

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE FORMACIÓ DEL PROFESSORAT

DEPARTAMENT DE DIDÀCTICA DE L'EXPRESSIÓ MUSICAL I CORPORAL

MUSICA I LA SEVA DIDÀCTICA

BIENNI 1999-2001

LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA BARROCA SOLISTA:

DISEÑO DE UN INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE SU REPERTORIO

TESIS DOCTORAL

JULIÁN NAVARRO GONZÁLEZ

DIRECTORES:

Dra. TERESA LLEIXÀ ARRIBAS

Dr. JOSEP GUSTEMS CARNICER

Barcelona 2007

Dedico esta tesis a Cata y Margarita
por soportar pacientemente largas
noches de ausencia

Agradecimientos

Quiero agradecer enormemente a mis directores Dra. Teresa Lleixà y Dr. Josep Gustems, siempre dispuestos a orientarme, ayudarme y sobre todo, a compartir su valioso conocimiento para la realización de esta tesis. Sus aportes han sido determinantes para el desarrollo del tema, la definición de los objetivos y la orientación del trabajo.

También quiero agradecer a la Dra. María Angels Subirats, quien desde el comienzo de mis estudios de doctorado ha creído en mi trabajo y me ha ayudado en todo lo que ha estado a su alcance. Quiero resaltar el valioso aporte de los profesores de guitarra e instrumentos de cuerda pulsada Arnaldur Arnarson, Xavier Díaz y Xavier Coll, así como a la directora de la biblioteca del ESMUC Montserrat Urpí, quienes se prestaron para la realización de las entrevistas actuando como grupo de expertos. Su trayectoria en cada uno de sus campos de especialización aportó a la investigación un gran valor y rigor. Por otro lado, quiero agradecer al profesor de biblioteconomía Jesús Gascón, quien me orientó pacientemente en aspectos formales de la bibliografía y catalogación de documentos musicales. Quisiera agradecer a Joan Rigual y a todo el equipo de la tienda Casa Luthier- Guitarras de Barcelona, quienes me prestaron generosamente los libros relacionados con el tema, para hacer una revisión bibliográfica. Quiero resaltar el aporte de mis compañeros de Música Ficta: Elisabeth Wright, Carlos y Jairo Serrano, quienes han valorado positivamente mi trabajo y me han ayudado en la obtención, elección y traducción de información valiosa.

Finalmente, quiero agradecer a mis padres, Marcial y Bertica; así como a mis hermanos Juan y Alejandro; quienes han creído desde el principio en mi trabajo y me han impulsado y ayudado permanentemente, su ayuda económica y moral ha sido vital para la realización de la tesis. En especial, quisiera agradecer a Cata y Margarita, que en definitiva, han sido las que más han soportado mi ausencia, pero han sabido comprender perfectamente en todo momento las causas y han puesto su montaña de arena para lograr el objetivo.

	Página
Agradecimientos	5
Índice	7
Índice de gráficas, ilustraciones, tablas y tablaturas	13
Abreviaturas	21
Glosario de términos	23
 Introducción	 27
1. Evolución y posicionamiento actual de la música antigua	28
2. Trayectoria personal y motivaciones	33
3. Planteamiento del problema	38
4. Objetivos	41
5. Breve referencia a la metodología	42
6. Estructura de la tesis	43
 Capítulo I: Marco conceptual	 45
1. Contexto histórico de la guitarra barroca y su enseñanza	47
1.1. Descripción de la guitarra barroca	47
1.2. Guitarra de cuatro órdenes, vihuela de mano y guitarra barroca	50
1.2.1. La guitarra de cuatro órdenes	50
1.2.2. La vihuela de mano	55
1.2.3. La guitarra barroca	75
1.2.3.1. Libros italianos	78
1.2.3.1.1. Foriano Pico	79
1.2.3.1.2. Paolo Foscarini	82
1.2.3.1.3. Giovanni Ambrosio Colonna	85
1.2.3.1.4. Angelo Michele Bartolotti	87

1.2.3.1.5. Antonio Carbonchi	88
1.2.3.1.6. Francesco Corbetta	90
1.2.3.1.7. Carlo Calvi	91
1.2.3.1.8. Giovanni Battista Granata	93
1.2.3.1.9. Ludovico Millionì, Pietro- Monte	96
1.2.3.1.10. Domenico Pellegrini	98
1.2.3.1.11. Tomasso Marchetti	100
1.2.3.1.12. Giovanni Bottazzari	101
1.2.3.1.13. Francesco Coriandoli	102
1.2.3.1.14. Francesco Ascoli	104
1.2.3.1.15. Ludovico Roncalli	105
1.2.3.2. Libros franceses	106
1.2.3.2.1. Antonie Carré	106
1.2.3.2.2. Francesco Corbetta	108
1.2.3.2.3. Remy Médard	110
1.2.3.2.4. Henri Grénerin	112
1.2.3.2.5. Robert de Visée	113
1.2.3.2.6. François Campion	115
1.2.3.3. Libros españoles y de América	117
1.2.3.3.1. Luis de Briçeo	117
1.2.3.3.2. Lucas Ruiz de Ribayaz	119
1.2.3.3.3. Francisco Guerau	121
1.2.3.3.4. Gaspar Sanz	123
1.2.3.3.5. Antonio de Santa Cruz	126
1.2.3.3.6. Santiago de Murcia	127
1.2.3.3.7. Joan Carles Amat	132
1.2.3.4. Libros de los Países Bajos	134
1.2.3.4.1. Nicolas Derosier	134
1.2.3.4.2. François Le Cocq	136
1.3. La notación	138
1.3.1. La tablatura	138
1.3.2. El <i>alfabeto</i> o abecedario	142
1.3.2.1. Italiano	143

1.3.2.2.	Castellano	154
1.3.2.3.	Catalán	155
1.3.2.4.	Otros alfabetos	158
2.	La enseñanza de la guitarra barroca en la actualidad	161
2.1.	Los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco dentro del currículum	161
2.1.1.	El currículum de Grado Elemental	163
2.1.2.	El currículum de Grado Medio	166
2.1.3.	El currículum de Grado Superior	170
2.1.3.1.	Estado español	170
2.1.3.2.	Catalunya	173
2.2.	Centros de enseñanza de instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco en España	181
2.3.	Tesis de doctorado relacionadas con la guitarra	187
Capítulo II: Proceso metodológico para el diseño del <i>Instrumento de anàlisis (IA)</i>		205
1.	Líneas metodológicas	206
1.1.	La comparación como estrategia	208
1.2.	Metodología interpretativa	209
1.3.	Técnica y herramientas de obtención de la información	211
2.	Proceso de selección del material	213
2.1.	Criterios de selección	213
2.2.	Búsqueda del material	214
2.3.	Comparación del material seleccionado con el disponible en manuscritos, ediciones antiguas y reediciones	218
3.	Selección de los parámetros de análisis de las piezas	224
3.1.	El parámetro de <i>referencia</i>	225
3.2.	Parámetros iniciales	227
3.3.	Parámetros finales	231
4.	<i>Instrumento de análisis (IA)</i>	237
4.1.	Diseño del <i>instrumento de análisis</i> preliminar	239

4.2. Valoración del <i>instrumento de análisis</i> con el grupo de expertos	244
4.3. Diseño del <i>instrumento de análisis</i> final	250
4.4. Descripción de la referencia bibliográfica de las piezas	256
4.5. Ejemplos de la utilización del <i>instrumento de análisis</i>	259
Capítulo III: Muestra de resultados del análisis de las piezas	265
1. Resultados obtenidos de los parámetros del Grupo 1 correspondientes a los <i>datos de los libros</i>	265
1.1. Generales	266
1.2. Editoriales	274
1.3. Descripción del documento	284
2. Resultados obtenidos de los parámetros del Grupo 2 correspondientes a los <i>datos de las piezas</i>	295
2.1. Generales	295
2.2. Ubicación en los libros	348
3. Resultados obtenidos de los parámetros del Grupo 3 correspondientes al <i>análisis de las piezas</i>	350
4. Descripción de los parámetros utilizados para medir la dificultad de las piezas	367
5. Descripción de los aspectos que no se pueden medir pero que influyen en la dificultad de las piezas	371
6. Anotaciones sobre el análisis de las piezas	374
Capítulo IV: Conclusiones	379
Bibliografía	391
Anexos	413
<u>Anexo 1</u> : Transcripción de los prólogos de los libros españoles:	413

Ribayaz, Guerau, Sanz, Murcia y Amat

Anexo 2: Programación de contenidos de la asignatura de 468

ICPRB de tres conservatorios españoles

Anexo 3: CD con los siguientes archivos: 502

- Listado completo de piezas organizadas por libros
- Listado completo de piezas organizadas alfabéticamente

Índice de gráficas, ilustraciones, tablas y tablaturas

	Página
<u>Gráficas:</u>	
<i>Gráfica 1:</i> Conservatorios y escuelas de música de ICPRB España	186
<i>Gráfica 2:</i> Vías de obtención de los libros de GB	216
<i>Gráfica 3:</i> Total de manuscritos, ediciones antiguas y reediciones	221
<i>Gráfica 4:</i> Total de fuentes de GB	222
<i>Gráfica 5:</i> Ejemplares de GB analizados divididos por países	223
<i>Gráfica 6:</i> Muestra tomada para la tesis	224
<i>Gráfica 7:</i> División de parámetros por grupos	234
<i>Gráfica 8:</i> Parámetros por apartados en el Grupo 1: Datos de los libros	235
<i>Gráfica 9:</i> Parámetros por apartados en el Grupo 2: Datos de las piezas	236
<i>Gráfica 10:</i> Parámetros por apartados en el Grupo 3: Análisis de las piezas	236
<i>Gráfica 11:</i> Área 1 de la ficha de análisis preliminar	239
<i>Gráfica 12:</i> Área 2 de la ficha de análisis preliminar	240
<i>Gráfica 13:</i> Área 3 de la ficha de análisis preliminar	241
<i>Gráfica 14:</i> Área 4 de la ficha de análisis preliminar	242
<i>Gráfica 15:</i> Diseño completo de la ficha de análisis preliminar	242
<i>Gráfica 16:</i> Área 1 de la ficha de análisis final	252
<i>Gráfica 17:</i> Área 2 de la ficha de análisis final	253
<i>Gráfica 18:</i> Área 3 de la ficha de análisis final	254
<i>Gráfica 19:</i> Área 4 de la ficha de análisis final	255
<i>Gráfica 20:</i> Diseño del IA final	256
<i>Gráfica 21:</i> Denominaciones de los libros de GB por el parámetro país	274
<i>Gráfica 22:</i> Libros de GB publicados por años en edición primaria	278

<i>Gráfica 23:</i>	Editoriales de los libros de GB analizados en la tesis	281
<i>Gráfica 24:</i>	Número de libros de GB publicados en ediciones modernas por año	282
<i>Gráfica 25:</i>	Prólogos de los libros de GB	292
<i>Gráfica 26:</i>	El <i>alfabeto</i> en los prólogos de los libros de GB	292
<i>Gráfica 27:</i>	Número de compases de las piezas de los libros de GB	311
<i>Gráfica 28:</i>	Relación por tonalidad y alteraciones de las piezas de los libros de GB	314
<i>Gráfica 29:</i>	Tipos de escritura más utilizados por la GB	338
<i>Gráfica 30:</i>	Utilización del <i>alfabeto</i> en los libros de GB	340
<i>Gráfica 31:</i>	Número de piezas por <i>scordaturas</i> en los libros de GB	347

Ilustraciones:

<i>Ilustración 1:</i>	GB de Jacopo Checchucci, 1628	49
<i>Ilustración 2:</i>	GB Jacopo Mosca Cavelli, 1725	49
<i>Ilustración 3:</i>	Portada de la <i>Instrucción de Música sobre la guitarra española</i> de Gaspar Sanz	269
<i>Ilustración 4:</i>	Portada de <i>Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes</i> de Joan Carles Amat	270

Tablas:

<i>Tabla 1:</i>	Libros de vihuela de mano	59
<i>Tabla 2:</i>	Acordes del <i>alfabeto</i> catalán según Amat	156
<i>Tabla 3:</i>	Relación de los <i>alfabetos</i> con el cifrado americano	159
<i>Tabla 4:</i>	Conservatorios y escuelas de música de ICPRB en España	183
<i>Tabla 5:</i>	Relación de libros incluidos en la tesis	217
<i>Tabla 6:</i>	Relación de fuentes de GB	220
<i>Tabla 7:</i>	Referencias de los libros de GB	226

<i>Tabla 8:</i>	Relación de parámetros iniciales para el análisis del repertorio de la GB	230
<i>Tabla 9:</i>	Relación de parámetros finales para el análisis del repertorio de la GB	232
<i>Tabla 10:</i>	Sarabandas en Dm de la base de datos preliminar	243
<i>Tabla 11:</i>	Descripción de los parámetros presentes en las áreas 2, 3 y 4 del IA	250
<i>Tabla 12:</i>	Organización de los libros de GB por el parámetro <i>número</i>	266
<i>Tabla 13:</i>	Libros con denominación IT	271
<i>Tabla 14:</i>	Libros con denominación FR	272
<i>Tabla 15:</i>	Libros con denominación IT/FR	273
<i>Tabla 16:</i>	Libros con denominación PB	273
<i>Tabla 17:</i>	Libros con denominación ES	273
<i>Tabla 18:</i>	Año de <i>edición primaria</i> de los libros de GB	275
<i>Tabla 19:</i>	Datos editoriales primarios de los libros de GB	276
<i>Tabla 20:</i>	Datos editoriales secundarios de los libros de GB	279
<i>Tabla 21:</i>	ISBN y <i>referencias editoriales</i> de los libros de GB	283
<i>Tabla 22:</i>	<i>Tamaño y total de piezas</i> de los libros de GB	287
<i>Tabla 23:</i>	Número de piezas por autor en los libros de GB	289
<i>Tabla 24:</i>	Libros de GB con prólogo	290
<i>Tabla 25:</i>	Presencia de prólogos y <i>alfabetos</i> en los libros de GB	293
<i>Tabla 26:</i>	Variaciones de escritura en las danzas de la suite barroca	296
<i>Tabla 27:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Aurilla	297
<i>Tabla 28:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Clarines	298
<i>Tabla 29:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Clorida	298
<i>Tabla 30:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Cotognella	299
<i>Tabla 31:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Danza del Hacha	299
<i>Tabla 32:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Dupon	300
<i>Tabla 33:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Fustamberg	300

<i>Tabla 34:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Girumetta	301
<i>Tabla 35:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Lantureril	302
<i>Tabla 36:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Saione	303
<i>Tabla 37:</i>	Lista del parámetro <i>tipo de pieza</i> con nombre Tenor di Napoli	304
<i>Tabla 38:</i>	Relación de la cantidad de piezas por <i>tipo de pieza</i>	306
<i>Tabla 39:</i>	Preferencia de tipo de composición para la GB	307
<i>Tabla 40:</i>	Ejemplos comparativos entre los parámetros <i>título pieza</i> y <i>tipo pieza</i>	308
<i>Tabla 41:</i>	Piezas de GB con más de 200 compases	310
<i>Tabla 42:</i>	Número de piezas por tonalidad	312
<i>Tabla 43:</i>	Correspondencia entre cifrado americano y <i>alfabeto</i> italiano	315
<i>Tabla 44:</i>	Nomenclatura utilizada para el parámetro <i>escritura</i>	317
<i>Tabla 45:</i>	Número de piezas por tipos de escritura	337
<i>Tabla 46:</i>	Utilización de <i>tipos de alfabetos</i> en los libros de GB	339
<i>Tabla 47:</i>	Equivalencia de la <i>métrica</i> con las letras de búsqueda	341
<i>Tabla 48:</i>	Afinaciones básicas de la GB	343
<i>Tabla 49:</i>	<i>Scordaturas</i> utilizadas en los libros de GB	345
<i>Tabla 50:</i>	Cuadro de deducción de <i>scordaturas</i>	346
<i>Tabla 51:</i>	Libros de GB con BC o acompañamiento de acordes	348
<i>Tabla 52:</i>	Uso de los ornamentos en los libros de GB	357
<i>Tabla 53:</i>	Libros de GB sin extrasinos	359
<i>Tabla 54:</i>	Libros de GB con el parámetro (,)	359
<i>Tabla 55:</i>	Libros de GB con los parámetros T TD y TE	360
<i>Tabla 56:</i>	Libros de GB con los parámetros % %D y %E	360
<i>Tabla 57:</i>	Libros de GB con los parámetros)()(D y)(E	361
<i>Tabla 58:</i>	Libros de GB con el parámetro x	362
<i>Tabla 59:</i>	Libros de GB con el parámetro U	362
<i>Tabla 60:</i>	Libros de GB con el parámetro #	363
<i>Tabla 61:</i>	Libros de GB con el parámetro ^	363
<i>Tabla 62:</i>	Libros de GB con el parámetro ff	364
<i>Tabla 63:</i>	Libros de GB con los parámetros <i>f</i> y <i>p</i>	364

<i>Tabla 64:</i>	Libros de GB con el parámetro eco	364
<i>Tabla 65:</i>	Libros de GB con el parámetro L	365
<i>Tabla 66:</i>	Libros de GB con el parámetro /	365
<i>Tabla 67:</i>	Libros de GB con el parámetro ://:	366
<i>Tabla 68:</i>	Libros de GB con el parámetro CLM	366

Tablaturas:

<i>Tablatura 1:</i>	<i>Fantasia del primer tono, Luis Milán</i>	61
<i>Tablatura 2:</i>	<i>Fantasia del sexto tono, Esteban Daza</i>	73
<i>Tablatura 3:</i>	PIC 1 022 Ballo di Mantva en Dm- <i>Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola</i> (p. 16)	81
<i>Tablatura 4:</i>	FOS 1 186 Passacaglio Passegiato sopra la lettera del O en Gm- <i>Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola</i> (p. 81)	84
<i>Tablatura 5:</i>	COL 1 068 Folias sopra l'E en Dm- <i>Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro</i> (p. 21)	86
<i>Tablatura 6:</i>	BAR 2 013 Prelude en G- <i>Libro secondo di chitarra spagnola</i> (p. 10)	88
<i>Tablatura 7:</i>	CAB 1 049 Ciaccona passeggiata per A en G- <i>Sonate di Chitarra Spagnola</i> (p. 24)	89
<i>Tablatura 8:</i>	COR 1 013 Passachaglia Sopra C en D- <i>Varii Capricii per la Chittara Spagnuola</i> (p. 30)	91
<i>Tablatura 9:</i>	CAL 1 054 Balletto en Am- <i>Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia</i> (p. 33)	93
<i>Tablatura 10:</i>	GRA 3 053 Gigua per un'altra accordatura- <i>Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola</i> (p. 86)	96
<i>Tablatura 11:</i>	MIL 1 017 Gagliarda alla Lombarda en G- <i>Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola</i> (p. 15)	98
<i>Tablatura 12:</i>	PEL 1 023 Battaglia Francese in D- <i>Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola</i> (p. 24)	100

Tablatura 13: MAR 1 044	Aria Nuova en Dm- <i>Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola</i> (p. 43)	101
Tablatura 14: BOT 1 040	Passacaglio per Acordatura diferente- <i>Sonate nuove per la chitarra spagnola</i> (p. 57)	102
Tablatura 15: COI 1 001	Alemanda La SANTI en Cm- <i>Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola</i> (p. 5)	103
Tablatura 16: ASI 1 016	Alemanda en Gm- <i>Primi Scherzi di Chitarra</i> (p. 20)	104
Tablatura 17: RON 1 007	Preludio en Em- <i>Capricci Armonici</i> (p. 8).	106
Tablatura 18: CAR 2 046	Tombau in Cm- <i>Livre de Pieces de Guitarre et de Musique</i> (p. 54)	107
Tablatura 19: COR 4 004	Fanfare en C- <i>"Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale"</i> (p. 4)	110
Tablatura 20: MED 1 004	Sarabande in C- <i>Pieces De Guitarre</i> (p. 5)	111
Tablatura 21: GRE 1 048	Menuet in Am- <i>Livre de guitarre et autres pièces de musique</i> (p. 35)	113
Tablatura 22: VIS 2 001	Prelude in Dm- <i>Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy</i> (p. 5)	114
Tablatura 23: CAM 1 047	Prelude- <i>Nouvelles découvertes sur la guitarre</i> (p. 23)	116
Tablatura 24: BRI 1 006	aquí comiençan suerte de folias in D- <i>Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español</i> (p. 8)	118
Tablatura 25: RIB 1 049	Folias en Dm- <i>Luz y Norte Musical</i> (p. 75).	120
Tablatura 26: GUE 1 007	Pasacalles de 3º tono- <i>Compassillo en Em- Poema Harmónico</i> (p. 8)	122
Tablatura 27: SAN 1 034	Jacaras in Dm- <i>Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1</i> (p. 7)	125
Tablatura 28: CRU 1 007	Gallardas, Sobre la C en D- <i>Libro donde se verán Passacalles</i> (p. 9)	127
Tablatura 29: MUR 3 096	Obra Por 7º tono. Preludio en Am- <i>Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales</i> (p. 103).	131

<i>Tablatura 30: AMA 1 001 Vacas en E- Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes (p. 26)</i>	134
<i>Tablatura 31: DER 1 003 Chaconne D. re in Dm- Les Principes de la Guitarre (p. 8)</i>	135
<i>Tablatura 32: LEQ 1 010 Gigue en Am- Recueil des pièces de guitare (p. 6)</i>	137
<i>Tablatura 33: Ejemplo de tablatura italiana</i>	140
<i>Tablatura 34: Ejemplo de tablatura francesa</i>	141
<i>Tablatura 35: Alfabeto Foscarini (1632)</i>	145
<i>Tablatura 36: Alfabeto Colonna (1637)</i>	146
<i>Tablatura 37: Alfabeto Carbonchi (1640)</i>	146
<i>Tablatura 38: Alfabeto Bartolotti (1640)</i>	147
<i>Tablatura 39: Alfabeto Corbetta (1643)</i>	147
<i>Tablatura 40: Alfabeto Calvi (1646)</i>	147
<i>Tablatura 41: Alfabeto Granata (1646)</i>	148
<i>Tablatura 42: Alfabeto Corbetta (1648)</i>	148
<i>Tablatura 43: Alfabeto Pellegrini (1650)</i>	149
<i>Tablatura 44: Alfabeto Bartolotti (1655)</i>	149
<i>Tablatura 45: Alfabeto Corbetta (1671)</i>	150
<i>Tablatura 46: Alfabeto Derosier (1690)</i>	150
<i>Tablatura 47: Alfabeto Sanz (1697)</i>	150
<i>Tablatura 48: Alfabeto Santa Cruz (1699)</i>	151
<i>Tablatura 49: Alfabeto Murcia (1714)</i>	151
<i>Tablatura 50: Alfabeto Le Cocq (1729)</i>	152
<i>Tablatura 51: Alfabeto Murcia (1732)</i>	152
<i>Tablatura 52: Alfabeto falso Foscarini (1632)</i>	153
<i>Tablatura 53: Alfabeto falso Calvi (1646)</i>	153
<i>Tablatura 54: Alfabeto falso Granata (1646)</i>	153
<i>Tablatura 55: Alfabeto Briceño (1626)</i>	154
<i>Tablatura 56: Alfabeto castellano Minguet e Yrol (1752)</i>	155
<i>Tablatura 57: Alfabeto Amat (1761)</i>	157
<i>Tablatura 58: Alfabeto catalán Minguet e Yrol (1752)</i>	158

<i>Tablatura 59: Ejemplo de escritura tipo C</i>	318
<i>Tablatura 60: Ejemplo de escritura tipo CV</i>	319
<i>Tablatura 61: Ejemplo de escritura tipo O</i>	320
<i>Tablatura 62: Ejemplo de escritura tipo OF</i>	321
<i>Tablatura 63: Ejemplo de escritura tipo ON</i>	322
<i>Tablatura 64: Ejemplo de escritura tipo ONF</i>	323
<i>Tablatura 65: Ejemplo de escritura tipo Q</i>	324
<i>Tablatura 66: Ejemplo de escritura tipo QF</i>	325
<i>Tablatura 67: Ejemplo de escritura tipo I</i>	326
<i>Tablatura 68: Ejemplo de escritura tipo IF</i>	327
<i>Tablatura 69: Ejemplo de escritura tipo IA</i>	328
<i>Tablatura 70: Ejemplo de escritura tipo IAF</i>	329
<i>Tablatura 71: Ejemplo 1 de escritura tipo M</i>	330
<i>Tablatura 72: Ejemplo 2 de escritura tipo M</i>	331
<i>Tablatura 73: Ejemplo 3 de escritura tipo M</i>	332
<i>Tablatura 74: Ejemplo 1 de escritura tipo MF</i>	333
<i>Tablatura 75: Ejemplo 2 de escritura tipo MF</i>	334
<i>Tablatura 76: Ejemplo 3 de escritura tipo MF</i>	335
<i>Tablatura 77: Ejemplo de escritura tipo S</i>	336
<i>Tablatura 78: Allemanda de Francesco Asioli</i>	349

Abreviaturas

A	La en cifrado americano
Am	La menor en cifrado americano
B	Si en cifrado americano
Bm	Si menor en cifrado americano
BC	Bajo continuo
BOE	Boletín Oficial del Estado
C	Do en cifrado americano
Cm	Do menor en cifrado americano
CP	Cuerda pulsada
D	Re en cifrado americano
Dm	Re menor en cifrado americano
E	Mi en cifrado americano
Em	Mi menor en cifrado americano
ESMUC	Escola Superior de Música de Catalunya
F	Fa en cifrado americano
Fm	Fa menor en cifrado americano
G	Sol en cifrado americano
Gm	Sol menor en cifrado americano
GB	Guitarra barroca
GBs	Guitarras barrocas
IA	<u>Instrumento de análisis</u>
ICPRB	Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco
LOGSE	Ley de Ordenación General del Sistema Educativo
LOE	Ley Orgánica de Educación
PAGM	Prueba de acceso a grado medio
UB	Universitat de Barcelona
VM	Vihuela de mano
VsM	Vihuelas de mano

Glosario de términos

Alfabeto: sistema de escritura de acordes utilizado por la guitarra barroca. Existieron tres clases, el italiano que utilizaba letras, el castellano que utilizaba números y letras, y el catalán que utilizaba números seguidos de la letra *n* ó *b* para indicar natural (mayor) o bemolado (menor).

Apagado: efecto de callar o apagar las cuerdas de la guitarra con la palma de la mano derecha durante el toque *rasgueado*, produciendo generalmente un *chasquido* que da riqueza rítmica a la música interpretada.

Arpeggio¹: *“término que designa la ejecución de un acorde de manera que las notas se oigan sucesivamente del grave hacia el agudo o viceversa, en lugar de hacerlo simultáneamente como es normal.”*

Bordones: cada una de las cuerdas graves de la guitarra barroca que forman octava con la inmediatamente adyacente. Se utilizan generalmente en la cuarta y quinta cuerda.

Campanella: efecto de realizar escalas con la combinación de varias cuerdas. Es muy común este tipo de escritura para la guitarra barroca y prácticamente desapareció con la guitarra clásica.

Cejilla: recurso técnico utilizado en los instrumentos de cuerda pulsada, que consiste en utilizar el dedo 1 de la mano izquierda como una barra para pisar más de dos cuerdas en el mástil.

Cifrado americano: sistema de nomenclatura de acordes, usado en la música moderna, que se define con letras que van de la A a la G. Las correspondencias con las notas son de la siguiente manera: A-la, B-si, C-do, D-re, E-mi, F-fa y G-sol.

Couche le main: efecto de *apagado* que se realiza cerrando la mano, indicado principalmente en la música francesa para guitarra barroca.

Dedillo: técnica de repetición rápida de notas con la utilización de un solo dedo a manera de púa.

Digitación: indicación adecuada de los dedos de la mano derecha e izquierda, para la interpretación de una obra musical.

Estilo mixto: forma de interpretar la guitarra barroca, que combina el *punteado*, con el *rasgueado*.

¹ *Diccionario enciclopédico Salvat universal*. (1969). Barcelona: Salvat editores. S.A. Tomo 3, p.131.

Extrasinos: técnica de la mano izquierda que consiste en ligar dos o más notas con un solo toque de la mano derecha. Actualmente son conocidos como *ligados*.

Luthier: constructor de instrumentos musicales.

Mordente: aplicado a la guitarra barroca, el *mordente* es un ornamento que consiste en la repetición de extrasinos ascendentes y descendentes, realizados con los dedos de la mano izquierda con un solo toque de la mano derecha. Se diferencia del *trino* por la cantidad de repeticiones realizadas de los extrasinos, que en el caso del *mordente* no suelen ser más de dos.

Órdenes: pares de cuerdas afinadas en unísonos u octavas utilizados en los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco.

Puente: parte de la guitarra donde se atan las cuerdas y que se encuentra pegado a la tapa del instrumento.

Punteado¹: *“técnica de ejecución de la guitarra. Consiste en obtener el sonido haciendo vibrar individualmente las cuerdas al pulsarlas con la yema de los dedos o la uña. Se opone al rasgueo.”*

Rasqueado²: *“técnica de interpretación en la guitarra, consistente en golpear la mayor parte de las cuerdas del instrumento con el envés de las uñas de la mano que pulsa, mientras la mano que pisa se desenvuelve formando acordes. Es la técnica opuesta al punteo. Este procedimiento de ejecución fue normal en la guitarra barroca, luego se proscribió en la guitarra clásica y romántica, y se recuperó en la segunda mitad del s. XIX desde el contexto de la guitarra popular, en cuya técnica el rasgueo forma parte consustancial.”*

Scordatura³: *“En els instruments de corda, especialment els de corda amb mànec, accordatura o afinació anòmla –d’una o més cordes- respecte a l’habitual de l’instrument, que fa possible o més fàcil l’execució d’alguns passos o acords, i també permet obtenir un timbre especial en certes notes o passatges.”*

Tablatura⁴: *“qualsevol sistema de notació instrumental que utilitzi lletres, nombres o altres signes en lloc dels que són propis de la notació amb pentagrama.”* En la guitarra barroca; las letras, números y otros signos se ubican sobre un diagrama de cinco líneas paralelas, que simbolizan las cuerdas del instrumento.

Tañer: pulsar con los dedos las cuerdas de un instrumento. Diferente a la pulsación con un plectro o arco, que sería pellizcar o frotar.

¹ Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (2000). España: SGAE. Tomo 8. p.1017.

² Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (2000). Op, Cit. Tomo 9. p.53.

³ Gran Enciclopèdia de la Música. (2000). Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Vol. 7.

⁴ Gran Enciclopèdia de la Música. (2000). Op, Cit. Vol. 8.

Templar: ajustar la afinación de un instrumento de cuerda pulsada de manera que quede *afinada* en sí misma, pero no necesariamente en una altura determinada por algún temperamento. Un instrumento *templado* sonará bien de manera solista, sin embargo, para tocar en ensamble es necesario *afinar* los instrumentos en el mismo temperamento.

Tenuto: aplicado a la guitarra barroca, el *tenuto* significa mantener las cuerdas pisadas del acorde, durante el tiempo indicado por los diferentes tipos de líneas de la tablatura.

Trémolo: aplicado a la guitarra barroca, el *trémolo* era la terminología utilizada por los compositores italianos para indicar el trino.

Trillo: técnica de *rasgueado* utilizada por la guitarra barroca, que consiste en la repetición de acordes con diferentes movimientos de la mano derecha.

Trino: aplicado a la guitarra barroca, el *trino* es un ornamento que consiste en la repetición de extrasinos ascendentes y descendentes, realizados con los dedos de la mano izquierda con un solo toque de la mano derecha. Se diferencia del *mordente* por la cantidad de repeticiones realizadas de los extrasinos, que en el caso del *trino* generalmente son más de dos.

Vibrato: recurso técnico que consiste en hacer *vibrar* una cuerda mediante el movimiento longitudinal o transversal del dedo que pisa una nota, generalmente ayudándose con el movimiento del brazo.

La guitarra barroca (GB), es quizás uno de los instrumentos musicales más hermosos dentro de la familia de instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco (ICPRB). La belleza que presenta en la ornamentación, la calidez de su sonido, el particular modo de afinación y su curioso sistema de notación de acordes; hacen del instrumento uno de los más interesantes dentro de los instrumentos barrocos. Es sorprendente observar, que a pesar de la riqueza que encierra su estudio, son muy pocos los trabajos de investigación que se han hecho al respecto. Se observa preferentemente una carencia importante en la investigación enfocada hacia la enseñanza del instrumento, aspecto en el que este trabajo de tesis pretende contribuir, con la presentación de una propuesta original de análisis de su repertorio. Además de contribuir al mejoramiento de los aspectos de enseñanza, la investigación tiene la función de informar al lector no especialista acerca del material existente, presentando explicaciones detalladas de las particularidades de la notación del repertorio de la GB.

El estudio que propone la tesis está orientado a diseñar un *instrumento de análisis*¹ (IA), que sea de utilidad para la selección del repertorio de la GB solista, con un enfoque preferentemente pedagógico; el material con que se cuenta son publicaciones modernas de ediciones en facsímil de los siglos XVII y XVIII. La GB se encuentra dentro la denominación genérica de Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco (ICPRB), especialidad determinada por la LOGSE² dentro del Currículum de Enseñanzas Musicales

¹ Durante el desarrollo de la tesis existen dos palabras que pueden causar confusión, por un lado está el *instrumento* que se refiere a diferentes clases de instrumentos musicales y por otro lado el *instrumento de análisis (IA)*, que se refiere a la herramienta creada en la investigación para el análisis de las piezas de los libros de GB.

² La LOGSE es la ley orgánica de ordenación general del sistema educativo español del 3 de octubre de 1990. Determina en su artículo 39.1, que la enseñanza de la música comprenderá tres grados: a) Grado Elemental, que tendrá cuatro años de duración; b) Grado Medio, que se estructurará en tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno, y c) Grado Superior, que comprenderá un solo ciclo, cuya duración se determinara en función de las características de estas enseñanzas.

de Grado Medio y Superior del Estado español y la Generalitat de Catalunya¹, por su parte, la LOE² pretende continuar con la misma línea de trabajo pero en el momento de la realización de la tesis, aún no se habían desarrollado los objetivos y contenidos de las enseñanzas musicales.

La necesidad de desarrollar un IA, se puede entender como la consecuencia directa de la demanda que está teniendo en la actualidad el movimiento de la música antigua; en el cual se considera importante, la creación de herramientas para la apreciación, investigación y enseñanza de este tipo de especialidades instrumentales. En este sentido, se aprecian una serie de factores que han influido e influyen en la actualidad, para que el movimiento de la música antigua tenga el puesto privilegiado que ocupa.

1. Evolución y posicionamiento actual de la música antigua

La llamada *música antigua*³ ha cobrado en los últimos años una fuerza importante dentro del panorama concertístico. La necesidad de interpretar la música de cada período con un alto grado de fidelidad, tanto en el campo musicológico como en el de la organología, ha contribuido a generar una profunda transformación en cuanto a la concepción e interpretación de este tipo de repertorio. La forma de abordar una pieza de Bach, Händel o Telemann en la actualidad, dista mucho de la manera que se tenía hace 50 años. Este enfoque diferente está claramente influenciado y enriquecido por los recursos de que se dispone en cuanto al manejo actual de la información e la investigación. La interpretación histórica cada vez cobra más fuerza y dentro

¹ El currículum de enseñanzas musicales de Catalunya en los tres niveles: Elemental, Medio y Superior, está regido por el Departament de Ensenyament de la Generalitat de Catalunya.

² La LOE es el presente plan educativo que fue aprobado mediante la ley del 3 de mayo de 2006 y publicada en el BOE número 106.

³ Sobre el tema existe una interesante discusión acerca de la terminología, sin que se haya definido claramente los límites. Se considera genéricamente “música antigua” la compuesta desde la Edad Media hasta el Clasicismo, pasando por el Renacimiento y el Barroco. Tomamos esta generalización aunque sabemos que esta servida la discusión de definir los límites.

del mundo de la crítica se observa una reacción importante de valoración frente a este hecho.

Entrar a discutir sobre si la música antigua, debe solamente interpretarse con instrumentos de época, se considera un tema subjetivo en el campo de la apreciación, sin embargo, la interpretación bajo conceptos históricos se debería tener como una constante, bien sea en instrumentos modernos o de la época.

Se podría decir, sin miedo a equivocarnos, que la música antigua pasa por un especial momento de *gloria*. La investigación musicológica actual, realizada inicialmente en países europeos y posteriormente en Estados Unidos y Latinoamérica; ha dado a la luz una gran cantidad de datos y ha permitido la recuperación de una gran cantidad de manuscritos que posteriormente se han publicado en ediciones en facsímil.

Todo este fenómeno, ha generado en la crítica especializada una reflexión profunda acerca de la interpretación, dejando atrás las apreciaciones superficiales enfocadas únicamente hacia las habilidades técnicas de los intérpretes. Hoy en día es difícil aceptar en la música antigua, una buena interpretación sin un soporte claro de investigación. En el caso de los oyentes, los datos generados por la investigación tienen la importante labor de introducirlos dentro de un contexto propicio. En este sentido entran a jugar un papel importante las revistas especializadas, que actualmente no sólo hacen críticas de lo que oyen, sino también de lo que ven en los discos como información de soporte y arte gráfico¹.

Desde nuestro punto de vista, son responsables de la evolución y posicionamiento actual de la música antigua una serie de factores que se pueden resumir a continuación:

¹ Ver las críticas de la excelente revista de música antigua Goldberg editada en español, inglés y francés y con difusión en Europa y Estados Unidos especialmente. La información completa de la revista se puede encontrar en la web: <http://www.goldbergweb.com>

- La investigación musicológica.
- La creación de programas de música antigua en conservatorios y escuelas de música.
- Los avances en la construcción de instrumentos.
- El sector editorial.
- El sector discográfico.

La investigación musicológica

Quizás uno de los aportes más importantes al movimiento de resurgimiento de la música antigua, sea la proliferación de la investigación en el campo de la musicología. Analizando la situación dentro del contexto español, se puede decir que fue a partir de la LOGSE cuando se comenzó a tener conciencia de la importancia de adquirir un conocimiento del contexto histórico, como herramienta determinante para la interpretación. El antiguo Plan del 66 dejaba entrever un verdadero *abismo* entre la relación de la teoría con la práctica, enfocando las enseñanzas instrumentales hacia aspectos preferentemente técnicos y no musicales. Dicha separación de las asignaturas se hacía evidente en las pruebas de nivel de paso de grado, que no evaluaban los contenidos prácticos y teóricos paralelamente. A partir de la LOGSE, se instaura la prueba de acceso a grado medio (PAGM) que globaliza las enseñanzas musicales entendiéndolas como un bloque; siguiendo esta línea para la presentación de la prueba de instrumento se ha de superar previamente la prueba teórica.

Consideramos que el movimiento de la música antigua es quien ha liderado mejor la necesidad interpretación- investigación y con justificada razón. La asimilación e interpretación de copias de facsímiles y manuscritos exige del intérprete un acercamiento distinto que difiere al del músico especializado en instrumentos sinfónicos. Aspectos como la diversidad en los tipos de notación necesitan de un ejercicio y una práctica constante para su entendimiento, esta tendencia ha convertido al *músico antiguo* en un intérprete- investigador que puede responder con conocimiento de causa a las cuestiones de estilo e

interpretación que se le planteen, así como defender sus teorías de interpretación en diferentes contextos.

La creación de programas de música antigua en conservatorios y escuelas de música

Teniendo en cuenta que en general el intérprete de instrumentos de época necesita y valora el conocimiento previo a la interpretación, es muy importante resaltar el papel decisivo que ha tenido la creación de programas de enseñanza de la música antigua en el mundo. En el caso de España, hemos podido apreciar en los últimos años una gran proliferación de centros de estudios de este tipo de especialidad. Como hemos dicho anteriormente, fue a raíz de la LOGSE cuando se incluyeron los estudios de instrumentos históricos en los programas de los conservatorios y escuelas de música. Este hecho no implicaba que antes de la aplicación de la ley, los músicos o aficionados en España no se dedicaran a interpretarlos, lo que sucedía, en la mayoría de los casos era el desarrollo de un aprendizaje autodidacta¹ movido principalmente por la curiosidad que suscitaba el repertorio. Los músicos que buscaban estas especialidades debían por fuerza viajar a otros países europeos para completar sus estudios y oficializarlos². En la actualidad, se cuentan en España 11 centros que imparten enseñanzas de música antigua, tres de ellos lo hacen en el Grado Superior y los restantes ocho en Grado Medio³.

Los avances en la construcción de instrumentos

La técnica de construcción de instrumentos es un sector que ha evolucionado decisivamente en la actualidad. El descubrimiento de las técnicas de construcción antiguas, así como la inclusión de nuevos materiales para la fabricación de las cuerdas, han hecho que hoy en día sea mucho más viable confeccionar un instrumento histórico. En la actualidad, existen gran cantidad

¹ Un ejemplo claro de éxito en el aprendizaje autodidacta de la guitarra lo constituye la figura de Andrés Segovia, sin duda uno de los músicos más completos de nuestro tiempo.

² Jordi Savall es quizás el caso más reconocido de este tipo de éxodo. A su regreso a España, después de sus estudios y permanencia en Basilea, se convirtió en un referente decisivo para la música antigua en España.

³ Acerca de los centros de enseñanza en España de ICPRB se hablará extensamente en el apartado 2 del capítulo I.

de *luthiers* involucrados con la investigación que construyen sobre modelos reales o basados en la iconografía, una gran variedad de GBs, laúdes, archilaúdes, tiorbas y guitarras clásicas.

La calidad de los materiales y la búsqueda exhaustiva de nuevas posibilidades sonoras ha hecho de la construcción de instrumentos un aspecto determinante para el éxito de las interpretaciones históricas; se trata de un trabajo en equipo que realizan investigadores, intérpretes y *luthiers*.

El sector editorial

En cuanto al sector editorial, hemos visto con gran satisfacción, como las editoriales han apostado por la publicación de manuscritos en ediciones en facsímil aún sabiendo que su mercado es bastante reducido. La riqueza que representa para el intérprete de música antigua tocar utilizando ediciones de copias en facsímil, se convierte en un hecho sin precedentes en la historia de la interpretación histórica. En el estudio con las copias en facsímil, el intérprete está en contacto directo con la intención que tuvo el compositor en el momento de componer la obra.

El criterio de selección de los manuscritos ha sido una labor realizada generalmente bajo criterios musicológicos. La cantidad de editoriales dedicadas a la publicación de ediciones en facsímil es bastante reducida y se cuentan entre ellas: Minkoff, SPES, Forni, Chanterelle, Arte Tripharia, Opera Omnia y Michael Lorimer.

El sector discográfico

Otro sector que se considera determinante para el buen posicionamiento de la música antigua actualmente es el discográfico. Al igual que el sector editorial, su mercado es bastante reducido y su divulgación es posible gracias al entusiasmo y deseo de algunos pocos. El sector discográfico, ha apostado por la difusión de un tipo de música poco rentable, vale la pena decir que detrás de

cada pequeño sello, existe una persona enamorada del arte y convencida de su importante labor de difusión.

Los sellos disqueros de música antigua, son en su mayoría empresas pequeñas que realizan publicaciones con un tiraje reducido y que llevan en la mayoría de los casos el lanzamiento de varios discos simultáneamente. Dentro del sector, la reducción de costos de producción es un común denominador y las condiciones que pueden ofrecer dichos sellos a los artistas son bastante precarias. A pesar de las condiciones, los intérpretes se ven por fuerza interesados en entregar a los sellos sus grabaciones, por las ventajas que proporciona el lanzamiento de una producción con un sello disquero y no de forma independiente.

Una vez descritos los aspectos que influyen en el posicionamiento actual de la música antigua, entremos a enunciar las motivaciones que me han llevado a plantear el proyecto de investigación.

