto a su razón de ser como, por ejemplo: líneas curvas para agrupar varios sonidos e indicar mantener unido un acorde, sostener ciertas notas para dar soporte o generar resonancia. Por otro lado, también se encuentran líneas rectas para prescribir notas simultáneas, separar ideas o gestos musicales. La figura 5 muestra un fragmento del preludio en do mayor de Louis Couperin (c.1626-1661). En las obras de este compositor destaca la cantidad de líneas existentes. Además, debido a la forma y estado de éstas, han resultado ser las más controvertidas en cuanto a su significado.

<sup>27</sup>Jean-Henri D'Anglebert , *Pièces de clavecin*, Paris: Chez L'Auteur, 1689. IMSLP

Figura 5. Fragmento (sistemas 1-4) de preludio en do mayor de L.Couperin, *Manuscrito Bauyn.Vol.2, ca. 1658-1701*<sup>28</sup>



La notación de estos preludios manifiesta una gran libertad y espontaneidad, huella de su origen improvisatorio, que otorga un punto de partida hacia una miríada muy diversa y original de interpretaciones. No obstante, en ellos se encuentra una estructura armónica muy clara, así como desarrollos imitativos y melódicos que el intérprete debe saber descifrar para lograr una interpretación congruente. El *corpus* de *Préludes non mesurés* que ha llegado a nosotros consta de 94 obras. Entre sus compositores se encuentran Louis Couperin (1626-1661), Nicolas Lebègue (1631-1702), Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691), Gaspard le Roux (1660-1707) y Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Louis Couperin, *Bauyn Manuscript, vol.2*. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): Rés. Vm7 674-675 Ca. 1658-1701. p.39

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp 5-7



En Inglaterra también fue muy practicada la ornamentación libre o improvisada. En el siglo XVII, el virginal, un instrumento pequeño de teclado con un solo juego de cuerdas, se volvió sumamente popular y desbancó al laúd, volviéndose el instrumento doméstico predilecto entre los aficionados, especialmente las mujeres. Esta popularidad trajo consigo la publicación de *Parthenia: or, The Maydenhead of the First Musicke Than Ever Was Printed for the Virginalles*, aproximadamente en 1612, donde se compilaron obras de los principales compositores de teclado de la época como William Byrd (1543-1623), John Bull (c.1562-1628) y Orlando Gibbons (1583-1625). La publicación mostraba los tipos de música que durante toda la primera mitad del siglo XVII se cultivaron allí y que con anterioridad habían sido publicados en *The Fitzwilliam Virginal Book* (1609). Estos eran: composiciones sobre *cantus firmus*, especialmente *In Nomines*; danzas, en particular *gallardas* y *pavanas*; variaciones sobre melodías populares; patrones armónicos; bajos ostinatos como *Greensleeves* y transcripciones de canciones. Todas estas composiciones son producto y evidencia de la costumbre de ornamentar e improvisar. Derivado de los virginalistas, en la segunda mitad del siglo XVII la improvisación de disminuciones (*divisions*, en Inglaterra) o variaciones de canciones populares interpretadas en otros instrumentos fue sumamente socorrida. Se presume que las melodías de las canciones acompañadas sobre bajos ostinatos eran extensamente ornamentadas.<sup>30</sup> Ejemplos de esto se pueden apreciar en *The Division Violin* (1685) de John Playford y en *The Divisions Flute* (1706-1708) de John Walsh, dos colecciones que recopilan variaciones sobre bajos repetitivos de compositores de finales del siglo XVII, como Godfrey Finger (1660-1730) y Henry Purcell (1659-1695), entre otros.<sup>31</sup>

Tras la realización de este recorrido general sobre las prácticas de improvisación por diferentes regiones de Europa en el curso de los siglos IX al

---

<sup>30</sup> Ibidem pp. 186, 381

<sup>31</sup> John Walsh. *The Division recorder vol. 2*, Peter Holman (ed). Shattinger International Music Corp., New York, 1979. p.2

XVIII, se puede inferir que la habilidad de improvisar y ornamentar era muy valorada por los compositores e intérpretes de la época. Existía la concepción general de que al emplear una notación no tan detallada se permitía que la música fungiera como una especie de arquetipo, el cual se mantenía vigente a través de la adición de ornamentaciones improvisadas;<sup>32</sup> de ahí que se esperara que el músico tuviera dominio de estos recursos y fuera capaz de agregar notas de su propia invención a las ya existentes en la partitura, por supuesto, confiando siempre en su buen gusto. Sin embargo, en ocasiones se incurría en excesos, lo que llevó a que muchos compositores comenzaran a escribir los ornamentos en lugar de confiar la improvisación de éstos al intérprete, como una manera de controlar la claridad del mensaje y lo que ocurriría en la interpretación de su música. Ejemplos de ello se encuentran en la edición de 1710 de las sonatas op. 5 de Arcangelo Corelli (1653-1713) donde se presentan ornamentaciones escritas. El editor, Estienne Roger (1664-1722) explica que estas ornamentaciones están anotadas de acuerdo con la manera en la que las tocaba el autor. También compositores como François Couperin (1668-1733) y Johann Sebastian Bach (que fue un gran improvisador), solían escribir la ornamentación en su música, probablemente no confiando en el quehacer de otros intérpretes con sus obras. Couperin, por ejemplo, en el prefacio de su tercer libro de piezas para clavecín declara que sus obras deben ser ejecutadas con estricta atención a las indicaciones que él ha marcado en la partitura, incluyendo los adornos, sin aumento o disminución de alguna de ellas ya que solo así se logrará causar una impresión en las personas de buen gusto<sup>33</sup> En el caso de J. S. Bach, se observa que utilizó tanto símbolos para adornos que se realizaban sobre una única nota, (considerados por J.J.Quantz (1697-1773) como una estética fundamentalmente francesa en su tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* cap, VIII s. 14, cap. X s.13 y cap XIV s.2-s.4 de 1752) como ornamentaciones floridas escritas por él.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Michael Collins, "Improvisation", Grove Music Online. Oxford UP, consultado 28 octubre 2022

<sup>33</sup> François Couperin, *Pièces de Clavecin, Livre III*, Louis Diémer (ed) Paris, Durand, n.d. Plate D.&F. p. I-II.