2. Trayectoria personal y motivaciones

La principal razón de la elección del tema de tesis, fue la motivación que existía para crear un material pedagógico enfocado hacia la enseñanza de la GB. Mi formación de estudios superiores de guitarra clásica¹ me permitió durante el transcurso de la carrera, tener contacto permanente con música para guitarra de todos los períodos. Por regla general, los estudios de guitarra clásica² en los conservatorios y escuelas de música en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, llevan una línea común que consiste en que el estudiante

¹ Estudios realizados en la *Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá- Colombia*, en cual obtuve el título de *Maestro en Música- Guitarrista* en el año 1998.

² Introduzco la denominación *guitarra clásica* para referirme únicamente al instrumento que se ha tocado desde la finalización del Romanticismo hasta nuestros días. El instrumento que se tocó desde la finalización del Barroco hasta el final del Romanticismo lo llamaremos *guitarra clásico- romántica*. Para más información acerca de la *guitarra clásico- romántica* se puede consultar la Parte III, p.191-296 del libro: TYLER, J. SPARKS, P. (2002). *The guitar and its music*. New York: Oxford University Press.

interprete obras de diferentes estilos. Este tipo de formación, que considero muy adecuada, permite al estudiante tener una visión general del estilo de interpretación de cada época.

Durante mis estudios estuve claramente inclinado hacia la interpretación de música del Renacimiento y el Barroco, así como la música contemporánea; dos polos aparentemente opuestos pero que en realidad tienen bastantes puntos en común. Mediante el contacto con la música renacentista estuve en contacto con obras de los vihuelistas españoles¹ y los laudistas ingleses² del siglo XVI; mientras que mi atención en el Barroco se centró en obras de Johann Sebastian Bach y Sylvius Leopold Weiss. Posteriormente interpreté música de compositores de GB como Robert de Visée, Francesco Corbetta y Ludovico Roncalli.

Con el deseo de comprender los aspectos relevantes de la técnica y la interpretación de la música de estos compositores y con la ayuda de mi profesor Carlos Posada³, comencé a investigar acerca del repertorio y los instrumentos originales para las que fueron compuestas. Conocí la tablatura⁴ y pronto comencé a realizar experimentos de afinación, y *scordaturas*⁵ en la guitarra clásica para lograr acercarme a la afinación y sonoridad de los instrumentos de época.

En un primer momento realicé experimentos de *scordatura* en la guitarra clásica bajando la sexta cuerda a Do y la quinta a Fa⁶, esta afinación me

¹ Particularmente las obras de Luis Milán, Luis de Narváez, Enriquez de Valderrabano y Alonso Mudarra.

² Especialmente con la obra de John Dowland.

³ Profesor de guitarra clásica de la *Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá- Colombia*.

⁴ Sistema de escritura de la música para instrumentos de cuerda pulsada. En el apartado 1.3.1 se tratará ampliamente el tema.

⁵ La *scordatura* consiste en la afinación de las cuerdas en diferentes alturas para lograr mejoras de sonoridad y digitación en las piezas. El tema se tratará a fondo en el apartado 2 del capítulo III.

⁶ Recordemos que la afinación de la guitarra clásica es la siguiente: mi', si, sol, re, La y Mi.

La nomenclatura adoptada durante el trabajo de tesis para la indicación de las notas es la siguiente:

- **mi'**: equivalente al E4.
- **si**: equivalente al B3.
- **sol**: equivalente al G3.
- **re**: equivalente al D3.

permitía tocar en la tonalidad de Fa mayor con dos cuerdas al aire y habiendo ampliado el registro de la guitarra una tercera mayor. La afinación en principio era muy buena, por la ampliación del registro, pero presentaba dos problemas fundamentales:

- La sexta cuerda quedaba demasiado floja y la sonoridad en la guitarra tenía un balance inadecuado.
- Las notas pisadas en las cuerdas quinta y sexta eran inadecuadas para la formación de acordes en primera posición al generarse problemas graves de digitación.

Aunque este primer experimento no tuvo un verdadero éxito, si que se podría decir que abrió el camino hacia la curiosidad de exploración de nuevas soluciones para la interpretación del repertorio de GB en la guitarra clásica.

Un segundo experimento fue realizado para la interpretación de la suite en Re menor de Robert De Visée, originalmente escrita para GB e incluída en el libro de Robert Strizich¹. En este libro se encuentran las suites del compositor francés transcritas a pentagrama, y el editor enumera en el prólogo una serie de instrucciones para la adecuada interpretación de las obras en la guitarra clásica. Su transcripción de las suites es excelente, debido a que muestra claramente lo que sonaría si la música se tocara en el instrumento original. Este material me llevó a experimentar con una nueva afinación de la guitarra clásica, suprimiendo la sexta cuerda entorchada y reemplazando la quinta entorchada por una tercera lisa. La afinación quedaba de siguiente forma:

cuerda	1	2	3	4	5	6
afinación	mi'	si	sol	Re	la	se suprimió

-
- **La:** equivalente al A2.
 - **Mi:** equivalente al E2.

¹ Suite N° 9 en Re p.53. STRIZICH, R. (1969). *R. De Visée- oeuvres complètes pour guitare*. París: Heugel. [transcripción Robert Strizich]

La sonoridad del *nuevo* instrumento se acercaba bastante a la afinación de la GB de Robert De Visée¹, y me permitía acercarme con bastante fiabilidad a las características del instrumento original.

La realización de los dos experimentos, me proporcionó una nueva dimensión para la comprensión de la música para instrumentos de cuerda pulsada en el Barroco. A partir de este momento surgieron las siguientes preguntas:

- ¿Por qué no interpretar la música del Renacimiento y el Barroco en los instrumentos originales?
- ¿Vale la pena alterar las características propias de un instrumento, como el caso de la guitarra clásica, para tocar música propia de otros períodos?
- ¿Es adecuado tocar en la guitarra clásica la música compuesta para GB, laúd, vihuela o tiorba?

Realizados los anteriores cuestionamientos, me decidí a investigar acerca de las características propias de la técnica e interpretación de los ICPRB con el objetivo de encontrar respuestas a las preguntas. En el camino tropecé con bastantes problemas para acceder a la información concerniente, encontrar el repertorio en ediciones en facsímil y adquirir los instrumentos.

El primer inconveniente lo encontré en la búsqueda del material en ediciones en facsímil, repertorio que era prácticamente inexistente en Colombia a comienzos de los años 90. El material debería ser solicitado vía correo postal, teléfono o fax, a editoriales en Europa y Estados Unidos, lo que hacía bastante costoso su adquisición. Por otro lado, surgía el problema de la adquisición de los instrumentos, que también deberían ser encargados e importados a costos muy elevados, presentado serias dificultades en el envío y entrega en Colombia. La tienda Early Music Shop de Londres, me brindaba quizás la única

¹ La GB tiene cuerdas dobles excepto en la primera cuerda, De Visée habla de la afinación en unísonos en la segunda, tercera y quinta cuerda y octavas en la cuarta. Ver STRIZICH, R., Op, Cit. p.V "The French guitarists of the latter half of the 17th century, on the other hand, seemed to favor the use of an octave on the fourth course only, leaving the fifth course tuned in unison at the upper octave".

alternativa de adquirir un instrumento antiguo, que debería ser ensamblado en el momento de la recepción con el inconveniente que podría esto representar para alguien sin experiencia.

Afortunadamente había en Colombia un constructor de guitarras que tenía la inquietud de construir instrumentos de cuerda pulsada (CP). Una vez contactado, supe que hasta aquel momento había construido solamente una vihuela de mano (VM), que era una copia del instrumento encontrado por Oscar Olshen¹ en la iglesia de la Compañía de Quito.

En 1994 encargué a Cristian Gutiérrez la construcción de otra copia de la VM de Quito y en seis meses tuve el instrumento, que se convirtió en una verdadera novedad en Bogotá dentro del medio de los guitarristas. El instrumento tenía un valor organológico enorme dada su procedencia, sin embargo, el resultado sonoro dejaba mucho que desear. En aquel momento no se sabía en realidad, si la falta de sonoridad era a causa de las imperfecciones del instrumento original hallado en Quito, o por el contrario, podría ser fruto de la inexperiencia que poseía Cristian en la construcción de este tipo de instrumentos. Investigaciones posteriores han lanzado una hipótesis indicando que las características de la llamada VM de Quito, se acerca más a la tipología de una GB que a una VM.

Es importante indicar que a pesar de las características pobres de sonoridad del instrumento, la experiencia que representaba para mi tocar en un instrumento de época fue exquisita y era el primer contacto realizado con este tipo de instrumentos. Las fantasías de Milán, Narváez y Valderrábano, que había tocado durante mis estudios siempre con la guitarra clásica, tenían otro aire cuando sonaban en la VM.

Tras mi culminación del grado superior como guitarrista en Colombia, viajé a España para ingresar a realizar estudios de perfeccionamiento de guitarra

¹ La vihuela fue identificada por Olshen en 1976. Para ampliar la información sobre esta vihuela, se puede consultar el interesante libro: BERMUDEZ, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 - 1938*. Bogotá: Fundación de Música, p.183-203.

clásica. A mi llegada comencé a estudiar en la Escola Luthier de Barcelona con el excelente guitarrista Arnaldur Arnarson, quien me enseñó aspectos muy determinantes de la interpretación y el manejo del sonido en la guitarra clásica. Posteriormente, e inclinado por el estudio serio de los instrumentos de CP, comencé mi formación en la Escola Luthier y la continué en la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) con el excelente músico e intérprete de ICPRB Xavier Díaz. Con Xavi, adquirí los elementos básicos de la técnica e interpretación de los instrumentos de CP, quien también me orientó sabiamente para la compra de instrumentos de calidad.

El proceso lento de acercamiento a los instrumentos de CP me ha hecho reflexionar acerca de la importancia de disponer de material adecuado para la enseñanza de la GB. Una vez me he introducido completamente en el medio de la música antigua, mi interés se ha decantado hacía la adquisición de material en ediciones en facsímil. En este proceso se ha podido constatar que existen una serie de carencias en cuanto a material pedagógico se refiere y la tesis se plantea como una herramienta que contribuya a suplir esta necesidad.

3. Planteamiento del problema

Después de hacer un recuento de los factores que posicionan la música antigua en la actualidad y de tener en cuenta las motivaciones y la experiencia personal, entramos a definir el problema de la tesis. El planteamiento del problema responde a la necesidad de resolver las siguientes cuestiones referentes a la enseñanza de la GB:

- ¿Existe la posibilidad de analizar las piezas de los libros de GB para definir su grado de dificultad?
- ¿Qué tipo de análisis habría que hacer a dichas piezas para determinar su dificultad?

- ¿Qué tipos de parámetros se tendrían que incluir para analizar los libros y las piezas?
- ¿Qué tipo de herramienta se podría implementar para analizar las piezas?
- ¿Qué tipo de utilidad puede tener el desarrollo de una herramienta para analizar el repertorio de la GB?
- ¿Qué clase de metodología se tendría que utilizar para un análisis de dichas características?

Las respuestas a cada una de estas preguntas, se irán esclareciendo en el transcurso de la investigación. La principal motivación para la realización de la tesis está influenciada por la vivencia y la experiencia en el campo de la interpretación de la guitarra clásica y la GB. El resultado de la tesis pretende servir como una herramienta didáctica poderosa para la enseñanza del instrumento; en estos términos la tesis sería un aporte importante dentro del mundo de la educación en general.

La hipótesis de la tesis sostiene que el diseño y validación de un *instrumento de análisis* (IA), servirá como herramienta indispensable para la elección de repertorio adecuado para la enseñanza de la GB.

4. Objetivos

Objetivo general

Diseñar un *instrumento de análisis* para el repertorio de la guitarra barroca solista, que sea de utilidad para la selección de las piezas para su enseñanza.

Objetivos específicos

1. Describir el contexto histórico de la guitarra barroca desde el punto de vista del material publicado y de su sistema de notación.
2. Describir la situación actual de la enseñanza de la guitarra barroca en España.
3. Determinar los parámetros indispensables para el diseño del *instrumento de análisis*.
4. Extraer los resultados del análisis de las piezas de los libros de guitarra barroca, mediante la implementación del *instrumento de análisis*.

5. Breve referencia a la metodología

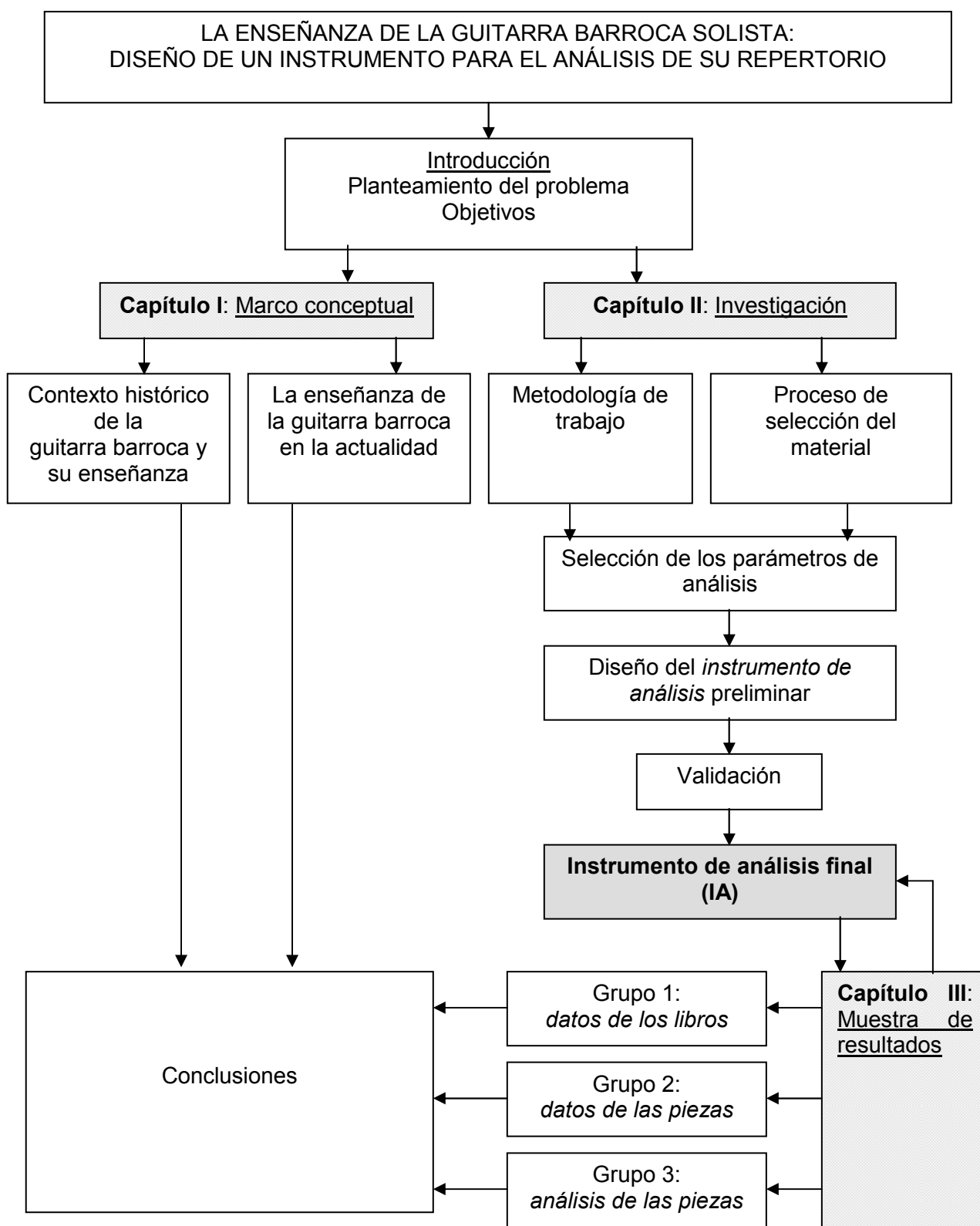
Una vez definido el problema y los objetivos de la tesis, enunciamos a continuación el tipo de metodología que se utilizará para el desarrollo del trabajo de investigación. Teniendo en cuenta que la tesis está enfocada hacia un estudio del repertorio de la GB con fines pedagógicos, hemos decidido utilizar una metodología combinada entre metodología *comparativa* e *interpretativa* con un enfoque cualitativo.

Mediante el uso de la metodología *comparativa* podremos organizar sistemáticamente la información para lograr extraer conclusiones que nos permitan generalizar acerca del comportamiento del repertorio de la GB. La *comparación* la utilizaremos en la contrastación de la presencia de los parámetros dentro del conjunto de piezas de los libros, estableciendo así puntos convergentes y divergentes en el análisis.

Con el uso de la metodología *interpretativa* seguiremos todo el proceso de la investigación que se compone de cuatro fases: *fase preparatoria*, *fase de trabajo de campo*, *fase analítica* y *fase de difusión de resultados*. En la *fase preparatoria* se describirá el marco teórico, indicando la situación histórica y actual de la GB. En la *fase de trabajo de campo* se describirá todo el proceso de búsqueda del material de la tesis. En la *fase analítica* se determinan los parámetros que sirven para el análisis del repertorio, se introduce la información en la base de datos y se implementa el IA. En la fase final, que corresponde a la *difusión de resultados* se extraen las conclusiones derivadas del análisis.

En el transcurso de la investigación se implementó la técnica de *análisis de contenido* para la interpretación de la información hallada en las piezas y los prólogos de los libros de GB. Al mismo tiempo, se utilizaron herramientas para la obtención de datos como el diseño e implementación de *instrumentos de análisis*, *bases de datos* y la *entrevista*.

6. Estructura de la tesis



Capítulo I

Marco conceptual

En este capítulo, describiremos el contexto histórico y actual de la guitarra barroca (GB). Dentro del contexto histórico, haremos una descripción del instrumento y la relación con sus predecesores: la guitarra de cuatro órdenes y la vihuela de mano. Posteriormente, se enunciarán los aspectos relacionados con la notación, donde se hablará de la tablatura y el *alfabeto*. La descripción de los tres instrumentos, seguirá un hilo conductor basado en las publicaciones realizadas desde el siglo XVI al XVIII.

En la segunda parte del capítulo, se analizará el contexto actual de la enseñanza de la GB, comenzando por la descripción de los contenidos enunciados por el currículum del Estado y Catalunya para instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco (ICPRB). Seguidamente, se relacionarán los centros actuales de enseñanza para dicha especialidad en España y finalmente se hará un recuento de los trabajos de tesis doctorales relacionados con el tema de la tesis.

Aunque el tema de la tesis trate aspectos musicológicos, el objetivo final no es un estudio de musicología en profundidad sobre la GB. Sin embargo, para contextualizar la investigación se hace necesario la revisión de los trabajos hechos al respecto, que incluyen estudios musicológicos en profundidad. En este sentido, debemos mencionar el valioso aporte que ha hecho a este trabajo, la investigación del musicólogo James Tyler. Sus libros publicados en 1980 y 2002, así como una serie de artículos, contienen la información más extensa y completa que existe actualmente sobre la GB; durante el desarrollo de la tesis nos remitiremos continuamente a sus investigaciones.

Su primer libro, *The early guitar* publicado en 1980¹, habla de la historia de la GB partiendo de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes, posteriormente enuncia las tres escuelas más importantes de desarrollo del instrumento en Europa: la escuela italiana, francesa y española. En la segunda parte presenta un manual práctico en el que se exponen los diferentes tipos de afinación, las tablaturas, el *alfabeto* y la técnica de mano derecha e izquierda. Al final del libro, publica cuatro apéndices que contienen información musicológica de gran interés².

Su segundo libro, *The guitar and its music* publicado en 2002³ y realizado en compañía del musicólogo Paul Sparks, nos introduce a la historia de la guitarra de cuatro órdenes clasificada por los países donde se desarrolló, para continuar con el mismo esquema, con la de cinco órdenes o GB. En esta publicación, hace una excelente actualización de los datos suministrados en el libro anterior acerca de los manuscritos y ediciones en facsímil, presentándonos la información dividida en dichos bloques y proporcionando los datos de localización de las fuentes⁴. La tercera parte del libro está escrita por Paul Sparks y está dedicada a la guitarra clásico- romántica.

¹ TYLER, J. (1980). *The early guitar*. London: Oxford University Press.

² El primer apéndice habla de los recursos primarios de la guitarra, incluyendo la guitarra de cuatro órdenes. Posteriormente, presenta una relación de recursos impresos que no han sido fechados, información que puede ser utilizada para futuras investigaciones; al final muestra la lista completa de manuscritos y localización de los manuscritos que contienen música para GB. El segundo apéndice contiene la relación de obras de música vocal con acompañamiento de guitarra en *alfabeto*. El tema de tesis incluye únicamente la GB como instrumento solista, por lo cual, esta información será interesante para otras investigaciones.

El tercer apéndice contiene la lista de música vocal del siglo XVIII con acompañamiento de guitarra en notación de partitura en pentagrama y no en tablatura.

El cuarto y último apéndice es una lista de las ediciones en facsímil que se encontraban disponibles en el año de la publicación del libro (1980). Aunque han pasado 27 años desde esta publicación, no son demasiados los libros que tendríamos que agregar a esta lista, sigue estando actualizada gran parte de la información.

³ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). *The guitar and its music*. New York: Oxford University Press.

⁴ El libro contiene tres apéndices que contienen la siguiente información:

Apéndice 1: es un breve manual para la lectura e interpretación de las tablaturas de GB. Explica los dos tipos de tablatura: la italiana y francesa; así como el *alfabeto* y la ornamentación.

Apéndice 2: contiene información de la afinación y la forma de encordar la GB basado en las fuentes primarias.

Apéndice 3: habla de la *mandola* y su relación con la GB.

Hablaremos a continuación de la GB y sus antecesores tomando, como ya hemos dicho, el hilo conductor de las publicaciones realizadas, aspecto que tendrá relevancia a lo largo del trabajo de tesis.

1. Contexto histórico de la guitarra barroca y su enseñanza

1.1. Descripción de la guitarra barroca

En el apartado de descripción de la GB nos enfocaremos en enunciar algunas definiciones encontradas en enciclopedias especializadas. Por un lado, el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*¹ presenta dos definiciones de la guitarra:

“Cordófono de varios órdenes, de complejo proceso histórico y muy difundido tanto en España como en Hispanoamérica.”

“Cordófono pulsado, de seis cuerdas, compuesto por clavijero, mástil con trastes fijos y caja en forma de ocho, con fondo plano, aros laterales y boca en la mitad superior de la tapa armónica. En otras épocas se ha denominado así a cordófonos punteados de otras características.”

Las dos definiciones están relacionadas con la guitarra en general, la segunda definición es más específica y excluye los instrumentos con fondo abovedado como los de la familia del laúd.

Por otro lado, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*² nos proporciona la siguiente definición:

“Guitar: (Fr. guitare; Ger. Gitarre; It. chitarra; Sp. guitarra; Port. violão; Brazilian Port. violão)”

¹ Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (2000). España: SGAE. Tomo 6, p.90.

² *The New Grove- Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. (2001). London: Grove. Vol. 10, p.551.

A string instrument of the lute family, plucked or strummed, and normally with frets along the fingerboard. It is difficult to define precisely what features distinguish guitars from other members of the lute family, because the name 'guitar' has been applied to instruments exhibiting a wide variation in morphology and performing practice. The modern classical guitar has six strings, a wooden resonating chamber with incurved sidewalls and a flat back. Although its earlier history includes periods of neglect as far as art music is concerned, it has always been an instrument of popular appeal, and has become an internationally established concert instrument endowed with an increasing repertory. In the Hornbostel and Sachs classification system the guitar is a 'composite chordophone' of the lute type."

La definición del *New Grove* es más completa, aunque contradice la definición anterior en la que se especifica el fondo plano del instrumento como característica importante y por tanto lo desliga de la familia del laúd. Basados en las definiciones anteriores, se puede afirmar que:

*La GB es un instrumento que pertenece a la familia de los cordófonos de cuerda pulsada y se caracteriza por tener trastes, aros y el fondo plano o ligeramente abovedado. Posee cinco cuerdas, cuatro de las cuales son dobles y la primera generalmente sencilla¹, las cuerdas dobles son denominadas órdenes. La afinación del instrumento varía en función del repertorio y el lugar geográfico en que tuvo su mayor desarrollo; dicha variación va en función de la utilización o no de bordones² en la cuarta y quinta cuerda y el uso de la *scordatura*³.*

Una de las características principales del instrumento lo constituye su aspecto, que en la mayoría de los casos está ligado a la estética de la época. La ornamentación es un factor predominante en su construcción, existen modelos bastante ornamentados y algunos más austeros, modelos que encontramos conservados en museos y colecciones privadas.

¹ La primera cuerda se llamaba popularmente la *puntera* y era sencilla para facilitar la ejecución de melodías sin la complicación que supone tocar cuerdas dobles. Esta característica no era exclusiva de la GB, su uso era común para la mayoría de los instrumentos con órdenes en el Renacimiento y el Barroco, como por ejemplo: el laúd renacentista, el archilaúd y la vihuela.

² Los bordones se refieren a la afinación de la cuarta y quinta cuerda octavadas en Re y La; aunque algunas veces también en unísonos a la octava inferior como lo afirma Gaspar Sanz en su prólogo del Tomo 1, p.1 "En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la cuarta, y otros dos en la quinta, y á lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer Musica ruidosa, o acompañarse el baxo con algun tono, o tonada, es mejor con bordones la Guitarra." SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697.

³ Sobre los tipos de *scordatura* encontrados en el análisis se hablará extensamente en el apartado 2 del capítulo III.

En el caso de la GB afortunadamente se han conservado una gran cantidad de instrumentos originales, que hacen posible un estudio profundo de la forma de construcción y el diseño. Las formas no estaban estandarizadas, como en el caso de la guitarra clásica actual, por tanto no se tenía una distancia única entre los puentes¹. Cada *luthier*² contaba con un criterio individual para la construcción de sus instrumentos que respondía a la demanda y al uso para el que era destinado, ya fuera para interpretar música solista o de cámara. Para hacernos una idea de la belleza en la ornamentación de algunas GBs, veamos dos instrumentos que están separados prácticamente por un siglo en su construcción: la GB de Jacopo Checchucci construida en 1628 y la de Jacopo Mosca Cavelli construida en 1725.



Ilustración 1: GB de Jacopo Checchucci, 1628



Ilustración 2: GB Jacopo Mosca Cavelli, 1725

¹ Los puentes son las partes de la GB donde se atan y apoyan las cuerdas, la distancia entre puentes nos proporciona la longitud vibrante de las cuerdas, dato importante para el cálculo de la tensión del instrumento.

² Constructor de instrumentos musicales.

1.2. Guitarra de cuatro órdenes, vihuela de mano y guitarra barroca

La GB es el resultado de la evolución de la guitarra renacentista o guitarra de cuatro órdenes y la vihuela de mano (VM); instrumentos que tuvieron su desarrollo en Europa durante el siglo XVI. La guitarra de cuatro órdenes representaba el instrumento popular, con el cual se acompañaban monodias y canciones populares de la época, su estilo *rasgueado* desembocó en una de las principales técnicas de interpretación que fueron tomadas por la GB y posteriormente perfeccionadas en el siglo XVII y XVIII. Por su parte, la VM, tenía una función bastante diferente y emergía como el instrumento cortesano por naturaleza¹, aspecto que se demuestra por la calidad y austeridad de su repertorio en el cual se conjugan refinadas técnicas de composición contrapuntística.

La evolución de la guitarra de cuatro órdenes, que condujo a la GB, está fundamentada por la afinidad de su afinación, la forma con fondo plano y aros; y el estilo característico de interpretación. Con respecto a su posible desarrollo a partir de la VM, nos indica Tyler² que el término *viola* se utilizó en Italia como genérico para instrumentos de cuerda y algunas veces para designar instrumentos similares a la guitarra; mientras la guitarra de cuatro órdenes tuvo su principal desarrollo en España, Francia, Inglaterra e Italia; la VM lo hizo en España y el sur de Italia.

1.2.1. La guitarra de cuatro órdenes

La guitarra de cuatro órdenes convivió paralelamente en España con la VM, mientras en el resto de Europa lo hacía con el laúd renacentista. Su repertorio presenta una importante variedad y su desarrollo principal fue en Francia, país donde encontramos la mayor cantidad de material solista para el instrumento.

¹ Existe el tópico que la VM no se *rasgueaba*, sin embargo actualmente se ha puesto en duda por intérpretes y musicólogos.

² TYLER, J. (1980, p.17).

Se puede decir que la función principal del instrumento dentro de la música renacentista era de acompañamiento, bien sea para conjuntos instrumentales como para cantantes. Su estilo de interpretación utilizaba mayoritariamente la técnica de *rasgueado*. Según Pujol¹:

“Como variante de la vihuela común se señala en la misma época la guitarra, cuya forma y constitución orgánica, a semejanza de aquella, consta solamente de cuatro órdenes de cuerdas que son los mismos órdenes centrales de la vihuela. Y mientras Valderrábano escribe fantasías para vihuela de cinco órdenes -lo que aproxima este instrumento a la guitarra tenida en menosprecio por su ámbito reducido y por ser favorita del pueblo indocto-, Mudarra y Fuenllana componen tientos, romances, diferencias, fantasías y danzas para guitarra sola o canto y guitarra, elevando su categoría musical y artística al prestigio envidiable que aureola la vihuela.”

El autor es enfático en la ponderación de la guitarra de cuatro órdenes y realiza una importante comparación con la situación diferente que vivía la VM. El material de guitarra de cuatro órdenes solista es poco, comparado con otros instrumentos de la misma familia, pero de gran calidad. Haremos a continuación una descripción de dicho material y lo organizaremos por países.

En lo referente a España, es común la aparición de piezas para guitarra de cuatro órdenes en los libros de VM, enumeraremos los casos en que se presenta:

1. En los *Seys libros del Delphin de Música* de Luys de Narváez, encontramos que en la diferencia 15 del tema del *Conde Claros*², el compositor pone la indicación “contra haziendo la guitarra”. Al analizar la tablatura apreciamos que todas las notas de la pieza se ubican sobre la segunda, tercera, cuarta y quinta cuerda de la vihuela, excluyendo la primera y sexta. La relación interválica de las cuerdas corresponden a la afinación de la guitarra de cuatro órdenes.

¹ PUJOL, E. (1971). *Los seys libros del Delphin (1538) Luys de Narváez*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol], p.18.

² NARVÁEZ, L. (2003) *Los seys libros del Delphin, de música en cifras para tañer vihuela* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Diego Hernández de Córdoba. 1538. Libro seis, folio. XXX.

2. En los *Tres libros de música en cifras para vihuela* de Alonso de Mudarra, encontramos cuatro fantasías, una pavana y una romanesca para guitarra de cuatro órdenes¹. La tablatura de estas piezas es de cuatro líneas y está claramente determinada para guitarra de cuatro órdenes, a diferencia de la obra de Narváez.
3. En el *Libro de música para vihuela, intitulado Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano encontramos, en el libro sexto, la indicación². “... otra vihuela templada en unisonos con la que a de discantar, o en guitarra su tercera en vazio a los viejos/ con la tercera en lleno de la vihuela/ en unisono.” Se aprecia en la primera parte de la tablatura los acordes que excluyen la primera y sexta cuerda, disposición adecuada para la guitarra de cuatro órdenes. Por otro lado, el *discante* utiliza en los primeros tres sistemas y parte del cuarto, solamente cinco líneas que representan las cuerdas de la GB, lo que hace pensar que también la indicación *guitarra para discantar* corresponde a un instrumento de cinco órdenes.
4. En el *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana encontramos nueve piezas para guitarra de cuatro órdenes³: Crucifixus a tres, villancico de Juan Vásquez, romance y seis fantasías. En el mismo libro se encuentran otras nueve piezas, escritas en 1554, para un instrumento que Fuenllana llamó “*vihuela de cinco órdenes*”⁴, y podrían constituir las primeras piezas escritas para GB.

Una vez realizada la descripción del material encontrado en España y que se limita a los hallazgos en los libros de VM, veamos ahora los recursos encontrados en Francia. Según Tyler⁵, la situación en Francia fue muy diferente:

¹ MUDARRA, A. (2003) *Tres libros de música en cifras para vihuela* [formato digital en CD]. Córdoba: Altillis creativos. Ed. facs.: Sevilla: Juan de León. 1546. Libro I- folios XXI al XXIV.

² VALDERRÁBANO, E. (2003) *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* [formato digital en CD]. Córdoba: Altillis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba. 1547. Folio 103.

³ FUENLLANA, M. (2003) *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* [formato digital en CD]. Córdoba: Altillis creativos. Ed. facs.: Sevilla: Martín de Montedoca. 1554. Libro VI- folio CLXII al CLXVI.

⁴ FUENLLANA, M. (2003) Op, Cit. Libro VI- folio CLVIII al CLXII.

⁵ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). *The guitar and its music*. New York: Oxford University Press, p.12.

“Whereas in Spain the music for guitar was limited to a few items found in the vihuela books, French publishers produced substantial collections exclusively for the guiterre (or guiterne). And not only was there far more of it, but the French repertory was considerably more varied, comprising fantasías, intabulations of vocal music, songs to the guitar, and dance music, all composed in a style that involved a much greater degree of ornamental passagework than is found in the Spanish sources.”

La alta producción de música para guitarra de cuatro órdenes en Francia incluye los libros publicados de los siguientes compositores:

1. Guillaume Morlaye: fue uno de los más prolíficos con la publicación de cuatro libros: Tablature de guiterne (1550), Le Premier Livre... de Guiterne (1552), Quatriesme Livre... de Guiterne (1552), Le Second Livre... de Guiterne (1553).
2. Adrian Le Roy: fue el compositor más prolífico de música solista para la guitarra de cuatro órdenes, publicó los siguientes cinco libros: Primer Livre de Tablature de Guiterre (1551), Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature a bien accorder... (1551), Tiers Livre... de Guiterre (1552), Cinquiesme Livre de Guiterre (1554), Second Livre de Guiterre (1556).
3. Simon Gorlier: publicó los siguientes dos libros: Le Troysieme Livre... de Guiterne (1551), Livre de Tablature de Guiterne (156?).
4. Gregoire Brayssing: publicó solo un libro: Quart Livre... de Guiterne (1553).

Comparado con el material encontrado en España, es evidente que la producción y la calidad de los libros fue mucho mayor en Francia. Por otro lado, los libros estaban enteramente dedicados al instrumento y no dentro de publicaciones de otros instrumentos como ocurría en España, la variedad del repertorio, hizo que la música francesa para el instrumento se convirtiera en la más destacada del género en Europa.

En Inglaterra¹, el desarrollo fue mucho menor pero significativo. Aunque el número de publicaciones es bastante más escaso, se encuentran piezas de guitarra de cuatro órdenes dentro de compilaciones de otros instrumentos, las piezas han sido halladas en las siguientes fuentes:

1. *Passamezzo* encontrado en el comienzo de un manuscrito para laúd de Raphe Bowles fechado en 1558. Está escrito en tablatura francesa.
2. Nueve piezas para *cittern* y dos piezas para *gitterne* encontradas en un manuscrito para teclado de Thomas Mulliner que está fechado c.1560.
3. En el manuscrito de Osborn, fechado c.1560, se encuentra una selección de 21 piezas anónimas en tablatura francesa.
4. James Rowbotham publicó entre 1568 y 1569 *The briefe and plaine instruction for the Tablature...* que al parecer, fue la traducción inglesa del libro de Le Roy de 1551.

En lo referente a Italia, se han encontrado muy pocas publicaciones para la guitarra de cuatro órdenes, aspecto que cambió radicalmente con la GB. Según Tyler, se encuentran en Italia más de 180 fuentes para GB solista². Las publicaciones para guitarra de cuatro órdenes en Italia son las siguientes:

1. Melchiorre de Barbieriis: *Opera intitolata Contina* publicada en Venecia en 1549. Esta publicación, de música para laúd, contenía cuatro pequeñas piezas al final del libro para guitarra de cuatro órdenes. Las piezas eran un *Bransle*, una *Bergamasca*- *Passamezzo* y dos fantasías.
2. Existe un manuscrito en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas, fechado alrededor de 1540, que contiene una sección en tablatura para guitarra de cuatro órdenes. Contiene 20 piezas cortas en tablatura italiana.

¹ En Inglaterra se utilizaron varias denominaciones para la guitarra de cuatro órdenes. Por un lado *gittern* significaba guitarra desde mediados del siglo XVI hasta el temprano siglo XVII, también se sabe que la frase *tañer guitarra* era traducida como “to play on the Gitterne” en el Diccionario Español- Inglés de Richard Perceval publicado en Londres en 1599 (TYLER 2002, p.24).

² TYLER, J. (2002, p.49).

3. Scipione Cerreto (c.1555-1633) publicó el libro *Della prattica musica vocale et strumentali* donde daba explicaciones acerca de la afinación de la *chitarra à sette Corde*¹.

Aunque las publicaciones de música para guitarra de cuatro órdenes fueron escasas en Italia, existe un aspecto muy importante a resaltar que posteriormente marcó la pauta del estilo de la GB; un manuscrito localizado en la Biblioteca Universitaria de Bologna², es la primera fuente donde se encuentran ejemplos de *alfabeto*³. El *alfabeto* fue primero desarrollado en Italia en los siglos XVII y XVIII y posteriormente se difundió en otros países europeos, a excepción de Francia, donde siempre se conservó el sistema de notación de acordes escritos con la totalidad de las notas sobre la tablatura.

1.2.2. La vihuela de mano

La vihuela, instrumento noble por naturaleza, tuvo varias denominaciones en la España renacentista; se conocía como: vihuela de mano (VM), vihuela de arco y vihuela de púa. Según Pujol⁴:

“Vihuela es, en España, nombre genérico que abarca tres especies: de mano, de arco y de púa. La primera, llamada generalmente vihuela común, es la que, pulsada con los dedos, tiene virtualmente como equivalente, fuera de España, el laúd -a pesar de los detalles organográficos que de ella lo diferencian-, por tener un mismo valor representativo dentro de la música instrumental. Del mismo modo que en España sólo encontramos el laúd en textos poéticos e históricos, en documentos arqueológicos o enumeraciones de inventarios, fuera de España no es practicada ni mencionada la vihuela.”

¹ Como ya se ha comentado, en la guitarra de cuatro órdenes, la vihuela, la GB, el laúd renacentista, el laúd barroco y el archilaúd; se acostumbraba a encordar con la primera cuerda simple. Por esto en Italia se le llamaba a la guitarra de cuatro órdenes: *guitarra de siete cuerdas*.

² Manuscrito con referencia I-Bu MS 177/IV y fechado c.1585-1600.

³ Todo lo referente al alfabeto se tratará en el apartado 1.3.2 del presente capítulo.

⁴ PUJOL, E. (1971). *Los seys libros del Delphin (1538) Luys de Narváez*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol], p.8.

La definición de vihuela en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*¹ es la siguiente:

“Vihuela [vigüela, vigüelata]. Cordófono. Nombre genérico de una familia de instrumentos de cuerda utilizados en España especialmente desde mediados del s. XV hasta principios del s. XVII. Su uso también se extendió a Italia. En un principio se refiere a un mismo instrumento tocado de tres maneras, que se reflejan en los nombres vihuela de arco (frotada con un arco), de péndola o vihuela de péñola (tocada con un plectro), y vihuela de mano (pulsada con los dedos). Alrededor de 1500 se dejó de tocar la vihuela con el plectro y los instrumentos de mano y de arco evolucionaron por trayectorias distintas, aunque mantuvieron sus trastes, el mismo número de cuerdas y la misma afinación: seis cuerdas afinadas a los intervalos descendentes de 4ª- 4ª- 3ª mayor- 4ª- 4ª. A partir de la segunda mitad del s. XVI, a la vihuela de arco se le llamó con mayor frecuencia violón en España, y viola de gamba en Italia. La vihuela de mano se convirtió en uno de los instrumentos principales de la España del s. XVI, para el cual se conservan unas setecientas obras, Fue reemplazada por la guitarra alrededor de 1600. se difundió hacia varios países de Hispanoamérica.”

Un hecho insólito acerca de la VM es la existencia en la actualidad de pocos instrumentos originales, existen más guitarras de cuatro órdenes conservadas en museos y colecciones privadas que vihuelas de mano (VsM). En la actualidad sólo se conocen tres ejemplares originales. La primera se encuentra en el Museo *Jacquemart André* de París, la segunda fue identificada en 1976 en Quito por el guitarrista y vihuelista chileno Óscar Ohlsen y la tercera es propiedad del *Museo de Música de París* y fue enseñada al público en 1998 por el comisario museístico Joël Dugot². Con la VM del Museo *Jacquemart André*, Emilio Pujol³ realizó la primera grabación que se conoce actualmente del instrumento. Acerca del segundo instrumento, se sabe que perteneció a la santa quiteña Mariana de Jesús Paredes y Flores, y se halla conservada en la

¹ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). España: SGAE, p.878.

² Datos tomados de GRIFFITHS, J. (2005). “Los dos renacimientos de la vihuela”, *Goldberg*, nº 33, (abril). Navarra: Goldberg Ediciones, S.L, p. 38.

³ Emilio Pujol fue uno de los músicos que más aportó al estudio de la VM, fue director de las publicaciones del *Instituto Español de Musicología* sobre los vihuelistas españoles, libros que contienen una investigación completa y detallada de la historia de la VM, así como aspectos relacionados con la interpretación del repertorio. Realizó la transcripción para guitarra clásica de la obra de Narváez, Mudarra y Valderrábano. Aunque algunas de sus hipótesis han sido revocadas actualmente, sus textos representan un excelente punto de referencia para los estudiosos del instrumento.

Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito¹. El tercer instrumento destaca por sus grandes dimensiones.

En la actualidad los *luthiers* de VsM, se encuentran en la disyuntiva de la consideración del tamaño, en el caso de construirse a escala de los originales, los instrumentos tienen serios problemas de sonoridad y son bastante incómodos de tocar. Un análisis del repertorio demuestra que dichas dimensiones no eran viables para la interpretación de las obras, por tanto los instrumentos que hoy se construyen están basados en copias iconográficas y en modelos de otros instrumentos contemporáneos a la VM. Según Griffiths²:

“Los artesanos contemporáneos se pierden en una amplia variedad de fuentes, acuden a la experimentación y a la intuición como única guía y se documentan con los tratados de investigación. Son muchas las ideas que se inspiran en imágenes de vihuelas conservadas en antiguas pinturas y grabados, aunque éstos no terminan de aclarar varias cuestiones fundamentales relacionadas con la fabricación, así, los maestros artesanos siempre han utilizado el laúd del siglo XVI y las guitarras de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, ya que parecían contener algunos de los principios fundamentales de fabricación desarrollados durante el siglo XVI.”

La VM tiene un repertorio exquisito y de excelente calidad que se encuentra recopilado en siete libros. Los libros contienen una extensa variedad de géneros entre los que se cuentan: villancicos, fantasías, tientos, motetes, romances, canciones, versos, pавanas; además de una vasta colección de transcripciones de importantes polifonistas del *siglo de oro* español. Acerca del contacto de los vihuelistas con repertorio de motivos tradicionales como villancicos y romances, nos dice Crivillé i Bargallo³:

“Los principales tratados de vihuela y las composiciones destinadas a este instrumento contienen también infinidad de motivos tradicionales. Villancicos, romances y canciones populares de la época son magistralmente tratados por Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Fuenllana, etc.”

¹ BERMUDEZ, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 - 1938*. Bogotá: Fundación de Música, p.184.

² GRIFFITHS, J. (2005). Op, Cit. p.38

³ CRIVILLÉ I BARGALLO, J. (1998). *Historia de la música española. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial, p.40.