<sup>34</sup> Robert E Seletsky. *The New Grove*. Stanley Sadie (ed) London, Macmillan 2001 p. 107

La condición oscilante del instrumentista: ejecutante y compositor a la par, se fue transformando y progresivamente fue separándose el papel del compositor y del intérprete. La técnica de la edición se fue perfeccionando y disminuyendo costos. Los compositores comenzaron a ser más específicos en sus anotaciones, dejando menos espacio para el actuar de la creatividad y espontaneidad del intérprete, que con el pasar del tiempo se fue sometiendo cada vez más a las indicaciones estrictas de la partitura. Los ideales estéticos y funcionales de la música se transformaron, así como el papel del músico. La conjunción de todos estos factores muy probablemente condujo a que gradualmente la improvisación y la libertad en el discurso musical fueran cayendo en desuso como práctica cotidiana en la música que hoy se nombra como “clásica” y quedara restringida únicamente a ciertas áreas o momentos dentro de ésta.

Hasta aquí se ha llevado a cabo un muy breve panorama de la improvisación dentro del quehacer del músico, compositor-ejecutante, hasta el siglo XVIII, sin otra pretensión más que la de ilustrar y abrir un camino comprensible hacia el análisis de formas musicales del período Barroco que tienen su origen en estas prácticas, como lo son la fantasía y el preludio, que serán tratadas en el capítulo siguiente.

## **2. Sebastián de Albero (1722-1756). Recercata prima en Re menor.**

En este capítulo se tratará la figura de Sebastián de Albero (1722-1756) y su obra, *Recercata, Fuga y Sonata prima en Re menor*. En concreto, se analizará la parte primera, correspondiente a la *Recercata*, ya que es este movimiento el que resulta de interés para la interconexión y finalidad de este trabajo: la práctica de la improvisación en el Barroco y su huella en la música escrita para tecla.

Sebastián de Albero fue uno de los músicos más importantes del siglo XVIII español. Sin embargo, resulta bastante desconocido en la actualidad pese a la alta calidad compositiva que muestra su música. Probablemente esto se deba a varios factores. Entre ellos, su corta vida y la brevedad cuantitativa de obras de su autoría encontradas hasta el momento. Se presume que posiblemente también su figura ha sido eclipsada por la del compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757) en quien durante mucho tiempo se centró el interés y la atención al abordar la música española del XVIII.

Nacido en Roncal, Navarra, el 10 de junio de 1722, Albero fue niño de coro y cantor en la catedral de Pamplona de 1734 a 1739. Es en este lugar donde posiblemente adquirió la mayor parte de su formación musical, aunque se presupone que debió contar con una instrucción previa. Asimismo, allí estuvo bajo la influencia del organista Andrés Gil (?-1752) y durante un tiempo breve, no especificado, fue discípulo del organista José Elías (1678-1755). Resulta llamativo que en 1746, Albero fuera nombrado organista principal de la Capilla Real de la Corte de Fernando VI en Madrid, con tan solo 24 años de edad, lo que hace suponer la sólida formación musical adquirida al lado de tan destacados tecladistas, así como el sobresaliente talento que poseía. Allí convivió con músicos

muy importantes como José de Nebra (1702-1768), Joaquín Ojinaga (1719-1789) y Domenico Scarlatti (1685-1757).<sup>35</sup>

De Sebastián de Albero se conocen dos colecciones de obras manuscritas. La primera: *Obras para clavicordio o pianoforte* (1727), es una de las primeras fuentes españolas que menciona este último instrumento. Esta colección está compuesta por seis obras que constan de tres movimientos cada una: *Recercata*, *Fuga* y *Sonata*. Una singular mezcla de diferentes técnicas que se ha vislumbrado como un intento del autor por exhibir sus habilidades compositivas. Su manuscrito se encuentra preservado en el Real Conservatorio de Madrid. La segunda: *Treinta Sonatas para clavicordio* (s.f), contiene obras bipartitas de relativa brevedad. De acuerdo con autores como Miguel Ángel Marín, éstas son las responsables de la frecuente valoración de la obra del compositor a través de una óptica scarlattiana, pues a menudo han sido apreciadas como un tipo de respuesta a los *Essercizi* (1738) de Scarlatti. Se conservan en la Biblioteca Marciana de Venecia.<sup>36</sup>

Sebastián de Albero murió en Madrid el 30 de marzo del año 1756, con tan solo 33 años. A pesar de las ya mencionadas apreciaciones de su música a través de una perspectiva scarlattiana, investigadores como Santiago Kastner han considerado poco probable la simple adquisición del estilo de Domenico Scarlatti por parte del compositor. En su lugar, el investigador plantea que se debe tomar en cuenta la gran influencia que tuvo la música francesa en el medio en que se formó Albero.<sup>37</sup> Esto en realidad se dio de modo general en España, en especial en la música para tecla. En ella convivieron estilísticamente la tradición organística

---

<sup>35</sup> María Gembero Ustárrroz, “La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756)”, *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre 1985, vol. II pp.109-124.

<sup>36</sup> Miguel Ángel Marín, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, v.4. José Máximo Leza (ed) Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp 286-289.

<sup>37</sup> María Gembero Ustárrroz, Op. Cit, pp. 109-124

española, la música italiana y la francesa.<sup>38</sup> Esta última influencia puede apreciarse en la obra del compositor, en especial en sus *recercatas*. La primera de ellas será objeto de revisión en este trabajo.

## 2.1 Análisis y consideraciones técnico-interpretativas

La expresión *recercata* es una castellanización que tiene su origen etimológico en Italia con la palabra *ricercare*, que significa buscar o descubrir. Inicialmente, el vocablo fue empleado para nombrar una pieza de tipo introductorio para laúd o algún instrumento de tecla, asociada al propósito de probar los dedos, tañer las cuerdas y escuchar la afinación del instrumento; además de estar estrechamente relacionada con la práctica renacentista de la disminución. El término apareció por primera vez en *Intabulatura de lauto libro primo* de Francesco Spinacino (fl 1507) en el año 1507 en Venecia y su carácter preliminar fue llevado al teclado en 1523 con *Recerchari, motetti, canzoni, libro primo* de Marco Antonio Cavazzoni (1485-1569). Aquí el compositor presenta una escritura idiomática de los instrumentos de tecla, con partes de imitación pero que esencialmente no están construidas sobre la base de un principio imitativo. Asimismo, amalgama con gran destreza acordes y pasajes contruidos a partir de escalas en una textura que resulta exuberante pero clara a la vez. Posteriormente, aunque constituyó un proceso y no se puede determinar una fecha exacta, hacia finales del siglo XVI y principios del XVII fue popular otro tipo de *ricercare*, de carácter imitativo y estricto, ligado a una connotación fugal. Estos tuvieron su momento más prominente en 1615 con los *Recercari et canzoni* de Girolamo Frescobaldi.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Miguel Ángel Marín, op. Cit, p.277

<sup>39</sup> John Caldwell, "Ricerca", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed), London Macmillan 2001, pp. 325-326

Sebastián de Albero emplea este término, considerado ya antiguo en su época, para denominar una pieza que en sí misma constituye un prelude de carácter improvisado, con claras influencias y puntos de encuentro con el *Prélude non mesuré* francés y en especial con la fantasía libre alemana. En este trabajo se abordará la pieza desde la perspectiva de estos géneros, de los cuales se cuenta con información que puede arrojar luz en la comprensión de la obra.

La *recercata* es el primero de tres movimientos contrastantes conformados por *Recercata*, *Fuga* y *Sonata*. Está compuesta en la tonalidad de re menor y, al igual que ocurre con sus pares franceses y alemanes, aun cuando presenta la indicación de compasillo, no posee barras de compás. Ahora bien, a diferencia del prelude libre francés, que en general no tiene o contiene muy pocas indicaciones rítmicas, aquí el compositor proporciona la figuración del ritmo de manera explícita. Lo anterior resulta algo desconcertante para el intérprete (sobre todo si este es un tecladista que no cuenta con una formación dentro de la interpretación históricamente informada) al realizar un primer abordaje de la obra. Se hace necesaria entonces la realización de un trabajo analítico de la pieza unido al apoyo de las fuentes documentales existentes para organizar los sonidos escritos y comenzar la conformación de un discurso musical coherente.

En el *Dictionnaire de Musique* (1703) de Sébastien de Brossard (1655-1730), se define la *ricercata* como una especie de prelude o fantasía que se toca en el órgano, el clavecín y la tiorba. En ella parece que el compositor busca los rasgos armónicos que quiere emplear en las piezas habituales dentro de la suite que se ejecutan a continuación. Usualmente se interpreta en el acto y sin preparación, o sea, de manera improvisada, por lo que requiere una gran habilidad.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Christophe Ballard (ed) 1703. gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. p.11

Desde la mirada de la fantasía libre alemana se encuentra que Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) en el capítulo titulado “De la ejecución” de su tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753-1762)* menciona:

.....En las fantasías....el compás, cuatro por cuatro, está indicado porque es lo habitual, pero no es prescriptivo para la subdivisión del valor de las notas de toda la pieza. Por este motivo las barras de compás se omiten siempre en este tipo de piezas.....La indicación de compás en muchos de estos casos es más una convención para facilitar la notación que un factor vinculante para la ejecución. Nuestro instrumento tiene una virtud especial que permite realizar de todo en una fantasía, con completa libertad, sin restricciones y sin medida.<sup>41</sup>

Asimismo, en el capítulo correspondiente a la fantasía libre de ese mismo tratado, agrega:

Una fantasía libre se compone de varias secciones armónicas que se pueden tocar en todo tipo de figuraciones y arpeggios. Se debe determinar una tonalidad para el inicio y el final de la pieza. Aunque en estas fantasías no aparecen líneas divisorias de compás, el oído exige que haya una proporción definida en la alternancia y duración de los acordes.....y el ojo en la proporción del valor de las notas, para poder escribir las ideas musicales. Por tanto, estas fantasías se suelen escribir en compás de 4/4 y la naturaleza del tempo se deduce de las palabras escritas al comienzo.<sup>42</sup>

A pesar de que el tratado en cuestión es posterior a la fecha de composición de la obra de Albergo, se utiliza como referencia y apoyo documental para los fines de este trabajo, ya que recoge las prácticas compositivas y de

---

<sup>41</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, Eva Martínez Marín (trad) Madrid, Dairea 2017 p.148

<sup>42</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, Eva Martínez Marín (trad) Madrid, Dairea 2017 p.459



interpretación en la música para tecla que eran habituales hasta el momento de su redacción. Asimismo, se puede observar que en general en el repertorio Barroco de estilo libre ("improvisado") o relacionado con él, como son los preludios y las secciones no imitativas de las *toccatas*, predomina el uso de compases binarios. Ello parece ser, según Richard Troeger, debido a que esta métrica resulta más neutra desde la perspectiva rítmica del acento, por lo que se adecúa de una mejor manera al desarrollo figurativo y armónico propio de este tipo de obras.<sup>43</sup>

A continuación, en las figuras 1 y 2 se pueden observar y contrastar las similitudes presentes entre la *Recercata prima* de S. de Albero y la *Fantasia* en re mayor Wq 117/14 que se encuentra dentro del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emanuel Bach.

Figura 1. Extracto de la *Recercata Prima* de S.de Albero 1727<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Richard, Troeger. "Metre in Unmeasured Preludes." *Early Music*, vol. 11, no. 3, 1983, pp. 341. JSTOR

<sup>44</sup> Sebastián de Albero, *Obras para clavicordio y fortepiano*, manuscrito IMSLP p.3

Figura 2. Extracto de la Fantasía en re mayor de CPE Bach 1765 <sup>45</sup>

Fantasia in D Major

Wq 117/I4

Allegro

44.

45.

46.

Algo que también resulta llamativo es la leyenda *Ad libitum*<sup>46</sup> presente al inicio de la recercata. Curiosamente, a lo largo de la pieza, el compositor va incorporando otras indicaciones como *Adagio*<sup>47</sup> y *Vivo*.<sup>48</sup> Estas directrices, en

<sup>45</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, Eva Martínez Marín (trad) Madrid, Dairea 2017 p. 475

<sup>46</sup> "A voluntad", según El Diccionario Oxford de la Música y afirma que es una Indicación que otorga libertad al intérprete para, dependiendo del contexto, variar el tiempo o improvisar, adornar o crear una cadenza. Ver Alison Latham (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, "Ad Libitum". Fondo de Cultura Económica, México, 2008 p. 867

<sup>47</sup> El Diccionario Oxford de la Música recoge que desde el siglo XIX este término significa un tiempo "muy lento", equivalente a lento o largo. Ver Alison Latham (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, "Adagio". Fondo de Cultura Económica, México, 2008 p. 39