En cuanto a las diferencias de construcción de la VM con el laúd y su desarrollo paralelo nos dice Pujol¹:

“La vihuela se diferenciaba del laúd, principalmente, por su caja en forma de ocho como se ve en las iluminaciones de las Cantigas; mientras el laúd, de forma oval, constaba de tapa plana y fondo abovedado, como puede observarse en las mismas iluminaciones y en grabados posteriores. Otra diferencia la constituía la disposición de sus cuerdas; seis órdenes templadas al unísono en la vihuela, mientras en el laúd la prima era sencilla, el segundo y tercer orden templados al unísono y los demás requintados, que significa a intervalo de octava en su afinación.

Todas las obras escritas en cifra para instrumentos de cuerdas pulsadas impresas en España durante el siglo XVI son para vihuela, arpa o guitarra. Sin embargo, hasta el siglo XVI, el laúd vivió con estos instrumentos una vida paralela. Desde las iluminaciones de las Cantigas del rey Sabio en el siglo XIII y las citaciones del arcipreste de Hita a mediados del XIV, hasta la corte de los Reyes Católicos, por lo menos, la coexistencia de dichos instrumentos en nuestro país está sobradamente probada.”

Los compositores para VM, además de ser excelentes instrumentistas y teóricos, tenían otras facultades que los hacían artistas integrales como lo atestigua Pujol²:

“Sabido es que los vihuelistas de aquella época, como los ejecutantes de otros instrumentos policordios, eran excelentes músicos ejecutantes y compositores a la vez. Descendientes tradicionales, al fin, de aquellos trovadores y juglares medievales en cuya espiritualidad se fundían la música y la poesía, algunos de ellos, como Milán y Narváez, demostraron sus facultades de excelentes poetas.”

Centrándonos en la producción de VM en España durante el siglo XVI, tenemos siete libros excelentemente conservados que se hallan divididos en fascículos que los mismos vihuelistas llamaban *libros*. Relacionamos en la siguiente tabla los libros cronológicamente³:

¹ PUJOL, E. (1971). Op, Cit, p.7.

² PUJOL, E. (1971). Op, Cit, p.6.

³ Para la consulta de los libros de VM se ha utilizado la primera edición facsimilar en formato digital hecha en España en el año 2003 por el grupo cordobés de Informática Multimedia y ALTILIS creativos, bajo la dirección de Javier Somoza, la coordinación de Carlos González y supervisión de Gerardo Arriaga.

Tabla 1: Libros de vihuela de mano.

Año	Autor	Libro	Ciudad
1536	Luys Milán	<i>Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro</i>	Valencia
1538	Luys de Narváez	<i>Los seys libros del Delphín, de música en cifras para tañer vihuela</i>	Valladolid
1546	Alonso Mudarra	<i>Tres libros de música en cifras para vihuela</i>	Sevilla
1547	Enríquez de Valderrábano	<i>Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas</i>	Valladolid
1552	Diego Pisador	<i>Libro de música de vihuela</i>	Salamanca
1554	Miguel de Fuenllana	<i>Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra</i>	Sevilla
1576	Esteban Daza	<i>Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnaso</i>	Valladolid

Veamos a continuación los aspectos más relevantes de cada uno de los libros.

Luys Milán

1536 *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*

El maestro es el primer libro publicado para VM en España, su publicación se efectuó el mismo año de la “Intavolatura de viola o vero lauto”¹ de Francesco da Milano en Nápoles, este hecho corrobora la presencia de la VM o *viola* en el sur de Italia.

La obra de Milán es la compilación de dos libros, cada uno de los cuales contiene un conjunto de obras similares en el orden. El primero está dividido en ocho cuadernos, al respecto de la división y su contenido dice Milán²:

¹ DA MILANO, F. (1988). *Intavolatura de viola o vero lauto*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Naples: Joannes Sulzbachius, 1536.

En el título de la obra, el compositor deja abierta la posibilidad de tocar su música en VM o laúd. No es sorprendente el hecho de encontrar influencia española en el sur de Italia, recordemos que en la época, Nápoles estaba bajo dominio español.

² MILÁN, L. (2003) *Libro de vihuela de mano intitulado El maestro* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valencia: Francisco Díaz Romano. 1536, folio vi.

“Ocho quadernos son los deste primero libro. El primero es de la inteligencia e instrucciones del dicho libro.

El segundo y tercer quaderno/ los de musica facil por diversos tonos: conforme a las manos de un principiante.

El quarto y quinto quaderno/ los de música con diversos redobles/ para hazer dedillo: y dos dedos: y tiene mas respecto a tañer de gala/ que de mucha musica ni compas.

El sexto y septimo quaderno/ los de musica algun tanto dificil/ y de mas manos: con algunos redobles.

El octavo y postrero quaderno/ los de musica para cantar y tañer villancicos: y cosas ytalianas.”

Se puede apreciar en los contenidos el carácter didáctico que el autor imprimió a su publicación, el libro de Milán es quizás el mejor organizado en este sentido dentro de la producción vihuelística. Según Pujol¹.

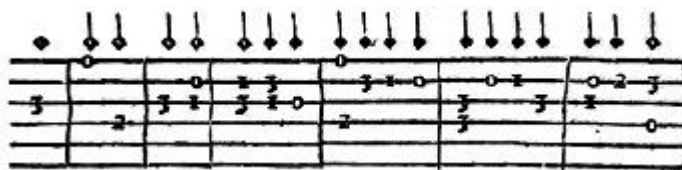
“Luis Milán imprime a su libro, además de un carácter artístico, un orden didáctico. Empieza con fantasías a tres, en tonos fáciles de tañer, y termina con otras a cuatro y cinco voces, en consonancias y redobles, entre las que figuran cuatro tientos de gran dificultad.”

En el prólogo se explica a los principiantes los rudimentos básicos necesarios para la interpretación del repertorio y los aspectos generales del instrumento. En su explicación se indica la forma de *templar*², encordar y comparar la afinación con los puntos sobre el instrumento, estableciendo comprobaciones de afinación entre octavas y unísonos. Por otro lado enseña los aspectos generales de la notación, Milán es el único compositor español que utiliza el sistema ubicando la primera cuerda en la parte superior de la tablatura. Veamos el siguiente ejemplo:

¹ PUJOL, E. (1965). *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (1547) Enríquez de Valderrábano- Volumen 1*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol], p.x.

² Existe una diferencia entre “*templar*” y afinar, por *templar* se entiende establecer relaciones interválicas entre las cuerdas del instrumento de manera que suene “afinada” pero sin necesariamente estar a una altura fija. Por su lado, el concepto de afinar depende de una altura determinada que puede ser 440hz (afinación moderna), 415hz (afinación barroca) o 392hz. En términos prácticos sería imposible tocar en un ensamble con otros instrumentos habiendo solamente “templado” el instrumento, es necesario afinar para poder tocar a tono con los otros músicos.

Tablatura 1: Fantasía del primer tono, Luis Milán.



Si la VM estuviera afinada en Mi^1 , la primera nota sería un *la* en la tercera cuerda y la segunda un *mi* en la primera.

El Maestro está dividido en dos libros que contienen el siguiente material.

Primer libro: está dividido en ocho cuadernos secuenciados por orden de dificultad. Contiene una serie de fantasías y pavanas por todos los tonos para vihuela sola. Particularmente en el octavo cuaderno, hay una serie de villancicos en castellano y portugués, romances y sonetos en italiano para vihuela y voz en cifra, donde la melodía está indicada dentro de la tablatura con números rojos².

Segundo libro: contiene dos series de fantasías en todos los tonos para vihuela sola, intercaladas con unos extensos y difíciles tientos. En la parte de piezas para vihuela y voz en cifra, se encuentran villancicos en castellano y portugués, romances y sonetos en italiano.

Luys de Narváez

1538 *Los seys libros del Delphín, de música en cifras para tañer vihuela*

El *Delphin de música* es la segunda publicación hecha en España para VM. La obra de Narváez aparece dos años después con una propuesta muy diferente. A diferencia de Milán, Narváez incluyen una gran cantidad de transcripciones

¹ En este caso la afinación sería, de primera a sexta: mi, si, fa#, Re, La y Mi.

² Cabe anotar que las primeras ediciones de estas partituras no incluían la tablatura en color, por tanto era imposible diferenciar la melodía de la armonía y los cantantes tenían que recurrir a ediciones modernas para saber que debían cantar. La edición digital usada presenta las tablaturas originales en color.

de polifonistas de la época. Podríamos afirmar que Narváez no conocía la obra de Milán por lo que nos dice en su prólogo¹:

“... yo me he movido con buen zelo y intención a hazer un libro como este nuevo y provechoso que hasta estos tiempos en españa no se a dado principio a una mencion y arte tan delicada como esta...”

En el prólogo, el autor explica las reglas generales del uso de la tablatura con la indicación de la posición de las líneas y el significado de los números. Posteriormente, se detiene a indicar la diferencia entre los tipos de compases y las proporciones rítmicas. Finalmente habla de los tonos y claves; y termina diciendo²:

“... y tambien veran como en la vihuela se pueden mudar las claves conforme a lo que baxa/ o sube la obra que esta es una de las mayores excelencias que la vihuela tiene sobre todos los ynstrumentos allende que es mas perfecta por la semejança y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano por ser de carne las cuerdas de la vihuela.”

La obra de Narváez se divide en seis libros que contienen el siguiente material.

Primer libro: contiene una serie de fantasías para vihuela sola organizadas por tonos. La organización comienza en el primer tono hasta el octavo. A diferencia de Milán, las primeras fantasías no son las más fáciles.

Segundo libro: contiene seis fantasías para vihuela sola por el primer, cuarto y quinto tono con un grado de dificultad menor que el primer libro. A propósito comenta el autor³ *“Ay en el fantasías por algunos tonos que no son tan dificultosas de tañer como las del primer libro.”*

Tercer libro: contiene transcripciones para vihuela sola de obras de polifonistas como Gombert, Josquin y Ricafort. Se incluyen *sanctus* y *osannas* de las misas, así como canciones francesas.

¹ NARVÁEZ, L. (2003) *Los seys libros del Delphín, de música en cifras para tañer vihuela* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Diego Hernández de Córdoba. 1538, folio. aii.

² NARVÁEZ, L. (2003). Op, Cit. Folio [vii].

³ NARVÁEZ, L. (2003). Op, Cit. Folio 25.

Cuarto libro: el compositor introduce en este libro el género de las diferencias¹. Contiene un conjunto de seis diferencias de contrapunto sobre *O gloriosa domina* en el primer tono, así como cinco diferencias sobre *Sacris solenniis* del sexto tono.

Quinto libro: se compone de piezas para voz en cifra y vihuela, la melodía del cantante se indicaba en rojo como en el libro de Milán. El libro contiene dos romances, dos grupos de diferencias y tres villancicos.

Sexto libro: contiene obras muy conocidas del autor como las 22 *diferencias sobre el Conde Claros*, las *diferencias sobre Guárdame las vacas* y la *Baxa de contrapunto* del octavo tono.

La calidad de la música de Narváez es indudable, se podría pensar que el hecho de no conocer la obra de Milán, hizo que el autor no estuviese sujeto a un prototipo establecido y pudiera crear un estilo propio con mayor libertad. El género de la *fantasía*, tan difundido en la obra de los vihuelistas, surge de la necesidad de *fantasear* en la composición e interpretación y la obra de Narváez es un buen ejemplo de esta corriente. A propósito de la calidad de la obra de Narváez nos dice Pujol²:

“Dos años después, Luis de Narváez daba a sus Seys libros del Delphín dentro de su proporción, la mayor variedad. Las ocho fantasías del primer libro se distinguen entre ellas por su estructura, carácter y desarrollo. En su trazado arquitectural y austero, las del tercero y cuarto tono son de una emotividad profunda y de una elevación rayana en lo divino. El segundo libro es de fantasías también, que no por ser más sencillas dejan de ser igualmente bellas, ingeniosas e inspiradas.”

Alonso Mudarra

1546 *Tres libros de música en cifras para vihuela*

Cuando Alonso Mudarra publicó los *Tres libros de música en cifras para vihuela*, ya habían pasado ocho años desde la publicación del *Delphín de*

¹ Las diferencias en el Renacimiento evolucionaron en el Clasicismo hacia el tema con variaciones.

² PUJOL, E. (1965). Op, Cit. p.X.

Música de Narváez. El autor da fe en su prólogo que conoce estas publicaciones y es consciente de que lo que diga en su prólogo, ya se ha dicho en libros anteriores.

Según Pujol¹, los *Tres libros de música* fueron creados en un ambiente propicio, generando una obra de gran valor y trascendencia.

“Mudarra, que vivió en Sevilla en la época de Morales, Guerrero, Juan Vázquez y otros celebrados polifonistas, y que, por su calidad jerárquica de canónigo de la Catedral hispalense, respiró el ambiente más elevado de la música, se particulariza por su escritura audaz y habilísima, que somete la destreza de un virtuosismo excepcional a una profundidad y agilidad de conceptos de máximo interés y belleza.”

En el prólogo, Mudarra explica detalladamente los aspectos de la cifra, tablatura y notación rítmica. Posteriormente, introduce un elemento nuevo referente a la notación de la combinación de dedos y el *dedillo*², recurso de mano derecha que se especifica claramente en la tablatura. Después, indica los signos de escritura del compás, así como la notación de la voz cantante en las piezas de voz en cifra y vihuela.

La obra introduce tres elementos nuevos: el primero se refiere a la indicación de la combinación de dedos y el *dedillo*, en el segundo especifica la escritura de los redobles y el tercero indica el significado del signo (/) que marca la voz cantada dentro de la cifra.

El autor divide su obra en tres libros que contienen el siguiente material.

Libro primero: en su primera parte incluye una serie de fantasías de vihuela sola *para desenvolver las manos*, tienen la función de ejercitar los redobles de dos dedos o los redobles con *dedillo*. El libro contiene la transcripción de dos fragmentos de misas de Josquin, así como la popular *fantasía que contrahaze*

¹ PUJOL, E. (1965). Op, Cit. p.X.

² El dedillo es una técnica de mano derecha que consiste en tocar notas rápidas con la utilización únicamente del dedo índice, que actúa como un plectro subiendo y bajando rápidamente y logrando bastante velocidad. Los vihuelistas lo utilizaron a menudo para la realización de escalas rápidas en varias cuerdas.

la harpa en la manera de Ludovico, una serie de *variaciones sobre el Conde Claros* y *Guárdame las vacas* y finalmente dos pavanas y una gallarda.

Libro segundo: contiene material para vihuela sola, que va organizado por tonos del primero al octavo. Se encuentran 13 fantasías de mayor dificultad que las del primer libro, y una serie de piezas, que el autor llamó “*algunas Composturas Glosadas*”, que van desde tientos en diferentes modos hasta fragmentos de misas de Josquin y Feuin.

Libro tercero: el último libro está dedicado a música para voz y vihuela. Las primeras dos piezas están escritas para voz en cifra y vihuela, el autor explica que las notas del cantante tienen un signo (/), recurso que difiere de los anteriores vihuelistas. Le siguen tres romances para vihuela y voz en notación mesural¹, completándose el libro con canciones, sonetos en castellano, sonetos en italiano, versos en latín, villancicos y salmos, todos escritos en notación mesural para la voz.

Enríquez de Valderrábano

1547 *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*

Tres libros importantes de diferentes países preceden la obra de Valderrábano, en España los *Tres libros de música en cifras para vihuela* de Mudarra, en Alemania las obras de Hans Newsidler y en Italia el *7º libro de Inatabolatura* de Francesco da Milano, todos fueron publicados en 1546 y ejercieron una decidida influencia en *Silva de Sirenas*.

El libro de Valderrábano contiene las primeras obras para dos vihuelas, aspecto que diferenciaba al autor de sus antecesores, otras piezas del libro incluyen: fantasías, romances, proverbios, sonetos, canciones, fugas, diferencias, pavanas y fragmentos de misas de polifonistas presentados en forma de fantasías.

¹ Por *notación mesural* se entiende la escritura de la melodía en pentagrama y que se encuentra en las tablaturas separada claramente en otro sistema.

A propósito del libro Valderrábano nos dice Pujol¹:

“Un año después vio la luz en Valladolid, como una elevada cumbre, Silva de Sirenas, de Valderrábano, que con la Orphénica lyra, de Fuenllana, y el Libro de música, de Pisador, es de las más ricas y variadas de cuantas se imprimieron para vihuela. Todas las composiciones de Valderrábano están saturadas de exquisita sensibilidad. En ellas va reflejado, a pesar de las exigencias de la forma y del rigor contrapuntístico, todo el sentir del alma castellana y un presentimiento de esa liberación de formas que había de dar al sentido lírico del Romanticismo su amplia expansión.”

En el prólogo, Valderrábano nos explica *“las reglas para entender la cifra y particulares cosas que en el se contienen”*², comienza por enseñarnos la tablatura proporcionando ejemplo de la notación rítmica y explicando las proporciones y la diferencia entre compás mayor y menor. Continúa indicando que se hallarán obras de tres grados de dificultad: *“primer grado es lo más fácil de tañer, segundo grado es un poco más difícil y el tercero es lo más difícil de tañer”*, sin embargo agrega que *“no son tan difíciles que cualquiera que razonable mano tuviere lo podrá tañer”*³. Indica al lector que su intención fue hacer obras de diferentes tipos de dificultad, para que el lector escoja su repertorio. Veamos a continuación el contenido de los siete libros.

Primer libro: presenta obras para vihuela y voz en cifra que incluyen fugas a tres, fragmentos de misas del compositor, como dos *Agnus Dei*, un *Benedictus* y un *Osanna*. En el final se encuentra la transcripción de un *Agnus Dei* de Josquin. La melodía de la voz cantante estaba coloreada en rojo.

Segundo libro: este ejemplar destaca por su extensión y por la variedad de repertorio. Está totalmente dedicado a música para vihuela y voz en cifra. Nos presenta transcripciones de polifonistas como: Layole, Gombert, Verdelot, Lupus, Sepúlveda, Loyset, Morales, Pieton, Adriano y Ruffo entre otros. En la segunda parte incluye romances, proverbios, sonetos y villancicos.

¹ PUJOL, E. (1965). Op, Cit. p.XI.

² VALDERRÁBANO, E. (2003) *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba. 1547, folio A5.

³ VALDERRÁBANO, E. (2003). Op, Cit. folio A5v.

Tercer libro: El libro está dedicado a música para vihuela sola y voz en notación mesural, indica que la utilización del *fa/sete* es provechosa, lo que hace pensar que el registro es adecuado para una voz de contratenor o soprano. El libro incluye, en su primera parte, motetes y piezas en latín de polifonistas como: Lupus, Verdelot y Ortiz. La segunda parte contiene canciones y villancicos de otros compositores, así como canciones propias.

Cuarto libro: se incluyen aquí las obras para dos vihuelas ya citadas. La afinación de las vihuelas podrían ser en unísonos, terceras menor, cuartas y quintas¹. Las partes de las vihuelas están en hojas separadas y Valderrábano utiliza el recurso de indicar letras en el comienzo de las secciones de la pieza². El libro contiene obras del autor y de Gombert, Morales, Adriano y Josquin.

Quinto libro: en los libros anteriores las piezas para vihuela sola están en el comienzo de los libros, en Valderrábano se encuentran a partir del quinto. El libro contiene fantasías, algunas de ellas toman el tema de fragmentos de misas de polifonistas como Morales, Josquin y Gombert.

Sexto libro: Este libro está dedicado enteramente a la vihuela sola y el material es el más fácil del género. La parte final contiene una gran colección de sonetos por diferentes grados, incluido el famoso soneto en segundo grado *Viva la Margarita*.

Séptimo libro: contiene diferencias para vihuela sola sobre *Guárdame las vacas* y el *Conde Claros*, así como otras diferencias sobre la *pavana real*. La parte final contiene música para dos vihuelas o vihuela y guitarra³.

¹ Se hace evidente con la presencia de este repertorio, que la afinación de las vihuelas no era única y que podía variar en función del repertorio. Para interpretar un dúo en quintas se debería poner una vihuela en Sol y la otra en Re.

² Este sistema es muy común actualmente en las partituras de orquesta y consiste en poner letras que indiquen cambio de secciones en una pieza de dimensiones considerables. En los libros de VM es la primera vez que se documenta.

³ Ver apartado 1.2.1. del capítulo I, sobre la guitarra de cuatro órdenes.

Diego Pisador

1552 *Libro de música de vihuela*

El libro de Pisador aparece en la imprenta cinco años después de la publicación del *Silva de Sirenas* y 16 años después de la publicación de *El Maestro*; contiene siete libros que han sido organizados en piezas para vihuela sola, vihuela con voz en cifra y en escritura mesural.

Aunque el libro de Pisador tiene una gran cantidad de música, su obra ha sido muy poco difundida y la calidad está en entredicho como nos comenta Griffiths¹:

“La música de los vihuelistas algo posteriores a los antes mencionados², Miguel de Fuenllana, Diego Pisador y Esteban Daza, sigue basándose más en el dominio de los musicólogos que en las salas de conciertos o en las grabaciones. Se corresponde con un período en el que la densidad polifónica de la música está en alza y en el que se exige mucho más tanto al intérprete como al oyente.”

“... es de vital importancia darse cuenta de que tanto Pisador como Daza eran vihuelistas aficionados, mientras Fuenllana era un intérprete profesional ligado a la Corte de Felipe II durante la mayor parte de su vida. Pisador fue probablemente descendiente de la nobleza y pasó muchos años como mayordomo en Salamanca, manteniendo el honor familiar en circunstancias aparentemente modestas.”

De acuerdo a estos comentarios, el libro de Pisador no tiene la importancia monumental que tuvieron los antecesores, la calidad de su música no tenía el mismo nivel y su habilidad de componer era modesta. Como nos comenta de nuevo Griffiths³:

“En sus fantasías, Pisador no fue capaz de controlar la densidad de la textura musical ni dirigir el fluir de su armonía con destreza. Hay una tensión irreconciliable entre la capacidad para concebir formas musicales satisfactorias y su falta de habilidad para convertir estas intenciones en una realidad sonora. Por otro lado, sus diferencias y canciones de modestas pretensiones son mucho más gratificantes cuando se interpretan.”

¹ GRIFFITHS, J. (2005). “Los dos renacimientos de la vihuela”, *Goldberg*, nº 33, (abril). Navarra: Goldberg Ediciones, S.L, p. 35.

² Se refiere a Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra y Enríquez de Valderrábano.

³ GRIFFITHS, J. (2005). Op, Cit. p. 35.

En el prólogo, el autor dice que enseñará los rudimentos de la vihuela para iniciar el estudio de la vihuela sin ayuda de maestro. Indica que son seis los libros que componen su tratado y no siete como vemos en el facsímil. Enseña a “*templar*” la vihuela y a entender la cifra, la tablatura y el ritmo. Los libros presentan el siguiente material.

Libro primero: contiene piezas para vihuela sola que incluyen diferencias sobre *Guárdame las vacas* y el *Conde Claros*, romances para vihuela y voz en cifra, así como sonetos para vihuela y voz en notación mesural. Posteriormente, presenta fantasías a tres voces para vihuela sola. Al comienzo del libro el autor dice que tiene “... *ciertas diferencias para los principiantes y para los que mas saben.*”¹; con la revisión podemos observar que no sigue un orden didáctico.

Segundo libro: dice el autor en la portada “*Comiença el segundo libro que trata de villancicos a tres para cantar el que quisiere y sino tañerlos. Y son para principiantes*”² Se interpreta de la portada que tiene un orden didáctico. Además de villancicos para vihuela y voz en cifra, contiene transcripciones de piezas sacras y otros villancicos para vihuela y voz en notación mesural.

Tercer libro: contiene únicamente fantasías con una de las voces coloreadas en rojo pero sin texto. Se supone que se interpretaban con vihuela y voz como lo indica el compositor “*Libro tercero de fantasías, por todos los tonos sobre passos remedados, ansí de a quatro bozes como de a tres. Y cántase la boz que va asseñalada de colorado.*”³. También cabe la opción que se tocara con un instrumento melódico, Pisador es el primero en utilizar este tipo de escritura.

Cuarto libro y Quinto libro: quizás estos sean los libros más importantes de la obra. El autor transcribe ocho misas de Josquin, cuatro en cada libro y en combinaciones de vihuela y voz en cifra y vihuela sola. La voz es indicada como los números coloreados. El cuarto libro comienza con piezas para vihuela

¹ PISADOR, D. (2003). *Libro de música de vihuela* [formato digital en CD]. Córdoba: Atilis creativos. Ed. facs.: Salamanca. 1552. Folio I.

² PISADOR, D. (2003). Op, Cit. Folio IX.

³ PISADOR, D. (2003). Op, Cit. Folio XVII.

y voz en cifra, y lo finaliza con piezas para vihuela sola. En el quinto, solamente realiza piezas a vihuela sola a cuatro y cinco voces.

Sexto libro: contiene transcripciones para vihuela y voz en cifra y notación mesural; y para vihuela sola de grandes polifonistas de la época. Encontramos motetes de Villaert, Gombert y Josquin entre otros. Este libro es uno de los más difíciles por la cantidad de voces implicadas en las transcripciones, sin embargo el valor artístico del trabajo queda en duda por considerarse muy ambicioso para interpretarse en un instrumento de seis órdenes.

Séptimo libro: contiene villanescas para vihuela sola a tres voces, así como otras villanescas a cuatro voces para vihuela y voz en notación mesural. Finaliza la obra con canciones y madrigales a cuatro voces.

Miguel de Fuenllana

1554 *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*

La obra de Fuenllana recoge la mayor cantidad de piezas para vihuela de los compositores del siglo de oro español¹. *Orphénica Lyra* presenta una gran colección de música para vihuela sola de cinco y seis y órdenes; vihuela y voz en cifra, vihuela y voz en notación mesural y hasta obras para guitarra de cuatro órdenes. Sus libros compilan todas las combinaciones posibles que utilizaron sus predecesores. Su obra continúa a la espera de ocupar su lugar en la historia como atestigua Griffiths²:

“Sin ninguna duda, Miguel de Fuenllana es uno de los compositores instrumentistas más sobresalientes del siglo XVI y aun no está reconocido. Es un maestro que merece alinearse junto a Antonio de Cabezón, Francesco da Milano, William Byrd, John Dowland o cualquier otro ilustre renacentista.”

El autor, que fue ciego desde su infancia, publicó *Orphénica Lyra* cuando no había cumplido 30 años. Confiesa en su prólogo, que si algunas de sus fantasías poseen algún “olor a compostura”, se debe a que con gusto ha

¹ El libro contiene 188 obras en total.

² GRIFFITHS, J. (2005). “Los dos renacimientos de la vihuela”, *Goldberg*, nº 33, (abril). Navarra: Goldberg Ediciones, S.L, p. 42.

estudiado y tañido muchas obras de excelentes maestros. Con respecto a la calidad de su música nos comenta Griffiths¹:

“Su música, publicada antes de su nombramiento en la Corte, refleja la experiencia musical en relación con la nobleza española. Las obras originales, sesenta fantasías y tientos, son ejercicios difíciles llenos de polifonía imitativa, se trata de obras sólidas y arquitectónicas que encierran un elevado nivel de expresión detrás de sus densos contrapuntos. Es, sin duda, música difícil, hecho éste que contribuye a que sea la música para vihuela menos escuchada en la actualidad.”

El prólogo de la obra, es quizás uno de los más completos de los libros de VM y cabe resaltar que habla de la forma de hacer redobles y tañer con limpieza, por otro lado, explica el contenido de los libros y la dificultad de las piezas aclarando que:

“... todo ello antes que se cifra en los papeles se experimento muchas veces en la vihuela. Y no hay cosa en este libro que primero no se aya puesto y tañido, que cifrado. Porque con esta certidumbre, tome este atrevimiento de poner las dificultades que aqui se contienen².”

Explica las tres formas de hacer los redobles: *“La primera es, redoble que comunmente llaman dedillo. La segunda de dos dedos... el dedo pulgar y su compañero. La tercera es, con los dos dedos primeros de los quatro, que son en la mano derecha³.”* Con respecto a tocar con limpieza, insiste en el recurso de apagar las cuerdas que crean disonancia en los acordes.

La obra está dividida en seis libros que tienen los siguientes contenidos.

Libro primero: contiene dúos para vihuela sola de Josquin, Morales, Flecha, Guerrero y del autor. En la segunda parte, se alternan fragmentos de misas de Morales para vihuela y voz en cifra, con fantasías para vihuela sola del autor.

Libro segundo: incluye motetes para vihuela y voz en cifra, con fantasías para vihuela sola del autor. Los motetes son de Lupus, Gascón, Gombert, Morales, Vilart y Andrés de Silva.

¹ GRIFFITHS, J. (2005). Op, Cit. p.43.

² FUENLLANA, M. (2003). *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Sevilla: Martín de Montesdoca. 1554. Folio III.

³ FUENLLANA, M. (2003). Op, Cit. Folio V.

Libro tercero: se indica en la portada “*Libro tercero en el qual se contienen motetes a cinco y seys bozes de muy excellentes authores*¹.” Los motetes son de Verdelot, Morales, Gombert y Josquin. Este libro está dedicado a música para vihuela y voz en cifra, y vihuela y voz en notación mesural.

Libro cuarto: este libro está dividido en tres secciones, en la primera incluye partes de misas e himnos para vihuela sola y voz en cifra de Josquin, Morales y Guerrero. En la segunda parte hay una pieza a dos voces, una en notación mesural y otra en cifra, y continúa con 13 fantasías para vihuela sola del autor. Desde la fantasía décima hasta la decimotercera encontramos un ejemplo de *scordatura*, la sexta cuerda se ha de bajar un tono de manera que quede igual a la cuarta en vacío. En la cuarta y última parte se encuentran fragmentos de misas de Guerrero y fabordones para vihuela sola y voz en cifra.

Libro quinto: contiene piezas para vihuela sola y voz en cifra, y villancicos con melodías de Juan Vasquez, Flecha, Guerrero y Morales. Se alterna alguna fantasía para vihuela sola, pero la mayoría de las piezas son vocales; una de ellas con notación mesural, y las demás en cifra. Las piezas están agrupadas así: primero los strabotes, después sonetos, madrigales, villanescas, villancicos y termina con los romances.

Libro sexto: contiene una amplia gama de piezas como ensaladas, fantasías y contrapuntos, escritos para vihuela sola y voz en cifra; algunos compases con notación mesural, así como fantasías para vihuela sola de cinco y seis órdenes, fantasías para guitarra de cuatro órdenes, piezas para vihuela de cinco y seis órdenes con la voz en cifra; y al final un grupo de tientos en todos los tonos.

¹ FUENLLANA, M. (2003). Op., Cit., Folio LIX.

Esteban Daza

1576 *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnaso*

El último de los libros de los vihuelistas, aparece publicado en 1576; sale a luz después de 22 años de la publicación de *Orphénica Lyra* y 30 años después de *El Maestro*. Daza era un músico aficionado, que provenía de una familia muy prestigiosa de los alrededores de Valladolid, según Griffiths¹:

“... evitó hacerse cargo de las responsabilidades familiares que se le adjudicaban como primogénito de una familia y no hay prueba alguna de que ejerciese ninguna profesión al finalizar sus estudios universitarios.”

A propósito de la calidad de su música agrega Griffiths:

“En su entorno, Daza fue capaz de conseguir una competencia y perfeccionamiento musicales que podríamos considerar, en términos actuales, mucho mejores que las de un profesional. Junto a unos cuarenta hábiles arreglos de motetes, villancicos y villanescas, sus fantasías son modelos de densos contrapuntos polifónicos, miniaturas de gran precisión que encajaban a la perfección con el instrumento.”

A pesar de esta apreciación, la música de Daza junto con la de Pisador, ha sido la menos grabada. El *Parnaso* contiene tres libros, el primero de música para vihuela sola, y el segundo y tercero para vihuela y voz en cifra. En su obra no se utiliza la cifra coloreada para especificar la voz cantante, en cambio se indica la melodía con puntos que atraviesan la tablatura verticalmente. Veamos el siguiente ejemplo:

Tablatura 2: Fantasía del sexto tono, Esteban Daza.



¹ GRIFFITHS, J. (2005). Op. Cit. p.42.

El prólogo de Daza es el más corto de los libros de los vihuelistas, como él mismo afirma “... sere lo mas breve que pudiese, porque no podre dezir tanto que otros no lo ayan tratado¹.” En su primera parte explica los aspectos de notación en la tablatura, el ritmo y la diferencia entre compás mayor y menor. Continúa explicando que no tratará las proporciones porque en su libro no se encuentra ningún género de proporción. A continuación, describiremos el contenido de sus tres libros.

Libro primero: dice la portada “Comiença el libro primero, el qual trata de muchas Fantasías de Estevan Daça, a tres y a quatro. Van al principio los ocho tonos a quatro, por su orden, y después van otras fantasías por diferentes tonos, y en todas las de a quatro va señalada la voz del Tenor con unos puntillos, para que si quisieren la canten: y en las de a tres va señalada la voz del Contra alto².” Las fantasías del autor son para vihuela sola, indica con una letra al comienzo su dificultad: “Todas las fantasías difficles y faciles, van señaladas co dos letras al principio, que es, con una letra. D: y con una letra. F. que significan las que va con letra. D. son difficles, y las que con letra. F. son faciles³.”

Libro segundo: la portada dice “Comiença el segundo Libro de Música en Cifras para Vihuela, el qual contiene Motetes a quatro y a cinco, de diversos Autores, en todos los quales se canta la voz que se señala con unos puntillos, y también se señalan las Claues en los trastes que se requiere conforme al término⁴.” Todas las piezas son para vihuela y voz en cifra, contiene transcripciones de obras de Crequillon, Guerrero, Mayllart, Simón Buleau, Vasurto y Ricafort.

Libro tercero: dice la portada “Comiença el Libro tercero de Música en cifras para Vihuela, el qual contiene un Romance, y algunos Sonetos y Villanescas en letra Castellana, y Villancicos, en todo lo qual se señala la voz con unos

¹ DAZA, E. (2003). *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnaso* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Diego Fernández de Córdoba. 1576. Folio 3.

² DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 1.

³ DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 2.

⁴ DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 35.

puntillos: y al cabo dél ay dos canciones Francesas tañidas sin cantar¹.” Las piezas son para vihuela y voz en cifra y vihuela sola, la mayoría villanescas y villancicos de compositores como: Ordóñez, Guerrero, Zaballos, Nabarro, Villalar, Caballos [Ceballos?]. Las canciones francesas para vihuela sola son de Crecquillon y cierran el libro.

Una vez enunciado las características principales de las publicaciones de guitarra de cuatro órdenes y VM, continuamos con las realizadas por la GB, teniendo en cuenta que presentarán elementos comunes heredados de sus instrumentos predecesores.

1.2.3. La guitarra barroca

A diferencia de la vihuela, de la cual como hemos dicho, se encuentran solo tres ejemplares originales en el mundo, existe en la actualidad gran cantidad de GBs que sobrevivieron y que hablan por sí solas de la variedad con que eran construídas. Sus diseños van desde instrumentos austeros, hasta completamente recargados e increíblemente costosos por su alto grado de ornamentación, el diseño del instrumento iba en acuerdo perfecto con la estética barroca y rococó. Los constructores de guitarras fueron numerosos, destacan los franceses y los italianos; entre ellos Antonio Stradivarius, uno de los constructores de violines más famosos de la historia. Al respecto nos comenta Clemente²:

“Relativo a la lutería (construcción de instrumentos) de la guitarra barroca, destaca por su trascendencia en los instrumentos de cuerda frotada Antonio Stradivari (¿Cremona? circa, 1643 - 1737) Stradivari o Stradivarius fue alumno de Niccolò Amati (Cremona, 1596 - 1684) y su fama proviene, como he dicho, de los instrumentos de arco que construyó, aunque realizó algunas guitarras de gran calidad, de las cuales se conservan cuatro con cierta garantía de autenticidad.

Las guitarras están construidas con los criterios que presidían la ejecución de los otros instrumentos: maderas de primera calidad, ligereza en las tapas y aros, gran profusión de adornos y, sobre todo, el

¹ DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 74.

² CLEMENTE, J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Tesis doctoral, p.195.

uso del célebre barniz, creación de Stradivari, que nos ha llegado hasta nosotros.

La guitarra de Cremona (1680) conservada en el Museo Ashmolean de Oxford, la guitarra de 1700 del The Shrine Museum de Estados Unidos y la guitarra de 1711 del Musée de la Musique de París están concebidas, dado su clavijero, como guitarras de cinco órdenes dobles. Por el contrario la guitarra que procede de una colección particular fechada en 1681, presenta en la pala seis agujeros, producto de su reconversión a guitarra de seis cuerdas simples. Conversión sin duda que no pertenece a la época barroca.”

La GB, fue comúnmente llamada *guitarra española*, la razón nos la explica Sanz en su prólogo¹:

“Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la gradúan de Española a la Guitarra; la razón es, porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por esto, como de aquí, se originó su perfección. Los Franceses, Italianos, y demás Naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su Guitarra la quinta, y por esto la llaman Guitarra Española.”

Así mismo Clemente nos habla de la razón por la cual la GB se le llamó *“guitarra española”*².

“Como ya sabemos, uno de los hechos por los cuales la guitarra protagonizó esa entrada triunfal en el siglo XVII, fue la adjudicación de una quinta cuerda, cuyo mérito es atribuido a Vicente Martínez Espinel, aunque antes hubo ciertos atisbos de incorporar esta cuerda a la guitarra.

Así, el padre Juan Bermudo, en su "Declaración de instrumentos musicales", ya nombraba una guitarra de cinco cuerdas; asimismo Miguel de Fuenllana, en su "Orphenica Lyra", tiene composiciones para guitarra, pero a quien se debe la generalización y divulgación de este hecho, es sin duda a Espinel y fue, a partir de ese momento, cuando se extendió por Europa con el nombre de "guitarra española".

La GB sufrió un proceso de evolución que comenzó con el acompañamiento de monodias con acordes *rasgueados*, herencia de la guitarra de cuatro órdenes, hasta la combinación magistral de *rasgueado* y estilo punteado en grandes formas como: pasacalles, chaconas y suites. Esta evolución le permitió al instrumento, pasar de ser considerado estrictamente popular a ser interpretado

¹ SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697. p.2.

² CLEMENTE, J. (2002). Op. Cit. p.194.

en las cortes de Francia, Inglaterra, España y los Países Bajos, entre otros. Se ha de tener en cuenta que Luis XIV tocaba la GB y entre sus músicos se encontrara Robert De Visée.

Uno de los aspectos técnicos que diferenciaron la GB de los instrumentos de cuerda pulsada contemporáneos, fue la utilización del *alfabeto*¹. El *alfabeto* consistía en un sistema de indicación de los acordes por medio de las letras del abecedario o números, una letra o número significaba una posición fija en la GB. El sistema tuvo tres modalidades principales: *alfabeto* castellano, *alfabeto* catalán y *alfabeto* italiano. Otro elemento técnico que marcó la diferencia de la GB con la VM, fue la utilización del estilo *rasgueado*, elemento que venía heredado de la guitarra de cuatro órdenes. A propósito dice Arriaga²:

"A finales del siglo XVI la guitarra de cinco órdenes, que contaba probablemente con unos cincuenta años de existencia, renace y recomienza su andadura totalmente inmersa en un nuevo estilo de ser tañida: El rasgueado. Desconocemos las causas y el linaje de este nuevo estilo, aunque probablemente tuvo su origen, por una parte, en los aires barrocos que ya comenzaban a respirarse en Europa, y por otra, en la enorme y antigua tradición de música homofónica española: El Cancionero musical de Palacio, Luis Milán, Diego Ortiz y Juan Bermuda."

Fue realmente en el siglo XVII y hasta la segunda mitad del XVIII cuando la GB alcanzó toda su popularidad, momento en el cual gran cantidad de excelentes músicos se interesaron por ella. Durante este tiempo fueron publicados una enorme cantidad de libros principalmente en Italia, Francia y España; y en menor cantidad en los Países Bajos, Escandinavia, Inglaterra, Alemania y el Imperio Austriaco, Bohemia, Portugal y América. Respecto a la cantidad enorme de material que todavía se encuentra por publicar, Tyler nos proporciona la siguiente información³:

"One hundred and eighty printed and manuscript collections of solo music for the five-course guitar survive from seventeenth-century Italy alone. This number does not include the innumerable reprints of the published items, neither does it take into account Italian music found in French,

¹ En el apartado 1.3.2 del presente capítulo se hablará con detenimiento sobre el *alfabeto*.

² ARRIAGA, G. (1992). "Técnica de la guitarra barroca", *III Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Córdoba: Ediciones de La Posada, p. 59.

³ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.49.

English, and Spanish tablature sources. In addition, there are over 250 extant Italian sources of vocal music with guitar alfabeto accompaniment. While the combined output from France, England, the Low Countries, Scandinavia, Germany, and the Austrian Empire (including Bohemia), Spain, Portugal, and the New World amounts to barely more than half the total number of Italian sources, in terms of quality its contribution to the repertory is monumental.

To put the size of the repertory in perspective, the total number of manuscripts and printed books for guitar from the seventeenth century alone, preserved in libraries throughout Europe and in the United States and Mexico, is substantially greater than the number for either lute or keyboard. Regrettably, many of these sources have yet to be examined, few have been inventoried, and comparatively little has been done in the way of bibliographical concordance gathering.”

Estos datos nos sorprenden y nos abren la puerta a futuros proyectos de investigación en musicología y pedagogía. En la actualidad, la cifra de ediciones facsimilares reimpresas no supera los 50 libros, algunos de ellos están disponibles en el mercado pero otros han agotado la edición y no se han reimpresso. La tesis se acotó a las publicaciones de **46 libros** que contienen un total de **2.933 piezas**. Se considera esta cifra un porcentaje elevado con respecto al material disponible, la búsqueda de dicho material ha tardado más de dos años de investigación.

A continuación, haremos una descripción de los libros divididos en cuatro grupos y organizados cronológicamente por nacionalidad:

- Libros italianos
- Libros franceses
- Libros españoles y de América
- Libros de los Países Bajos

1.2.3.1. Libros italianos

Un total de 23 libros italianos son considerados en la investigación, el porcentaje más alto de los países analizados. Como ya ocurría con la VM, algunas publicaciones de GB tienen dos o tres libros en un mismo volumen, para la siguiente descripción separemos los libros individualmente. Los

ejemplares que tienen más de un libro son los de Foscarini, Colonna y Bartolotti.

Foscarini: un volumen, dos libros considerados en la tesis:

- Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
- Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola¹

Colonna: un volumen, cuatro libros considerados en la tesis:

- Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
- Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro
- Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro
- Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro

Bartolotti: un volumen, dos libros considerados en la tesis:

- Libro primo di chitarra spagnola
- Libro secondo di chitarra spagnola

A continuación describiremos los libros en orden cronológico; la descripción incluye el contexto histórico, el contenido del prólogo y la tablatura de alguna de las piezas.

1.2.3.1.1. Foriano Pico (Florencia; fl 1628)²

1628 *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*³

El libro de Pico fue el segundo en aparecer con notación de acordes de *alfabeto*, el primero fue *I lieti giorni di Napoli*, escrito por Girolamo Montesardo y

¹ En el segundo libro se considera solo la publicación del quinto libro.

² La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove- Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. (2001). London: Grove. Tomo 19, p.722.

³ PICO, F. (1981). *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Napoli: Francesco Pace, 1628.

publicado en Nápoles en 1612. La *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, publicada también en Nápoles, introdujo a la escritura de *alfabeto* explicaciones del *pico* y el *repico*, elementos técnicos de la mano derecha para la ornamentación de los acordes. Aportó mejoras a la escritura de acordes de Montesardo, añadiendo pequeñas líneas verticales hacia arriba y abajo para indicar el sentido de los acordes¹.

El libro contiene un extenso prólogo que comienza con un dibujo explicativo de la GB para indicar los trastes, posición de las cuerdas y dedos de la mano derecha. Posteriormente, incluye piezas de danzas tradicionales como chaconas y pasacalles; escritos en notación de acordes de *alfabeto*, sin el uso de la tablatura sino de una línea horizontal. En la segunda parte, presenta *Villannelle* con texto y acordes de *alfabeto*. El prólogo trata los siguientes temas:

- *Regola per imparare ad accordar la Chitarra Spagnola*: explica la forma de afinar la GB partiendo desde la quinta cuerda².
- *Quando s'è fatta questa accordatura si fá prova se é accordata*: indica como comprobar la afinación con la comparación de octavas.
- *Dichioratione per imparare á far le lettere della Chitarra Spagnola*: explica el *alfabeto* italiano, describiendo sin gráficos, la forma de poner los dedos sobre los trastes. Es importante notar que Pico incluye los acordes en posiciones altas del instrumento, haciendo ceja sobre los acordes fijos de la primera posición, es común entonces ver acordes cifrados con N5, H3, M3... etc.
- *Lettere tagliate*: explica la forma de construir acordes con notas agregadas al *alfabeto* normal, en los que añade apoyaturas y suspensiones. Otros compositores han llamado a las *Lettere tagliate* el *alfabeto falso*.
- *Tavola delle lettere corrispondenti, con le quali ciascuno se ne può servire per trasmutar sonate de una lettera all' altra*: indica en una tabla,

¹ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.55.

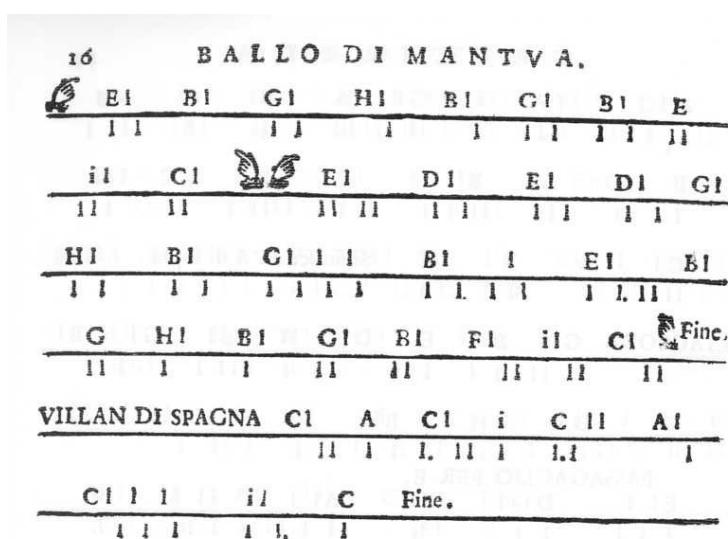
² En la explicación existe un error al afinar la primera cuerda con la segunda, el autor dice que se debe pisar en el cuarto traste e igualarla a la cuerda al aire, cuando en realidad debería ser en el quinto traste de la segunda cuerda.

la forma de hacer secuencias de cuatro acordes para tocar pasacalles y obras en diferentes tonalidades.

- *Modo di fare il Trillo*: explica la realización del *trillo*, técnica de la mano derecha para ejecutar *rasgueos* hacia arriba y abajo.
- *Modo di fare il Repicco*: explica la realización del *repicco* dando ejemplos de digitación de la mano derecha, con la utilización de índice, medio y pulgar alternados. Después indica la presencia del punto, que significa el *sospiro* o silencio (apagado) y al final explica una curiosa indicación para las repeticiones.

Como ejemplo de algunas de las indicaciones, veamos la siguiente tablatura:

*Tablatura 3: PIC 1 022 Ballo di Mantva en Dm- Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola (p. 16)*¹.



Los acordes en *alfabeto* están indicados en la parte superior de la línea horizontal, las líneas verticales indican el sentido de los acordes y las manos las repeticiones de las partes; esta señal fue sustituida posteriormente por dos puntos.

¹ A partir del momento se incluirá una referencia para cada una de las piezas. La totalidad de las piezas de la investigación, se encuentran relacionadas en dos archivos contenidos en el Anexo 3. El registro de cada pieza contiene los siguientes campos: REF Título de la pieza EN Tonalidad- Libro (página).

1.2.3.1.2. Paolo Foscariini (fl 1629-47)¹

1632 *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*²

1640 *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*³

Paolo Foscariini fue el primero que introdujo el estilo mixto en la GB, estilo que consistía en la combinación del *rasgueado* y punteado. Lo denominó, la “*nova inventione*” y fue el sistema predominante a partir de entonces que permitió a la GB posicionarse al mismo nivel de los instrumentos de la época. La primera edición de su primer libro está fechada en 1630 e incluía los tres primeros libros.

El primer libro contiene piezas escritas en estilo *rasgueado* sin barras de compás e incluyen *pasacalles*, *folias*, *monicas* y *tenor de Nápoles*. El segundo, tercero y cuarto libro, contienen piezas en estilo mixto y algunas solamente en estilo punteado. A lo largo de los libros, las barras de compás no son una constante y sobretodo se indican en piezas de estilo punteado. Encontramos también alguna pieza escrita para dos GBs.

Los libros cuarto y quinto son los más elaborados y comprenden *pasacalles*, *caprichos*, *tocatas*, *chaconas* y suites de danzas escritas en estilo mixto; las del cuarto libro sobretodo, sin barras de compás; mientras en el quinto las incluye.

El prólogo del libro de Foscariini trata los siguientes temas:

- *Regole per ben'imparar à sonar la Chitara Spagnola*: explica la necesidad de aprender de memoria el *alfabeto*, continúa indicando la escritura del sentido de los *rasgueos*, la presencia del punto (*mezzo*

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 9 p.115.

² FOSCARINI, P. (1979). *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1632.

³ FOSCARINI, P. (1979). *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola- Quinto libro*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1640.

sospiro), y la forma de tañer *rasgueado*. Nos dice que no hablará del toque punteado por haber material suficiente de laúd que habla de ello.

- Explicación de los ornamentos: indica la presencia de los extrasinos, trinos (trémolo) y de la forma de ejecutarlos.
- *Regole, e modi d'accordar la Chitarra*: explica la forma de afinar la GB, partiendo de la quinta cuerda hacia la cuarta, tercera, segunda y primera; mostrando un ejemplo sobre la tablatura. Indica la manera de revisar la afinación mediante la comparación de octavas.
- *Modo d'accordar più Chitare per sonar di concerto*: enseña la forma de afinar tres GBs en diferentes tonalidades para tocar juntas, los instrumentos son de tres tamaños: *grande*, *mezana* y *piccola*. Una vez afinadas las GBs, deberán coincidir si la grande toca la letra I, la mediana A y la pequeña C¹.
- *Regola del Trillo, Picco y Repicco*: explica tres modos de realización de estos ornamentos y su escritura en la tablatura.

¹ Acordes indicados en *alfabeto* italiano. La correspondencia con el cifrado americano es: I: A (La mayor); A: G (Sol mayor) y C: D (Re mayor).

Como ejemplo de algunas de las indicaciones, veamos la siguiente tablatura:

Tablatura 4: FOS 1 186 Passacaglio Passegiato sopra la lettera del O en Gm- Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola (p. 81).



Este pasacalle está escrito en estilo mixto sin barras de compás, la indicación del sentido de los acordes *rasgueados* se observa en las pequeñas líneas verticales que parten de la primera línea.

1.2.3.1.3. Giovanni Ambrosio Colonna (Milán?; fl 1616-27?)¹

1637 *Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro*

1637 *Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro*

1637 *Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro*

1637 *Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro*²

Los cuatro libros de Colonna fueron publicados en Milán. La primera edición del primer libro es del año 1620, mientras la primera de los otros tres es de 1627. Colonna provenía de una familia de editores, y según Tyler³, ésta es la razón por la cual la escritura de sus libros es clara y sin errores de edición. Su primer libro fue dedicado a Giulio Cesare Borromeo, un importante líder militar a quien Foscarini también dedica una pieza en su libro de 1630.

Los libros contienen piezas en estilo *rasgueado* que incluyen *pasacalles* por todos los tonos, seguidos por *chaconas*, *zarabandas*, *villanos*, *folías*, *sinfonías*, *balletos* y *españolitas* entre otras.

El prólogo del libro contiene los siguientes temas:

- *Regola per bene imparare à sonare la Chitarra Spagnola*: explica la escritura del sentido de los *rasgueos*, la aparición del punto, que Pico ya había indicado como *sospiro*; así como las normas generales de portar bien la mano y tocar “con gracia”.
- *Regola per incordare le Chitarre per Sonare di concerto*: enseña la forma de afinar tres GBs de diferentes tamaños para tocar al unísono. Colonna copia exactamente las indicaciones de Foscarini⁴.
- Gráfica del *alfabeto* italiano y explicación: además del *alfabeto* normal, incluye seis acordes que se tocan en posiciones altas del instrumento.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 6 p.152.

² COLONNA, G. (1971). *Intavolatura di chitarra spagnuola*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Milano: Dionisio Gariboldi, 1637.

³ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.57.

⁴ Vease el apartado 1.2.3.1.2. del presente capítulo, que habla de la afinación de las guitarras de concierto de Foscarini.

Para ilustrar las indicaciones de Colonna, veamos una de las piezas del primer libro:

Tablatura 5: COL 1 068 Folias sopra l'E en Dm- Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro (p. 21).

Folias sopra l'E 21

E	I I I	B I	B I	G I	B I	E I	I I	E I	I I
	I I I I	I I I	I	I I I	I I I	I I I	I I I	I	

E I	B I	E I	O I	I I	E I	I O I	I I	E I
I	I I I	I	I I I	I	I I I	I I I	I I I	I I I

D I	O I	I I	C I	~	I I
I	I I I	I	I I I		I I

Folias sopra l.G

G	I B I	G I	M I	N I	M I	H I	B I	G I
I	I I I	I I	I I I	I	I I I	I	I I	I

B I	G I	M I	N I	H I	B I	G I	I H I
I I	I	I I I	I	I I I	I	I I I	I I I

B I	G I	B I	E H I	B I	G I	I I
I	I I I	I	I I I	I	I I I	I I

La escritura de la pieza es muy similar a la de Pico.

1.2.3.1.4. Angelo Michele Bartolotti (Bologna, temprano s. XVII; París, después de 1668)¹

1640 *Libro primo di chitarra spagnola*²

1655 *Libro secondo di chitarra spagnola*³

Los libros de Bartolotti incluyen dos importantes innovaciones a la GB. La primera, es la forma ingeniosa de ligar los *pasacalles* por tonalidad, pasando por todos los tonos y regresando a la tonalidad original. El resultado es una gran forma compuesta de *pasacalles*, algunos han comparado su intención con la que tendría Bach con el *clave bien temperado*. El otro elemento innovador es la introducción de las *campanellas*, recurso técnico que consiste en realizar las escalas con la combinación de varias cuerdas creando el efecto de *campanas*. Este elemento fue posteriormente utilizado por Sanz en sus *pasacalles*.

El primer libro, escrito en estilo mixto, contiene los *pasacalles* unidos por tonalidad además de una serie de suites. El segundo contiene piezas organizadas por tonalidad que incluyen danzas y que el intérprete podría organizar en forma de suites.

El prólogo del primer libro se enseña la forma de tocar en estilo *rasgueado* con la escritura de los *golpes* hacia arriba y abajo, además de los ornamentos como el trino, extrasino y trémolo esforzato (*vibrato*). En el prólogo del segundo libro, se indica que no está dirigido a los principiantes, explica sobre la tablatura la forma de realizar los ornamentos, entre los que describe: como arpeggiar, el sentido de los *rasgueos*, y como realizar el *tenuto*, los trinos, mordentes, extrasinos y apoyamientos.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 2 p.823.

² BARTOLOTTI, A. (1984). *Libro primo di chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Roma: 1640.

³ BARTOLOTTI, A. (1984). *Libro secondo di chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Roma: 1655.

Veamos a continuación un preludio del segundo libro:

Tablatura 6: BAR 2 013 Prelude en G- Libro secondo di chitarra spagnola (p. 10).



En la gráfica vemos numerosas indicaciones de *tenuto* (líneas diagonales), que significa mantener las cuerdas pisadas del acorde durante el tiempo indicado.

1.2.3.1.5. Antonio Carbonchi (Florence; fl 1640-43)¹

1640 *Sonate di Chitarra Spagnola*²

El libro de Carbonchi es el único de los libros italianos que está escrito en tablatura francesa, se explica este hecho por la estrecha relación que existía entre la Toscana y Francia durante esta época. El libro contiene *pasacalles* por todos los tonos, así como *chaconas*, *españolitas* y danzas italianas.

Comienza con *pasacalles* y *chaconas* en diferentes tonos en estilo *rasgueado*, continuando con patrones simples de danzas como: *villano*, *españolita*,

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 5 p.116.

² CARBONCHI, A. (1981). *Sonate di Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Firenze: Amador Maffi y Lorenzo Landi, 1640.

mariona, zarabanda... etc. Posteriormente presenta, en estilo mixto, *chaconas* y movimientos de suites, en algunas piezas incluye dos versiones, una en estilo *pizzicato* (punteado) y otra en estilo *batuto* (*rasgueado*).

En el prólogo, el autor explica que ha escrito el libro en tablatura francesa, deseando que sea interpretado en otras naciones. Comienza la explicación con los signos de repetición y el apagado, para el cual usa un asterisco (*). Continúa enseñando la forma de realizar el trino, posteriormente enseña las nociones de la tablatura francesa, comparándola con la italiana y explica el modo de indicar la digitación de mano izquierda que consiste en agregar un punto para el dedo uno, dos puntos para el dedo dos, tres para el dedo tres y cuatro para el meñique.

Veamos una de las piezas del libro:

Tablatura 7: CAB 1 049 Ciaccona passeggiata per A en G- Sonate di Chitarra Spagnola (p. 24).



1.2.3.1.6. Francesco Corbetta (Pavia, c.1615; París, 1681)¹

1643 *Varii Capricii per la Chittara Spagnuola*²

1648 *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*³

En 1639 Corbetta publicó en Bolonia su primer libro: *De gli scherzi armonici*, el cual contiene ocho piezas en escritura mixta. Su segundo libro: *Varii Capricii per la Chitarra Spagnuola* fue publicado en Milán cuatro años después e incluye una *tocata*, *pasacalles* por todos los tonos y suites de tres movimientos. Según Tyler⁴, las *sarabandes* están escritas en estilo francés identificado por su estilo y escritura rítmica característica. Los *pasacalles* están unidos por las tonalidades, como ya lo había hecho Bartolotti anteriormente. Al final de libro presenta una suite en *scordatura*, seguida por las *folias* y dos piezas a dos GBs.

Su cuarto libro: *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola* fue publicado en 1648 en Bruselas. La obra, escrita en estilo mixto, comienza por una serie de *pasacalles* unidos por tonalidad que finalizan con una *chacona*. Posteriormente, siguen una serie de suites con *preludio* y al final presenta movimientos de suites en *scordatura* y unas *folias*.

En el prólogo del segundo libro, Corbetta indica que el libro no es para principiantes y que se necesita paciencia para el estudio de sus obras, explica que los *pasacalles* van conectados por tonalidad. Posteriormente, indica la forma de realizar extrasinos, trinos y trémolos sforzatos. El prólogo del cuarto libro, explica de nuevo la ejecución de los extrasinos, trinos y el trémolo sforzato.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 6 p.446.

² CORBETTA, F. (1980). *Varii Capricii per la Chittara Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Milano: 1643.

³ CORBETTA, F. (1983). *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bruxelles: 1648.

⁴ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.68.

Veamos a continuación una de las piezas del segundo libro:

Tablatura 8: COR 1 013 Passachaglia Sopra C en D- Varii Capricii per la Chittara Spagnuola (p. 30).



Vemos en la tablatura la escritura típica de los *pasacalles* que indicaba la repetición de las partes cortas cada tres o cuatro compases. La estructura armónica permanece igual y en este caso corresponde a los acordes de *alfabeto* I-K2-I-C¹.

1.2.3.1.7. Carlo Calvi (fl 1646)²

1646 *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*³

El libro de Calvi es la recopilación de obras de dos *maestros*, de quienes no se especifica los nombres. Según Tyler⁴, uno de los maestros era Francesco Corbetta debido a que el autor incluye en su libro el *alfabeto* dado por Corbetta en 1639. La recopilación está escrita para dos instrumentos: *La chitarriglia* y *la chitarra*.

¹ Los acordes en cifrado americano serían: A-Bm-A-D.

² La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 4 p.844.

³ CALVI, C. (1980). *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1646.

⁴ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.61.

La primera parte está escrita para *chitarriglia*¹ y la segunda para *chitarra* o GB, sin embargo, Calvi indica que “*Le seguenti suonate posono servire anche per la Chitarriglia, ma sono veramente per la Chitarra*”, queriendo decir que todo el libro se podría interpretar en el instrumento pequeño.

En la primera parte se encuentran danzas italianas y españolas escritas en *alfabeto* italiano con la utilización de sólo acordes *rasgueados* que incluyen: *chaconas, folias, españoletas, rugieros, correntes, pavanas, pasamezos y gallardas*, entre otras. La segunda parte, escrita exclusivamente en estilo punteado, incluye danzas de suites, *canarios, balletos, españoletas y chaconas*, entre otras.

El prólogo del libro contiene el *alfabeto* de Corbetta de 1639, y *alfabeto* falso. Dentro de las explicaciones se describe el uso de la tablatura, así como la existencia del asterisco (*) en los acordes, que representa el *alfabeto* falso. Al final del prólogo se enseña la forma de afinar cuatro GBs de concierto para tocar en conjunto, Calvi define los instrumentos como: *chitarra picciola, mezana, otra mezana y grande*. Una vez afinadas, tendrían que coincidir en los siguientes acordes de *alfabeto* A (pequeña), C (mediana), I (otra mediana) y H (grande)².

¹ Acerca de la *chitarriglia* nos dice Tyler (2002, p.61) “Calvi’s use of the term *chitarriglia* implies that he is differentiating between a smaller guitar and presumably larger *chitarra*.”

² La correspondencia en cifrado americano sería: G-D-A-Bb.

A continuación veamos una de las piezas de estilo punteado:

Tablatura 9: CAL 1 054 Balletto en Am- *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia* (p. 33).



1.2.3.1.8. Giovanni Battista Granata (Turin, 1620/21; 1687)¹

1646 *Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*²

1650 *Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute*³

1659 *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola*⁴

Los siete libros de Granata fueron publicados en Italia entre los años 1646 a 1684. En el análisis han sido examinados el primero, segundo y cuarto de sus libros. Como nos comenta Paolo Paolini⁵ en el prólogo de su primer libro:

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 10, p.281.

² GRANATA, G. (1978). *Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1646.

³ GRANATA, G. (1991). *Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute*. Bologna: Forni. Ed. facs.: 1650.

⁴ GRANATA, G. (1979). *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola*. Mónaco: Chanterelle. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1659.

⁵ PAOLINI, P. (1978). "[prólogo secundario]". En: Granata, G. *Capricci armonici*. (Firenze: SPES), p. [5 - 7].

“Granata está citado por Sanz como uno de los más célebres guitarristas de la época... tuvo el mérito de haber liberado a la GB de la función exclusiva el acompañamiento del canto y haber logrado un lenguaje instrumental heredado del laúd, desarrollando progresivamente una autonomía.”

El autor fue alumno de Francesco Corbetta, quien influyó decididamente en su estilo de componer. El primer libro *Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*, fue publicado en Bologna en 1646, la copia analizada proviene del manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale di Firenze. La obra contiene en su primera parte movimientos de danzas como *correntes*, *sarabandas*, *allemandas*, *tocatas* y *arias*. La primera pieza utiliza el recurso de incluir el nombre en *alfabeto* italiano del personaje a quien dedica la obra: DON LORENZO DI TOSCANA. A partir de la página 50, el autor incluye *pasacalles* y *chaconas* en diferentes tonos que concluye con un *aria*. La parte final del libro presenta *arias*, *chaconas*, *pasamezos* y *gallardas* en escritura de acordes *rasgueados*.

En el prólogo, el autor insiste en la necesidad de aprender de memoria el *alfabeto*, posteriormente enseña la tablatura y la grafía utilizada para indicar el sentido de los acordes *rasgueados*. Explica que cuando se encuentre un punto, se deberá dar un poco más de tiempo a la nota, indica después la presencia de los extrasinos, trinos y el vibrato. Finaliza el prólogo indicando la forma de afinar comenzando en la quinta cuerda en el quinto traste e igualándola a la cuarta al aire, continuando con la tercera, segunda y primera. Presenta en la última página el *alfabeto* italiano y un *alfabeto* falso diferenciado con un asterisco (*).

El segundo libro *Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute* fue publicado c.1650 y no se conoce el nombre del editor ni la ciudad. El manuscrito se encuentra en el Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. La obra, escrita en estilo mixto, contiene *chaconas*, *pasacalles*, *correntes*, *sarabandas* y *allemandes*. En la página nueve, se encuentra una *romanesca* escrita en estilo *rasgueado* y al final del libro una *corrente* francesa en *scordatura*. El libro no tiene prólogo explicativo.

El cuarto libro *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola* fue publicado por Giacomo Monti en Bologna en 1659. Según Tyler¹ este libro es el más interesante de Granata, presenta un variado material que no ha estado presente en otros libros. Destaca las piezas para guitarra tiorbata², una sonata para violín, continuo y GB; y un método de bajo continuo (BC). El libro que se ha utilizado para el análisis, es copia del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

La obra dedica una gran cantidad de piezas a personajes de la nobleza, sin embargo, en ninguna de ellas utiliza el recurso de su primer libro en que escribía el nombre del personaje con *alfabeto*. En el comienzo hay una serie de piezas organizadas, algunas en forma de suite y otras como piezas sueltas.

Utiliza cinco *scordaturas* diferentes, para las que escribe suites completas en cada una de ellas, la primera de ellas está en la página 82, seguidas por las de las páginas 86, 88, 93 y 95. Continúa en el libro las piezas para guitarra tiorbata, para terminar con la sonata para violín, continuo y GB. El libro concluye con un método de BC.

En el prólogo Granata indica la presencia de las cinco *scordaturas*, las piezas de guitarra tiorbata y la sonata para violín, continuo y GB, dando algunas explicaciones generales sobre su interpretación.

¹ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.74.

² La guitarra tiorbata es una GB a la que se le adicionan siete bajos que se afinan diatónicamente hasta llegar al La. La afinación del instrumento completo, contando desde la primera cuerda es: mi', si, sol, re, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do, Si', La'. Recordemos que la nomenclatura adoptada durante el trabajo para la afinación de la GB es la siguiente:

- **mi'**: equivalente al E4.
- **si**: equivalente al B3.
- **sol**: equivalente al G3.
- **re'**: equivalente al D4.
- **re**: equivalente al D3.
- **la**: equivalente al A3.
- **La**: equivalente al A2.

Recordemos que la afinación barroca utilizaba el sistema de referencia del A en 415hz y no en 440hz. Todas las referencias anteriores equivalen a la afinación barroca.

A continuación veamos la *gigue* en *scordatura* del cuarto libro:

Tablatura 10: GRA 3 053 Gigua per un'altra accordatura- Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola (p. 86).

86

AL SIGNOR
AGOSTINO MAIOLI
DA RAVENNA.

Accordatura.

Gigue.

Suponiendo la primera cuerda afinada en mi, la afinación de la GB sería: mi', do', sol, mi, do. Con esta afinación, el acorde final de la pieza es de Do mayor y la dificultad de la posición de dicho acorde es claramente diferente a si el instrumento estuviera en afinación normal. La comodidad técnica en este caso justifica el recurso de la *scordatura*.

1.2.3.1.9. Ludovico Millioni, Pietro- Monte (fl temprano s. XVII)¹

1647 Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola²

El libro de Millioni aparece 19 años después del de Pico, su estructura y diseño es muy similar y contiene piezas de *alfabeto* italiano en estilo *rasgueado*.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 16 p.697.

² MILLIONI, P. (1977). *Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Roma: Macerata, 1647.

Según Tyler¹, el libro ha tenido al menos 13 publicaciones, la última de las cuales fue en 1737, casi un siglo después de su primera impresión. El libro comienza con *pasacalles* cortos por varios tonos en estilo *rasgueado*, continúa con *chaconas* y *folias* diversas. Posteriormente, incluye una serie de danzas italianas y españolas.

El prólogo contiene los siguientes temas:

- Explicación del *alfabeto* ordinario y el *extraordinario*, este último también llamado por otros compositores *alfabeto falso*. En la explicación muestra cinco líneas horizontales, que representan las cuerdas de la GB y nos da indicaciones, con palabras, de cuales cuerdas se deben pisar.
- Explicación de las líneas verticales que indican el sentido de los acordes y el significado del punto, en el que la mano se debe cerrar. También enfatiza la importancia de aprender de memoria el *alfabeto*.
- *Modo d'accordare per sonare con l'Alfabeto ordinario*: indica la forma de afinar la GB comenzando desde la quinta cuerda hacia la cuarta, tercera, segunda y primera. Posteriormente hace una comparación de afinación entre la tercera al aire y la primera en el tercer traste.
- *Modo d'accordare per sonare con l'Alfabeto straordinario*: indica la forma de afinar para tocar con el *alfabeto falso* o extraordinario. Comienza con la quinta en el cuarto traste, que debe sonar igual a la cuarta. La cuarta en el quinto traste igual a la tercera, la quinta en el tercer traste igual a la segunda y la segunda en el cuarto traste igual a la primera. Después, realiza la comparación de octavas.
- *Regola per imparare il modo d'accordare sei Chitarre, per poterle sonare insieme in concerto, sonandole ciascheduna per diferente chiave, però con l'accordatura ordinaria*: explica la forma de afinar seis guitarras para tocar juntas. Comienza por afinar la primera en la letra de *alfabeto* A, tomándola de referencia y continúa con las otras cinco. Las GBs quedarán afinadas en las siguientes letras: A, B, C, F, G, I².

¹ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.62.

² En cifrado americano las GBs quedarían afinadas en: G, C, D, E, F, A. La única nota diatónica que excluye es B.

Veamos una de las piezas del libro:

Tablatura 11: MIL 1 017 Gagliarda alla Lombarda en G- Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola (p. 15).



Como podemos apreciar, el tipo de escritura es muy similar al de Pico, los acordes en la parte superior y el sentido de los *rasgueos*, sin embargo el ritmo no se puede definir con seguridad¹.

1.2.3.1.10. Domenico Pellegrini (Bologna temprano s. XVII; después de 1682)²

1650 *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*³

El *Armoniosi Concerti* es la única obra para GB conocida del autor, se conservan cuatro ejemplares y la edición que ha servido para el análisis está en el Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Según Tyler⁴, Pellegrini compuso además de este libro, cantatas seculares y sacras.

¹ En el libro de Tyler (1980, p.70) se encuentra una interesante tabla, dada por Johannes Wolf, donde se sugiere la interpretación rítmica de los patrones de las piezas de solo *alfabeto*.

² La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 19 p.298.

³ PELLEGRINI, D. (1978). *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1650.

⁴ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.75.

El libro, escrito en estilo mixto, contiene un prólogo con importante información donde el autor asegura ser guitarrista de profesión. Comienza con un conjunto de *ricercare*, seguido por una gran *pasacaglia*, donde el autor inicia en Dm y modula por todos los tonos de la escala cromática hasta llegar de nuevo a la tonalidad original; la pieza ocupa prácticamente la mitad del libro. Continúa con una serie de danzas, sin organización tonal, entre las cuales hay *courantes*, *balletos*, *arias*, *chaconas*, *ballos*, *allemandes*, *brandos* y *romanescas*. Merece especial atención la *Battaglia francese*, que según Paolini¹ tiene una marcada influencia renacentista.

El prólogo del libro contiene los siguientes temas:

- *Del modo dell'Arpeggiare*: explica la escritura del signo de arpeggio (://:) y su ejecución sobre un acorde de Dm.
- *Del suonare piano, e forte*: explica las indicaciones de *piano* y *forte* en las piezas, dice que en los pasacalles se debe tocar *piano* y delicado; mientras en los *correnti*, *sarabande* y otras danzas se busca el sonido alegre, pero no crudo y áspero.
- *Del modo dello Strascio*: indica que el extrasino es un recurso que aporta afectividad a la música pero que es difícil su ejecución. Insiste en la necesidad de practicarlo para lograr su perfeccionamiento.
- *Del trémolo, quanto sia importantissimo*: explica la diferencia entre el trémolo *sforzati* (vibrato) y el trémolo simple (T). Indica que es difícil explicar en sus páginas la variedad y ejecución correcta de los ornamentos y que se requiere de la asistencia de un *maestro*, insiste que su libro no está escrito para principiantes sino para profesionales y que es necesario aprender de memoria el *alfabeto*.

¹ PAOLINI, P. (1978). "[prólogo secundario]". En: Pellegrini, D. *Armoniosi Concerti sopra la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES), p. [5-7].

Veamos la primera página de la *Battaglia Francese*:

Tablatura 12: PEL 1 023 Battaglia Francese in D- *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola* (p. 24).



1.2.3.1.11. Tomasso Marchetti (Roma?; fl 1660)¹

1660 *Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola*²

El prólogo del libro de Marchetti dice exactamente lo mismo que el de Pico. Sin embargo, las piezas contenidas son diferentes. El libro, escrito en *alfabeto* italiano y estilo *rasgueado* presenta una serie de danzas italianas y españolas, finaliza con un conjunto de *villanelle* para voz y GB, modelo tomado del libro de

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 15 p.826.

² MARCHETTI, T. (1981). *Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Roma: Francesco Moneta, 1660.

Veamos un *aria* del libro:

43

ARIA NUOVA.

E A₂ M₃ H₃ M₃ N₃ N₃ N₃

M₃ N₅ N₃ M₃ E D H A

I E G I P₂ G₃ H₃ S₅

H₅ G₃ M₃ N₃ N₅ N₃ M₃ S₃

H B G M₃ H₃ E I H A

E I C fine.

SPA-

1.2.3.1.12. Bottazzari, Giovanni (Mantua?; fl 1663)¹

El libro de Bottazzari fue publicado en Venecia en 1663. Es el segundo más prolífico en la utilización de la *scordatura* después de Campion, un total de 32 piezas están escritas en diferentes clases de *scordatura*. El libro, escrito en estilo mixto, contiene una serie de danzas de suites organizadas por tonalidades, incluyendo dentro de las suites *preludios* que combina con

2. BOTTAZARI, G. (1984). *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Venezia: Marchesi di Castelnovo, 1663.

courantes, sarabandes y gigas. En las suites de *scordatura*, incluye *tocatas y pasacalles*. En el prólogo, el autor afirma que su profesión no es de profesor, pero que el libro no está dedicado a principiantes.

Veamos el ejemplo de una *pasacaglia* en *scordatura*:

Tablatura 14: BOT 1 040 Passacaglio per Acordatura differente- Sonate nuove per la chitarra spagnola (p. 57).



Para el análisis de la *scordatura*, asumimos la primera cuerda como mi'; la afinación completa de la GB sería: mi', si, sol#, mi, Si. En esta afinación las cuerdas al aire forman un acorde de Mi mayor, que es la tonalidad de la pieza. Se justifica el uso de la *scordatura* por la facilidad técnica que representa.

1.2.3.1.13. Francesco Coriandoli (Ferrara?; Ferrara, 1670)¹

1670 *Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola*²

El libro de Coriandoli es la primera y única obra conocida del compositor, el original se encuentra en la Biblioteca Comunale di Ferrara, como lo documenta

¹. La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 6, p.466.

² CORIANDOLI, F. (1981). *Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1670.

Paolini¹. La obra de Coriandoli presenta gran cantidad de errores de edición, sin embargo, al ser editada por Giacomo Monti, se pone en duda si los errores son editoriales o vienen de la mano del autor. Monti ha editado los libros de Asioli, Granata y Pellegrini; y en estos libros no se encuentran tales errores.

El libro, escrito totalmente en estilo mixto, contiene movimientos de danza de la suite barroca. El prólogo no proporciona información acerca de la interpretación de las piezas. La obra está dedicada a Alessandro, Guido y Aloigi de Santi; a los cuales Coriandoli elogia con la composición de la primera pieza: Alemanda la SANTI y en la cual utiliza las letras del apellido en *alfabeto* italiano para componer la pieza, un recurso que ya ha sido usado por otros compositores italianos.

Veamos la tablatura de la *Alemanda La SANTI*:

Tablatura 15: COI 1 001 Alemanda La SANTI en Cm- Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola (p. 5).



¹ PAOLINI, P. (1981). "[prólogo secundario]". En: Coriandoli, F. *Diverse sonate ricercate sopra la chitarra spagnuola*. (Firenze: SPES), p. [3].

1.2.3.1.14. Francesco Asoli (Reggio nell'Emilia?, fl 1674-6)¹

1674 *Primi Scherzi di Chitarra*²

Dos libros de Asoli fueron publicados en Bolonia en 1674 y 1676, el primero fue el *Primi Scherzi di Chitarra* y posteriormente, el *Concerti armonici per la chitarra spagnuola*.

El *Primi Scherzi di Chitarra* está escrito en estilo mixto, contiene danzas de suites entre las que predominan las *allemandes*, también incluye: *gigas*, *correntes*, *sarabandes* y *balletos*. Las obras no están organizadas por tonalidad. El libro fue publicado por Giacomo Monti y no contiene prólogo que proporcione información acerca de la interpretación de las piezas.

Veamos la tablatura de una *allemanda*:

Tablatura 16: ASI 1 016 Alemanda en Gm- *Primi Scherzi di Chitarra* (p. 20).



¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op. Cit. Tomo 2, p.113.

² ASIOLI, F. (1984). *Primi Scherzi di Chitarra*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1674.

1.2.3.1.15. Roncalli, Ludovico (fl finales s. XVII)¹

1692 *Capricci Armonici*²

La obra de Roncalli es la publicación más tardía de los libros de GB en Italia. En el prólogo secundario³, Paolini exalta la labor realizada por Oscar Chilesotti en la recuperación de este material transcrito para la guitarra clásica, sin embargo, lamenta el hecho del desconocimiento de la afinación del instrumento que dio como resultado una transcripción errónea en cuanto a la conducción de las voces en los bajos. Debido a la ausencia del prólogo primario⁴, el mismo Paolini explica la notación de la ornamentación de Roncalli. El libro está dedicado al Cardenal Panfilio, quien fuera el patrón de Corelli, Scarlatti y Handel, sin embargo, no hay ninguna evidencia que también fuera el patrón de Roncalli.

Contiene nueve suites de gran calidad, que comienzan con *preludios* e incluyen, además de los movimientos propios de la suite, algunas *gavotes*, *menuets* y *pasacalles*. Dentro de los recursos de ornamentación de Roncalli se encuentra el arpegio (://:), grafía que ya había utilizado y explicado Pellegrini⁵.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 21, p.643.

² RONCALLI, L. (1982). *Capricci Armonici*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bergamo: Sebastian Casetti, 1692.

³ Nos referimos al prólogo de la edición moderna.

⁴ Nos referimos al prólogo de la edición antigua.

⁵ PELLEGRINI, D. (1978). *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1650.

Veamos ahora el preludio de la *sonate del quarto tuono* en Mim:

Tablatura 17: RON 1 007 Preludio en Em- *Capricci Armonici* (p. 8).



1.2.3.2. Libros franceses

Un total de 10 libros franceses son analizados en la tesis. El libro de Robert de Visée es el único que presenta dos libros en un mismo volumen, los libros restantes son independientes. A continuación, haremos la descripción de los libros franceses.

1.2.3.2.1. Antonie Carré (fl finales s. XVII)¹

1671 Livre de guitarre contenant plusieurs pièces²

1720 Livre de Pieces de Guitarre et de Musique³

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 5, p.188.

² CARRÉ, A. (1977). *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1671.

³ CARRÉ, A. (1985). *Livre de Pieces de Guitarre et de Musique*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1720.

La publicación de los dos libros de Carré se realizó en París en el transcurso de cuatro años, el primero *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces*, fue publicado en 1671, mientras el segundo *Livre de Pieces de Guitarre et de Musique*, se publicó en 1675. La edición que ha sido tomada del segundo libro para este análisis, es la de 1720.

El primer libro, escrito en estilo mixto, comprende dos partes; en la primera presenta una serie de piezas organizadas por tonalidad pero no en forma de suites, las piezas contenidas incluyen: *preludios, chaconas, pasacalles, allemandes, sarabandes, folias y giges*. La segunda parte incluye un método de realización del BC.

El segundo libro está escrito en estilo mixto y contiene una gran cantidad de danzas organizadas por tonalidad y que el intérprete puede organizar en forma de suites. El final del libro, contiene una suite escrita para violín, BC y dos guitarras.

Veamos el *tombau* que antecede a dicha suite en el segundo libro:

Tablatura 18: CAR 2 046 Tombau in Cm- Livre de Pieces de Guitarre et de Musique (p. 54).



El libro de Carré presenta líneas oblicuas dentro de los compases, recurso presente en Guerau, De Visée y Murcia, significa en este caso que el acorde se debe mantener durante el compás. Este recurso viene a suplir, de cierta manera, la carencia que tiene la escritura de tablatura para la conducción de las voces internas.

1.2.3.2.2. Francesco Corbetta (Pavia, c.1615; París, 1681)

1671 *La Guitarre Royale dedié au Roy*¹

1674 *Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"*²

1674 *Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie*³

Francesco Corbetta es el único compositor al que se han atribuido dos libros en Italia⁴ y ahora tres en Francia. El autor nació en Italia, pero la última parte de su producción la realizó e imprimió en Francia, dichos libros están escritos en tablatura francesa y con una importante influencia de la música francesa. Corbetta escribió *La Guitarre Royale* un año después de su regreso a París proveniente de Inglaterra, su libro fue dedicado a Carlos II de Inglaterra.

La Guitarre Royale contiene más de 100 piezas, algunas organizadas en forma de suite por tonalidades, y otras sueltas. Las suites contienen los movimientos propios de la suite barroca y *preludios, gavotes, rondeau, tombeau, pasacalles, folias y menuets*. En la parte final del libro se presentan dos *allemandes* para trío vocal, BC y GB; así como una *sarabande tombeau* y una gavota para dúo vocal, BC y GB. Concluye el libro con un tratado de BC.

¹ CORBETTA, F. (1975). *La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1671.

² CORBETTA, F. (1983). *Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale*. Firenze: SPES. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1674.

³ CORBETTA, F. (1983). *Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale- contre partie*. Firenze: SPES. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1674.

⁴ CORBETTA, F. (1980). *Varii Capricii per la Chittara Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Milano: 1643.

CORBETTA, F. (1983). *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bruxelles: 1648.

El prólogo del libro está escrito en italiano y francés; y comprende información muy valiosa para la interpretación y comprensión de la tablatura y su simbología. Después de una larga explicación, Corbetta presenta la equivalencia entre el *alfabeto* italiano y los acordes escritos en tablatura francesa, posteriormente ilustra la interpretación de los ornamentos y cadencias.

Los libros de *Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"*, corresponden a la edición de la editorial SPES, que reúne piezas escritas a dos guitarras extraídas de *La Guitarre Royale* impresa en París en el año de 1674. Mientras el primer libro fue dedicado a Carlos II de Inglaterra y fue impreso en el año 1671, el segundo, y con idéntico nombre (*La Guitarre Royale*) fue dedicado a Luis XIV e impreso en 1674. Los libros de *Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"* corresponden a esta segunda edición y comprenden dos pequeños tomos, donde se reúnen piezas a dos GBs del compositor.

Cada guitarra está en un libro que contiene movimientos de danzas de la suite barroca y otras piezas como: *trompetas*, *fanfarrias* y *pasacalles*. La escritura, en estilo mixto, representa según Paolini¹, una regresión en la evolución del compositor, influenciado por el tipo de obra que le fue encargada. El libro de la *contre partie*, que corresponde a la parte de la segunda GB, tiene los mismos movimientos del primer libro pero no en el mismo orden.

¹ PAOLINI, P. (1983). "[prólogo secundario]". En: Corbetta, F. *Pièces pour deux guitares da "La Guitarre Royale"*. (Firenze: SPES), p. [3].

Veamos a continuación la *fanfare* del primer libro de las piezas a dos GBs:

Tablatura 19: COR 4 004 Fanfare en C- "*Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale*" (p. 4).



1.2.3.2.3. Remy Médard¹

1676 *Pieces De Guitarre*²

Pocos datos se tienen sobre la vida de Médard, en el prólogo secundario del libro *Lesure*, nos comenta que Médard fue pupilo de Francesco Corbetta, a quien cuya memoria escribió su libro, añade que se sabe que en 1692 enseñaba GB en París.

El libro de Médard, escrito en estilo mixto, incluye danzas que se pueden organizar en forma de suites, con combinaciones de *preludios*, *chaconas*, *zarabandas*, *menuets*, *courantes* y *pasacalles*. Especialmente interesantes son sus *preludios*, a los que añade una serie de pasajes para improvisar. Incluye series de acordes *rasgueados* que tienen la indicación como *pour les bateries*, y que se interpretan al final de algunas piezas. La primera *sarabande* del libro, incluye un pasaje de *campanelas* sin indicación de barras de compás.

¹ No se encontraron datos biográficos del compositor.

² MÉDARD, R. (1988). *Pieces de Guitarre*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1676.

Un detalle interesante del libro representa la presencia de dos *contrepartie* en dos *sarabandes* que permiten la interpretación del movimiento a dos GBs, hasta el momento, solo los libros de Corbetta¹ habían incluido una serie de piezas a dos GBs. En el prólogo, que el autor dedica a su maestro Corbetta, incluye información sobre la escritura de la métrica y los signos de indicación del ritmo. Posteriormente, explica la forma de escribir y realizar extrasinos, vibratos, trinos y mordentes.

Veamos a continuación la *sarabande* que incluye un pasaje final de *campanelas*:

Tablatura 20: MED 1 004 Sarabande in C- *Pieces De Guitarre* (p. 5).



Podemos apreciar en la tablatura que la escritura del ritmo, localizada en la parte superior, difiere un poco de los libros italianos, en el pasaje de *campanelas* no hay barras de compás.

¹ CORBETTA, F. (1983). *Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale*. Firenze: SPES. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1674.
CORBETTA, F. (1983). *Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale- contre partie*. Firenze: SPES. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1674. Incluir una sola cita para los dos libros?

1.2.3.2.4. Henri Grénerin (fl mediados s. XVII)¹

1680 *Livre de guitarre et autres pièces de musique*²

Grénerin era además de guitarrista, tiorbista. Según Tyler³, el autor publicó en 1668 una colección de música para tiorba e instrucciones para la realización del BC que dedicó a Lully. El libro, escrito en estilo mixto, contiene una interesante variedad de material que va desde música solista, hasta tríos instrumentales y vocales; así como cuartetos vocales con acompañamiento de BC.

En su primera parte contiene 16 suites para GB solista organizadas por tonalidad, algunas de ellas comienzan con el *preludio* y otras con la *allemanda*. En la segunda parte se encuentran tres *Sinphonies* escritas para dos violines y uno o dos instrumentos de BC, así como dos *Airs* escritos para cuarteto vocal y un *Air* para trío vocal. La escritura de todas las piezas de conjunto presenta el bajo con el cifrado y la tablatura de GB. El final del libro contiene un tratado de BC.

En el prólogo, el autor explica la interpretación de la ligadura para mantener la armonía durante el compás, enuncia la existencia de los trinos marcados con la letra x, el mordente y los extrasinos. Por último, indica que su libro contiene piezas instrumentales y a varias voces, con el acompañamiento de BC y tablatura de GB.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 10, p.381.

² GRÉNERIN, H. (1977). *Livre de guitarre et autres pièces de musique*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1680.

³ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.111.

Veamos un *menuet* del libro:

Tablatura 21: GRE 1 048 Menuet in Am- Livre de guitarre et autres pièces de musique (p. 35).