<sup>48</sup> El Diccionario Oxford de la Música define este término como "Vivo", "animado", "vivamente". Ver Alison Latham (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, "Vivo". Fondo de Cultura Económica, México, 2008 p. 1583

cierta medida parecen contradecirse. Sin embargo, a partir de ellas se puede inferir que quizás, con su inclusión, la intención del autor fuera comunicar sus deseos acerca del modo en que debe interpretarse la obra, siendo éste, con flexibilidad en cuanto a tempo y carácter. Cabe mencionar que estos términos no siempre han tenido el mismo significado o connotación. En el caso del *Adagio*, por ejemplo, se encuentra que Frescobaldi emplea el término en los prefacios de sus dos volúmenes de *toccatas* (1615-1627), de su primer libro de *capricci* (1624) y de sus *Fiori musicali* (1635), así como dentro de la música contenida en éstos. Tomando en cuenta el contexto musical, se puede notar que él deseaba para las secciones así designadas una interpretación más flexible, sin estricto apego a la métrica. En el siglo XVIII, S. Brossard en su *Dictionnaire de Musique* (1703), lo describe como “cómodamente, a gusto, sin prisas” y parece llevar implícito el mismo significado dado anteriormente por Frescobaldi. En cambio Quantz, en el capítulo XIV “Sobre la manera que se debe tocar el *Adagio*” de su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, lo trata como una pieza de un tempo lento que debe ser ornamentada, ya sea a la manera francesa (adornos esenciales) o a la italiana (ornamentación libre). Jean-Jacques Rousseau, también en su muy conocido *Dictionnaire de Musique* de 1768, lo describe como “a gusto, tranquilamente.....de esta manera se debe llevar el tiempo de los aires a los que se aplica”.<sup>49</sup> Como se puede observar, en esta época el significado del término es ambiguo y su connotación puede variar de acuerdo al contexto o lugar donde se encuentre.

En cuanto al término *Vivo*, según David Fallows (2001), tal parece que no tuvo gran uso ni valor como denominación de *tempo* en sí mismo hasta la música del siglo XIX. Debido a ello, no se cuenta con mucha información documental específica al respecto antes de esta época. Sin embargo, se encuentra que Giulio Caccini (1551-1618) en *Le nuove musiche* (1602) lo emplea de un modo descriptivo y ligado al afecto o estado anímico al dar las indicaciones de

---

<sup>49</sup> David ,Fallows. "Adagio." Grove Music Online. . Oxford University Press 2001. Date of access 26 Sep. 2022

*esclamazione languida* y *esclamazione piú viva* para indicar un contraste afectivo o de carácter. Fallows también plantea que frecuentemente ha tenido la misma utilización que el término *Vivace*,<sup>50</sup> además de poseer las mismas ambigüedades.<sup>51</sup> En virtud de ello y creando un paralelo entre los dos vocablos, se puede observar que respecto a este último (el término *Vivace* aparece en partituras a partir de mediados del siglo XVII), Brossard (1703) afirma: “adjetivo italiano, que a menudo se utiliza adverbialmente en la música para indicar que se debe cantar o tocar con fuego, vivacidad y espíritu”.<sup>52</sup> Leopold Mozart (1719-1787) lo define en su *Versuch einer gründlichen Violinschule* de 1756 como: “vivaz....quiere decir que hay que tocar con entendimiento y espíritu..... Se sitúa entre rápido y lento”. Por su parte, Rousseau (1768) lo homologa con la palabra francesa *vif* y dice de él que es: “animado.....marca un movimiento alegre, rápido, vivo, una ejecución audaz llena de fuego”. Todas las fuentes mencionadas hacen una asociación del vocablo con un tipo de carácter o energía. También es muy probable que Sebastián de Albero haya empleado la palabra *Vivo* como una castellanización de *Vivace*.

Ahora bien, tomando en cuenta el contexto compositivo de la *recercata* y lo revisado aquí, estimo que las indicaciones proporcionadas por Albero no son directrices de estricto apego al significado de los términos dados, al menos no como se conocen hoy en día. Considero que, en realidad, constituyen una unidad con todas las otras características de la obra para indicar una interpretación con libertad y flexibilidad métrica; unido a ello, opino que cumplen la función de sugerir contrastes de manera sostenida, en cuanto a carácter o afecto.

---

<sup>50</sup>El término se encuentra definido en el Diccionario Oxford de la Música como “Vivo”, “animado”. Ver Alison Latham (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, “Vivace”. Fondo de Cultura Económica, México, 2008 p. 1581

<sup>51</sup>David ,Fallows. "Vivo." Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. Date of access 27 Sep. 2022

<sup>52</sup>Sébastien de Brossard, *Dictionaire de Musique*, Christophe Ballard (ed) 1703. gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. p.65

También considero pertinente señalar aquí que el empleo del término *Ad libitum*, unido a la figuración rítmica explícita que proporciona el compositor en esta obra, puede encontrar un paralelo en muchas de las *toccatas* y primeros movimientos de las *suites* para teclado de Johann Jakob Froberger (1616-1667). Él escribe en estas piezas el ritmo de modo detallado, pero frecuentemente lo acompaña de la leyenda *avec discretion*; palabras cuyo significado musical, según Linda Frances Vinke (2011), parece ser el de una mixtura entre la *sprezzatura*<sup>53</sup> italiana y el indeterminado *bon goût* (buen gusto) francés.<sup>54</sup> Si bien las obras de Froberger corresponden a una etapa temporal mucho más temprana (siglo XVII) y por consiguiente estilísticamente diferente, estimo que proporcionan un contexto y antecedente compositivo que puede ayudar en la comprensión de lo realizado por Albero.

Por otro lado, es interesante señalar que en su *Prélude à l'imitation de Mr Froberger* en la menor, Louis Couperin (c.1626.1661) cita de manera textual a Froberger tomando pequeños extractos de la *Toccatà I* en La menor y la *Plainte fait à Londres pour passer la mélancholie*<sup>55</sup> del compositor. Éstas pueden observarse en las figuras 3a, 3b y 4a, 4b. Con ellas se distingue claramente la influencia de Froberger sobre la música de L. Couperin y, por un lado, al escribir un ritmo explícito, pero incorporar la leyenda *avec discretion*, se indica una cierta libertad métrica en la interpretación. Por otro lado, al abordar la escritura sin ninguna indicación de medida, se debe suponer una coherencia rítmica que