1.2.3.2.5. Robert de Visée (c.1655; 1732-3)¹

1682 *Liure de Guittarre dedié au Roy*²

1686 *Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy*³

Robert De Visée fue uno de los más reconocidos tiorbistas y guitarristas de su tiempo, según Tyler⁴, el compositor tocó en la corte con músicos como Couperin, Forqueray, Rebillé y Rebel. En el momento de la publicación del primer libro era músico de Luis XIV y actuaba para él en el palacio de Versailles.

El primer libro *Liure de Guittarre dedié au Roy*, escrito en estilo mixto, contiene movimientos de suites organizados por tonalidad, pero no necesariamente en forma de suites. En la página 38 se encuentra la *allemande tombeau*, dedicada

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 26, p.791.

² VISÉE, R. (1973). *Liure de Guittarre dedié au Roy*. Genève-París: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1682.

³ VISÉE, R. (1973). *Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy*. Genève-París: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1686.

⁴ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.112.

a Francesco Corbetta, en la parte final de las piezas solistas incluye una serie de danzas escritas para GB en *scordatura*. A partir de la página 59 incluye una serie de danzas de suites, con escritura en pentagrama que incluyen el BC cifrado por el compositor.

En el prólogo del primer libro, De Visée realiza una extensa explicación donde enfatiza la escritura de los acordes de *rasgueado*. Indica la necesidad de poner un bordón en la cuarta cuerda, posteriormente muestra en la tablatura la escritura de los ornamentos, entre los que se cuentan: extrasinos ascendentes (*cheutes*) y descendentes (*tirades*), trinos, mordentes y vibratos. Por otro lado, indica la digitación de mano derecha donde un punto significa el dedo índice, dos puntos el medio y una línea vertical el uso del pulgar.

El segundo libro, se imprimió cuatro años después en París y sigue el esquema del primero. Contiene una serie de piezas organizadas por tonalidad pero no necesariamente en forma de suite. Incluye piezas escritas en pentagrama con una melodía y el BC cifrado por el compositor. A diferencia del primer libro, el segundo no contiene piezas en *scordatura*. Los prólogos del primer y segundo libro son idénticos en la información que proporcionan.

Veamos el *preludio* de comienzo del segundo libro:

Tablatura 22: VIS 2 001 Prelude in Dm- Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy (p. 5).



La digitación de la mano derecha era un elemento importante que el autor quería destacar. El *prelude* comienza con el dedo medio (dos puntos) y después combina haciendo siempre índice y medio. La línea vertical en el comienzo del segundo compás indica que las notas se han de tocar al tiempo y no arpegiadas.

1.2.3.2.7. François Campion (Rouen, c.1685; París, 1747)¹

1705 *Nouvelles découvertes sur la guitarre*²

La obra de Campion representa la última manifestación de la GB en Francia. Según Tyler³, el autor fue uno de los dos tiorbistas en la orquesta de la Académie Royale de Musique, entre los años 1704 a 1719, y probablemente continuista de muchas de las óperas interpretadas durante ese período. Su primera colección de música para GB fue *Nouvelles découvertes sur la guitarre*⁴, publicada en París en 1705, el libro contiene piezas en siete *scordaturas*.

Un total de 71 piezas de las 125 del libro se encuentran escritas en *scordatura*, es el libro que contiene más piezas en *scordatura* de los considerados en la tesis. Las piezas están organizadas por tonalidad, dejando al intérprete la libertad de formar sus propias suites. El libro contiene piezas de diferentes fuentes editoriales y la paginación es confusa e inesperada.

En la página 41 se encuentra una *Sonattina*, fechada en 1741 por el compositor, se trata de una obra más cercana al nuevo estilo *galante*, que al Barroco; la pieza ocupa seis páginas y es la segunda más larga de las analizadas en la investigación. El libro finaliza con una serie de extensas fugas

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 4, p.888.

² CAMPION, F. (1977). *Nouvelles découvertes sur la guitarre*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1705.

³ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.115.

⁴ El autor se refiere a los siete tipos de *scordatura* cuando habla de los “*Nouvelles découvertes...*”.

que constituyen un aporte importante de la GB al arte del contrapunto del siglo XVIII.

El prólogo es corto pero conciso y proporciona información de la ornamentación y su escritura. Por otro lado, explica la razón de las composiciones en diferentes *scordaturas*, insistiendo que el principiante no se debe dejar intimidar por la cantidad de variaciones presentes y que la *scordatura* ayudará para la interpretación de las obras en distintas tonalidades.

Veamos a continuación un *preludio* en *scordatura*:

Tablatura 23: CAM 1 047 Prelude- *Nouvelles découvertes sur la guitare* (p. 23).

23

Prelude à 4 temps

Allemande Tombeau

Este preludio está escrito en *scordatura*, si consideramos la primera cuerda en mi', la afinación de la GB sería: mi', si, fa#, do# y La¹. De acuerdo a esta afinación, el primer acorde de la pieza sería de Do#m, tonalidad en la que es muy difícil tocar si el instrumento estuviera afinado en la afinación estándar.

1.2.3.3. Libros españoles y de América

Un total de 11 libros españoles y de América, son considerados en la tesis. Hemos agrupado los libros sobre este título porque, aunque la totalidad de los libros pertenece a compositores españoles, algunos de ellos ejercieron una influencia muy importante en la música del Barroco Latinoamericano. El *Saldívar Codex N° 4* de Santiago de Murcia fue encontrado en México; por su parte, Lucas Ruiz de Ribayaz vivió en Perú y según Perdomo², se tiene conocimiento que la música de Gaspar Sanz era tocada en la Catedral de Bogotá.

Los libros están organizados individualmente, a excepción de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz, que se encuentra dividido en tres tomos, cada tomo considerado individualmente.

1.2.3.3.1. Luis de Briceño (fl principios del s. XVII)³

1626 *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*⁴

El libro de Briceño fue impreso en París en 1626, recoge una serie de *romances y seguidillas*, junto con 60 lecciones diferentes⁵. Briceño utiliza el

¹ La definición de todos los tipos de scordaturas se hace en el apartado 2 del capítulo III.

² PERDOMO, J. (1976). *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, p.45.

³ La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). España: SGAE. Tomo 2, p.697.

⁴ BRICEÑO, L. (1972). *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: Pedro Ballard, 1626.

⁵ La presentación del libro dice: "*Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español. Compuesto por Luis de Briceño, y presentado a Madama de Charles. En el qual se hallaran cosas curiosas de Romançes y Seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes. Un*

alfabeto castellano compuesto de 16 acordes, indicados por números, letras y símbolos; los números van del uno al nueve.

El libro contiene piezas vocales e instrumentales, en las vocales se indica la letra y en la parte superior los acordes en *alfabeto* castellano, sistema que ha evolucionado hasta nuestros días en la música popular con el cifrado americano. En la piezas instrumentales se indica solamente el ritmo con los acordes sobre las figuras rítmicas y sin indicación de compases.

Entre las danzas encontradas se cuentan *españolitas*, *villanos*, *folias*, *chaconas*, *gallardas*, *seguidillas*, *vacas* y *danzas del hacha*; entre otras. En el prólogo se muestra el *alfabeto* y la forma de afinar.

Veamos una de la *folias* del libro:

Tablatura 24: BRI 1 006 aquí comiençan suerte de folias in D- Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español (p. 8).

AQVI COMIENÇAN TODA SVORTE DE FOLIAS. s

S ^{o d o. o d o o d o d}
⁺ ^P ⁺ ^I
I quereis que os enrrame la puerta.
^{o d o o d o o d o d}
^I ⁺ ^P
Vida mia de mi coraçon.
^{o d o. o d o o d o d}
^P ⁺ ^I
Si quereis que os enrrame la puerta.
^{o d o o d o o d o d}
^I ⁺ ^P ⁺
Vuestros amores mios son.

*Enel çielo ay dos estrellas
Que estan querellando a dios
Por que no las hizo a ellas
Tan hermosas como a vos
Sinos amamos los dos
Yo cantare con Raçon
Si quereis que os enrrame la puerta
Vuestros amores mios son.*

*Calle arriba calle a baxo
Vida muerto me teneis
Las yernas se bueluen flores
Donde vos poneis los pies
Mi querida verdad es
Que causandome passion
Si quereis que os enrrame la puerta
Vuestros amores mios son.*

Estas folias son para voz y GB, comienzan con el acorde de + que en cifrado americano es D y continua con el acorde P (patilla) que es Am. La melodía en

método para templar. Otro para conoçer los aquerdos. Todo por un horden agradable y facilissima."

estas piezas no estaba determinada y su recuperación podría ser motivo de una interesante proyecto de investigación.

1.2.3.3.2. Lucas Ruiz de Ribayaz (Santa María Ribaredonda, antes de 1626; después de 1677)¹

1677 *Luz y Norte Musical*²

La obra de Ribayaz contiene un prólogo muy extenso que quizás es el aporte más importante de su trabajo. En cuanto al material musical, se observa una combinación entre obras de Gaspar Sanz y algunas presumiblemente de su autoría³. *Luz y Norte* es la única obra conocida de Ribayaz y fue publicada en Madrid en 1677. Según Tyler⁴, la publicación de su libro se realizó después de la estancia de Ribayaz en Perú, donde estaba al servicio del Virrey. El libro se divide en dos secciones, la primera de música para GB, primero en estilo *rasgueado* y después en estilo punteado. La segunda parte está dedicada al arpa.

En la parte de la GB, encontramos piezas de estilo *rasgueado* en *alfabeto* castellano, y después punteadas sin el uso de ningún acorde de *alfabeto*. La mayoría de las piezas son reelaboraciones de las de Sanz, en las que Ribayaz suprimió las partes difíciles; sin embargo su escritura rítmica es confusa, presentando problemas para la interpretación. El libro contiene danzas, entre las que se cuentan: *xácaras, folias, pavanas, villanos, zarabandas, matachín, marionas, rugero, gallardas, canarios, danzas del hacha, españoletas, granduques, zarambeques, pasacalles y vacas*.

El prólogo de Ribayaz es bastante extenso y contiene los siguientes capítulos⁵:

¹ La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Op, Cit. Tomo 9, p.481.

² RUIZ DE RIBAYAZ, L. (1982). *Luz y Norte musical*. Sevilla:Opera Omnia. Ed. facs.: Madrid: Melchor Álvarez, 1677.

³ Información complementaria a esta teoría se encuentra en el artículo: VALDIVIA, F. (2005). "Las cifras de punteado en "Luz y Norte Musical" de Lucas Ruiz de Ribayaz", *Hispanica Lyra*, nº 2, (octubre). Málaga: Sociedad de la vihuela, p. 20-23.

⁴ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.154.

⁵ La transcripción completa del prólogo se encuentra en el Anexo 1..

- Capítulo I: *En que se describe la Guitarra, y lo que es, y de lo que se compone.*
- Capítulo II: *En que dá el modo, y á entender la cifra de la Guitarra, así para tañer de rasgado, como de punteado.*
- Capítulo III: *En que se explica como se forman los doze puntos de que se ha hecho relación atrás, y con que dedos de la mano izquierda.*
- Capítulo IV: *En que se habla, y da modo para templar la Guitarra, con mucha facilidad y brevedad.*

Veamos unas *folías* en estilo punteado:

Tablatura 25: RIB 1 049 Folías en Dm- Luz y Norte Musical (p. 75).

Musical. 75

Folías.

Diferencia.

K 2

Las indicaciones rítmicas de las folías no están especificadas, se supone que en la primera parte el valor rítmico es de negras, pero una vez entradas las diferencias (tercer sistema) las figuras deberían ser corcheas, de otra forma no cabrían en los compases. Estas *folías* corresponden, casi exactamente, a las

presentes en el Tomo 2 del libro de Gaspar Sanz¹ y su notación rítmica se puede deducir de esta fuente.

1.2.3.3.3. Francisco Guerau (Palma de Mallorca, 1649; Madrid, 1722)²

1694 *Poema Harmónico*³

El libro de Guerau es una de las publicaciones de mayor calidad para GB en España. Tiene la particularidad de estar escrito completamente en estilo punteado que fue heredado de la VM y el laúd. Guerau era además de guitarrista; violinista y compositor de música vocal, se desempeñaba como sacerdote y estuvo al servicio del Rey Carlos II de España como guitarrista por un período de 35 años.

La obra se divide en dos partes. La primera corresponde a una serie de diferencias sobre *pasacalles* en varios tonos, dichos *pasacalles* presentan dos secciones, la primera en compás binario y la segunda en ternario. La segunda parte contiene variaciones sobre diferentes danzas como: *xácaras*, *marizápalos*, *españoletas*, *pavanas*, *gallardas*, *folias*, *marionas*, *canarios* y *villanos*.

El prólogo⁴ contiene valiosa información acerca de la interpretación de sus piezas, no incluye indicaciones de toque *rasgueado* por el tipo de repertorio encontrado en su libro. Comienza con la explicación de la tablatura, proporcionando todos los aspectos que se deben tener en cuenta para su lectura. Posteriormente, habla de la proporción, los extrasinos, trinos, mordentes y vibrato (temblor). Después, da indicaciones de la técnica de ambas manos, así como la ejecución de las glosas.

¹ SAN 2 004. Folias in Dm- Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2 (p. 3).

² La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Op, Cit. Tomo 6, p.18.

³ GUERAU, F. (1977). *Poema Harmónico*. London: Tecla. Ed. facs.: Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694.

⁴ El prólogo completo del libro de encuentra transcrito en el Anexo 1.

Veamos la primera parte de los *pasacalles de 3º tono*:

Tablatura 26: GUE 1 007 Pasacalles de 3º tono- Compassillo en Em- Poema Harmónico (p. 8).



En los *pasacalles* encontramos un elemento técnico que no ha sido visto en otros libros, se trata de las ligaduras de fraseo de pasajes de semicorcheas en varias cuerdas. La interpretación puede dar espacio a la confusión, porque no se sabe si se ha de tocar todas las notas con la mano izquierda o la primera nota del grupo de cada cuerda. Nos inclinamos por considerar la ligadura como un elemento más de fraseo que un recurso técnico, y su ejecución debería ser pulsando la primera nota del grupo de cada cuerda.

1.2.3.3.4. Gaspar Sanz (Calanda, 1640; Madrid?, 1710)¹

1697 Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1

1697 Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2

1697 Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3²

El libro de Sanz es quizás el libro más importante de GB en España, como diría Xavier Díaz en una entrevista a la revista Diverdi³ “Sanz editó los tres libros más importantes para guitarra de cinco órdenes del siglo XVII.” Esta afirmación no se debe considerar una exageración, teniendo en cuenta la calidad y la difusión que tiene su música actualmente.

La *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* fue publicada como primera edición en el año 1674, siendo el primer libro de piezas de GB publicado en España. Sanz comenta en su prólogo la importancia que tuvo para su libro el contacto con los mejores maestros durante su estancia en Roma y Nápoles, donde tuvo la oportunidad de estudiar con Lelio Colista y conocer la música de guitarristas tan famosos como Foscari, Kapsberger, Pellegrini, Granata y Corbetta. El libro de Sanz está dividido en tres tomos, de los cuales los dos primeros presentan prólogos de introducción.

El primer tomo contiene patrones de piezas en estilo *rasgueado* de las principales danzas de moda: *gallardas, villano, jácaras, pasacalles, española, folias, pavanas, rugero, paradetas, granduque y zarabandas*. Estos patrones los muestra a continuación en estilo punteado⁴. Posteriormente, presenta

¹ La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Op, Cit. Tomo 9, p.813.

² SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697.

³ PALACIO, J. (2006). “Xavier Díaz-Latorre. La mayor viveza posible”, *Diverdi*, nº 154, (diciembre). España: Diverdi, p. 14-15.

⁴ Xavier Díaz habla de los tipo de piezas encontrados en los libros de Sanz de esta manera: PALACIO, J. (2006). “Xavier Díaz-Latorre. La mayor viveza posible”, *Diverdi*, nº 154, (diciembre). España: Diverdi, p. 14-15. “Sanz desarrolla tres tipos de composiciones: la composición íntegra, por ejemplo las piezas por la O, o por la Cruz, en las que encontramos suites cortesanas con sus movimientos habituales y donde hay que tocar todo cuanto aparece escrito. Después están las variaciones sobre temas famosos de la época, entre ellos el canario o la mariona, en donde Sanz se ciñe a estos patrones sin olvidar de dónde provienen; como actualmente el público ya no sabe qué era exactamente un canario o una mariona introducimos

piezas de mayor extensión y en estilo mixto, entre las que se cuentan *pasacalles, jácaras, canarios, preludios, fantasías y allemandas*. En la parte intermedia incluye explicaciones y reglas acerca del BC.

El segundo tomo, incluye patrones de danzas en estilo punteado, pero con un mayor número de compases que el primer tomo, entre las que se cuentan: *españoletas, canarios, marionas, marizápalos, granduque, pavanas* y un *pasacalle* por la O. Al final presenta algunos aires distintos como: *Clarines y Trompetas con canciones muy curiosas Españolas, y de Estrangeras Naciones*.

El tercer tomo, que no contiene prólogo, es el material más difícil y de mayor calidad del libro. Contiene *pasacalles* por varios tonos en estilo preferentemente punteado, pero con la adición de acordes *rasgueados* en algunas variaciones.

El prólogo del primer tomo contiene información sobre la técnica de la GB solista, mientras el del segundo tomo está enfocado hacia la GB como instrumento de acompañamiento. Los contenidos los divide en dos grupos de reglas que organiza de la siguiente manera¹:

Grupo 1

- *Regla primera de encordar la guitarra, y lo que conduce a este efecto.*
- *Regla segunda del templar.*
- *Regla tercera para poner los trastes.*
- *Regla cuarta, y explicacion del Abecedario Italiano.*
- *Regla quinta, declaracion del Laberinto.*
- *Regla sexta, para componerse con el Laberinto diferencias sobre qualquier tono.*

una pequeña improvisación que nos lleva a esos patrones para después añadir las variaciones de Sanz: de esta manera intentamos recrear, hipotéticamente, el sentimiento de un auditorio del siglo XVIII. El tercer tipo de composiciones (no sé si llamarlas así) son sugerencias de Sanz: al principio de su libro *Instrucción...* propone dos páginas con piezas de las que sólo aporta 8 o 16 compases, como es el caso de las *Paradetas* o de la *Tarantella*, donde sólo ofrece un patrón rítmico y armónico, invitándonos a desarrollar a partir de esa estructura toda una pieza. Ésta puede considerarse nueva, si bien está construida según las indicaciones de su libro, en el que señala cómo disfrutar de sus “laberintos ingeniosos”.

¹ La transcripción completa del prólogo de Sanz se encuentra en el Anexo 1.

- Regla septima, para llevar la mano por todo el Mastil de la Guitarra con grande facilidad.
- Regla octava, para formar las falsas, y puntos mas dificultosos, y extravagantes de la Guitarra, que contiene el segundo Laberinto.

Grupo 2

- Regla primera, documentos, y advertencias generales para tañer de Punteado.
- Regla segunda, de la mano derecha.
- Regla tercera, de la mano izquierda.
- Regla quarta, del trino.
- Regla quinta, del Mordente.
- Regla sexta, del Temblor.
- Regla septima, del Extrasino.
- Regla octava, del Apoyamento, y Esmorsata.
- Regla nona, para tañer Arpeado.
- Regla decima, y general á todas las pasadas.
- Regla undecima, y ultima para tañer á compás.

Veamos ahora la tablatura de las jácara del primer tomo:

Tablatura 27: SAN 1 034 Jacaras in Dm- Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1 (p. 7).



Estas jácaras están escritas en estilo punteado, se observa el uso de las *campanellas* en la última variación, recurso que ya había sido usado en la obra de Bartolotti.

1.2.3.3.5. Antonio de Santa Cruz (fl c.1700)¹

1699 *Libro donde se verán Passacalles*

El libro de Santa Cruz fue escrito para la *Biguela Hordinaria*, nombre que daría el autor a la GB para diferenciarla de la VM que estaba mejor ponderada. Este libro es el único manuscrito que ha sido analizado en la tesis y el estado tan deteriorado de la copia ha dificultado el análisis de las piezas. Según Tyler², las piezas presentes en el libro son de alta calidad y técnicamente difíciles; su escritura presenta problemas en la definición de las figuras rítmicas, que una vez superadas desvelan un material muy valioso musicalmente.

El libro contiene la explicación del *alfabeto* italiano, sin embargo solamente lo utiliza para indicar la tonalidad en que están escritos los pasacalles, debido a que su escritura es totalmente en estilo punteado. Podríamos separar la obra en dos partes, la primera contiene una serie de danzas entre las que se cuentan: *jácaras*, *marionas*, *canarios*, *villanos*, *gallardas*, *pavanas*, *marizápalos* y *españoletas*. En la segunda parte se encuentran *pasacalles* sobre varios tonos, seguidos de *fantasías* y finalizando con un *torneo*.

¹ La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Op, Cit. Tomo 9, p.718.

² TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.154.

Veamos las siguientes *gallardas* en Re:

Tablatura 28: CRU 1 007 Gallardas, Sobre la C en D- Libro donde se verán Passacalles (p. 9).



1.2.3.3.6. Santiago de Murcia (Madrid?, c.1682; México?, c.1740)¹

1714 *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*²

1732 *Saldívar Codex N° 4*³

1732 *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*⁴

Santiago de Murcia fue según Tyler⁵ el guitarrista español más brillante de su tiempo, desafortunadamente sus datos biográficos son escasos. En su libro, el compositor afirma ser el maestro de guitarra de la Reina, se supone que dicha

¹ La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Op, Cit. Tomo 7, p.896.

² MURCIA, S. (1984). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: Arte Tripharia. Ed. facs.: Madrid: 1714.

³ MURCIA, S. (1987). *Saldívar Codex N° 4*. Santa Bárbara: Michael Lorimer. Ed. facs.: Madrid o México?: 1732.

⁴ MURCIA, S. (1979). *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*. Mónaco: Chanterelle. Ed. facs.: 1732.

⁵ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.158.

Reina era María Luisa Gabriela de Saboya. Según Arriaga¹, la Reina envía una carta a su abuela, la Duquesa de Borgoña, en la que le cuenta que había comenzado a tomar clases de guitarra en el verano de 1705 y el maestro podría ser Santiago de Murcia.

Encontramos en las obras del autor, importantes fuentes de música española pero también del Virreinato de la Nueva España y el Virreinato del Perú². Se confirma la presencia de música de Murcia en América por dos hallazgos representativos, el primero corresponde al *Saldívar Codex N° 4* encontrado en 1943 en Guanajuato- México; y el segundo encontrado muy recientemente en Chile³.

Las obras pertenecientes al *Passacalles y Obras* de 1732 tienen el mismo estilo tipográfico, y se puede deducir que se trata de materiales complementarios. El prólogo secundario del *Saldívar Codex N° 4*, escrito por Michael Lorimer⁴, proporciona valiosa información acerca del hallazgo del libro y su relación con los *Passacalles y Obras*.

El primer libro, *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, fue publicado en 1714 en Madrid y el original se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se divide en dos partes, la primera corresponde al mayor tratado de

¹ ARRIAGA, G. (1983). “[prólogo secundario]”. En: Murcia, S. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. (Madrid: Arte Tripharia), p. [3-4].

² Según SERRANO, C. (2003). “Música de villanos y cortesanos en el Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII”. En: *Sepan todos que muero. Música de villanos y cortesanos en el Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII* [CD]. (U.S.A: Centaur). p. 8-9. “Los dos grandes virreinos establecidos inicialmente por España en sus colonias americanas fueron el El Virreinato de la Nueva España y el Virreinato del Perú. El primero comprendía los actuales territorios de México y América Central; el segundo, abarcaba a las regiones que hoy comprenden a Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y el norte de Chile y Argentina. Información complementaria sobre este tema se puede encontrar en:

MÚSICA FICTA. [intérprete]. (2006). *Esa noche yo bailé* [grabación sonora en CD]. Alemania: ARTS. Interp.: Música Ficta.

MÚSICA FICTA. [intérprete]. (2006). *Sepan todos que muero* [grabación sonora en CD]. U.S.A: Centaur. Interp.: Música Ficta.

³ La obra de Murcia fue hallada en Chile por el musicólogo Alejandro Vera y el 28 de septiembre 2006 se realizó una conferencia- concierto en el Centro de Extensión de la Universidad Católica en Santiago.

⁴ LORIMER, M. (1987). “Introduction”. En: Saldívar, G. *Saldívar Codex No. 4*. (Santa Barbara: Michael Lorimer), p. v-xxii.

realización de BC que se conoce para la GB¹, en la segunda parte se encuentran piezas que tienen concordancia con música de otros autores. Aunque la mayoría de las obras pertenecen al compositor, es común encontrar en los otros libros de Murcia piezas de diferentes compositores.

La segunda parte del libro, presenta piezas pequeñas, en la que se destacan los *menuets* y algunas con nombres propios como la christina, la melanie, la madalena... etc. Al final del libro se incluyen tres suites.

El prólogo contiene información importante acerca del repertorio, enfatiza el hecho de no poner *pasacalles* en su libro porque, según Murcia, se han compuesto muchos y de gran calidad, también explica que no hará explicaciones acerca de la cifra porque supone que todo el mundo conoce el libro de Guerau².

El segundo libro es el de *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*. Curiosamente, el autor dice en su libro de 1714 que no incluiría *pasacalles*. Sin embargo, 18 años después, publica un libro casi exclusivamente dedicado a este tipo de obra, género que se convirtió en el más importante para la escritura del repertorio solista de la GB en los siglos XVII y XVIII.

El libro está escrito en estilo mixto con la utilización del *alfabeto* italiano, contiene en su primera parte un conjunto de pasacalles por diversos tonos, estas obras son de gran dificultad y demuestran el dominio del instrumento y la madurez que el autor tenía. En la segunda parte comienzan las *obras*, y están compuestas generalmente por *preludio* y *allegro*; combinadas con danzas extraídas de otros compositores, entre ellos: Campion, Le Cocq y De Visée y

¹ El único tratado de BC que se le puede comparar en contenido y extensión es el de Nicola Matteis: MATTEIS, N. (1980). *The false consonances of musick*. Monaco: Chanterelle. Ed. facs.: London: 1682.

² Se refiere a: GUERAU, F. (1977). *Poema Harmónico*. London: Tecla. Ed. facs.: Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694.

Corelli. El libro contiene un interesante prólogo secundario escrito por Michael Macmeeken¹, donde explica aspectos relevantes para la lectura de las piezas.

El tercer libro corresponde al *Saldívar Codex N° 4*, manuscrito encontrado en México por el musicólogo Gabriel Saldívar (1909-1980). El libro contiene una ilustración curiosa en la primera página que se titula “¿Quien Masca Ahi?” de Francisco de Castro, quien fuera el escritor más popular de comedias de Madrid en la época de Murcia. Se dice que la persona a la que se refiere Castro podría ser Murcia comiendo con su guitarra al lado y una banda de músicos observando.

Según Michael Lorimer², la obra de Murcia compila los tres diferentes estilos de la GB durante los siglos XVII y XVIII; el estilo italiano, francés y español. Las danzas incluidas son muy variadas e incluyen: *jácaras, tarantelas, folias, marionas, españoletas, villanos, canarios, marizápalos, gaitas, cumbees, zarambeques, fandangos y jotás*, entre otras. Hacia el final se incluyen también *allemandas y menuets*.

El libro no contiene prólogo primario, solamente indica el *alfabeto* italiano y unas fórmulas de construcción de *pasacalles* en estilo *rasgueado*. El prólogo secundario, es un estudio realizado por Lorimer acerca del hallazgo y valor del manuscrito, que incluye información detallada de la ornamentación y forma de escritura utilizada en la recopilación.

¹ MACMEEKEN, M. (1979). “Introduction”. En: Murcia, S. *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*. (Monaco: Chanterelle), p. iii-viii.

² LORIMER, M. (1987). “Introduction”. En: Saldívar, G. *Saldívar Codex No. 4*. (Santa Barbara: Michael Lorimer), p. v-xxii.

Veamos una de las obras del *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*.

Tablatura 29: MUR 3 096 Obra Por 7º tono. Preludio en Am-
Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales (p. 103).



Las obras de Murcia combinan preludio y allegro, género de composición ampliamente desarrollado por Bach y Weiss durante el siglo XVIII¹.

¹ Se recomienda tener acceso a ediciones facsimilares de la obras de Bach y Weiss, sin embargo, existen estudios muy fiables acerca de su obra, los cuales relacionamos a continuación:

BACH, J. (1994). *Opere per liuto trascritte per chitarra*. Milano: Suvini Zerboni. [editado por Ruggiero Chiesa].

WEISS, S. (1967). *Sylvius Leopold Weiss- Intavolatura di Liuto*. Milano: Edizione Suvini Zerboni. [editado por Ruggiero Chiesa].

1.2.3.3.7. Joan Carles Amat (Monistrol de Montserrat, 1572?; Monistrol de Monsterrat, 1642)¹

1761 Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes²

El libro de Amat es una de las publicaciones más importantes realizadas para la GB, su fecha de publicación es un tema de discusión entre intérpretes y musicólogos; y varía entre el año 1586 y 1596. La fecha de 1586 aparece documentada en la carta escrita por el Maestro Fray Leonardo de San Martín al autor. En dicha carta, el Maestro Fray Leonardo indica que el libro ha sido impreso muchas veces y que la primera fue en Barcelona en 1586. Sin embargo, esta fecha se ha puesto en duda porque, para ese entonces Amat tendría sólo 14 años.

La otra teoría se fundamenta en que la fuente tomada como fecha de nacimiento del autor pudo haber tenido algún error de imprenta y se enuncia la hipótesis que Amat pudo haber nacido en 1562, habiendo entonces publicado el libro a sus 24 años³.

El libro está dividido en dos partes. La primera, escrita en español, contiene una detallada información acerca de la GB que el autor organiza por capítulos de la siguiente manera⁴.

- Capítulo primero: *En el qual se trata quantas cuerdas, y trastes ay en la guitarra, y el modo de templarla.*
- Capítulo segundo: *Que cosa es punto, quantos son, y como se llaman.*
- Capítulo tercero: *De la disposicion de los puntos naturales.*
- Capítulo quarto: *De los puntos b, mollados.*

¹ La biografía del compositor se puede consultar en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Op, Cit. Tomo 1, p.395.

² AMAT, J. (1980). *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco ordenes*. Monaco: Chanterelle. Ed. facs.: Gerona: Josep Bro, c. 1761.

³ Para información complementaria de este tema, véase el prólogo del libro de Amat y el artículo HALL, M. (1978). "The guitarra española of Joan Carles Amat", *Early Music*, Vol. 6 nº 3, (july). New York: Oxford University Press, p. 362-373.

⁴ La transcripción completa del prólogo se encuentra en el Anexo 1.

- Capítulo quinto: *De la Tabla para saber qual dedo ha de tocar la cuerda, y en que traste.*
- Capítulo sexto: *Como no ay mas puntos naturales y b, mollados.*
- Capítulo séptimo: *En el qual se trata, que destos puntos se puede formar toda manera de tonos, por doze partes diferentes.*
- Capítulo octavo: *De una Tabla con la qual puede qualquier cifrar el tono, y cantar por doze modos.*
- Capítulo nono: *Trata de la Guitarra de siete ordenes.*

La segunda parte está escrita en catalán y relaciona la siguiente información:

- Capítol I: *EN QUE SE EXPLICA QUANTS SON los punts de la Guitarra, y com se ban de entendre escrits ab Xifras, y anomenats, primer, segon, &c. de Naturals, y b, Molls.*
- Capítol II: *EN QUE SE DECLARAN MES LOS precedents punts, ensenyant la propia forma, y disposició de cada punt, asenyalant los dits, y cordas, que tenen que pisar, y lo nom de la lletra A,B,C que correspon à cada punt de Naturals, y b, Mollats.*
- Capítol III: *Y DECLARACIO DE LA PRIMERA pagina de Manechs, que conté déu Casetas, que son déu punts Naturals.*
- Capítol IV: *Y DECLARACIO DE LA SEGONA pagina de Manechs, que conté los punts b, Mollats.*
- Capítol Ultim: *En que se explica lo modo de templar la Vandola, y com se ajusta ab la Guitarra.*

En el libro solamente existe la explicación de la interpretación de unas vacas, escritas en *alfabeto catalán* y con la indicación de los acordes en varias tonalidades.

Veamos la tablatura de dichas vacas:

Tablatura 30: AMA 1 001 Vacas en E- Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes (p. 26).

26 *Guitarra*

mo, y buelve al onzeno.

El dozeno, y ultimo fe haze quando se toca el doze, y de eite va al primero, y despues al onzeno, y torna al dozeno.

He querido traer estos doze modos de hazer un passio, por ser comunes à tantos tonos casi infinitos; y tambien, porque sabiendo mudar de uno en otro, se fabrá tañer por las doze partes muchas tonadillas que andan por aqui; como son vacas, gallardas, pabanillas, fezarillos, &c. Y por no enfadar, examinandolas de una en una, quiero poner aqui un exemplo baxo de estos numeros, que serán unas vacas.

Vacas.

1	12	10	9	1	12	10	9	10
2	1	11	10	2	1	11	10	11
3	2	12	11	3	2	12	11	12
4	3	1	12	4	3	1	12	1
5	4	2	1	5	4	2	1	2
6	5	3	2	6	5	3	2	3
7	6	4	3	7	6	4	3	4
8	7	5	4	8	7	5	4	5
9	8	6	5	9	8	6	5	6
10	9	7	6	10	9	7	6	7
11	10	8	7	11	10	8	7	8
12	11	9	8	12	11	9	8	9

1.2.3.4. Libros de los Países Bajos

Dos libros de compositores de los Países Bajos son considerados en la tesis, el primero fue compuesto por Nicolas Derosier; el segundo pertenece a François Le Cocq. La producción de libros de GB en los Países Bajos es poca, sin embargo, los dos libros de que hablaremos, tuvieron una trascendencia importante para el desarrollo del instrumento.

1.2.3.4.1. Nicolas Derosier (Chalon-sur-Saône, ? c.1645; después de 1702)¹

1690 *Les Principes de la Guitarre*²

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 7, p.228.

² DEROSIER, N. (1975). *Les Principes de la Guitarre*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Amsterdam: Antonie Pointel, 1690.

El libro de Derosier, escrito en tablatura francesa, contiene un prólogo detallado y una serie de *chaconas* escritas en estilo mixto. Las *chaconas* las separa entre piezas de tonos menores y tonos mayores. La indicación del sentido de los acordes, lo hace con la figura rítmica correspondiente, que parte hacia abajo o hacia arriba de la tercera línea de la tablatura.

En el prólogo explica las grafías de los ornamentos y los signos que utilizará para la escritura de las piezas. Posteriormente, ubica las notas del pentagrama en la tablatura y los signos de indicación de la métrica. En la última parte indica la relación entre el *alfabeto* italiano y el francés. Un detalle curioso corresponde a que Derosier es el único de los compositores, que utiliza en el comienzo de las *chaconas* el cifrado americano actual: A-La, B-Si, C-Do, D-Re, E-Mi, F-Fa y G-Sol.

Veamos la tablatura de una de las *chaconas*:

Tablatura 31: DER 1 003 Chaconne D. re in Dm- *Les Principes de la Guitarre* (p. 8).

viⁱⁱⁱ

Chaconne.
D. re.

Chaconne.
E. mi.

Se puede observar en el comienzo de las dos piezas la indicación del cifrado americano: D-Re y E-Mi. Las piezas están escritas en estilo mixto y la dirección de los *rasgueos* están indicados por las plicas.

1.2.3.4.2. Francois Le Cocq (fl temprano s. XVIII)¹

1729 *Recueil des pièces de guitare*²

Se sabe muy poco acerca de la vida de Le Cocq, la información disponible viene de la fuente de Jean Baptiste Ludovico de Castillon, clérigo y aficionado de la GB, quien a su vez editó el libro de Le Coqc. Afirmaba Castillon, que el autor era músico jubilado de la Capilla Royal de Bruselas, el libro de Le Cocq es la única fuente que se conoce de su música.

El libro está dividido en dos partes y presenta las piezas en estilo mixto y escritura francesa. La primera parte contiene piezas del compositor que mezclan danzas sin una organización en forma de suites. Entre las danzas se encuentran: *menuets, airs, gigue, andantes, rigodons, pasepieds, fantasías, allemandes, courantes y marchas*, entre otras.

La segunda parte es una recopilación de música de los “*meilleurs maitres du siecle dixseptiemes*”, donde podemos ver movimientos de danzas de Derosier, Corbetta, Colista, Granata, De Visée, Zavala y Sanz (*Gaspar Sanchez*). La autoría de estas obras está indicada claramente por el compositor, diferenciándose de otros libros que no los referencian³.

El prólogo fue escrito por Castillon y nos proporciona una extensa explicación acerca de la lectura de la tablatura, forma de pulsación, digitación, elección de las cuerdas, explicación de los valores rítmicos y signos de métrica. Termina

¹ La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 14, p.451.

² LE COCQ, F. (1979). *Recueil des pièces de guitare*. Bruxelles: Culture et Civilisation. Ed. facs.: Bruxelles: 1729.

³ El libro de *Pasacalles y Obras* de Santiago de Murcia y el *Luz y Norte* de Lucas Ruiz de Ribayaz, contienen obras de diferentes compositores que no son referenciados por el autor y se consideran un plagio.

con la indicación de las marcas y signos presentes en la tablatura, donde muestra la forma de interpretación de los ornamentos como: extrasinos, mordentes, trinos, vibratos y los signos de digitación de ambas manos. En la parte final, presenta un diccionario de términos donde define las piezas utilizadas en el libro. El prólogo de *Le Coq* es el más completo de los escritos en tablatura francesa.

Veamos a continuación una *gigue* del libro:

Tablatura 32: LEQ 1 010 Gigue en Am- *Recueil des pièces de guitare* (p. 6).

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Gigue en Am". The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece is in 6/8 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The word "Sigue." is written at the beginning of the first line. The piece concludes with a double bar line and a final flourish. The page number "6" is visible in the top right corner.

1.3. La notación

Los aspectos relacionados con la notación son un tema que debe ser tratado con detenimiento al analizar el repertorio de la GB, la notación incluye el uso de la *tablatura* y el *alfabeto* o abecedario. Con respecto a la *tablatura*, se tienen dos clases: tablatura italiana y tablatura francesa; y del *alfabeto* tenemos tres principales: *alfabeto* italiano, *alfabeto* castellano y *alfabeto* catalán. El presente apartado se propone describir estos dos aspectos, que influyeron decisivamente en el desarrollo del instrumento.

1.3.1. La tablatura

La tablatura es el sistema de notación musical utilizado por los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco (ICPRB). Consiste en un diagrama de líneas paralelas que representan las cuerdas del instrumento, sobre las líneas se localizan letras o números que indican las posiciones de los dedos sobre los trastes, el ritmo de las notas se indica en la parte superior de las líneas.

La importancia y las ventajas que tiene el aprendizaje de la tablatura para los intérpretes de ICPRB nos la indica Tyler¹:

“For anyone taking a practical interest in the early guitar, the ability to read tablature, the special notation for all early plucked instruments, is absolutely essential. All guitar music dating from the sixteenth century right up to the late eighteenth century was notated in tablature, a basically simple and straightforward system, the success and practicality of which are demonstrated by the length of time it continued in use.

There are many advantages in being able to read tablature, First, it reflects as closely as possible the composer’s intention, a detail too often ignored today in the performance of early music. Secondly, the ability to read it frees the player from having to rely totally on the few and often distorted versions of early guitar music found in modern editions, and thirdly, it offers a very efficient, time-and-space-saving method for notating music; unlike staff notation, with which the player reads a pitch

¹ TYLER, J. (1980). The early guitar. London: Oxford University Press, p.63.

an then must interpret where on the instrument to place his fingers, tablatures simply tells him where!"

Aunque el sistema no fue exclusivo de los ICPRB, porque también lo utilizaron el órgano y las flautas, su uso más determinante se realizó en la cuerda pulsada.

Acerca del origen del sistema nos dice Medina¹:

"Los orígenes de la tablatura en la cultura occidental, se remontan a hace 2.500 años a los pitagóricos, aunque en la edad media latina no se conoce ningún intento de notación o de escritura en cifras. Para ellos el número o la cifra era ya un elemento muy importante dentro de la teoría, y utilizaban como instrumento para medir los intervalos el monocordio, el cual era un instrumento con un puente móvil que permitía dividir la cuerda en diferentes puntos de su longitud.

Las letras correspondientes a las diferentes notas de la escala, se señalaban en el monocordio sobre la "tabla", de ahí la denominación de "entablatura" que encontramos en algunas obras didácticas antiguas. Dichos caracteres, fueron en un principio signos para la posición de los dedos por lo que podríamos considerarlo como un primer paso de lo que llegaría a ser una notación instrumental.

Este sistema de notación [la tablatura], exclusivamente instrumental en sus orígenes, se desarrolló paralelamente a la evolución de la escritura convencional, y no hubo ejemplos precisos sino hasta el siglo XV. Sin embargo en el capítulo XII de "Summa" (1274-1312), Jean de Murs declara que hay signos de notación para cada instrumento (o familia de instrumentos) según las características propias del instrumento considerado, lo que nos hace deducir que éstos no utilizaban el sistema de la notación vocal proporcional sino uno propio. Este documento podría ser considerado la más antigua manifestación de la existencia de la tablatura."

Dependiendo del número de líneas, existen tres diferentes diagramas de tablatura:

- Tablatura de cuatro líneas: utilizada para la guitarra de cuatro órdenes.
- Tablatura de cinco líneas: utilizada para la GB.

¹ MEDINA, S. (2001). *Manual de lectura y transcripción de tablaturas de los siglos XVI al XVIII*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara CUAAD, p.16.

- En el caso del último tipo de instrumentos, que tienen más de seis cuerdas u órdenes; las cuerdas adicionales se indican en la tablatura italiana con números que van desde el 8 al 14 y se localizan en la parte superior de las líneas. En cambio, en el caso de la tablatura francesa, los números van del 4 al 7 y se localizan en la parte inferior de las líneas. En esta escritura las primeras cuerdas que se salen de la tablatura se indican con una *a* sobre las líneas adicionales, las siguientes con los números ya enunciados.

- **Tablatura italiana:** se utilizaron números para la indicación de los trastes. Los números van desde el 0, 1, 2, 3... hasta la cantidad de trastes que tuviera el instrumento, generalmente entre 10 y 12. El número 0 representa que la cuerda se toca al aire, el 1 que debe ser tocada en el primer traste, el 2 que debe ser tocado en el segundo traste y así sucesivamente; la indicación del traste 10 se hacía en números romanos (x) para que no se confundiera con el 1-0, el traste 11 se indicaba (ii) y el 12 (i2). La primera cuerda se localizaba en la parte inferior. Este tipo de tablatura fue la más difundida y fue utilizada por compositores italianos y españoles.

- **Tablatura francesa:** se utilizó letras para la indicación de los trastes. Las letras iban desde la *a*, *b*, *c*... hasta la cantidad de trastes que tuviera el instrumento. La letra *a* indicaba que la cuerda se tocaba al aire, la *b* que debería tocar en el primer traste, la *c* en el segundo, y así sucesivamente. Dentro de la tablatura francesa la letra *j* no existía, entonces en la secuencia se pasaba directamente de la *i* a la *k*. Fue usada por compositores franceses, de los Países Bajos y Corbetta en los libros impresos en Francia.

Tablatura 34: Ejemplo de tablatura francesa.



Si bien el sistema de lectura en tablatura representa muchas ventajas, existe una desventaja importante frente al sistema de notación en pentagrama. Esta desventaja consiste en que la duración de todas las notas dentro de un mismo acorde o intervalo no está determinada, las figuras rítmicas ubicadas en la parte superior de la tablatura sólo indican la duración de la voz que lleva el ritmo más activo pero no indican la duración de las voces internas, es labor del intérprete analizar la conveniencia de mantenerlas y con qué valor rítmico.