---

<sup>53</sup> *Sprezzatura* es un término que tiene su origen con Castiglione (1478-1529) en *El libro del cortegiano* (1528). Fue llevado al ámbito musical por Caccini, que en el prefacio de *Euridice* (1601) abogó por su uso para enfatizar el significado de las palabras. Puede describirse como una especie de espontaneidad ensayada. A inicios del siglo XVII, los compositores de madrigales esperaban que los intérpretes modificaran el tempo musical para acoplarse al significado de las palabras. La *sprezzatura* permite que el intérprete exprese emociones de modo más real que lo que permitiría la interpretación del tempo estricto, y a la vez da un elemento de espontaneidad o improvisación a la música. Ver Linda Frances Vinke, *The Influence of the Madrigali Moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, Tesis doctoral, University of the Free State, South Africa, 2011 pp 131-142

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 157

<sup>55</sup> Lamento hecho en Londres para dejar pasar la melancolía.

ciertamente es flexible pero no totalmente arbitraria. Considero que son dos maneras diferentes de emplear la notación musical pero que, ambos casos, se refleja con ella la vinculación de la obra con la libertad y espontaneidad interpretativa, propia del espíritu de una “improvisación controlada”. Esto claramente es la esencia de la pieza tratada en este capítulo y puede apreciarse también en su escritura.

Figura 3 a. Inicio del *Prélude à l'imitation de Mr Froberger en la menor* de Louis Couperin<sup>56</sup>

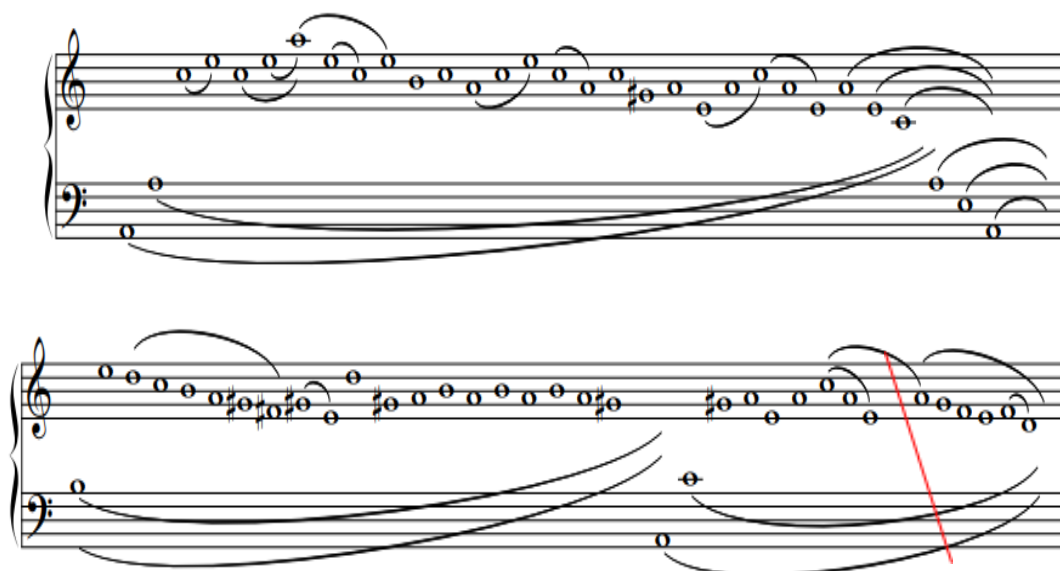


Figura 3 b. Inicio de la *Tocatta I en la menor* J.J. Froberger<sup>57</sup>

<sup>56</sup> L. Couperin, *14 Unmeasured Preludes*, Steve Wiberg (ed) Due West Editions, p.21, IMSLP

<sup>57</sup> J.J.Froberger, *Denkmäler Der Tonkunst In Österreich*, Guido Adler (ed), Akademische Druck- U.Verlagsanstalt, 1959

Figura 4a. Fragmento del *Prélude à l'imitation de Mr Froberger*<sup>58</sup>

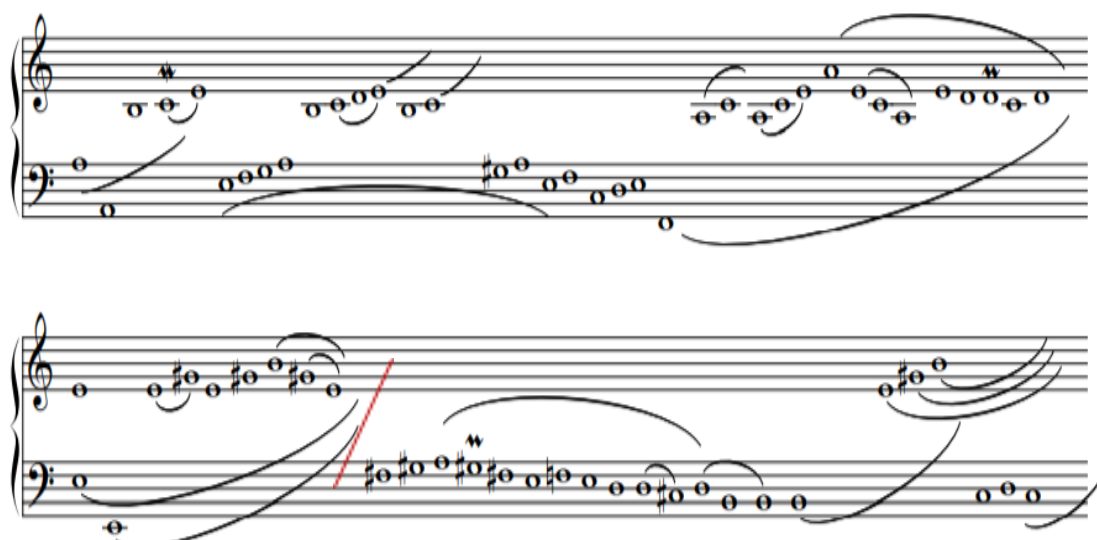


Figura 4b. Fragmento del *Plainte fait à Londres* JJ. Froberger<sup>59</sup>



En la obra de Albero, la ya mencionada inexistencia de barras de compás y la leyenda inicial *ad libitum* resultan una encrucijada para la interpretación que hace necesario un análisis más profundo. La identificación del ritmo armónico inmerso en la gran cantidad de pasajes escalísticos y de cromatismos que conforman la pieza, se vuelve fundamental para poder construir un discurso con

<sup>58</sup> L. Couperin, op cit

<sup>59</sup> J.-J. Froberger, *Toccaten. Suiten. Lamenti. The Manuscript AS 4450 from the Sing-Akademie zu Berlin*. Kassel: Barenreiter-Verlag. 2006

lógica y coherencia. A partir de esto, las células rítmico-melódicas se pueden agrupar en frases con dirección y sentido armónico que comuniquen con eficacia el afecto dramático y en ocasiones melancólico que presenta la composición.

La *recercata* inicia con un acorde arpegiado de manera ascendente en la dominante (la do# mi sol) de re menor, que tomando sus extremos constituye un intervalo de séptima menor. Éste fue asociado afectivamente por varios tratadistas de la época, como J.P. Kirnberger (1721-1783), con la tristeza y la ternura.<sup>60</sup> Albero enfatiza la llegada a la séptima menor al insistir melódicamente en ella y se genera, nada más iniciar la pieza, una disonancia que no tiene preparación. Esta construcción melódico-armónica produce un efecto sonoro de sorpresa e inquietud. No obstante, obtiene respuesta inmediata en la tónica.

Figura 5. Inicio de la *recercata*<sup>61</sup>



Para enfatizar lo comentado de manera técnico-interpretativa propongo la utilización de los dos registros de ocho pies en conjunto (acoplamiento) del clavecín, con la intención de potenciar la sonoridad del instrumento. Además, considero importante destacar, mediante el uso de la articulación, la llegada a la

<sup>60</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes vol.II*, Berlín 1776-9 pp.103-104, Olms 1988

<sup>61</sup> Sebastián de Albero, op cit.



séptima en apoyatura (sol) y mantener el sonido de partida (la) para generar la unión del intervalo a través de la resonancia.

A partir de este momento el discurso comienza a caminar. Se conforma un encadenamiento de motivos que sugiere un impulso rítmico-armónico con dirección hacia la tensión existente en el acorde disminuido de si-re-fa-sol#. Este se encuentra en el segundo sistema de la partitura, dispuesto en una primera inversión. (Fig 6a)

El lugar constituye un punto del discurso muy interesante, ya que la llegada al acorde en cuestión es magnificada, primeramente, por un intervalo de sexta menor descendente, (asociado por Kirnberger a la derrota) que termina apoyándose sobre la nota sol #. Así, melódicamente se prepara una sensible hacia la y de modo interválico se conforma una séptima disminuida (vinculada por Kirnberger al gemido).<sup>62</sup> Unido a ello, una escala ascendente conduce mediante un gran salto a la resolución en un acorde de la mayor. Se indica así, de una manera temperamental y emotiva, una modulación hacia la dominante y la posible conclusión de una sección. Esto se puede observar en las figuras 6 a y b. La primera de ellas (6a), muestra en la partitura los aspectos comentados. La segunda (6b) constituye un resumen armónico de la pieza hasta el momento dado y ha sido realizado por la autora de este trabajo.

Cabe mencionar que es interesante también lo que realiza el compositor en cuanto a la utilización del ámbito sonoro del instrumento y los contrastes tan marcados que éste genera. Albero inicia la obra en el registro agudo del clavecín, pero a través de toda la serie de movimientos y figuraciones comentadas, lleva a

---

<sup>62</sup> Johann Philipp Kirnberger, op cit.

cabo un descenso progresivo que tiene su desembocadura en el gran salto sobre la nota la del registro grave del instrumento. De esta manera, explora y saca provecho de las cualidades y posibilidades sonoras del clavecín, propias de su ámbito y singular timbre; le otorga así, gran poder afectivo y dramatismo al registro grave de éste.

Figura 6a

Figura 6b: Resumen armónico de figura 6a

Justo en el lugar anteriormente comentado (llegada a la mayor) el compositor da la primera indicación de *Adagio*, y sugiere el reposo o una modificación del afecto. Esto es conducido a través de una sucesión melódica de intervalos de sextas paralelas descendentes, los cuales suelen estar asociados a afectos tristes o de lamento. Debido a ello, propongo realizar un cambio de teclado en el instrumento que permita resaltar la transformación anímica que se da en la música en este momento.

Desde el aspecto armónico, este lugar resulta algo engañoso, ya que realmente no es conclusiva la llegada al acorde de dominante (la-do#-mi) y en realidad el discurso musical comienza de nueva cuenta a desplazarse. Esto se realiza a partir de una escala que se presenta sobre el acorde de sol menor, o sea, sobre la subdominante de la tonalidad original (re menor) y que descansa de nueva cuenta en una sucesión de intervalos de sexta. Estos generan una sonoridad que tal vez podría calificarse como melancólica. En contraste con ello, Albergo escribe la indicación de *Vivo* y comienza un movimiento descendente por grados conjuntos, que sugiere un *accelerando* en su concatenación rítmica. Éste transita hacia la sonoridad grave del instrumento, pero inmediatamente vuelve a subir hacia lo agudo, con la finalidad de buscar una meta armónica.

Es una obra donde de manera general no se presentan elaboraciones temáticas de orden melódico, sino que a través de figuraciones impregnadas de pasajes cromáticos y disonancias, el compositor parece explorar el teclado y las posibilidades sonoras del instrumento, la espontaneidad y volatilidad de los afectos, “excitar....calmar las pasiones....en realidad la finalidad principal de la fantasía”.<sup>63</sup> Albergo recorre así diferentes regiones tonales y hace uso de indicaciones que pueden sugerir cambios métricos y afectivos, hasta llegar a

---

<sup>63</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, op.cit. p.469

posicionarse sobre la tonalidad de Sib Mayor. En este sitio realmente hay una conclusión y se llega al término de una sección. Lo anterior se encuentra ejemplificado en las figuras 7a, y b.

Figura 7a: Resumen armónico de figura 7b



Figura 7b.

La pieza, al tener un carácter improvisado muy semejante a una fantasía libre y a un *Prélude non mesuré*, resulta caprichosa e impredecible. La segunda parte de la obra inicia partiendo del registro agudo del clavecín, a una distancia nada menos que de cuatro octavas con respecto al final de la primera; que concluye en el extremo más grave de la pieza y del instrumento. De esta forma se genera, de nueva cuenta, un marcado contraste tímbrico unido a un cambio de estado anímico que resulta algo brusco y ciertamente inesperado, con la capacidad de sorprender al oyente con el contenido.