Este aspecto puede ser una dificultad considerable en el caso de interpretación de texturas polifónicas, donde es necesario para la interpretación ver la conducción de las voces internas, en el caso de la escritura en pentagrama la conducción de las voces es visible. Algunos compositores como Murcia, Carré y De Visée fueron conscientes de esta carencia e implementaron signos de fraseo y líneas para indicar cuáles notas se deberían mantener dentro de un acorde.

Pasemos ahora a describir los sistemas de *alfabeto* utilizados para la GB, recurso que diferenció completamente a la GB de los otros ICPRB.

1.3.2.El *alfabeto* o abecedario

El *alfabeto* o abecedario es un sistema de indicación de los acordes de la guitarra¹ mediante el uso de letras, números o signos. Las letras van desde la A a la Z, los números del 1 al 9; más el uso de los siguientes signos: +, &. Cada letra, número o signo representa una posición fija de los dedos sobre el mástil que se puede transportar a lo largo del instrumento con el uso de la cejilla.

Este sistema permite la formación de acordes con todas las cuerdas de la guitarra mediante la duplicación de alguna de las notas del acorde: la fundamental, la quinta o eventualmente la tercera. El sistema permitió la utilización de la técnica del *rasgueado* en la mano derecha, recurso técnico que diferenció claramente la guitarra de todos los ICPRB y que seguía la tradición iniciada por la guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI.

Los *alfabetos* o abecedarios se utilizaron de tres tipos: italiano, castellano y catalán. De todos ellos, el que se hizo más popular y se extendió por todo Europa fue el italiano, a excepción de Francia que fue impermeable a este sistema y nunca llegó a utilizarlo. El castellano y catalán, se usaron en pocas publicaciones, sin embargo fueron intentos interesantes de variar la forma de escritura de acordes que estaba totalmente monopolizada por el uso del *alfabeto* italiano.

¹ Se generaliza guitarra porque no fue exclusivo de la GB, también lo utilizó la guitarra de cuatro órdenes y la usa actualmente la guitarra moderna con la denominación de *cifrado americano*.

Veamos lo que dice Arriaga¹ acerca del *alfabeto*:

“El elemento gráfico que estuvo en la base del estilo rasgueado fue el alfabeto, ingeniosa invención que no es sino una manera de significar distintas posiciones fijas de la mano izquierda -acordes- por medio de letras o de números. En realidad, habría que hablar de los alfabetos, porque no debemos olvidar que existieron tres sistemas diferentes, más uno que no logró popularidad.”

A continuación indicaremos las características de cada uno de los sistemas:

- *Alfabeto* italiano: utilización de letras para designar acordes. Fue usado por compositores italianos y españoles, además fue referenciado en los libros de GB de los franceses. Ejemplo: A, B, C, D...
- *Alfabeto* castellano: utilización de números, letras y signos para designar los acordes. Usado por compositores españoles. Ejemplo: 1, 2, 3... +, C, P.
- *Alfabeto* catalán: utilización de números con la adición de la letra *n* o *b* para designar si el acorde es mayor o menor. Usado por compositores españoles. Ejemplo: 1n, 2n, 3n... 1b, 2b...

A continuación indicamos las particularidades de cada uno de los *alfabetos*.

1.3.2.1. Italiano

El *alfabeto* italiano fue el más popular entre los compositores de GB, utilizaba letras para designar cada posición, dichas letras van desde la A hasta la Z, exceptuando las letras J, U y W; además utilizaba dos signos: + (para el acorde de Mim) y & (para el acorde de Reb).

Existieron durante el siglo XVII y XVIII pequeñas variaciones del sistema, sin embargo la notación de los acordes más comúnmente utilizados permanecieron inalterables. Las variaciones utilizadas, incluían la adición de retardos, suspensiones, apoyaturas o séptimas a los acordes básicos para

¹ ARRIAGA, G. (1992). “Técnica de la guitarra barroca”, *III Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Córdoba: Ediciones de La Posada, p. 65.

hacer más rica la armonía; se llamaron *alfabetos falsos* o *lettere tagliate*. Acerca de las variaciones del *alfabeto* nos dice Arriaga¹:

"Obviamente, un sistema tan monolítico como el del alfabeto se revelaría pronto insuficiente para muchos matices musicales: Muy pronto los compositores intentaron ampliarlo, siendo el primer recurso el de las lettere tagliate, que ya aparece en Pico 1608, y en Millioni 1627. Corbetta, en 1639, nos proporciona, además del alfabeto normal, un alfabeto falso."

Con el *alfabeto* falso se pasó de las triadas en estado fundamental o en inversión, a acordes con notas añadidas que permitían la mejor conducción de las voces.

El primer *alfabeto* está referenciado en 1606, en el libro *Nuova inventione d'intavolatura* de Girolamo Montesandro. Posteriormente, en el año de 1608, se encuentra otro *alfabeto* en el libro *Nuova scelta di sonate* de Foriano Pico² que incluye algunos cambios al libro de Montesandro. Le siguen al libro de Montesandro y Pico diferentes variaciones en el sistema por compositores como Colonna en 1620, Millioni y Abatessa en 1627. Por su parte Amat, se atribuye a sí mismo la invención del *alfabeto*, y si se llegase a confirmar la fecha de la primera publicación de su libro en 1586 ó 1596; nos encontraríamos con la aparición más antigua del sistema.

La invención del *alfabeto* dio paso a la utilización del estilo *rasgueado*. En los *rasgueos* se tocan todas las cuerdas del instrumento duplicando algunas notas de los acordes, la combinación del estilo *rasgueado* y el *punteado* dio paso al llamado estilo mixto; estilo para el cual se escribiera la mayor cantidad de música para GB en los siglos XVII y XVIII. Al respecto nos dice Arriaga:³

"Con la introducción y creciente popularidad del estilo mixto -mezcla de rasgueado y punteado- el recurso que acabaría imponiéndose fue, a partir de 1630 aproximadamente, el escribir el alfabeto dentro del pentagrama y señalar, a la manera del punteado las modificaciones

¹ ARRIAGA, G. (1992). Op, Cit. p.69.

² PICO, F. (1981). *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Napoli: Francesco Pace, 1628.

³ ARRIAGA, G. (1992). Op, Cit. p.70.

pertinentes. En mayor o menor medida, es el alfabeto italiano así empleado el que sobreviviría hasta por lo menos la mitad del siglo XVIII."

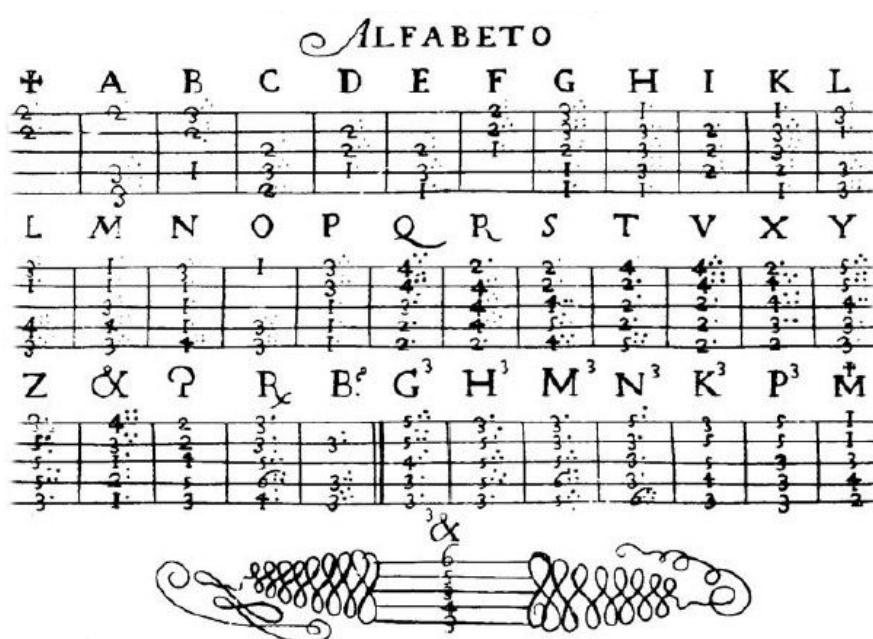
En cuanto a la descripción del *alfabeto* en los prólogos de los libros observamos tres modalidades diferentes:

- Primera modalidad: se describen con palabras la posición de los dedos en el mástil. Ejemplos de este tipo se encuentran en los libros de Pico, Ribayaz, Millioni y Marchetti.
- Segunda modalidad: muestran dibujos de las manos sobre el diapason del instrumento. Ejemplos de este tipo se encuentran en el libro de Sanz y Minguet e Yrol.
- Tercera modalidad: es la más común y consiste en mostrar en la tablatura las notas que se han de pisar. Utilizada por todos los compositores de GB menos Pico, Ribayaz, Millioni, Marchetti.

Veamos a continuación los *alfabetos* presentes en los prólogos representados en la tercera modalidad, los libros están organizados en orden cronológico.

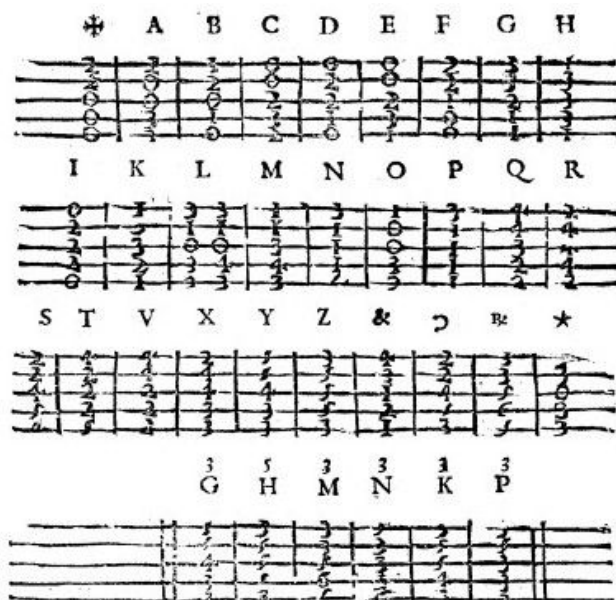
1632 *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*, Paolo Foscari

Tablatura 35: Alfabeto Foscari (1632)



1637 *Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro*, Giovanni Ambrosio Colonna

Tablatura 36: *Alfabeto Colonna* (1637)



1640 *Sonate di Chitarra Spagnola*, Antonio Carbonchi

Tablatura 37: *Alfabeto Carbonchi* (1640)



1640 *Libro primo di chitarra spagnola*, Angelo Michele Bartolotti

Tablatura 38: Alfabeto Bartolotti (1640)



1643 *Varii Capricii per la Chittara Spagnuola*, Francesco Corbetta

Tablatura 39: Alfabeto Corbetta (1643)



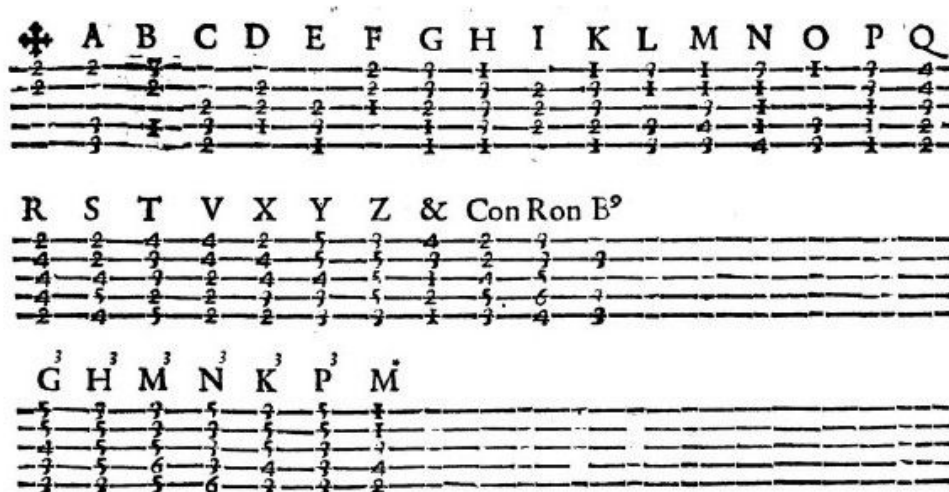
1646 *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*, Calvi, Carlo

Tablatura 40: Alfabeto Calvi (1646)



1646 *Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*, Giovanni Battista Granata

Tablatura 41: Alfabeto Granata (1646)



1648 *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*, Francesco Corbetta

Tablatura 42: Alfabeto Corbetta (1648)



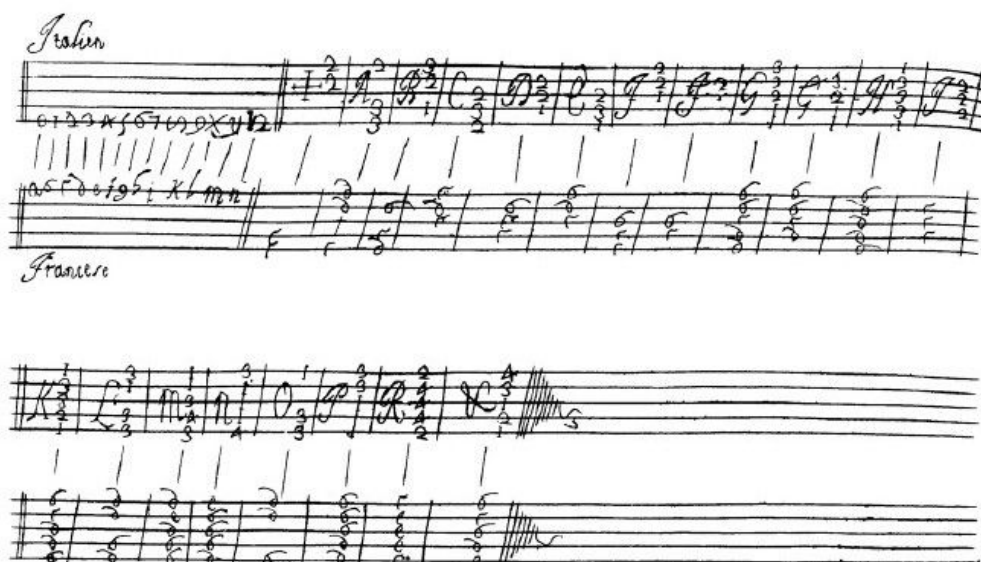
1650 *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*, Domenico Pellegrini

Tablatura 43: Alfabeto Pellegrini (1650)



1655 *Libro secondo di chitarra spagnola*, Angelo Michele Bartolotti

Tablatura 44: Alfabeto Bartolotti (1655)



1671 *La Guitarre Royale dedié au Roy, Francesco Corbetta*

Tablatura 45: *Alfabeto Corbetta* (1671)



1690 *Les Principes de la Guitarre, Nicolas Derosier*

Tablatura 46: *Alfabeto Derosier* (1690)



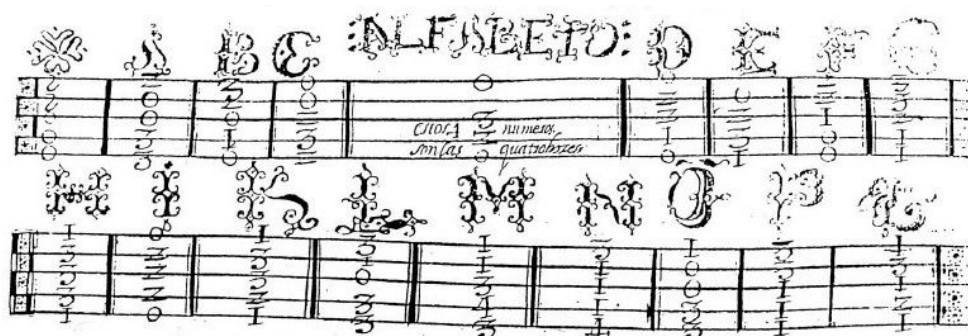
1697 *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1, Gaspar Sanz*

Tablatura 47: *Alfabeto Sanz* (1697)



1699 *Libro donde se verán Passacalles*, Antonio de Santa Cruz

Tablatura 48: Alfabeto Santa Cruz (1699)



1714 *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, Santiago de Murcia

Tablatura 49: Alfabeto Murcia (1714)



1729 *Recueil des pièces de guitare*, François Le Cocq

Tablatura 50: Alfabeto Le Cocq (1729)



1732 *Saldívar Codex N° 4*, Santiago de Murcia

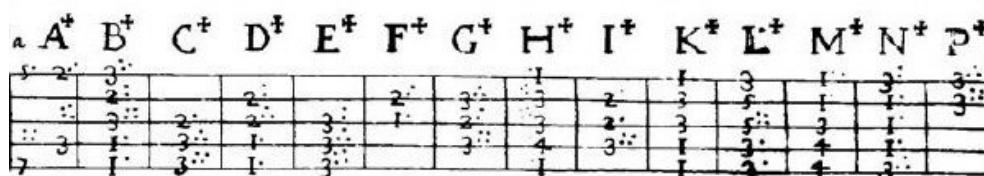
Tablatura 51: Alfabeto Murcia (1732)



A continuación presentamos los *alfabetos falsos*.

1632 *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*, Paolo Foscari

Tablatura 52: *Alfabeto falso* Foscari (1632)



1646 *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*, Carlo Calvi

Tablatura 53: *Alfabeto falso* Calvi (1646)



1646 *Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola*, Giovanni Battista Granata

Tablatura 54: *Alfabeto falso* Granata (1646)



1.3.2.2. Castellano

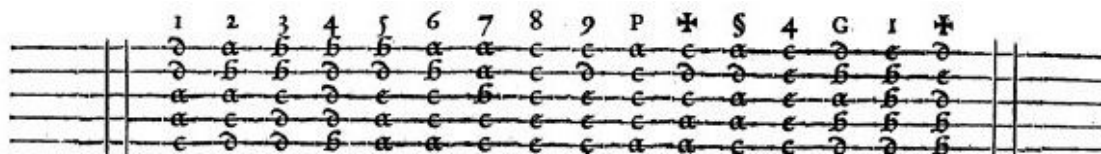
El *alfabeto* castellano utiliza números, letras y signos para la designación de los acordes. Los números van del 1 al 9 y las letras son la P, C y X; y el signo +. Según Arriaga:¹

“El alfabeto castellano lo encontramos por primera vez en el Método muy facilísimo de Luis Briceño (1626), y diez años más tarde en la Harmonie Universelle de Mersenne.”

Algunos acordes como el + y la letra P tenían nombres, el primero se llamaba *cruzado*, por el cruce que hacen los dedos al realizar el acorde de Re, y al segundo se le llamaba acorde de *Patilla*. Ante la popularidad del *alfabeto* italiano, el castellano fue utilizado en muy pocas publicaciones, se cuentan entre ellas los libros de Ribayaz², Briceño y Minguet e Yrol. Veamos a continuación el *alfabeto* presente en el libro de Briceño y Minguet e Yrol.

1626 *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Luis de Briceño

Tablatura 55: *Alfabeto* Briceño (1626)



¹ ARRIAGA, G. (1992). Op, Cit. p.75.

² El autor realiza la descripción del alfabeto con palabras. En el Anexo 3 se encuentra la transcripción completa del prólogo.

1752 *Reglas y advertencias generales que enseñan a tañer todos los instrumentos*¹, Pablo Minguet e Yrol

Tablatura 56: Alfabeto castellano Minguet e Yrol (1752)

The image shows a historical tablature table from 1752. The title is "Demostracion de los Puntos de la Guitarra, y Tabla que ensēa tañer un Sonido". Below the title, there are instructions in Spanish and Italian. The table itself is a grid with 12 columns and 4 rows. The first row contains letters (F, I, C, A, B, G, H, M, N, &, G2, H2, D, E, O, L, P, K, M+, N+, &+, P2, K2). The second row contains numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The third row contains letters (F, I, C, A, B, G, H, M, N, &, G2, H2, D, E, O, L, P, K, M+, N+, &+, P2, K2). The fourth row contains numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The letters are arranged in a way that suggests a specific sequence or pattern for playing the guitar.

Minguet e Yrol resumía en su sistema los tres *alfabetos* más importantes. En la parte superior de la primera línea, se encuentra la denominación en *alfabeto* castellano, en la parte central el *alfabeto* italiano; y debajo de la última línea la denominación en *alfabeto* catalán.

1.3.2.3. Catalán

El *alfabeto* catalán indica los acordes con números pero con la introducción de una letra que diferencia el modo del acorde. Si bien su numeración no es sobre la escala cromática, presenta los 12 acordes de dicha escala ordenados por cuartas. Está dividido en acordes mayores y menores; a los mayores le añade la letra *n* de *naturales* y los menores la letra *b*, clarificando que el acorde es *bemolado* o menor. Sobre este *alfabeto* nos dice Arriaga²:

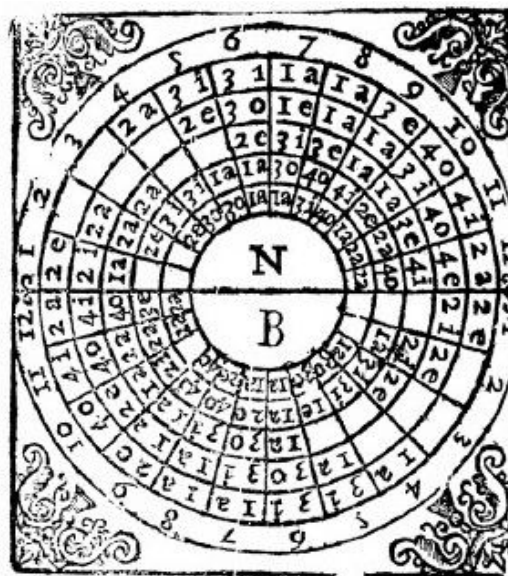
“El alfabeto catalán no fue muy utilizado: ante la avalancha del italiano, y su indudable superioridad, pronto cayó en desuso, al menos en la música escrita que nos ha llegado. Entre los escasos documentos de que disponemos, aparece acompañando a la voz en el Cancionero de Olot, en unas cuantas piezas, y en el libro de Minquet e Yrol de 1752.”

Amat, presenta en el capítulo quinto de su libro, una interesante tabla donde explica los acordes del *alfabeto* con su digitación de mano izquierda. Esta tabla es un curioso ingenio presentado en forma de círculos concéntricos, que representan las cuerdas de la guitarra, veamos la tabla a continuación.

¹ MINGUET E YROL, P. (1981). *Reglas y advertencias generales que enseñan a tañer todos los instrumentos*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Madrid: Joaquín Ibarra, 1752

² ARRIAGA, G. (1992). Op, Cit. p.75.

Tabla 2: Acordes del alfabeto catalán según Amat



La explicación que nos da Amat sobre su tabla es la siguiente¹:

“Para explicar bien esta Tabla, tenemos necesidad del methodo de división, comenzando al todo, despues à las partes, y finalmente à las partezillas.

Primeramente esta Tabla siendo un todo se divide en dos partes; la una donde està la letra N, y la otra donde està la letra B. La letra N, significa que en toda aquella parte donde ella està, asentados todos los puntos naturales; y la letra B, significa, que en donde ella està están los b, mollados.

Qualquier destas dos partes se divide en doze partezillas, cada partezilla significa un punto; si es de la Parte N, es natural, y si es de la parte B, es b, mollado.

Cada punto, asi natural, como b, mollado tiene cinco espacios, los quales significan los cinco ordenes de la Guitarra, desta manera: El espacio mas baxo significa el orden segundo; el otro (que es el que està en medio de todos) significa el orden tercero; el otro significa el orden quarto; el postrero (que es el que està mas alto) significa el orden quinto. Dentro destes espacios están primeramente puestas cifras, las quales significan los trastes de la Guitarra. Despues letras, las quales significan los dedos de la mano, con la cual tocamos las cuerdas. Las cifras son estas, 1.2.3.4. La prima significa el traste segundo; la tercera el traste tercero; y la quarta el traste quarto. Las letras son estas, a, e, i, o, la a, significa el dedo mas cerca del grueso, llamada en lengua Latina index. La e, significa el dedo mas largo llamado infamis, five famosus. La i, significa el dedo mas cerca del pequeño, llamdo medicus, seu anullaris.

¹ AMAT, J. (1980). Op, Cit. p.16.

Quando se querrá fazer uno de los puntos naturales, ó b, mollados, tomando la Guitarra se pondrá el dedo señalado por la letra a, la cuerda que señala el espacio en el traste señalado por la cifra, y desta manera se hará qualquier punto sin dificultad y presto.”

1761 *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes*, Joan Carles Amat

Maturak						
1 ⁿ	2 ⁿ	3 ⁿ	4 ⁿ	5 ⁿ	6 ⁿ	
2 ^{...}			2 ^{...}	3 ^{...}		
3 ^{...}	3 ^{...}			2 ^{...}	3 ^{...}	
1 ^{...}	2 ^{...}	3 ^{...}			2 ^{...}	1 ^{...}
	2 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}		1 ^{...}	2 ^{...}
		2 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{...}
7 ⁿ	8 ⁿ	9 ⁿ	10 ⁿ	11 ⁿ	12 ⁿ	
1 ^{...}	1 ^{...}	3 ^{...}	4 ^{...}	4 ^{...}	2 ^{...}	
3 ^{...}	1 ^{...}	1 ^{...}	3 ^{...}	4 ^{...}	3 ^{...}	
3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{...}	1 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{...}	
3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{...}	2 ^{...}	2 ^{...}	4 ^{...}	
3 ^{...}	3 ^{...}	4 ^{...}	1 ^{...}	3 ^{...}	2 ^{...}	
Bemoliz						
1 ^b	2 ^b	3 ^b	4 ^b	5 ^b	6 ^b	
2 ^{...}			1 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}	
2 ^{...}	3 ^{...}			1 ^{...}	3 ^{...}	
	2 ^{...}	2 ^{...}			1 ^{...}	
	1 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}	4 ^{...}	1 ^{...}	
		1 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{...}	
7 ^b	8 ^b	9 ^b	10 ^b	11 ^b	12 ^b	
1 ^{...}	1 ^{...}	2 ^{...}	4 ^{...}	4 ^{...}	2 ^{...}	
3 ^{...}	1 ^{...}	1 ^{...}	2 ^{...}	4 ^{...}	4 ^{...}	
3 ^{...}	3 ^{...}		1 ^{...}	2 ^{...}	3 ^{...}	
3 ^{...}	4 ^{...}	3 ^{...}	2 ^{...}	2 ^{...}	3 ^{...}	
3 ^{...}	2 ^{...}	3 ^{...}	3 ^{...}	2 ^{...}	2 ^{...}	

1752 *Reglas y advertencias generales que enseñan a tañer todos los instrumentos*, Pablo Minguet e Yrol

Tablatura 58: Alfabeto catalán Minguet e Yrol (1761)

Demostacion de los Puntos de la Guitarra, y Tabla que ensēa tañer un Sonido.

Estos números al estilo Castellano.												con quantas diferencias quisieren.												Las letras son al estilo Italiano.														y los números y al Catalan y al de origen.																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
7	6	5	4	3	2	1						9	8	7	6	5	4	3	2	1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B

Incluimos en este apartado una vez más el *alfabeto* de Minguet e Yrol, porque nos indica en la parte superior la equivalencia del *alfabeto* catalán con los otros dos sistemas.

1.3.2.4. Otros alfabetos

Entre los otros tipos de *alfabeto* encontramos el sistema que creó Nicolao Doizi Velasco, del cual habló en su prólogo Gaspar Sanz. Según Arriaga:¹

“Nicolao Doizi de Velasco publica en 1640 su Nuevo modo de cifra. Dicho nuevo modo constaba de una mezcla de letras y números, por medio de las cuales se podían construir diecinueve posiciones de acordes sobre cada nota de la escala cromática, es decir, un total de doscientos veintiocho acordes. Es un sistema extensísimo y muy interesante, que contempla efectivamente todas las posibilidades de la música práctica, pero tiene un grave defecto: es muy difícil de aprender, y por lo tanto, no tiene un uso práctico e inmediato, como ya lo notó Gaspar Sanz.”

Las fuentes que utilizan este tipo de *alfabeto*, no ha sido posible encontrarlas, como tampoco el sistema completo de los acordes, esperamos que investigaciones posteriores nos permitan conocerlo.

La evolución del sistema de *alfabeto* de la GB está presente en la actualidad con el uso del cifrado americano, este cifrado es el que más se ha difundido para la escritura de canciones de diferentes géneros de la música moderna

¹ ARRIAGA, G. (1992). Op. Cit. p.76.

como el jazz, el rock, la bossa nova, el blues, entre otros. Aunque las letras para designar los tipos de acordes no son iguales, el sistema actual proporciona las mismas herramientas del *alfabeto* antiguo. Se podría afirmar que el cifrado americano es el *alfabeto* de la actualidad. A continuación mostraremos una tabla que indica la equivalencia de los tres *alfabetos* con el cifrado americano.

Tabla 3: Relación de los *alfabetos* con el cifrado americano.

Acorde	Cifrado Americano	Alfabeto italiano	Alfabeto castellano	Alfabeto catalán
La	A	I	P	2n
Lam	Am	D	6	2b
Sib	Bb	H	4	7n
Sibm	Bbm	K	-	7b
Si	B	R	8	12n
Sim	Bm	X	X	12b
Do	C	B	2	5n
Dom	Cm	L	-	5b
Reb	Db	&	-	10n
Rebm	Dbm	-	-	10b
Re	D	C	+	3n
Rem	Dm	E	5	3b
Mib	Eb	M	-	8n
Mibm	Ebm	M*	-	8b
Mi	E	F	7	1n
Mim	Em	+	-	1b
Fa	F	G	3	6n
Fam	Fm	P	-	6b
Fa#	F#	Q	9	11n
Fa#m	F#m	V	-	11b
Sol	G	A	1	4n
Solm	Gm	O	-	4b
Lab	Ab	N	-	9n
Labm	Abm	-	-	9b

Hemos visto en el anterior apartado el contexto histórico de la GB. Nuestra intención fue describir la situación de la GB, tomando como hilo conductor la relación de las publicaciones realizadas tanto para la GB, como para la guitarra de cuatro órdenes y la VM. La descripción de los prólogos y el contenido de piezas presentes en los libros, nos dan una serie de herramientas para conocer a fondo el repertorio de la GB desde el punto de vista teórico y de la

interpretación. Además de la descripción de los libros, se trató el tema de la notación entendiendo que la adecuada comprensión de este aspecto, es definitivamente relevante para el análisis de las piezas y el contenido de los libros. A continuación daremos una descripción de la situación de la GB en la actualidad.

2. La enseñanza de la guitarra barroca en la actualidad

En la segunda parte del marco conceptual, estudiaremos el estado de la cuestión de la enseñanza de la GB en la actualidad. A tal efecto, dividimos el tema en tres apartados que nos darán una panorámica de la enseñanza del instrumento en España. Los temas relacionados son los siguientes:

- Los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y Barroco (ICPRB) dentro del currículum.
- Centros de enseñanza de ICPRB en España.
- Relación de tesis de doctorado relacionadas con la guitarra.

En el primero, describiremos los objetivos y contenidos de la asignatura de ICPRB dentro del currículum de enseñanzas musicales del Estado y de la Generalitat de Catalunya en sus tres niveles: elemental, medio y superior.

En el segundo apartado enumeraremos los centros de enseñanza de ICPRB en España, adjuntando la programación de contenidos en el Anexo 2.

En el tercer apartado, indicaremos las tesis de doctorado que están relacionadas con la guitarra en España, así como algunas tesis que están relacionadas con la GB en algunos países anglosajones.

2.1. Los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco dentro del currículum

La enseñanza de los ICPRB es un tema relativamente nuevo dentro del currículum de enseñanzas musicales en España, fue a partir de la LOGSE, que se implantó este tipo de modalidad en los niveles medio y superior. Su implementación es ciertamente un avance, en beneficio de la demanda y la diversidad de expresión de diferentes géneros musicales tan dogmatizada en el

antiguo Plan del 66. La LOGSE, abrió la posibilidad de estudiar oficialmente modalidades instrumentales, antes impensables en estudios superiores y que van de acuerdo a los cambios de la sociedad actual. La LOE¹ tiene una clara intención de continuar con la misma línea de trabajo en cuanto a estudios musicales se refiere. Sus objetivos, planes de estudio, programaciones y orientaciones de las enseñanzas musicales de grado elemental, medio y superior, no han sido desarrollados hasta el momento, por esta razón nuestro trabajo de tesis tomará como marco curricular la LOGSE y no la LOE. Veamos a continuación lo que dice al respecto el currículum de grado superior de la LOGSE²:

“Pero lo que resulta sin duda más novedoso es que, por vez primera en nuestro país, hacen su aparición en este tipo de estudios otras especialidades no directamente relacionadas con la música «culta» occidental, como son las del «jazz», el «flamenco», la «etnomusicología» y los «instrumentos de la música tradicional y popular», en consonancia con las actuales exigencias derivadas de una actitud abierta, de respeto y protección hacia las más diversas manifestaciones culturales, cubriendo de este modo un importante vacío, y dando además respuesta a una gran demanda social y profesional.”

Sin duda es este quizás uno de los aportes más importantes del sistema educativo actual. En lo que respecta a los estudios de ICPRB nos dice el currículum lo siguiente³:

“En lo referente a los estudios académicos tradicionales, el presente Real Decreto amplía el actual catálogo de enseñanzas con las de «Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco», «Viola da gamba» (ya presentes en el desarrollo académico correspondiente a los grados elemental y medio) e «Instrumentos de la Música Antigua», en el campo de la interpretación, haciéndose eco del interés de los últimos años hacia la música antigua y su interpretación a través de instrumentos originales.”

El presente apartado no pretende ser un estudio a fondo sobre el currículum, la intención es proporcionar una visión general acerca de los objetivos y

¹ La ley fue aprobada el 3 de mayo de 2006 y publicada en el BOE número 106.

² Real decreto 617/1995 de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículum del Grado Superior de las enseñanzas de música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. BOE 6-6-95.

³ Real decreto 617/1995 de 21 de abril.

contenidos planteados, con el fin de situar a la GB y en general a los ICPRB dentro de un contexto en el cual se moverá la propuesta de la tesis.

Miremos ahora lo que nos dice el currículum de cada uno de los tres grados en el Estado español y en Catalunya.

2.1.1. El currículum de Grado Elemental

Dentro de las enseñanzas de Grado Elemental en España y en Catalunya no se incluye la asignatura de ICPRB, tema que ha generado bastante controversia y últimamente se viene discutiendo en los foros del grupo *Vihuelista*¹. En el grupo, se planteó la posibilidad de incluir los estudios de cuerda pulsada (CP) en nivel elemental, generando posiciones opuestas acerca de la viabilidad y que se discutirán posteriormente en este apartado.

Las enseñanzas instrumentales de Grado Elemental a nivel de Estado son las siguientes²:

Acordeón	Flauta de pico	Trombón
Arpa	Guitarra	Trompa
Clarinete	Instrumentos de púa	Trompeta
Clave	Oboe	Tuba
Contrabajo	Percusión	Viola
Fagot	Piano	Viola da gamba
Flauta travesera	Saxofón	Violín
		Violonchelo

¹ El grupo *Vihuelista* es una iniciativa de la Sociedad Española de la Vihuela, que tiene como objetivo promover foros de discusión a través del portal en temas relacionados con los ICPRB. Además de los foros de discusión, los participantes cuelgan en el portal archivos e información que puede resultar interesante. Se puede acceder al grupo mediante la web de la sociedad: <http://www.sociedaddelavihuela.es/>

² Orden Ministerial de 28 de agosto de 1992 que establece el currículum de los grados elemental y medio de música y regula el acceso a dichos grados (BOE nº 217, de 9 de Septiembre de 1992)

Por su parte, las enseñanzas instrumentales del currículum de Grado Elemental de la Generalitat de Catalunya son las siguientes¹:

Acordeón	Flauta travesera	Trombón
Arpa	Guitarra	Trompa
Bajo eléctrico	Instrumentos de púa	Trompeta
Clarinete	Oboe	Tuba
Clavicémbalo	Órgano	Viola
Contrabajo	Percusión	Viola de gamba
Fagot	Piano	Violín
Flauta de pico	Saxofón	Violonchelo

Observamos como diferencias entre los dos programas, las modalidades de bajo eléctrico y órgano, presentes en el currículum de Catalunya y ausentes en el del Estado. Con respecto a los instrumentos relacionados con la *música antigua*, podemos observar que se incluyen los siguientes instrumentos:

Clave	Órgano (currículum de Catalunya)
Flauta de pico	Viola de gamba

La presencia de estos instrumentos nos hacen reflexionar acerca de por qué algunos son incluidos y otros no. Tradicionalmente, se ha llegado al estudio de los instrumentos de *música antigua*, después de un estudio previo de instrumentos *tradicionales*²; se podría pensar, que en términos de abordar la técnica instrumental, cada uno de ellos es la prolongación de un instrumento de base. Exceptuando la flauta de pico³, se puede considerar lo siguiente:

¹ Decreto 322/1993, del 24 de noviembre, por el cual se establece la ordenación curricular del Grado Elemental de enseñanzas musicales. GENERALITAT DE CATALUNYA-DEPARTAMENT D'ENSENYAMENT (1994) Currículum Ensenyaments musicals- elemental. Catalunya: Servei de Difusió i Publicacions.

² Nos referimos a los instrumentos más conocidos como el piano, violonchelo, guitarra, violín, etc; y no a los instrumentos de *música tradicional*.

³ La excluimos de esta afirmación, porque no podemos pensar que es la prolongación de la flauta travesera, ya que tiene una embocadura completamente distinta y el fenómeno de producción del sonido es diferente. Además, se da la situación que la flauta dulce se estudia tradicionalmente en los colegios, y es el primer instrumento con el que se tiene contacto en el mundo escolar, por supuesto sin el estudio previo de la flauta travesera.

Clave y órgano: son la prolongación de la asignatura de piano.

Viola de gamba: es la prolongación de la asignatura de violonchelo.

Nos hacemos entonces las siguientes preguntas:

¿Por qué no incluir los ICPRB como prolongación de la asignatura de guitarra?

Sabemos por experiencia, que casi la totalidad de los alumnos de CP, vienen de realizar estudios superiores o al menos de Grado Medio en guitarra, entendiendo esta situación:

¿Cuál sería entonces la viabilidad de incluir los ICPRB en el currículum de Grado Elemental?

Según nuestro punto de vista, consideramos que las cuerdas dobles, presentes en la mayoría de los ICPRB¹, constituyen un importante impedimento en el momento de abordar estos instrumentos a corta edad. Por otra parte, el tamaño del instrumento puede causar otra dificultad; no imaginamos un niño de 10 años con un archilaúd o una tiorba² porque además la separación de las cuerdas, puede ser superior a su mano estirada completamente; esto implicaría que aunque se puedan incluir dentro de este tipo de estudios, sería inviable su estudio por cuestiones anatómicas.

Un último punto a tener en cuenta lo constituye el repertorio. Dentro de las enseñanzas de guitarra clásica, se suele estudiar repertorio de diferentes épocas como parte de la formación integral de un músico, enfoque que consideramos adecuado. Si pensamos en la formación de un niño en ICPRB, el repertorio se limitaría únicamente a la música del Renacimiento, Barroco y probablemente Clasicismo³; o por el contrario ¿Existiría en este caso justificación para interpretar música contemporánea en instrumentos de CP?,

¹ Vihuela, Guitarra de cuatro órdenes, GB, Laúd renacentista, Laúd barroco y Archilaúd. El único instrumento que históricamente no tenía cuerdas dobles era la Tiorba o Chitarrone.

² Como tampoco imaginamos el mismo niño de 10 años tocando una tuba.

³ En el caso que interpretase la guitarra clásico- romántica.

¿Estaríamos dispuestos los profesores y oyentes a enseñar o escuchar obras de Ginastera y Brouwer en un laúd o una GB? De hecho, creo que a muchos nos choca la idea, teniendo en cuenta que las características de dichos instrumentos no se adecuan al repertorio contemporáneo, aquí dejamos un espacio abierto a la discusión.

Resumiendo, los puntos que pueden causar conflicto para la inclusión de las enseñanzas de ICPRB dentro del currículum de Grado Elemental son los siguientes:

- Aspectos técnicos: manejo de las cuerdas dobles.
- Aspectos anatómicos: tamaño de los instrumentos y separación de las cuerdas.
- Aspectos musicales: tipo de repertorio.

Una vez analizados estos puntos, consideramos que es más viable comenzar los estudios de ICPRB una vez se hayan finalizado los de Grado Elemental, en este sentido estamos de acuerdo con el currículum oficial y consideramos que el inicio de estos instrumentos debe plantearse como prolongación del Grado Elemental de guitarra clásica.

Se sugiere en un comienzo, abordar en el Grado Medio el estudio de instrumentos pequeños como la guitarra de cuatro órdenes, GB, VM y laúd renacentista. Posteriormente, incluir a partir del tercero o cuarto curso, el estudio de los otros instrumentos como laúd barroco, archilaúd y tiorba.

2.1.2. El currículum de Grado Medio

A partir del currículum de Grado Medio son incluidas las enseñanzas de ICPRB en el Estado español y Catalunya. A continuación relacionaremos los aspectos importantes de cada uno incluyendo los objetivos y contenidos.

El currículum del Estado enumera los objetivos y contenidos de cada una de las asignaturas, estos contenidos constituyen el primer grado de concreción

que deben de ser desarrollados hacia un segundo y tercer grado. El tercer grado es la programación de clase, que cada profesor implementará en su asignatura. Acerca de este tema nos dice el currículum:

“Los contenidos no han de ser interpretados como unidades temáticas, ni por tanto, necesariamente organizados en el mismo orden en el que aparecen en esta norma, precisando, por lo tanto, de una ulterior concreción por parte de los profesores. Es preciso, ante todo, que los equipos docentes elaboren para cada grado proyectos educativos de carácter general, en los que el currículo establecido se adecua a las circunstancias tanto del propio centro como del alumnado. Esta concreción ha de referirse, principalmente, a la distribución de contenidos por cursos y ciclos a las líneas generales de aplicación de los criterios de evaluación, a la metodología y a las actividades de carácter didáctico. Finalmente, cada profesor, en el marco de estos proyectos, ha de realizar su propia programación, en la que se recojan los procesos educativos que se propone desarrollar en la clase.”

A continuación enunciaremos los objetivos y contenidos del currículum de enseñanzas musicales de Grado Medio del Estado:

“Objetivos

La enseñanza de los instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento y barroco en el Grado Medio tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

- *Valorar la importancia del trabajo de investigación para interpretar adecuadamente la literatura de cada instrumento.*
- *Conocer los diversos tipos de tablatura, incluyendo los signos de digitación y ornamentación.*
- *Conocer las características, posibilidades y recursos expresivos de estos instrumentos para conseguir un perfeccionamiento de la calidad sonora.*
- *Practicar música de conjunto de acuerdo a las formaciones propias de cada época e instrumentos.*
- *Conocer la historia y literatura de esta familia de instrumentos, así como sus formas musicales básicas.*
- *Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes estilos, según cada instrumento, de una dificultad acorde con este nivel.*

Contenidos

- *Estudio de un instrumento del Renacimiento y otro del Barroco.*

- *Desarrollo de la sensibilidad auditiva para el desarrollo de una buena calidad sonora.*
- *Desarrollo de la coordinación de los dedos y de ambas manos.*
- *Estudio de obras propias de este nivel.*
- *Práctica de la música de conjunto e iniciación al bajo continuo.*
- *Iniciación al mantenimiento del instrumento (trasteado y encordadura). Introducción a los ornamentos y a la disminución.*
- *Estudio de la articulación, fraseo y digitaciones.*
- *Desarrollo de una conducción clara de las voces.*
- *Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.*
- *Audiciones comparadas de grandes intérpretes para analizar de manera crítica las características de sus diferentes versiones.*
- *Práctica de conjunto.”*

Por su parte, el currículum de enseñanzas musicales de Grado Medio de Catalunya enumera los contenidos que son entendidos como un primer grado de concreción y posteriormente dos clases de objetivos: los generales y los terminales. A continuación relacionamos los objetivos generales, contenidos y objetivos terminales de la asignatura ICPRB¹:

“Objectius generals

- *Disposar dels coneixements tècnics específics d'interpretació del llaüt renaixentista, del llaüt barroc i, si hi ha opció, de la viola de mà i de la guitarra renaixentista.*
- *Estar familiaritzat amb els estils compresos entre 1500 i 1750 a fi d'interpretar adequadament les obres que hi pertanyen.*
- *Interpretar obres de tots els estils, gèneres i formes musicals del repertori escrit per als instruments de la família del llaüt entre 1500 i 1750.*
- *Conèixer les passes i coreografies bàsiques de les danses renaixentistes, barroques i pre- clàssiques més importants.*
- *Conèixer els diferents tipus d'escriptures per als instruments de la família del llaüt.*

Continguts

- *Els instruments de la família del llaüt i instruments afins.*
- *L'instrument i l'intendent, posicions corporals, tècniques i resolució de problemes habituals.*
- *Qualitat de so i pulsació: alternança de polze/ índex i d'índex/ mitjà amb acompanyament del polze.*
- *Escales, polifonia, acords i arpegis.*

¹ DECRET 331/1994, de 29 de setembre, pel qual s'estableix l'ordenació curricular dels ensenyaments musicals de grau mitjà i se'n regula la prova d'accés. (DOGC 1990/94)

- *Tècnica de la mà esquerra.*
- *Repertori (segles XVI, XVII i primera meitat del XVIII).*
- *Estils de llaüt solista amb o sense baix continu.*
- *Tabulatures.*

Objectius terminals

- *Mostrar l'actitud física i la respiració que facilitin la millor traducció dels continguts musicals de les obres interpretades en els diferents instruments utilitzats.*
- *Conèixer les dues posicions històriques, instrument penjat o recolzat i altres posicions que permetin soltesa en l'acció de mans i cos.*
- *Mostrar capacitat per encordar, trastejar i resoldre problemes habituals com: separació de cordes i alçada de cella i pont.*
- *Demostrar en la interpretació de les obres l'aplicació dels elements tècnics referits a: pulsació, qualitat de so, escales, polifonia, acords, arpegis, accions de la mà esquerra i conjunció de mans.*
- *Mostrar capacitat per interpretar obres del repertori solista i d'acompanyar a partir d'un baix xifrat, com a mínim, amb dos instruments i afinacions diferents, una de renaixentista i una altra de barroca.*
- *Llegir a vista, amb fluïdesa, tabulatures de tipus francès i italià, renaixentistes i barroques, com a solista o com a acompanyant, i de continu."*

Aunque en ninguno de los contenidos del currículum del Estado y Catalunya se especifique exactamente el estudio de la GB, se entiende que en ambos casos queda abierta la posibilidad de escogerla como el instrumento Barroco obligado. Ya hemos dicho que los contenidos enunciados por el currículum, representan solamente el primer grado de concreción y corresponde a cada institución educativa adecuarlos a las características y la demanda propia.

Como característica importante de los objetivos planteados, resaltamos la necesidad actual de impartir una formación global, que incluya no solo aspectos de la técnica, cuestiones que incluía preferentemente el antiguo plan educativo; sino cuestiones de conocimiento del instrumento a nivel histórico, aspectos de la investigación musicológica, conocimiento de la realización del BC e inclusive elementos de danza. El currículum de la LOGSE, propone una educación integral enfocada al instrumento, pero también a disciplinas

complementarias que influirán decisivamente en el futuro intérprete, educador e investigador.

2.1.3. El currículum de Grado Superior

En el currículum de Grado Superior podemos observar una diferencia de enfoque entre el Estado español y la Generalitat de Catalunya. Mientras en el Grado Elemental el enfoque era casi idéntico, observamos que en el Grado Medio hay ciertas diferencias. En el Grado Superior, vemos que el currículum del Estado español mantiene la línea llevada en el Grado Medio, mientras el de Catalunya divide las especialidades en diez ámbitos de formación. La diferencia de enfoque entre cada currículum se interpreta simplemente como una mirada diferente de organizar los contenidos y el sistema de enseñanza y no se hará ningún juicio de valor al respecto.

Veamos a continuación lo que dice el currículum de enseñanzas musicales de Grado Superior del Estado¹.

2.1.3.1. Estado español

Tanto el currículum del Estado como el de Catalunya nos enuncian que el objetivo final es *“proporcionar una completa formación práctica, teórica y metodológica que garantice la cualificación profesional en los ámbitos relativos a la creación, la interpretación, la investigación y la docencia.”* El currículum del Estado organiza los contenidos en tres grupos de asignaturas:

- Asignaturas obligatorias: se organizan por su finalidad formativa en cuatro grupos:

1. Conocimientos centrales de la especialidad
2. Conocimientos teórico- humanísticos

¹ Real decreto 617/1995 de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del Grado Superior de las enseñanzas de música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. BOE 6-6-95

3. Práctica instrumental o vocal de conjunto
4. Conocimientos diversos relacionados con la especialidad

- Asignaturas optativas
- Asignaturas de libre elección

Presentamos ahora el primer grupo de las asignaturas obligatorias de la especialidad de ICPRB con sus respectivos contenidos, no incluiremos los contenidos de las asignaturas optativas y de libre elección porque creemos que no son relevantes para la investigación:

1. Conocimientos centrales de la especialidad:

- Instrumento Principal (instrumento de cuerda pulsada): Perfeccionamiento de las capacidades artística, musical y técnica, que permitan abordar la interpretación del repertorio más representativo del instrumento. Conocimiento de los criterios interpretativos aplicables a dicho repertorio, de acuerdo con su evolución estilística. En su caso, estudio del repertorio con instrumento acompañante.

2. Conocimientos teórico- humanísticos:

- Análisis: Estudio de la obra musical a partir tanto de sus materiales constructivos básicos [elementos melódicos, rítmicos y armónicos, estructuras formales, texturas, timbres, criterios de organización del material (proporción, coherencia, contraste, etc.)], como de todos aquellos criterios que conduzcan, desde distintos puntos de vista, a un hábito de reflexión para una mejor comprensión del hecho musical como producto artístico: criterios tanto estilísticos, históricos, o socioculturales, como de interrelación con otras disciplinas: teoría de la información, psicoacústica, semiótica, psicología cognitiva y de la forma, etc. Información sobre los distintos métodos analíticos, en lo referente a sus fundamentos especulativos y procedimientos técnicos.

- Educación Auditiva: Perfeccionamiento de la capacidad auditiva del alumno, tanto en lo relativo a la entonación como al reconocimiento de elementos armónicos y melódicos tonales y no tonales, como a su transcripción escrita, así como a la de diferentes complejidades rítmicas y métricas.

- Historia de la Música: Profundización en el conocimiento de los movimientos y las tendencias fundamentales en la historia de la música: Aspectos artísticos, culturales y sociales.

- Organología: Fundamentos de acústica musical. Estudio de los instrumentos musicales, a partir de los diferentes enfoques históricos, tanto antropológicos

(consideraciones de tipo mitológico sobre su origen, de tipo estético sobre la evolución de su fisonomía, etc.) como técnicos o científicos. Conocimiento de las clasificaciones de los instrumentos más importantes, atendiendo a los criterios de los principales tratadistas.

- Práctica Armónico- Contrapuntística: Práctica escrita e instrumental de los diferentes elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos del sistema tonal occidental, así anteriores y posteriores al mismo.

3. Práctica instrumental o vocal de conjunto:

- Coro: Interpretación del repertorio coral habitual a capella y con orquesta. Desarrollo de la educación e higiene vocal, y profundización en las capacidades relacionadas con la lectura a primera vista, la comprensión y respuesta a las indicaciones del director y la integración en el conjunto.

- Conjunto: Profundización en los aspectos propios de la interpretación de conjunto. Desarrollo de la lectura a primera vista y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función, sino el resultado del conjunto en agrupaciones con y sin director. Práctica del repertorio para diferentes conjuntos, tanto tradicionales como contemporáneos, con especial énfasis en este último, de acuerdo con la especialidad instrumental correspondiente.

4. Conocimientos diversos relacionados con la especialidad:

- Continuo: Práctica de la realización del bajo continuo, en obras de diferentes épocas y autores. Estudio de los distintos sistemas de cifrado y técnicas de acompañamiento y ornamentación empleadas a lo largo de la historia.

- Danzas Históricas: Conocimientos básicos de las formas coreográficas y de los diferentes estilos característicos de las danzas sociales pertenecientes al período histórico comprendido entre los siglos XIII-XVIII. Interrelación de la danza con la música y la cultura de su época. Práctica de un repertorio representativo de las distintas formas de danza histórica y de sus pasos más característicos: Branlesuite, Farandole, Contradanzas sencillas, Pavanas, etc.

- Fuentes Históricas de la Interpretación Renacentista y Barroca: Estudio de los criterios interpretativos de las obras del Renacimiento y el Barroco, a través de los documentos relacionados con las mismas, de la literatura artística de la época, y de otros textos coetáneos.

- Fundamentos de Lutería: Conocimiento básico de la construcción de los principales componentes del instrumento. Indicaciones para la solución de problemas que puedan presentarse en la futura actividad profesional del alumno, y que puedan ser subsanados por él mismo.

- Instrumento de Tecla: Principios básicos de la técnica del instrumento elegido. Estudio de un repertorio que incluya obras de diferentes épocas y estilos. Desarrollo de la capacidad de la lectura a primera vista, y de la comprensión de

los elementos y procedimientos constructivos (estructuras armónicas básicas, procesos formales, etc.). Iniciación a la realización del bajo continuo.

- Tablatura: Estudio de los diferentes procedimientos de notación musical por medio de letras, cifras y otros signos, en que se halla escrita gran parte de la literatura instrumental. Transcripción anotación convencional de los distintos tipos de tablaturas. Práctica de lectura directamente de la tablatura.

2.1.3.2. Catalunya

El currículum de Catalunya pretende dar un enfoque dinámico y actual de la educación, que esté a la vanguardia de las nuevas tendencias del ámbito internacional. Al respecto nos dice el currículum¹:

“Aquest currículum, que té en compte de manera molt especial les tendències actuals més importants i de resultats contrastats en els terrenys de l'educació musical de nivell superior, especialment les posades en funcionament en països centre europeus i anglosaxons, sense oblidar la tradició específicament mediterrània en la qual el país s'insereix, vol donar cabuda a l'enorme diversitat i riquesa del saber i de la pràctica musicals actuals, així com a totes les tradicions i estils musicals que configuren el fenomen musical del nostre temps.”

Las especialidades se organizan en los siguientes 10 ámbitos, cada uno enfocado hacia la formación de profesionales diversos:

1. Instruments de la música clàssica i contemporània
2. Instruments de jazz i de la música moderna
3. Instruments de la música antiga
4. Instruments de la música tradicional
5. Direcció
6. Pedagogia
7. Musicologia
8. Composició
9. Sonologia
10. Promoció i gestió

¹ DECRET 63/2001, de 20 de febrer, pel qual s'estableix l'ordenació curricular del grau superior dels ensenyaments de música i es regula la prova d'accés a aquests estudis (DOGC núm. 3340)

Nuestro ámbito de interés corresponde a los Instruments de la música antiga, el cual ofrece enseñanzas en las siguientes 15 modalidades:

1. Arpes històriques
2. Cant històric
3. Clarinets històrics
4. Clavicèmbal
5. Fagots històrics
6. Flauta de bec
7. Flauta travessera barroca
8. Fortepiano
9. Instruments històrics de broquet
10. Instruments històrics de corda polsada
11. Oboè barroc
12. Percussió històrica
13. Viola de gamba
14. Violí i viola barrocs
15. Violoncel barroc

La modalidad que nos interesa es la de Instruments històrics de corda polsada que corresponde a la modalidad de ICPRB citada en el currículum del Estado. A continuación presentamos el Anexo 2 del currículum que nos proporciona la información de los objetivos de los ámbitos y las modalidades, así como los objetivos y contenidos de las asignaturas.

Àrea de instrumento de la música antigua

Objetivos del ámbito de instrumento de la música antigua

- “1. Assolir la professionalització en una especialitat interpretativa instrumental o vocal relacionada amb la "música antiga", concepte definit tant per l'antiguitat del repertori com pel caràcter historicista dels instruments i dels criteris interpretatius.*
- 2. Mostrar un domini profund de les tècniques i criteris d'interpretació propis dels instruments històrics, tenint com a referent els nivells de*

competitivitat dels solistes i grups internacionals de més prestigi en aquest terreny.

3. Posseir les destreses interpretatives, expressives i comunicatives, i el bagatge teòric i metodològic necessaris per afrontar de forma autosuficient la interpretació dels repertoris antics.

4. Desenvolupar la capacitat d'interpretar les obres històriques, ornamentant adequadament les parts melòdiques, improvisant continus, preludis i ritornelli, i recorrent quan calgui a les fonts documentals i sistemes de notació originals de cada època.

5. Contribuir activament a la consolidació al nostre país d'una activitat d'alt nivell i prestigi internacional en el camp de la música antiga, així com a la recuperació del seu ric patrimoni musical.

Objetivos y contenidos de las asignaturas vinculadas al área de instrumentos de música antigua.

Afinació i temperaments històrics

Objectius

1. Explicar les problemàtiques d'afinació de la música antiga i les diferències entre els sistemes de temperament històrics.

2. Afinar convenientment els instruments que ho requereixen abans de cada interpretació.

3. Entonar correctament amb la veu i els instruments d'afinació variable.

Continguts conceptuals

Teoria dels temperaments. Bases acústiques, històriques i documentals dels temperaments. Temperaments mesotònics. Temperaments de cicle tancat.

Continguts procedimentals

Afinació dels instruments de teclat i de corda polsada en qualsevol dels temperaments històrics, tant mesotònics com de cicle tancat, sense fer ús d'un afinador programable.

Anàlisi de la música antiga

Objectius

1. Aplicar els coneixements de teoria musical necessaris per interpretar i analitzar la música de períodes anteriors al Classicisme.

2. Mostrar comprensió del llenguatge tècnic i la terminologia musical dels tractats antics i de la musicologia històrica actual.

3. Diferenciar les teories musicals basades en la tonalitat i en la teoria la del sistema modal, pròpia de períodes anteriors.

4. Desenvolupar una actitud i metodologia d'estudi i d'aproximació a l'obra musical des d'una perspectiva de recerca històrica i analítica.

5. Observar les diverses maneres com s'ha organitzat el material sonor en relació a les línies de pensament de l'època i pel que fa a la seva aportació al fet musical.

Continguts conceptuals

Teoria musical de l'edat mitjana. Teoria modal i evolució dels modes diatònics fins al Barroc. Paràmetres de la música antiga. Tècnica contrapuntística de la música fins al Barroc. Problemàtiques relacionades amb el ritme i el tempo. La "teoria dels afectes" i la simbologia musical en les obres antigues. Les formes de la música antiga.

Continguts procedimentals

Anàlisi d'obres musicals dels diversos períodes de la música antiga. Resolució de problemes musicològics relacionats amb la teoria modal o amb les convencions interpretatives de cada època. Utilització de tècniques contrapuntístiques i ornamentals en els contextos adients.

Conjunt vocal i instrumental de la música antiga (orquestra barroca, grups de cambra, grups vocals diversos)

Conjunt vocal i instrumental de la música antiga (orquestra barroca, consorts, grups de cambra, oratoris, cors i grups vocals diversos)

Objectius

- 1. Desenvolupar els valors i les capacitats d'interpretació conjunta —que incloguin la lectura a primera vista i de control del conjunt— en grup de petit o gran format, amb director o sense, fins a un nivell d'alta competència professional.*
- 2. Mostrar experiència en un repertori ampli i variat de la música antiga, i tenir consciència de les seves diverses possibilitats interpretatives.*
- 3. Aplicar a la interpretació col·lectiva els criteris més adients als gèneres i èpoques de les obres, amb una sòlida consciència històrica i estilística.*
- 4. Assumir la funció de la pròpia part en el conjunt i saber-la controlar, amb bona coordinació amb els altres membres del grup, i amb el director si s'escau.*
- 5. Dominar els mecanismes del treball col·lectiu i aplicar-los a l'assaig i a la interpretació.*

Continguts conceptuals

Elements que fan possible i optimitzen la comunicació a través de la interpretació en grup de la música antiga. Elements del treball col·lectiu.

Continguts procedimentals

Tècniques d'assaig i de construcció d'una interpretació. Aportació de criteris propis i contrastats i de procediments adequats. Coordinació i control auditiu de la interpretació col·lectiva. Interpretació col·lectiva d'obres del repertori concertant vocal o instrumental de la música antiga. Aplicació de criteris estilístics adequats.

Improvisació i acompanyament de la música antiga

Objectius

- 1. Disposar de la improvisació, lliure o en estils històrics, com a mitjà d'expressió de gran valor en situacions musicals diverses.*
- 2. Aprofundir la comprensió dels estils històrics i desenvolupar la versatilitat instrumental i musical, per mitjà de la improvisació.*
- 3. Aplicar els coneixements d'harmonia a la pràctica de la improvisació i de l'acompanyament, amb una enriquidora interacció de tots aquests elements.*
- 4. Realitzar acompanyaments improvisats de baix continu en conjunts de dimensions i configuracions diverses, amb repertoris d'estils i períodes diferents, aplicant criteris històrics adequats.*
- 5. Desenvolupar la versatilitat i l'espontaneïtat sobre l'instrument així com les habilitats de coordinació amb altres intèrprets, per mitjà de la improvisació.*

Continguts conceptuals

Criteris d'improvisació basats en estils històrics. Sistemes de xifrat i tècniques de realització de baix continu adaptades a èpoques, estils i escoles diverses. Fonts històriques del baix continu.

Continguts procedimentals

Aplicació de criteris adequats a la natura de l'instrument i a situacions concretes diverses a la improvisació. Improvisació lliure sobre patrons històrics de basso ostinato. Realització improvisada del baix continu amb instrument harmònic o baix (clavicèmbal, orgue, arpa, instruments de corda polsada), aplicant criteris històrics i estilístics adequats.

Instrument principal de la música antiga

Objectius

- 1. Dominar tècnicament l'especialitat instrumental escollida, que se centrarà en un sol o en diversos instruments de la mateixa família o grup, cercant un equilibri entre la necessitat competitiva d'especialització i la versatilitat i complementarietat necessàries en aquest àmbit.*

2. *Construir una base interpretativa sòlida, que es fonamenti no només en un ric bagatge teoricopràctic, sinó també en les pròpies aportacions i actituds crítiques i en experiències molt diverses.*
3. *Tenir la capacitat d'interpretar el repertori més representatiu de l'instrument o grup d'instruments, en les modalitats "sol", "acompanyat" i "part principal" de les obres concertants.*
4. *Aplicar de manera personalitzada a la interpretació totes les capacitats comunicatives adquirides, tant de caràcter general com específiques de la música antiga.*

Continguts conceptuals

Particularitats de l'instrument històric i diferències amb el seu relatiu modern. Profundització en les fonts històriques específiques de l'instrument. Elements que configuren la interpretació en els repertoris i contextos propis de la música antiga.

Continguts procedimentals

Tècnica específica de l'instrument històric. Manteniment i afinació. Aplicació de criteris històrics adequats a la interpretació del repertori antic. Destreses comunicatives. Lectura a primera vista. Interpretació a partir de notació original o facsímil. Aplicació dels elements que configuren la interpretació en contextos diversos, atenent a especificitats estilístiques del repertori i resultats desitjats. Adaptació i emmotllament a les situacions musicals i professionals més diverses.

Instrument secundari de la música antiga

Objectius

1. *Eixamplar l'horitzó musical i professional i complementar la pròpia formació global mitjançant la familiarització amb un instrument de l'àmbit de la música antiga.*
2. *Desenvolupar la versatilitat i capacitat d'adaptació a situacions diverses i la possibilitat d'autoformació permanent.*
3. *Assimilar i aplicar de manera pràctica tota mena d'elements conceptuals, teòrics i metodològics específics de la música antiga.*
4. *Aprofundir en els elements interpretatius específics de la música antiga.*
5. *En cas que sigui harmònic, accedir a l'estudi individual de tot tipus de repertoris antics i a l'acompanyament de parts melòdiques en tota mena de contextos professionals i musicals, i facilitar l'assimilació i aplicació pràctica de continguts tècnics diversos.*

Continguts conceptuals

Especificitats de la música antiga especialment rellevants en l'instrument estudiat. Particularitats i repertori de l'instrument, adaptat a les necessitats de cada estudiant. Criteris d'interpretació aplicats al repertori

de l'instrument. Elements conceptuals variables segons modalitat o context d'estudis. Elements constructius i principis bàsics de la tècnica.

Continguts procedimentals

Tècniques interpretatives i comunicatives pròpies de l'instrument em l'àmbit en qüestió, d'acord amb un tractament curricular individualitzat. Aplicació de criteris històrics a la interpretació. Tècniques instrumentals aplicades a la comprensió global de l'àmbit musical específic. Lectura a vista. Utilització adequada de l'instrument secundari en situacions i contextos diversos.

Repertori de la música de l'edat mitjana

Repertori de la música dels segles xv i xvi

Repertori de la música del segle xvii

Repertori de la música del segle xviii

Objectius

- 1. Ampliar el coneixement sobre el període històric en qüestió, i en especial sobre les obres més importants del seu repertori, sigui en edicions antigues o modernes.*
- 2. Ubicar una obra dins d'un estil o una època, per mitjà del reconeixement dels elements compositius, estilístics i formal que hi conflueixen, i treure'n conclusions pertinents.*
- 3. Dotar-se de criteris i d'una visió àmplia per programar repertoris diversos en funció dels elements que conflueixen en una determinada situació.*

Continguts conceptuals

Panoràmica historicoestilística del repertori general del període, en els diversos gèneres i formacions instrumentals i vocals. Periodització d'aquest repertori. Paràmetres per a la diferenciació historicoestilística.

Continguts procedimentals

Audició crítica, anàlisi i lectura, des d'un punt de vista global, d'obres i versions del repertori del període en qüestió. Ubicació en estils, períodes, escoles i tendències.

Seminari de música antiga

Objectius

- 1. Compartir un espai de debat i de diàleg tutoritzats sobre temes relacionats amb la interpretació de la música antiga o amb els instruments i la seva tècnica i problemàtiques.*
- 2. Integrar-se en un treball en equip d'aprofundiment de qualsevol dels temes relacionats amb l'especialitat interpretativa, sorgit a proposta dels*

professors del centre o amb motiu de la visita d'alguna personalitat convidada.

3. Descobrir temàtiques i línies d'actuació que permetin encaminar el projecte final i, eventualment, recerques ubicades en estudis de postgrau.

Continguts conceptuals

Variables a proposta del professor i en funció dels temes tractats.

Continguts procedimentals

Participació activa en un projecte interdisciplinari tractat amb sentit crític i rigor acadèmic.

Teoria de la interpretació de la música antiga

Objectius

1. Aprofundir la consciència sobre el fet interpretatiu i les seves variables, des d'una perspectiva històrica i amb el referent de la comunicació amb el públic actual.

2. Valorar i aplicar les principals teories sobre la interpretació de la música antiga i saber-les situar cronològicament.

3. Estar familiaritzat amb la lectura de les fonts documentals històriques que fan referència a la interpretació i saber-les analitzar i aplicar de manera crítica.

4. Desenvolupar la pròpia capacitat comunicativa i interpretativa a partir d'una base teòrica sòlida.

Continguts conceptuals

Història i evolució dels criteris d'interpretació històrica. Aprofundiment en les fonts documentals que fan referència a la interpretació. Pràctiques i convencions d'interpretació pròpies de cada període històric.

Continguts procedimentals

Aplicació dels criteris històrics adequats segons gèneres, èpoques i estils, a la crítica interpretativa, i a la interpretació pròpia."

El currículum de Catalunya es más específico en cuanto a los contenidos y objetivos de las asignaturas, se presenta en su primer grado de concreción y es necesario desarrollar un segundo y tercer grado hasta llegar a la realización de las programaciones de clase de las asignaturas. En este sentido deberíamos ver la propuesta de cada currículum, el del Estado español y Catalunya, como una alternativa de desarrollo por vías diferentes. El objetivo de este apartado

no es realizar un análisis curricular detallado, sino presentar el material publicado para determinar un estado de la cuestión referente al currículum de enseñanzas musicales del los ICPRB en los niveles elemental, medio y superior. Un análisis detallado de objetivos y contenidos, podría ser un interesante tema que queda como propuesta para futuras investigaciones.

A continuación presentamos la información de los centros de enseñanza que imparten la especialidad de ICPRB en España.

2.2. Centros de enseñanza de instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco en España

La enseñanza de la CP en España está pasando por un momento muy importante, prueba de ello es la gran oferta de cursos y máster clases especializadas que se ofrecen en el transcurso del año en diferentes regiones del país. Actualmente, el nivel de los profesores invitados es muy alto y el entorno de los lugares donde se celebran los encuentros son generalmente sitios históricamente importantes y llamativos.

Un aporte decisivo al conocimiento de esta actividad lo proporciona la excelente revista de música antigua Goldberg¹, una de las más importantes del mundo en la especialidad. Su excelente labor de difusión, informa e incentiva a los estudiantes y el público en general a asistir a las máster clases y los conciertos. Por otro lado, la revista es un excelente portal para la difusión de los lanzamientos de CDs, DVDs y libros relacionados con el medio. Goldberg está editada en inglés y francés y contiene una parte de críticas avaladas por los principales críticos internacionales especializados.

La creciente demanda de música antigua en España, ha hecho que diversas instituciones apuesten por crear programas de calidad tendientes a formar músicos especializados en el ámbito, arrojando como resultado, que en el momento se cuente con 11 centros de enseñanza de ICPRB. Esta cifra,

¹ Para mayor información se puede consultar su sitio web: <http://www.goldbergweb.com/>

contrastada con los centros de enseñanza musical en el país es bastante pequeña, sin embargo, si la comparamos con lo que existía en la especialidad hace 10 años su incremento ha sido exponencial. Recordemos que hace pocos años, quien quería estudiar un instrumento de música antigua en España, tenía que buscar una plaza en un conservatorio francés, inglés, holandés o ir a Basilea. El ejemplo quizás más significativo de dicho peregrinaje lo constituye la figura de Jordi Savall, quien alcanzó una gran reputación primero fuera del país y posteriormente en España, a su regreso.

Hoy en día, quien quiera estudiar un instrumento antiguo en España tiene ocho opciones para Grado Medio y tres para Grado Superior. Es evidente que si la LOGSE no hubiera integrado al currículum las enseñanzas de ICPRB, todo este proceso de transformación no hubiera tenido lugar. Sin embargo, todos los elogios no se lo puede llevar exclusivamente el sistema educativo, pues hay gran cantidad de músicos especializados que han regresado al país y han aportado su conocimiento para la creación de dichos programas.

A continuación mostramos una lista de los centros que conocemos imparten enseñanzas de ICPRB en España. En la tabla indicamos la escuela, el grado que imparten, si proporcionan la programación de contenidos, la vía de obtención de dicha información y el profesor que está a cargo del programa.

Tabla 4: Conservatorios y escuelas de música de ICPRB en España.

Nº Conservatorio o escuela	Grado	Programación	Vía obtención información	Profesor
1 Conservatorio profesional de música "Arturo Soria", Madrid	M ¹			Jesús Sánchez
2 Conservatorio profesional de música "Cristóbal de Morales", Sevilla	M	si	Internet	Anibal Soriano
3 Conservatorio profesional de música de la comunidad de Madrid "Angel Arias"	M			Juan Miguel Nieto
4 Conservatori professional de música de Vila-Seca, Tarragona	M	si	e-mail	William Waters
5 Conservatorio superior de música "Manuel Castillo", Sevilla	S ²	si	Internet	Juan Carlos Rivera
6 Escola superior de música de Catalunya (ESMUC), Barcelona	S	no	-	Xavier Díaz
7 Escuela de artes musicales Luthier, Barcelona	M	no	-	Xavier Coll
8 Escuela municipal de música de Pozuelo de Alarcón	M	no	-	Jesús Alonso
9 Real conservatorio superior de música de Madrid	S	si	Correo	Juan Carlos de Mulder
10 Conservatorio de San Lorenzo del Escorial	M			Ramiro Morales
11 Conservatori de música Isaac Albéniz de la Diputació de Girona	M	no	-	Maïke Burgdorf

Una vez localizados los centros que imparten CP en España, se procedió a encontrar la información acerca de los programas de estudio de cada una de las instituciones. La realización de la programación, como ya hemos dicho, corresponde a un tercer nivel de concreción, es el profesor quien la debe escribir e implementar.

Una vez realizada la búsqueda de la información encontramos que no en todos los centros se encuentran disponibles las programaciones. Aunque no se justifica la ausencia de programación en ningún caso, se puede considerar que en el caso de un solo profesor por área que imparta la especialidad, el problema no será tan evidente. Sin embargo, en el caso de tener la institución más de un profesor en dicha área se hace completamente necesaria la

¹ Grado Medio.

² Grado Superior.

implementación de una programación que permitirá a los profesores guiar a sus alumnos por una misma línea de trabajo.

A continuación relacionamos datos de ubicación de los conservatorios, y en el Anexo 2 incluiremos los programas de contenidos de la asignatura de ICPRB de las instituciones que nos proporcionaron dicha información.

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE
MÚSICA "ARTURO SORIA", MADRID
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: Jesús Sánchez

C/. Arturo Soria, 140
28043 MADRID
Teléfono: 91 4135090
Fax: 91 41519 32
<http://www.conservatorioarturosoria.org/>

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE
MÚSICA "CRISTÓBAL DE MORALES",
SEVILLA
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: Anibal Soriano

C/. Jesús del Gran Poder, 49
41002 SEVILLA
Teléfono: 95 4370847
Fax: 95 4304240
<http://www.cristobaldemorales.com/>

Este conservatorio posee un extenso y detallado programa de estudios de la asignatura de ICPRB, fue realizado por el profesor Anibal Soriano y está disponible en Internet. En él divide los estudios en tres ciclos de dos cursos cada uno, determina para cada curso una lista muy completa de repertorio, así como los aspectos a tener en cuenta para la evaluación. Al final de la programación dedica una parte a la guitarra romántica. La programación completa está disponible en el Anexo 2.

CONSERVATORIO PROFESIONAL
DE MÚSICA DE LA COMUNIDAD DE
MADRID "ANGEL ARIAS"
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: Juan Miguel Nieto

C/. Baleares, 18
28019 MADRID
Teléfono: 91 4698614 y 91 4698617
Fax: 91 5650151
<http://www.angelariasmacein.com>

CONSERVATORI PROFESSIONAL
DE MÚSICA DE VILA-SECA
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: William Waters

Avda. Generalitat, 27
43480 Vila-Seca (TARRAGONA)
Tlf: 97 7392368
Fax: 97 7393767
<http://www.vila-secamusica.info/>

CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MÚSICA "MANUEL CASTILLO",
SEVILLA
Enseñanzas de Grado superior
Profesor: Juan Carlos Rivera

C/. Baños, 48
41002 SEVILLA
Teléfono: 95 4915630
Fax: 95 4374373
http://www.csmsev.org/index_castellano.htm

Este conservatorio presenta un detallado programa de la asignatura que está disponible en Internet. En la programación se especifican los objetivos y contenidos por tipos de instrumentos (renacentista o barroco), así como una lista orientativa del repertorio y los criterios de evaluación. Al final presenta un apartado referente a la tablatura. La programación completa está disponible en el Anexo 2.

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA
DE CATALUNYA (ESMUC)
Enseñanzas de Grado superior
Profesor: Xavier Díaz

Edifici L'Auditori
Padilla, 155
08013 BARCELONA
Teléfono: 93 3523011
Fax: 93 3497108
<http://www.esmuc.net/>

ESCUELA DE ARTES MUSICALES
LUTHIER
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: Xavier Coll

C/. Balmes 53, Pral
08007 BARCELONA
Teléfono: 93 3232246
Fax: 93 2153984
<http://www.casaluthier.com/escuela/index.php>

ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA
DE POZUELO DE ALARCÓN
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: Jesús Alonso

Ctra. de Húmera, 15
28224 Pozuelo de Alarcón (MADRID)
Teléfono: 91 7156062 y 91 7156049
Fax: 91 3521459
<http://www.emmdpozuelo.es/index.asp>

REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE
MADRID
Enseñanzas de Grado superior
Profesor: Juan Carlos de Mulder

C/ Doctor Mata, 2
28012 MADRID
Teléfono: 91 5392901
Fax: 91 5275822
<http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/>

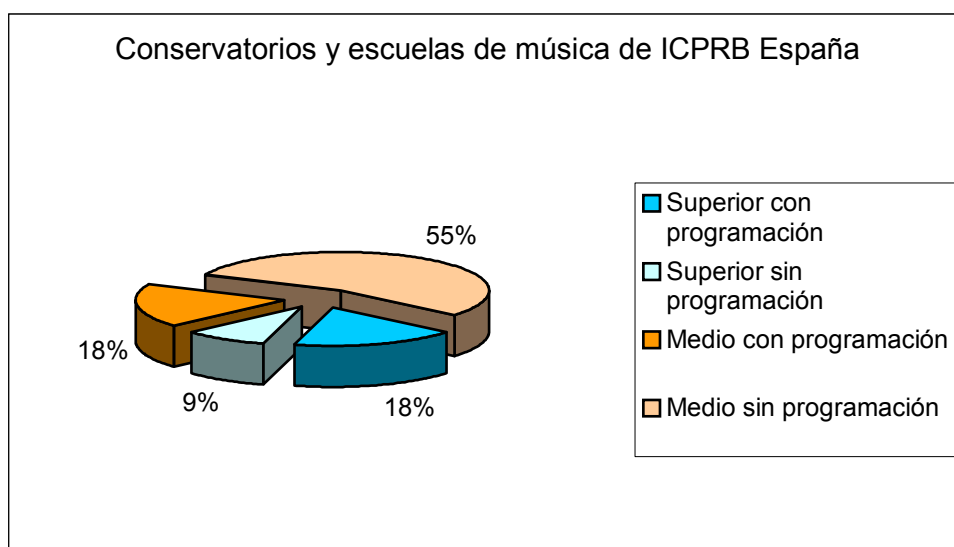
Este conservatorio posee un detallado programa de la asignatura de ICPRB enumerando los objetivos y contenidos de los cuatro cursos separados por tres trimestres cada uno. Cada curso tiene una extensa lista de repertorio apropiado y separado por instrumentos. La información fue solicitada vía telefónica al conservatorio y ellos la enviaron por correo postal. Para consultar la información completa de la programación consulte el Anexo 2.

CONSERVATORIO DE SAN LORENZO
DE EL ESCORIAL
Enseñanzas de Grado medio
Profesor: Ramiro Morales

C/ Floridablanca, 3
28200 San Lorenzo de El Escorial
(MADRID)
Teléfono: 91 8903611
Fax: 91 8905994

Un análisis de los datos de los programas de estudio de ICPRB nos arroja los siguientes resultados. De los 11 programas, tres son de Grado Superior (27%) y ocho de Grado Medio (73%). De los tres programas de Grado Superior, dos tienen programación, y de los ocho programas de Grado Medio dos tienen programación. Resumiendo, solamente un 36% de los conservatorios y escuelas de ICPRB en España tienen implementado el programa de la asignatura.

Gráfica 1:



Una vez relacionados los centros de enseñanza de ICPRB en España pasamos a considerar los trabajos de tesis doctorales realizados en torno a la guitarra y su enseñanza en universidades españolas y algunas anglosajonas.

2.3. Tesis de doctorado relacionadas con la guitarra

El presente apartado tiene el objetivo de hacer una descripción de los trabajos de investigación de tercer ciclo relacionados con el tema de la tesis. Para la revisión de dicho material en España, consultamos la base de datos TESEO¹ obteniendo resultados interesantes que explicaremos en este apartado.

Una vez hecha la búsqueda, se encontró que no existe ninguna tesis de doctorado en España que haya tratado el tema de la GB y solamente una tesis trata tangencialmente el tema de la VM, por otro lado solamente ocho tesis tienen que ver con la guitarra; estos trabajos están enfocados a la musicología y la pedagogía.

La explicación, desde nuestro punto de vista, es la poca relación que existe entre el conservatorio y la universidad, aspecto que perjudica considerablemente la educación. El conservatorio ha sido tradicionalmente, en España y algunos países europeos, una institución aislada del resto de las disciplinas universitarias. Se puede considerar, que con la implantación de la LOGSE esa distancia se ha acortado, pero aún queda mucho por hacer. Un elemento que podría crear un vínculo entre las dos instituciones es la motivación hacia la investigación, recurso que ha estado tradicionalmente ligado a la universidad, sin embargo se entiende que las razones del aislamiento no son solamente en los campos de enseñanza y que entran a jugar otros factores que son difíciles de comprender.

Este fenómeno afortunadamente no es generalizado en otros países. En Estados Unidos e Inglaterra se sigue otro modelo que consiste en la creación de Departamentos de Música que dependen de las Facultades de Artes de las universidades. Dentro de este modelo, la integración de los estudiantes de música al medio universitario conlleva un intercambio permanente de conocimientos en otras áreas. La mayoría de programas de música integrados a las universidades, dan la opción de tomar asignaturas electivas de otras

¹ Base de datos del Ministerio de Educación y Ciencia de España que relaciona todas las tesis de doctorado defendidas en universidades españolas desde el año 1976.

facultades o departamentos. El modelo anglosajón, ha sido tomado por universidades latinoamericanas incluyendo Colombia, país donde existen cerca de 20 departamentos de música integrados a las instituciones universitarias.

Habiéndome formado como músico en este tipo de instituciones, veo con tristeza y preocupación, el fenómeno de poca comunicación que aún existe entre la universidad española y los conservatorios o escuelas superiores de música.

La consulta de las tesis relacionadas con la guitarra en la base de datos TESEO, se hizo ingresando las palabras claves: **música** y **guitarra**; en el campo Título/ resumen, lo que quiere decir que los resultados arrojados, corresponden a la aparición de dichas palabras en el título de la tesis o el resumen hecho por el autor para la base de datos. La búsqueda nos proporcionó los siguientes resultados:

Tesis defendidas en universidades españolas desde 1976¹:

Total de todas las áreas	114.798
Tesis de música	441
Tesis de guitarra y vihuela	9
Tesis de guitarra- enseñanza	2
Tesis de GB	0

Analizando estos resultados podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Las tesis de música representan un 0,38% del total de las tesis defendidas.
- Las tesis de guitarra y vihuela representan un 2,04% de las tesis de música.
- Las tesis de guitarra que están relacionadas con la enseñanza representan un 0,45% de las tesis de música.

¹ Datos consultados en el día 25 de febrero de 2007.

- La presente tesis, sería la primera tesis hecha en España sobre la GB, aún no existen tesis relacionadas con la guitarra de cuatro órdenes, el laúd renacentista, laúd barroco, archilaúd y tiorba.
- Todas las tesis relacionadas con la guitarra en España se escribieron en el transcurso de 10 años, entre los años 1994 y 2004.
- Las únicas dos tesis relacionadas con la enseñanza de la guitarra se escribieron en los años 2001 y 2002, o lo que es lo mismo, sólo hasta el año 2001 se escribió en España la primera tesis de doctorado relacionada con la enseñanza de la guitarra.

A continuación indicamos las tesis relacionadas con la guitarra en España y las dividimos en los siguientes tres grupos:

- Tesis relacionadas con la guitarra.
- Tesis relacionadas con la VM.
- Tesis relacionadas con la enseñanza de la guitarra.

En cada tesis incluimos los datos relevantes para su localización y el resumen hecho por el autor para la base de datos TESEO.

Tesis relacionadas con la guitarra

1. BALLESTER GIBERT, JORDI

ICONOGRAFIA MUSICAL A LA CORONA D'ARAGÓ (1350-1500):

ELS CORDÒFONS REPRESENTATS EN LA PINTURA SOBRE TAULA. CATÀLEG ICONOGRÀFIC I ESTUDI ORGANOLÒGIC

1994

Universidad Autònoma de Barcelona

El estudio de los instrumentos musicales de cuerda representados en la pintura sobre tabla entre 1350 y 1500, procedente de la antigua corona de Aragón, constituye el eje principal de esta tesis. Arpa, laúd, guitarra, rabel, salterio, simfonía, vihuela de arco y vihuela de mano son los instrumentos de los cuales se analiza la estructura y características, las distintas tipologías, el número de cuerdas y su afinación, y la posición y técnica de interpretación de cada uno de ellos. El estudio organológico va precedido de un análisis de los principales temas iconográficos en los que aparecen representados tales instrumentos, su contenido simbólico, y el papel que desempeña la música en el conjunto de la composición.

Un catalogo inédito de 315 tablas con iconografía musical constituye la base documental de la tesis. Se trata de una recopilación sistemática de pintura catalano-aragonesa de finales de la edad media y principios del Renacimiento, clasificada según los criterios establecidos por el Repertoire International d'Iconographie Musicale (RIDIM).

2. PEREZ DIAZ, POMPEYO

DIONISIO AGUADO Y SU SIGNIFICACION COMO TEORICO Y MÚSICO EN EL ÁMBITO DE LA GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA

1999

Universidad La Laguna

La tesis estudia la figura de Dionisio Aguado, situándolo en el entorno cultural e histórico de finales del XVIII y primera mitad del XIX. Se realiza su biografía y se analizan sus tratados comparándolos con los de sus contemporáneos. Se valora su obra compositiva y se compara con la de otros músicos del momento. Asimismo, se estudia su influencia en las generaciones posteriores de guitarristas.

3. ELEJABARRIETA OLABARRAT, M. JESÚS

MECÁNICA VIBRACIONAL DE LA CAJA DE RESONANCIA DE LA GUITARRA: ANALISIS MODAL Y METODO DE ELEMENTOS FINITOS.

1999

Universidad del País Vasco

Estudio realizado sobre el comportamiento vibracional de la caja de resonancia de la guitarra. El proceso de construcción de la caja de resonancia se ha dividido en una serie de etapas. Consideradas por el luthier como fundamentales; un análisis preliminar permitió escoger el mejor material para la tapa, elemento clave en la calidad de la caja. Se ha determinado la conducta dinámica de los componentes fundamentales del instrumento, tapa armónica y fondo, y de la caja de resonancia definitiva en las fases de construcción establecidas.

El trabajo se ha realizado mediante dos técnicas complementarias, como son el análisis modal y la simulación numérica. Con las medidas experimentales de las funciones de respuesta en frecuencia, se han obtenido los parámetros modales de las estructuras analizadas: modos de vibración, frecuencias naturales y factores de calidad en cada etapa de construcción.

Mediante el método numérico de elementos finitos, se han creado unos modelos de los componentes analizados que reproducen su comportamiento dinámico. A partir de estos modelos se han simulado las diferentes etapas de construcción en condiciones de contorno similares a las que presentan la tapa armónica y el fondo en la caja de resonancia. Este análisis ha permitido establecer el efecto que tiene cada modificación realizada por el luthier durante el proceso de construcción

sobre el instrumento definitivo. A continuación se ha realizado un estudio del comportamiento vibracional de la estructura de la caja de resonancia, del fluido contenido en su interior, y del acoplamiento de ambos medios para dar lugar a la respuesta definitiva del instrumento.

Para finalizar, se han aplicado las dos técnicas descritas al análisis del comportamiento vibracional de la caja de resonancia con tres fluidos diferentes.