Albero se adentra en un nuevo *Adagio* cargado de cromatismos y disonancias que presenta, en el registro agudo de la mano derecha, una figuración muy activa rítmicamente. Dicho patrón/figuración resulta reiterativa sobre el intervalo de sexta mayor descendente<sup>64</sup> que, aunque poco a poco se va diluyendo en un intervalo de octava, contrasta con todo lo expuesto con anterioridad. Se acompaña en la mano izquierda por una serie ascendente de acordes de séptima, a los que se llega por un movimiento melódico gradualmente más disonante. En el registro agudo, es muy llamativa la aparición de intervalos cada vez más amplios, entre ellos un inusual intervalo de novena. Esto, aunado al papel rítmico del motivo antes señalado, parece impulsar hacia adelante el discurso sonoro, el cual se tensa y se hace agudo al extremo. La obra se vuelve muy temperamental mediante la inclusión de una cantidad considerable de alteraciones y se puede observar una mayor agrupación de notas. Este recurso provoca una sensación de urgencia y tal vez de desesperación, hasta que se logra un punto de desfogue en el acorde de la mayor, dominante de re menor, la tonalidad original de la pieza. Desde aquí, a través de un movimiento descendente de terceras, quintas y sextas; se encuentra el camino para el regreso y descanso en re menor. En las figuras 8 a y b se puede constatar lo comentado aquí:

---

<sup>64</sup> Kirnberger califica este intervalo cuando se produce de manera descendente como “un poco aterrador”. Ver Johann Philipp Kirnberger, op cit.

Figura 8a. Resumen armónico de 8b

Handwritten harmonic summary for Figure 8b, showing a sequence of chords and notes on a single staff. The notes are:  $b^7$ ,  $b^7$ ,  $\#^5$ ,  $\#^6$ ,  $b^7$ ,  $b^7$ ,  $\#^6$ ,  $6$ ,  $\#^4$ ,  $b^7$ ,  $5$ ,  $6$ ,  $5$ ,  $\#^7$ ,  $4\#3$ ,  $\#^6$ ,  $4$ . The notes are written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat.

Figura 8b.

Handwritten musical score for Figure 8b, featuring multiple staves with musical notation and handwritten annotations. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. A pink circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 2:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking *Vivo* is present. A blue circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 3:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking *Allargio* is present. A blue circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 4:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking *un poco fute.* is present. A blue circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 5:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. A blue circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 6:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. A blue circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 7:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. A blue circle highlights a specific melodic phrase.
- Staff 8:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. A blue circle highlights a specific melodic phrase.

Handwritten annotations include various colored circles (pink, blue, green, orange) and lines highlighting specific melodic phrases and chords across the staves.

Conforme a lo expuesto anteriormente, se puede concluir que esta es una obra muy contrastante y vehemente. Es muy llamativa la frecuencia y reiteración con la que Albero emplea ciertos elementos a lo largo de la pieza, como son los intervalos de sexta y séptima, además de los extremos tímbricos. Los elementos referidos le proporcionan al discurso una sonoridad chocante y disruptiva; en ocasiones dolorosa y añorante.

En cuanto a lo que concierne a la interpretación, sugiero que al comenzar a estudiar esta obra u otras de esta índole, primeramente se realice una búsqueda de información al respecto de este tipo de géneros y sus peculiaridades. El intérprete podrá así ubicarse en el contexto y lograr una base teórica sólida sobre la cuál sustentar las decisiones que se tomen con relación a la ejecución; de esta forma éstas serán conscientes, producto de una reflexión y no únicamente resultado de la intuición.

Después de este primer paso, se aconseja que se realice un análisis armónico, para detectar y diferenciar las notas esenciales de la armonía de las que tienen una función ornamental. Así se podrán encontrar los puntos armónicos de tensión, reposo y llegada. También se recomienda cifrar la obra al estilo de una pieza de bajo continuo y tocar todo el conjunto armónico esencial, para escuchar y comprender el camino que recorre la composición. A partir de ello es posible comenzar a formular agrupaciones de frases lógicas, con una meta armónica, rítmica y afectiva, con sentido musical y ubicada en estilo.

Desde el punto de vista del instrumento, se propone preferentemente la utilización de un clavecín que cuente con dos teclados y el uso de éstos de

manera acoplada. Así, se genera una mayor sonoridad y grandilocuencia, algo que sin duda alguna contribuye a la expresión del carácter implícito en la obra. Se recomienda la búsqueda de la resonancia del instrumento para destacar y disfrutar de la sonoridad de diferentes intervalos y arpeggios muy llamativos que están contenidos dentro de diferentes movimientos melódicos. También se sugiere la utilización del teclado superior para reforzar contrastes afectivos; sobre todo en los pequeños momentos de tipo melódico que presenta la obra en los *adagios* y en contraposición a los cambios tan temperamentales que muestra.



## Conclusiones

Después del camino recorrido durante la realización de este trabajo, puedo decir que he logrado obtener una comprensión y visión mucho más amplia de la relación entre las prácticas de improvisación en el período Barroco y su manifestación en el repertorio para tecla de esta época. Aún así, es un tema del que me queda mucho por aprender. De igual manera, debo reconocer que representó un considerable reto de investigación debido a la complejidad y las diversas aristas que posee este asunto. Sin embargo, creo que su conocimiento es de vital importancia no solo para el clavecinista, sino para todo tecladista en general.

Las obras que muestran esta huella improvisatoria, como es el caso de la *Recercata prima* en re menor de Sebastián de Albero, son especiales dentro de la literatura para tecla; resultan desconcertantes cuando se abordan de manera inicial y exigen la movilización de muchos recursos musicales por parte del intérprete para poder forjar una propuesta interpretativa coherente y ubicada en estilo. Además, poseen la maravillosa cualidad de nunca ser iguales; cada interpretación que se realiza de ellas da lugar a nuevas concepciones del discurso sonoro. Por ello, exigen un gran conocimiento armónico, comprensión de aspectos como la ornamentación libre contenida en su interior, las características sonoras del instrumento y su vinculación con la función que mayoritariamente cumplían, entre otras.

Este material, que aborda las prácticas de improvisación en la música para tecla del período Barroco y analiza la *Recercata prima* en re menor de Sebastián de Albero como manifestación de ello, considero puede ser de utilidad para otros estudiantes e intérpretes que, como yo, se acerquen a la música de este

compositor. Además, traza una ruta directa por ciertos géneros y manifestaciones de la improvisación en la literatura para tecla. Esto, tal vez puede ser de ayuda para los estudiantes de clavecín en México, en cuanto a la comprensión de esta cuestión dentro de su repertorio. Creo que este trabajo también pone su granito de arena en lo concerniente a la difusión en nuestro país de la música de Albero, un compositor bastante desconocido, cuya relevancia para la música de tecla es innegable.

## Referencias

Atlas, Allan W. *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*. Juan González-Castelao (trad) Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2009.

Albero, Sebastián de, *Obras para clavicordio y fortepiano*, Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, manuscrito 1727.

Bach, Carl Philipp Emanuel, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, Eva Martínez Marín (trad) Madrid, Dairea, 2017.

Boquet, Pascale and Rebours Gérard. *The 50 Renaissance et Baroque Standards*. Anne Fuzeau Productions, Bressuire , 2007.

Brossard, Sébastien de *Dictionnaire de Musique*, Christophe Ballard (ed) gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, 1703.

Caldwell, John, "Ricercares", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed), London, Macmillan 2001.

Collins, Michael "Improvisation", Grove Music Online. Oxford UP

Corbí, Fernando Marín "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol.23, nº1, 2007.

Couperin, François, *Pièces de Clavecin, Livre III*, Louis Diémer (ed) Paris, Durand, n.d. Plate D.&F. s.f. IMSLP.

Couperin, Louis *Bauyn Manuscript, vol.2*. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): Rés. Vm7 674-675 Ca. 1658-1701.

Couperin, L. *14 Unmeasured Preludes*, Steve Wiberg (ed) Due West Editions, IMSLP.

D'Anglebert, Jean-Henri, *Manuscrit* Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): Rés. Vm7 674-675 Ca 1658-1701.

D'Anglebert, Jean-Henri, *Pièces de clavecin*, Paris: Chez L'Auteur, 1689. IMSLP

Dufay, Gillaume. *Ave Maris Stella*, Byrt Janssen (ed), Granada, UGR, 2010.

Elders, Willem. "Guillaume Dufay's Concept of Faux-Bourdon". *Revue Belge De Musicologie/Belgisch*. JSTOR.

Fallows, David. "Adagio." *Grove Music Online*. Oxford University Press.

Fallows, David. "Vivo." *Grove Music Online*. Oxford University Press.

Freedman Richard, *La música en el Renacimiento*, Juan González-Castelao (trad). Madrid, Akal, 2018.

Froberger, J.J, *Denkmäler Der Tonkunst In Österreich*,, Guido Adler (ed), Akademische Druck- U.Verlagsanstalt, 1959.

Froberger, J.J, *Toccaten. Suiten. Lamenti. The Manuscript AS 4450 from the Sing-Akademie zu Berlin*. Kassel: Barenreiter-Verlag. 2006

Gembero Ustárróz, María, "La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756)", *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, vol. II, 29 de octubre-5 de noviembre 1985.

Gustafson, Bruce "*French Unmeasured Preludes for Harpsichord: Unpretentious Functionality and Artistic Statement*, International Musicological Society, Amsterdam, 2009.

Hammond, Frederick *Girolamo Frescobaldi*, Harvard UP, 1983.

Hill, John Walter, *La Música Barroca*, Andrea Giráldez (trad). Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2008.

Horsley, Imogene. "Improvisation", Sadie, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London, Macmillan 2001.

Kinberger, Johann Philipp *Die Kunst des reinen Satzes vol.II* , Berlín 1776-9, Olms, 1988.

Latham, Alison (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, "Ad Libitum". Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Latham, Alison (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, "Adagio". Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Latham, Alison (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, “Vivace”. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Latham, Alison (Ed) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, “Vivo”. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Ligeti, György *Études pour piano- premier livre*, Schott Musik International GmbH & Co.

Marín, Miguel Ángel, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, v.4. José Máximo Leza (ed) Fondo de Cultura Económica de España, 2014.

Marinkovic, María José Opazo, *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea*, Tesis Maestría, Universidad de Chile, 2016.

Moroney, Davitt “*Prélude Non Mesuré*,” Grove Music Online. Oxford UP, consultado 18 abril 2022.

Opazo Marinkovic, María José *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea*, Tesis Maestría, Universidad de Chile, 2016.

Ortiz, Diego. *Trattado de Glosas*, Valerico Dorico y Luigi Dorico (eds), Roma, 1553.

Rink, John. “Improvisation”, Sadie, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, date of access: 22 de octubre 2022

Seletsky, Robert E. “Improvisation” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed) London, Macmillan 2001.

Silbiger, Alexander “From Madrigal to Toccata: Frescobaldi and the Seconda Prattica.” *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard* Routledge 1996.

Silbiger, Alexander. *Keyboard Music before 1700*. Routledge, New York 2004.

Troeger, Richard, “Metre in Unmeasured Preludes.” *Early Music*, vol. 11, no. 3, 1983. JSTOR

Vinke, Linda Frances *The Influence of the Madrigali Moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*, Tesis doctoral, University of the Free State, South Africa, 2011.

Walsh, John. *The Division recorder vol. 2*, Peter Holman (ed) Shattinger International Music Corp., New York, 1979.

Wegman Rob C. "Improvisation" Sadie, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed) London, Macmillan 2001.

## Bibliografía

Araiz Martínez, Andrés, *La música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942.

Bianconi, Lorenzo, *Historia de la música. Vol. IV. El siglo XVII*. Daniel Zimbaldo (trad), Turner Libros S.A y Conaculta, Madrid, 1999.

Cullin, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Jordi Terré ( trad), Barcelona, Editorial Paidós, 2016.

Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber and Faber, London 1963.

Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Carlos Guillermo Pérez (trad), Alianza Editorial, Madrid 2005.

Sánchez Baranguá, Carlos Andrés, "Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756). Un roncalés en la cima de la música hispana para tecla de la primera mitad del siglo XVIII" . Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2016.

## Anexo

## Partitura Recercata Prima en Re menor. Sebastián de Albero (1722-1756)

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "Recercata Prima" in D minor by Sebastián de Albero. The score is written on ten staves, with the first two staves grouped together by a large brace on the left. The title "Recercata Prima" is written in a decorative, calligraphic font across the first two staves. The tempo marking "At libitum." is written below the first staff. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into sections by tempo markings: "Adagio." appears on the third staff, "Viuo." (likely meaning "Vivo") on the fifth staff, and "Adagio" again on the tenth staff. The handwriting is elegant and characteristic of the 18th-century manuscript style.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a different part of the music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The markings *Vivo* and *Adagio* are written in a cursive script above the second and third staves, respectively. The marking *un poco fute.* is written in a cursive script to the right of the fourth staff. The notation is complex, with many notes and rests, and it appears to be a score for a multi-instrument ensemble or a large orchestra.