4. URIBE VALLADARES, GERMAN CRISTHIAN
*CIEN AÑOS DE GUITARRA EN CHILE:
DE LOS SALONES CRIOLLOS A LAS SALAS DE CONCIERTO*
2002
Universidad de Oviedo

Desvela parte del pasado de la vida cultural de Chile a través de uno de los instrumentos de mayor vigencia en su historia, la guitarra. Este instrumento ha participado en gran parte de los ritos sociales en los que se hace necesario la música, ya desde los tiempos en que este territorio era colonia de España, luego en los primeros años de la república y, finalmente, cuando se incorpora al ideario de la modernidad industrial y de las grandes ciudades. La presencia de este instrumento en la vida del país la encontramos en los distintos grupos que conformaron esta nación, independiente de su ubicación geográfica, condición social, política o económica.

En este trabajo se recorrerán algunos aspectos de la vida social cultural chilena, en los que la guitarra ha sido protagonista y donde su presencia le dio un sello sonoro a esa historia. Para este trabajo se ha considerado un límite temporal de cien años, desde 1880 hasta 1980. A su vez, se han contemplado dos espacios en los que se desarrolló la música y su entorno: los salones criollos y las salas de conciertos, ambos espacios que señalan la forma de vida de esta nación en los que a la música respecta. Por último, para el estudio de la música, se ha elegido aquella que quedó registrada en pentagrama y en algunos casos ha sido publicada.

En los Capítulos I y II se abordó el tema de la primera escuela de guitarra en Chile.

En el Capítulo II se exponen los cambios en la sociedad musical originados a raíz de las reformas en los Conservatorios Nacionales de Música.

En el Capítulo IV se centró en la segunda escuela de guitarra de Chile surgida luego que el Conservatorio Nacional de Música fue incorporado a la Universidad de Chile y el hecho de que los ejecutantes y compositores accedieron a escenarios internacionales.

En el Capítulo VI y final esta dedicado al análisis de la música a lo largo de la investigación y en él se consideran las dos escuelas de las dos estéticas, la de los salones criollos y la de las salas de concierto.

5. CONTRERAS VILCHES JOSE ANTONIO DE
EL "GUITAGRAMA": UN LENGUAJE PARA LA COMPOSICIÓN MUSICAL DINÁMICA
2002
Universidad de Sevilla

El punto de partida de la presente investigación es el intento de fundir bajo la misma actitud unificadora, y siempre desde la perspectiva del guitarrista, los procesos cognitivos implicados en la composición musical y la improvisación. Es lo que hemos llamado "composición dinámica". El hallazgo de un modelo gráfico, el "guitagrama", capaz de acoger en sí y mostrar de una forma evidente y fácil la interrelación locativa de los dos términos de la composición dinámica, pentagrama y diapasón, se presenta como condición de posibilidad y a la vez como herramienta eficaz para dicha actividad cognitiva unitaria, que denominamos "actitud guitagramática."

A partir de ahí, la reflexión sobre ese sistema estructurado de elementos, sobre ese lenguaje, partiendo de la presentación y regionalización del guitagrama como instrumento básico del mismo; la indagación sobre los mecanismos cognitivos implicados en la actividad improvisatoria a partir de una exposición histórica y transcultural, con un énfasis en la improvisación jazzística; el ejercicio histórico-crítico, desde una perspectiva semiótica, aplicado a las consecuencias del empleo de la notación pentagramática por los guitarristas y a los modelos de presentación de las notas en el diapasón de la guitarra a lo largo de la Historia, la elaboración y codificación de un sistema organizado y progresivo de ejercicios a partir del guitagrama que proporcione estrategias para su asimilación y aplicación tanto en la mejora de las habilidades de lectura como en la canalización de la creatividad en la improvisación; estas son, muy brevemente enunciadas, las principales líneas de trabajo que abordamos en esta Tesis.

6. SERRALLET GÓMEZ, RAFAEL
MANUEL PALAU Y LA GUITARRA. LA LLAMADA INAPELABLE DE LA MÚSICA.
CONCIERTO LEVANTINO: PRAXIS INTERPRETATIVA.
2004
Universidad Politécnica de Valencia

Manuel Palau (1893-1967), es a pesar de su prolífica producción musical, uno de los grandes desconocidos del panorama musical en nuestro país. La tesis se divide en dos partes bien diferenciadas: De un lado, una aproximación al panorama histórico, artístico y musical en el que Palau se desenvolvió, y en el que se concibe el Concierto Levantino para guitarra y orquesta. La segunda parte la conforma el estudio y análisis de la pieza en cuestión: El concierto levantino.

El Concierto Levantino es un gran desconocido del catálogo palaviano, sin embargo se erige como una de sus obras más ambiciosas, a la que dedicó mucho tiempo y en la que invirtió muchas ilusiones. Dedicado inicialmente a Regino Sainz de la Maza, fue estrenada finalmente en

Madrid por Narciso Yepes y la Orquesta Nacional de España. Narciso Yepes es por méritos propios otro de los protagonistas del trabajo. Bien patente quedará ésta en el concierto, donde su firma quedará impresa de manera latente. Sin embargo parte del mérito atribuido a Yepes se debe a otro guitarrista, un desconocido y jovencísimo Manuel Cubedo que ayudó al maestro Palau a rehacer todas aquellas partes de las que no estuvo satisfecho. En el apartado de análisis se intentan descubrir algunos de los elementos compositivos más característicos del valenciano y escudriñando en las partituras originales y confrontando los testimonios y la información recopilada, desvelar algunos de los secretos que esta pieza esconde.

Las conclusiones de la tesis nos muestran las complicaciones que Palau tuvo a la hora de enfrentarse a una combinación instrumental poco frecuente y las resoluciones que al respecto tomó. Intentamos aclarar las razones que hicieron que una obra y un músico pasen a ser olvidados e intentamos así mismo mostrar el reconocimiento que corresponde a un compositor que nos regaló una obra maestra, que permanece dormida y que confiamos pueda muy pronto ser devuelta al repertorio de los concertistas.

Tesis relacionadas con la VM

1. LÓPEZ FERNÁNDEZ, IGNACIO

LA PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA DEL SIGLO XVI: EL PALACIO DE LOS DUQUES DE CALABRIA

2002

Universidad Complutense de Madrid

La corte valenciana del duque de Calabria fue una de las más brillantes de su época. Sus músicos eran codiciados tanto por el Emperador como por el Papa. De entre todos ellos sobresale notablemente Luis Millán que, además de autor del primer tratado de vihuela El Maestro, publicó en el año 1561 un libro en el que se recogían a modo de crónica las actividades lúdicas de esa corte en unas jornadas festivas ficticias antes del fallecimiento de la virreina Germana de Foix en 1536.

En aquel libro se describen numerosos juegos y algunas puestas escénicas que, a pesar de no haber recibido la atención de la crítica literaria en una medida suficiente, arrojan gran luz sobre algunos aspectos tan relevantes para nuestra historia dramática cortesana como la aceptación de las obras, los modales y expectación con que fueron seguidas algunas representaciones, las tensiones entre los cortesanos, la interrelación entre la música, la danza y el texto dramático, etc. Se estudian también en este trabajo las relaciones de poder entre los distintos cortesanos, entre el señor y las artistas de los que es mecenas, etc.

Tesis relacionadas con la enseñanza de la guitarra

1. CLEMENTE BUHLAL, JOSÉ ANTONIO

EL CONTENIDO MELÓDICO EN LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

2001

Universidad de Murcia

Este trabajo de investigación, enmarcado en el contexto de Tesis Doctoral, oferta un programa alternativo de guitarra para los cuatro cursos de Grado Elemental Logse. Las piezas se han elaborado con contenidos sonoros de diversa procedencia. Así encontraremos música clásica, folclórica, cinematográfica, etc. No pretende sustituir la enseñanza ortodoxa, sino complementarla con un material que puede estar más cerca de la afectividad musical de los educandos.

Para poder cumplir los propósitos antes mencionados, se ha estudiado el instrumento desde el punto de vista histórico en las facetas de: evolución de los estilos musicales en torno a la guitarra, instrumentos anteriores afines a la guitarra, los compositores de guitarra, estudio comparativo de la evolución del método, etc. Posteriormente se ha analizado la fuente musical de forma poliédrica, abarcando músicas de muy diversa procedencia que pueden tener repercusión en el entorno del educando, desde el punto de vista familiar, social, de los medios de comunicación, etc. Así mismo se ha contemplado al Cancionero, por medio de su estudio en el tiempo, como fuente inagotable de material sonoro.

El estudio de los Programas de Guitarra de los Conservatorios de la Región de Murcia, ha dado una visión panorámica de cómo se encuentra la enseñanza de este instrumento en los centros oficiales. Antes de la confección del Programa Alternativo, se ha experimentado con músicas propias de la Región de Murcia, extraídas de varios Cancioneros, en su adaptación para guitarra, ofreciendo los consiguientes resultados de la muestra. Se ha tenido en cuenta para la adjudicación de las piezas a cada curso, el nivel de Lenguaje Musical de cada una de ellas.

La Bibliografía expuesta después del Programa Alternativo, donde podemos encontrar textos convencionales como Libros, Ensayos, Textos de Jornadas y Congresos, Artículos de Revistas y Libros, etc., hasta citas de carpetas de discos compactos y testimonios orales, es amplia y variada. Los diversos índices que se ofrecen en el Anexo (índice de obras musicales anónimas, de autor y onomástico), facilitan la búsqueda de datos a lo largo del trabajo de investigación.

Lo anteriormente comentado viene organizado, resumidamente, en esta Tesis Doctoral de la siguiente manera.

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE: GUITARRA Y MÚSICA

Capítulo 1. Breve Historia de la Guitarra

Capítulo 2. Música Popular y Folclore

SEGUNDA PARTE: LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

Capítulo 3. Aspectos de la Guitarra y sus Programas, asociados a los contenidos de Lenguaje Musical

Capítulo 4. Creación de un Programa Alternativo para Grado Elemental de la Logse

Capítulo 5. Síntesis de esta Tesis Doctoral

Capítulo 6. Bibliografía

ANEXOS

Partituras creadas a propósito de este trabajo de investigación.

Índice de obras musicales anónimas

Índice de obras musicales de autor.

Índice onomástico.

2. BAUTISTA VIZCAÍNO, FERNANDO

MÉTODO AUDIOVISUAL PARA LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL: MAEI

2002

Universidad de las Palmas de Gran Canaria

La presente tesis doctoral recoge un trabajo de creación e investigación en el campo de la tecnología educativa en el ámbito musical. El autor, profesor de guitarra clásica en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria, desarrolla y analiza un método de propia creación, que diseñó para la iniciación a los estudios de guitarra.

El aspecto creativo, por tanto, hace referencia al planteamiento y realización de un método audiovisual para la enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical (en concreto, el timple canario) así como la iniciación a la lecto-escritura y al aprendizaje de los rudimentos de la tonalidad occidental.

Dicho método se estructura en cuatro unidades didácticas de entre 20 y 30 minutos de duración cada una. El método se halla volcado en cinta de vídeo, formato VHS PAL. (en el anexo I de la Tesis Doctoral).

La parte referente a la investigación está desarrollada en un triple análisis que se efectúa sobre dicho método buscando a su vez sendos

objetivos: conocerlo (análisis descriptivo-tecnológico), valorarlo (análisis descriptivo-evaluativo) y confrontarlo (análisis descriptivo-comparativo).

La tesis que está más relacionada con el tema de la presente investigación, y que fue consultada a fondo, es la de José Antonio Clemente *“El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra”*¹. Contiene en el capítulo I un estudio muy bien documentado acerca de la GB, es el único texto de que se dispone sobre este instrumento en las tesis doctorales españolas.

Con relación a tesis doctorales en otros países, se han consultado bases de datos que arrojan resultados de investigaciones relacionadas con el tema y realizadas principalmente en países anglosajones como Estados Unidos, Inglaterra y Australia; y algunas en Francia y Suecia. La base de datos está disponible en la web de la escuela de música de Indiana University², y corresponde a la relación de tesis doctorales en musicología. La escuela de música de Indiana University, posee una de las bibliotecas de música más completas del mundo y un departamento de música antigua de reconocida trayectoria y cuenta con el profesor Nigel North³ en la especialidad de ICPRB.

Encontramos en la base de datos 30 tesis relacionadas con la guitarra, de ellas 12 son específicas de GB. Incluimos en la descripción de las tesis el autor, título, universidad, año y datos de localización.

Tesis relacionadas con la guitarra en la base de datos Musicology- Online

DOCTORAL DISSERTATIONS IN MUSICOLOGY-ONLINE
School of Music
Indiana University
Bloomington, IN 47405

1. Button, Stewart W.

The Guitar in England: 1800-1924.

Ph.D., Musicology, University of Surrey, 1984.

DDM Code: 61snButS; DA no.: RILM no.: UM no.:

¹ CLEMENTE, J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Tesis doctoral

² <http://www.music.indiana.edu>

³ Laudista, tiorbista y guitarrista de reconocida trayectoria, profesor titular del departamento de música antigua de Indiana University en Bloomington-IN, USA. Es bastante reconocido por la grabación de la integral de Johann Sebastian Bach para laúd.

2. Cox, Paul Wathen.
 Classic Guitar Technique and Its Evolution as Reflected in the
 Method Books ca. 1770-1850.
 Ph.D., Musicology, Indiana University, 1978. 242 p.
 DDM Code: 51snCoxP; DA no.: 39/11:6386; RILM no.: UM no.: 79-
 09,683.

3. DeLay, Brian Edward.
 Enriquez Valderrabano's *Libro de musica de vihuela, intitulado
 Silva de Sirenas* (1547). An Edition for Guitar Performance and
 Study.
 Ph.D., Musicology, University of Cincinnati.
 DDM Code: 31snDelB*; DA no.: RILM no.: UM no.:

4. Einbrodt, Ulrich D.
 Experimentelle Untersuchungen zum Gitarrensound in der
 Rockmusik.
 Ph.D., Musicology, Giessen, 1996. 399 p. *illus., tpls., discog.,
 bibliog.*
 Research director: Ekkehard Jost
 DDM Code: 77ppEinU; DA no.: RILM no.: UM no.:
 Additional keywords: acoustics, rock music, guitar
 sound.

5. Farstad, Per Kjetil.
 German Galant Lute Music in the 18th Century.
 Ph.D., Musicology, Göteborg, 2000. 513 p. *illus., facs., mus. exs.,
 transcr., works lst., append., bibliog.*
 Research director: Olle Edström
 DDM Code: 51snFarP; DA no.: RILM no.: UM no.:
 Additional keywords: style, ornaments, works,
 central lutenists, idioms, adapting lute music,
 classical guitar.

6. Heck, Thomas F.
 The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna,
 Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d.
 1829).
 Ph.D., Music History, Yale University, 1970. 2 vols., xxiv, 564 p.
illus., plts., tpls., facs., mus. exs., thematic cat., append., bibliog.
 DDM Code: 61snHecT; DA no.: 31/12:6648; RILM no.: 70:1834dd; UM
 no.: 71-16,249.

7. Holecek, Josef.
 För Musikens Skull: Studier i interpretativ gitarrspelteknik från
 tidsperioden ca 1800-ca 1930, med utgångspunkt från gitarrskolor
 och etyder [For Music's Sake: Studies in Interpretative Guitar
 Technique from c.1800-c.1930, Based on Guitar Methods and
 Etudes].

Ph.D., Musicology, Göteborg, 1996. 2 vols., 581 p. *illus., plts., tpls., facs., mus. exs., works lst., append., bibliog.*

Research director: Olle Edström

DDM Code: 61snHolJ; DA no.: RILM no.: UM no.:

Publication: ISBN 91-85974-29-3, ISSN 0348-0879.

Additional keywords: nineteenth-century music, guitar construction, strings, acoustics, ergonomics, neurophysiology, performance practice, ornaments, authenticity, virtuoso, dilettante, women in music, publishers, editorial practice, music sociology.

8. Le Cocq, Jonathan P.

French Lute-Song, 1529-1643.

Ph.D., Musicology, Oxford University, 1997. 2 vols., vii, 233 p.

tbls., facs., mus. exs., transcr., transl., works lst., append., bibliog.

Research director: Brian Trowell and Frank Dobbins

DDM Code: 31voLecJ; DA no.: RILM no.: UM no.:

Additional keywords: *air de cour, ballet de cour, voix de ville*, guitar songs, humanism.

9. Liew, Robert.

The Guitar Chamber Trio From 1780-1830: Its Style and Structure.

Ph.D., Fine Arts, Texas Tech University, 1983. vi, 191 p. *mus. exs., bibliog.*

DDM Code: 51chLieR; DA no.: RILM no.: UM no.:

10. Miller, Richard E.

The Guitar in the Brazilian Choro: Analyses of Traditional, Solo, and Art Music.

Ph.D., Music Theory, Catholic University of America.

Research director: Robert Stevenson

DDM Code: 02snMilR*; DA no.: RILM no.: UM no.:

11. Newcomb, Lawrence Balfour.

Joaquín Rodrigo's Works for Guitar and Orchestra.

Ph.D., Music History/Literature, University of Florida.

Research director: David Z. Kushner

DDM Code: 73woNewL*; DA no.: RILM no.: UM no.:

12. Noonan, Jeffrey J.

The Guitar in America as Reflected in Topical Periodicals, 1882-1933.

Ph.D., Musicology, Washington University, 2004. 2 vols., xv, 748 p. *illus., tpls., facs., mus. exs., works lst., append., bibliog.*

Research director: Craig A. Monson

DDM Code: 77snNooJ; DA no.: RILM no.: UM no.:

Additional keywords: magazine, banjo, mandolin, popular music, BMG movement, Andres Segovia, William Foden, Vahdah Olcott Bickford.

13. Phillips, Robert M.
 The Influence of Miguel Llobet on the Pedagogy, Repertoire, and Stature of the Guitar in the Twentieth Century.
 D.M.A., Performance, University of Miami.
 Research director: Rene Gonzalez
 DDM Code: 70pdPhiR*; DA no.: RILM no.: UM no.:
 Additional keywords: classical guitar, Tarrega school of pedagogy, Andrés Segovia.

14. Plesch, Melanie.
 The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem.
 Ph.D., Musicology, University of Melbourne, 1998. 2 vols., xvi, 448 p. *illus., plts., facs., mus. exs., transcr., transl., works lst., thematic cat., append., bibliog., ind.*
 Research director: Catherine Falk
 DDM Code: 61naPleM; DA no.: 62/06:1979; RILM no.: UM no.: 30-17327
 Publication: ISBN 0-493-27778-1.
 Additional keywords: otherness, identity, nation-building, ideology, politics, society, music analysis, iconography, catalogue, literature, immigration, alterity.

15. Richardson, B. E.
 A Physical Investigation into Some Factors Affecting the Musical Performance of the Guitar.
 Ph.D., Musicology, University of Wales at Cardiff, 1982.
 DDM Code: 03snRicB; DA no.: RILM no.: UM no.:

16. Robles, Eric B.
 An Analysis of Mario Castelnuovo-Tedesco's *Vogelweide*.
 D.M., Performance, Florida State University.
 Research director: Charles E. Brewer
 DDM Code: 70voRobE*; DA no.: RILM no.: UM no.:
 Additional keywords: guitar.

17. Sasser, William Gray.
 The Guitar Works of Fernando Sor.
 Ph.D., Music, University of North Carolina, 1960. xi, 177 p.
 DDM Code: 51snSasW; DA no.: 21/09:2740-1; RILM no.: UM no.: LC Mic 60-6995.

18. Schneider, J. O.
 The Contemporary Guitar: The Search for New Sounds since 1945.
 Ph.D., Music, University of Wales at Cardiff, 1977.
 DDM Code: 71snSchJ; DA no.: RILM no.: UM no.:

Tesis relacionadas con la GB en la base de datos Musicology- Online

1. Boye, Gary Rice.
The Bolognese Guitar School: Giovanni Battista Granata and the
Tablatures Printed by Giacomo Monti from 1646-1684.
Ph.D., Musicology, Duke University.
DDM Code: 41snBoyG*; DA no.: RILM no.: UM no.:
2. Budasz, Rogerio.
The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in the Late
Seventeenth and Early Eighteenth Centuries.
Ph.D., Music History, University of Southern California, 2001. xv,
403 p. *illus., plts., tpls., facs., mus. exs., transcr., works lst.,
append., bibliog.*
Research director: Bruce Alan Brown
DDM Code: 41snBudR; DA no.: 63/05:1616; RILM no.: UM no.: 30-
54717
Additional keywords: tablature, baroque music,
African, Brazilian, Portuguese.
3. Corona-Alcalde, Antonio Benigno Felipe.
The Players and Performance Practice of the Vihuela and Related
Instruments, the Lute and the Guitar, from 1450 to c. 1650, as
Revealed by a Study of Musical, Theoretical, Literary and Archival
Sources.
Ph.D., Musicology, Royal Holloway College, University of London,
2000. 402 p. *illus., plts., append., bibliog.*
DDM Code: 31snCorA; DA no.: RILM no.: UM no.:
4. Dean, Alexander J.
The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony:
Alfabeto and Italian Song.
Ph.D., Musicology, Eastman School of Music, University of
Rochester.
Research director: Roger Freitas
DDM Code: 41snDeaA*; DA no.: RILM no.: UM no.:
5. Gavito, Cory M.
The Printed Alfabeto Song and Italian Popular Culture, 1600-
1650.
Ph.D., Musicology, University of Texas.
Research director: Andrew Dell'Antonio
DDM Code: 41pvGavC*; DA no.: RILM no.: UM no.:
Additional keywords: aria, canzonetta, Giacomo
Vincenti, Giovanni Robletti, Gabriello Chiabrera,
monody, Giambattista Marino, guitar, tablature,
music printing, Venice.

6. Hall, Monica J. L.
 The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia.
 Ph.D., Musicology, Open University, 1984.
 DDM Code: 41snHalN; DA no.: RILM no.: UM no.:

7. Hudson, Richard Albert.
 The Development of Italian Keyboard Variations on the
Passacaglio and *Ciaccona* from Guitar Music in the Seventeenth
 Century.
 Ph.D., Musicology, University of California at Los Angeles, 1967.
 xii, 456 p. *mus. exs., bibliog.*
 DDM Code: 41keHudR; DA no.: 28/07:2714; RILM no.: 67:690dd; UM
 no.: 68-219.

8. Murphy, M.
 Guitar Music in Spain and Italy in the Seventeenth Century.
 Ph.D., Musicology, University of London.
 DDM Code: 41snMurM*; DA no.: RILM no.: UM no.:

9. O'Donnell, Aidan.
 L'alfabeto en Italie et le développement de la pensée harmonique
 au début du XVIIe siècle.
 Ph.D., Musicology, Paris.
 Research director: Nicolas Meeùs
 DDM Code: 41haODoA*; DA no.: RILM no.: UM no.:
 Additional keywords: guitar, tonality, Italy, statistical
 analysis, monody, basso continuo.

10. Pennington, Neil Douglas.
 The Development of Baroque Guitar Music in Spain, Including a
 Commentary on and Transcription of Santiago de Murcia's
Passacalles y obras (1732).
 Ph.D., Musicology, University of Maryland, 1979. 2 vols., xxii, 745
 p. *illus., tpls., mus. exs., transcr., append., discog., bibliog.*
 Research director: Shelley Davis
 DDM Code: 41snPenN; DA no.: 40/07:3619; RILM no.: 79:2557dd; UM
 no.: 80-02075.

11. Pinnell, Richard Tilden.
 The Role of Francesco Corbetta (1615-1681) in the History of
 Music for the Baroque Guitar, Including a Transcription of His
 Complete Works.
 Ph.D., Musicology, University of California at Los Angeles, 1976. 2
 vols., xxi, 797 p. *plts., tpls., mus. exs., append., bibliog.*
 Research director: Richard Hudson
 DDM Code: 41snPinR; DA no.: 37/08:4687; RILM no.: 76:9784dd; UM
 no.: 77-01,675.

12. Short, Roger.
 The Theorbo and Guitar as Continuo Instruments.
 Ph.D., Musicology, King's, London.
 DDM Code: 41bcShoR*; DA no.: RILM no.: UM no.:

El objetivo del marco conceptual, fue proporcionar una visión general del estado de la cuestión relacionada con la enseñanza de la GB. Para tal efecto, dividimos el capítulo en dos partes.

En la primera parte se describía el contexto histórico del instrumento basado en las publicaciones realizadas, tanto de la GB como de sus instrumentos predecesores: la guitarra de cuatro órdenes y la VM. En la descripción de las publicaciones se enumeraron los aspectos más relevantes del contenido de los libros donde se incluía los prólogos, así como las características de las piezas. Dicha descripción nos sirvió para entender el tratamiento que los compositores de la época daban a la GB y para definir los aspectos más relevantes de su notación, en la que resaltamos el uso de la tablatura y el *alfabeto*.

En la segunda parte se describió el contexto actual del instrumento guiados por los planes oficiales de estudio de los ICPRB enunciados por el currículum del Estado español y la Generalitat de Catalunya, en dicha descripción se enumeraron los objetivos y contenidos de los estudios de Grado Elemental, Medio y Superior. El conocimiento de estos objetivos y contenidos nos permitió conocer el estado actual de la cuestión, con miras a establecer planes de estudio que estén de acuerdo con los planes oficiales. Posteriormente, se relacionaron los conservatorios y escuelas de música que imparten enseñanzas de ICPRB en España y se anexaron los programas de estudios de dicha asignatura que fueron proporcionados por las instituciones que disponen de ellos. La adquisición de los programas nos proporcionó información válida en cuanto la orientación que en el momento siguen los conservatorios y escuelas en España para la enseñanza de ICPRB.

Finalizando la segunda parte del capítulo se incluyó una relación de las tesis de doctorado que tratan el tema de la guitarra, tanto en España como en Estados Unidos, Inglaterra, Australia, Francia y Suecia. Para encontrar cuáles trabajos de doctorado están relacionados con el tema en España se utilizó la base de datos TESEO, que incluye el resumen de las tesis de doctorado defendidas en las universidades españolas desde 1976. Para la búsqueda de tesis de

doctorado en otros países, se utilizó la base de datos del departamento de musicología de Indiana University.

A continuación presentamos el capítulo II, donde se incluye el proceso investigativo de la tesis que comienza con la selección de la metodología y continúa con la selección del material, la definición de los parámetros de análisis para desembocar en el diseño del instrumento de análisis (IA), objetivo final de la tesis.

Capítulo II

Proceso metodológico para el diseño del

Instrumento de análisis (IA)

El capítulo II de la tesis está dedicado a la describir el proceso metodológico de la investigación y se ha dividido en cuatro partes estructurales que soportan el proceso:

- Elección de la metodología de trabajo
- Descripción del proceso de selección del material
- Selección de los parámetros de análisis de las piezas
- Diseño y validación del instrumento de análisis (IA)

En la primera parte, se describirá la metodología y las herramientas utilizadas en la investigación para la obtención de la información. En la segunda parte se describirá el proceso de selección del material, así como la búsqueda que ha sido realizada por tres diferentes vías: las bibliotecas y el intercambio, los establecimientos comerciales de música y el Internet. En la tercera parte se describirá el proceso de definición de los parámetros que han servido para el análisis de las piezas de los libros de GB, dichos parámetros se dividieron en tres grupos: datos de los libros, datos de las piezas y análisis de las piezas. En la cuarta parte se describirán los pasos necesarios para el diseño del IA. En el proceso se realizó un diseño preliminar que fue validado por un grupo de expertos, quienes aportaron sugerencias para llegar al diseño final del IA. Al final del capítulo se presentarán una serie de ejemplos explicativos que mostrarán la utilidad de la herramienta diseñada para la enseñanza de la GB.

1. Líneas metodológicas

En el presente apartado se pretende explicar la selección de la metodología utilizada en la tesis. En un principio definiremos algunos aspectos importantes a tener en cuenta para las investigaciones con enfoque cualitativo. A continuación, haremos la elección de la metodología que mejor se ajuste al objetivo de la investigación. En la parte final, se enumerarán y explicarán los instrumentos de análisis utilizados para la recopilación de la información.

Determinar el tipo de metodología ha derivado del proceso mismo de la investigación. En este sentido, la metodología establecida en los inicios de la tesis se ha ido modificando, para irse adecuando al tipo de necesidad. En un comienzo, se determinó que la investigación se debería ajustar a una metodología *comparativa* con un enfoque cualitativo, y durante el proceso se compartió la metodología *comparativa* con la *interpretativa*. Al respecto nos dice Rincón, Arnal, Latorre y Sans¹:

“En ciencias sociales la diversidad metodológica posibilita el estudio de la realidad social desde diferentes ópticas, ya que ninguna perspectiva metodológica por sí sola responde totalmente a las preguntas que pueden formularse en el contexto social.”

La investigación tiene un enfoque cualitativo porque pretende entender los fenómenos aquí planteados desde el punto de vista de la subjetividad, contrario al enfoque cuantitativo que se basa en la objetividad de los hechos que pueden ser perfectamente mesurables. Con respecto a la investigación cualitativa nos dice Gutiérrez²:

“... recientemente, nuevas perspectivas metodológicas se han abierto camino a partir de un manifiesto interés por entender los fenómenos sociales y educativos desde el punto de vista de lo particular, aceptando la subjetividad como elemento fundamental para llegar a entender la

¹ DEL RINCÓN, D. ARNAL, J. LATORRE, A. SANZ, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson, p.26.

² BUENDÍA, L. GONZÁLEZ, D. GUTIÉRREZ, J. PEGALAJAR, M. (1999). *Modelos de análisis de la investigación educativa*. Sevilla: Alfar. p.12.

complejidad de significados que acompaña a los acontecimientos humanos.”

Es importante determinar que aunque nuestro trabajo de investigación arrojará una serie de resultados medibles, que están relacionados con las características del repertorio de la GB, el enfoque metodológico de la investigación dista mucho de considerarse dentro de una metodología cuantitativa. En este sentido, a partir de los resultados de la tesis se pueden generalizar una serie de comportamientos de los tipos de composición pero no se realizan estudios estadísticos rigurosos con respecto a los parámetros analizados. El enfoque de la investigación es por tanto cualitativo y *admite la subjetividad como elemento fundamental* para llegar a comprender y generalizar sobre aspectos del análisis.

Según Taylor y Bogdan¹, existen unos principios generales en que se inspiran los modelos de investigación cualitativa, entre ellos destacamos los siguientes porque se ajustan a nuestro trabajo de investigación:

“La validez y representatividad de los hallazgos para el contexto sobre el que se interviene es una condición fundamental. El investigador se acerca a los escenarios de forma sistemática, con procedimientos rigurosos para la recogida de datos útiles.

La investigación cualitativa es un arte. Los métodos cualitativos no están sometidos a la formalidad y estandarización impuesta por otros enfoques investigativos. El propio proceso de investigación constituye en sí mismo un esfuerzo de reflexión creativa por parte de los investigadores y agentes involucrados.”

Nuestro procedimiento de acercamiento a la investigación se ha realizado de forma sistemática mediante el uso de herramientas eficaces para la obtención de los datos. Por otro lado, se puede entender que el proceso de la investigación nos ha exigido un *esfuerzo de reflexión creativa*, debido a que ha sido necesaria la utilización de procedimientos creativos para la consecución y posterior análisis de la información.

¹ TAYLOR, S. J. BOGDAN, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós. p.19-23.

Una vez explicado por qué el enfoque de la investigación es cualitativo, continuamos definiendo cuáles han sido las razones que nos han llevado al uso de la metodología *comparativa* e *interpretativa* para la realización del trabajo.

1.1. La comparación como estrategia

La metodología *comparativa* se puede aplicar tanto en Ciencias Empíricas como en las Sociales, sin embargo, su uso más importante corresponde al ámbito pedagógico y el de las Ciencias Sociales y Humanas. Según Raventós¹:

“En Ciencias Sociales, cuando se formulan hipótesis de manera más o menos clara y explícita, suele reflejarse de algún modo un doble proyecto: el deseo de ordenación de los fenómenos y la pretensión de generalizar, a vastos conjuntos de objetos de estudio, aquellas proposiciones establecidas para un número reducido de casos. Admitir este doble proyecto significa la aceptación del recurso de la comparación.”

El tema de tesis está claramente involucrado en este *doble proyecto*. Por un lado, es evidente que el vasto material que se analizará en la tesis, y que corresponde a 2.933 piezas, se debería *ordenar* y clasificar. La comparación nos permitirá establecer semejanzas y diferencias indispensables para determinar los parámetros del instrumento de análisis. Posterior al procedimiento de análisis, se pretende *generalizar* para extraer conclusiones al respecto. Por su parte, Raventós² es enfático en el aspecto de la necesidad de *generalizar* dentro de los procedimientos de la metodología comparativa:

“Parece que de hecho, el objetivo de cualquier tipo de comparación, tanto si se explicita como si no se manifiesta, es la generalización. Del mismo modo, toda generalización necesita probar su validez y fundamentarse en estudios comparativos sobre la naturaleza y las causas de los fenómenos.”

¹ RAVENTÓS, F. (1990). *Metodología comparativa y pedagogía comparada*. Barcelona: Boixareu Universitaria. p.66.

² RAVENTÓS, F. (1990). Op, Cit. p.66.

La tesis utiliza una estrategia *comparativa*, porque a partir de la comparación sistemática de los parámetros de análisis, se pueden extraer gran cantidad de conclusiones y generalizaciones acerca de la técnica instrumental y la forma de composición para la GB. Veamos a continuación qué razones nos llevaron a escoger la metodología *interpretativa*.

1.2. Metodología interpretativa

Basados en el concepto de diversidad metodológica enunciado anteriormente por Rincón, Arnal, Latorre y Sans, consideramos que la investigación sigue una línea de metodología *interpretativa*, además de la *comparativa* ya enunciada.

La línea metodológica *interpretativa* se aplicó a nuestro trabajo de tesis con el fin de percibir e interpretar la realidad educativa por la que está pasando la enseñanza de la GB y el fenómeno en general de la música antigua en la actualidad. En este sentido la *hermenéutica*, el *análisis documental* y el *análisis reflexivo* han sido los pilares sobre los que se ha sustentado nuestro proceso metodológico. La línea metodológica interpretativa guió todo el proceso de la investigación comenzando por la definición del marco teórico que conlleva la revisión del material utilizado y finalizando en la muestra de los resultados. Según Gutiérrez¹:

“... el proceso de investigación interpretativa no responde a una estructura lineal y estándar, sino que existen tantas modalidades de trabajo como corrientes y autores han trabajado el tema. Si bien todas ellas tienen en común cuatro ideas básicas: fase preparatoria, fase de trabajo de campo, fase analítica y fase de difusión de resultados.”

En las cuatro fases enunciadas, los autores determinan los pasos necesarios del proceso de investigación *interpretativa*, dichos pasos han sido seguidos por nuestra tesis en orden y de la siguiente manera:

¹ BUENDÍA, L. GONZÁLEZ, D. GUTIÉRREZ, J. PEGALAJAR, M. (1999). Op, Cit. p.46.

Fase preparatoria: en esta fase se describió el marco teórico histórico y actual de la GB. Dicha descripción tuvo su punto de partida en la experiencia laboral previamente adquirida por parte del autor de la tesis.

Fase de trabajo de campo: el trabajo de campo de nuestra investigación consistió en todo el proceso seguido para la búsqueda, selección y comparación del material de GB. Durante esta fase se utilizaron diferentes medios de obtención de la información que incluían la búsqueda del material en bibliotecas, establecimientos comerciales de música, Internet y por intercambio entre músicos. Se resalta la importancia de la organización por parte del investigador para recopilar la información adecuadamente, durante esta etapa se utilizaron herramientas como la *revisión documental* para la obtención y organización del material.

Fase analítica: durante la fase analítica se realizó el análisis sistemático de las piezas de los libros recogidos en el trabajo de campo. Dichos datos se sistematizaron en un programa informático, con el fin de poder utilizar la información de la forma más eficiente posible. La fase analítica comprende cuatro etapas:

- Reducción de datos: en esta etapa se dividió la información que resultó del análisis. La división se realizó en tres grupos de parámetros que se dividían cada uno en apartados.
- Disposición y organización de los datos: la organización se realizó mediante el uso del Software de bases de datos FileMaker Pro.
- La obtención de los resultados: para esta última etapa se implementó el IA, que fue diseñado y validado con el fin de extraer resultados referidos al análisis de los libros y las piezas.

Fase de difusión de resultados: durante esta fase se enunciaron las conclusiones derivadas del análisis exhaustivo de las piezas.

Una vez definidas las metodologías utilizadas en el trabajo de tesis, veamos a continuación cuales tipos de herramientas fueron utilizadas para la obtención y procesamiento de la información.

1.3. Técnica y herramientas de obtención de la información

La principal técnica para la obtención de la información en la investigación fue el *análisis de contenido*. Su uso fue determinante para la revisión sistemática de la totalidad de las piezas de los libros de GB, así como para el análisis de los prólogos de la edición en facsímil y la edición moderna. Según Pérez¹:

“El análisis de contenido no se limita al recuento de frecuencias y tabulación de datos cualitativos, sino que lleva a cabo estos procesos en vista a la prueba de hipótesis, para extraer conclusiones de cara a una investigación.”

El análisis de las piezas arrojará una gran cantidad de datos objetivos y subjetivos que podrán ser tratados en algunos casos cuantitativamente, pero en su mayoría cualitativamente. Por tanto, es de gran importancia la fiabilidad en el *análisis del contenido*, con el fin de justificar los resultados obtenidos y poder extraer conclusiones y generalizaciones sobre el material analizado.

Durante el desarrollo de la tesis se utilizaron tres herramientas básicas para la obtención de la información:

- Instrumento de análisis (IA)
- Bases de datos
- Entrevistas

El *instrumento de análisis* es una de las herramientas utilizadas en la tesis y además su diseño e implementación constituye el objetivo principal del trabajo².

Las *bases de datos* fueron un soporte determinante para el desarrollo de la tesis, su utilidad se ve optimizada en el almacenamiento y manejo del gran volumen de información que se va a considerar. Para el almacenamiento de la

¹ PÉREZ, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. II. Técnicas y análisis de datos*. Madrid: Muralla, p.137.

² En el apartado 4 del capítulo II se hablará extensamente de todo lo relacionado con el IA.

información, se utilizó el Software FileMaker Pro con la finalidad de permitir la búsqueda de la información de manera ágil y ordenada. Acerca de los sistemas de almacenaje y procesamiento de la información nos dice Gutiérrez¹:

“La clave para trabajar con estos procedimientos consiste en utilizar un soporte computacional que permita construir archivos informáticos en forma de bases de datos, con lo cual el usuario puede configurar la estructura de sus propios ficheros de archivo, simplemente con la definición operativa de diferentes campos o variables, según los intereses y objetivos de la investigación. A estos ficheros se puede acceder de diferente forma a través de peticiones de búsqueda, selección, ordenación, aritmética, etc, También algunos de ellos permiten cruces simultáneos de información cualitativa y cuantitativa, simplificando enormemente tareas de relación entre conceptos, fenómenos y acontecimientos que humanamente desbordarían la más meticulosa paciencia de varias docenas de observadores o analistas manuales. Destacamos entre otros el File Maker II...”

La última herramienta utilizada para la obtención de la información es la *entrevista*. Su implementación se realizó en el procedimiento de validación del IA, en la que se contó con la participación de un grupo de cuatro expertos, cada uno de ellos de reconocido prestigio en cada uno de los campos en que se desarrollan. La *entrevista* consistía en una pregunta abierta donde se cuestionaba la utilidad del IA para la enseñanza de la GB y se solicitaban sugerencias para mejorar el diseño y la implementación de la herramienta.

Resumiendo la información presente en este apartado, hemos definido que se utilizará en la tesis la metodología *comparativa e interpretativa* con un enfoque *cualitativo*. La técnica de obtención de la información será el *análisis de contenido*, y las herramientas de obtención de los datos serán el *instrumento de análisis*, las *bases de datos* y la *entrevista*. Una vez definida la metodología, continuemos con la descripción del proceso de selección del material.

¹ BUENDÍA, L. GONZÁLEZ, D. GUTIÉRREZ, J. PEGALAJAR, M. (1999). *Modelos de análisis de la investigación educativa*. Sevilla: Alfar. p.22.

2. Proceso de selección del material

2.1. Criterios de selección

El material de GB como instrumento solista es muy extenso. Tyler¹ nos proporciona datos muy concretos acerca de la cantidad del material y la localización de las fuentes. Podemos dividir en tres categorías el material indicado por Tyler:

- Manuscritos
- Libros publicados en los siglos XVII y XVIII
- Libros reimpresos en ediciones en facsímil de los siglos XVII y XVIII

De los tres grupos, el que nos interesa para el desarrollo de la tesis es el tercero: Libros reimpresos de publicaciones de los siglos XVII y XVIII. Con respecto a los dos primeros grupos: Manuscritos y libros publicados en los siglos XVII y XVIII; somos conscientes que la revisión de dicho material sería un trabajo más en el campo de la musicología que de la didáctica. La razón principal radica en que los manuscritos y libros impresos en ediciones primarias² se encuentran localizados en diferentes bibliotecas, archivos de iglesias y colecciones particulares repartidas por todo el mundo. Su revisión implicaría una disposición de desplazamiento geográfico por parte nuestra, que dista mucho de la que en este momento se tiene.

Centrándonos en el material del tercer grupo: Libros reimpresos en edición facsimilar de los siglos XVII, XVIII y XIX, es importante decir que comparativamente a los otros dos grupos, la posibilidad de adquirirlos es factible gracias a la labor de difusión de las editoriales y al interés que algunos establecimientos comerciales de música han tenido en distribuirlos.

¹ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). *The guitar and its music*. New York: Oxford University Press, p.49.

² Nos referimos a ediciones realizadas en los siglos XVII y XVIII.

La razón de acotar la tesis al análisis de estos libros, radica en que el objetivo de la investigación está enfocado hacia la enseñanza y se hace necesario la disponibilidad del material en el mercado. El análisis de piezas de manuscritos y libros impresos en ediciones primarias, tendría un importante papel en la investigación musicológica, pero representaría que muy pocos estudiantes podrían acceder a las partituras.

Las editoriales que actualmente imprimen ediciones en facsímil disponen de medios efectivos de difusión y en la mayoría de los casos la compra de los libros se puede realizar por Internet. Veamos a continuación como ha sido el proceso de búsqueda del material.

2.2. Búsqueda del material

Para la búsqueda de los libros se han utilizado tres vías:

- Búsqueda en bibliotecas e intercambio con otros músicos
- Búsqueda en establecimientos comerciales de música
- Búsqueda en Internet

Bibliotecas e intercambio con otros músicos

Para la búsqueda en bibliotecas se utilizó la base de datos de la Escola de Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Nos referimos a la búsqueda por intercambio a la hecha entre músicos relacionados con la CP, consideramos este tipo de recurso muy importante, debido a que existen algunas publicaciones que no se han vuelto a imprimir y otros músicos disponen de ellas. Un total de 10 libros han sido encontrados por esta vía, siete de ellos en la biblioteca del ESMUC y tres por intercambio entre músicos.

Establecimientos comerciales de música

Durante el proceso de búsqueda de material se han visitado varios establecimientos comerciales de música en Barcelona, el primero ha sido *Casa Luthier Guitarras* que está especializada en material relacionado con la guitarra e instrumentos de CP y posee una gran cantidad de publicaciones de ediciones en facsímil. En la tienda hemos conseguido la mayor cantidad de material del que disponemos. Otra tienda de donde se han buscado y encontrado libros es en *Musical Emporium*. Un total de 24 libros han sido adquiridos por esta vía, 23 de ellos en *Casa Luthier* y uno en *Musical Emporium*.

Internet

El uso de la web ha sido una vía efectiva para determinar si el material encontrado es un porcentaje alto de los libros impresos por las editoriales. Las ediciones de libros de GB se limitan a pocas casas editoriales en el mundo, las más grandes tienen sitios web y es posible consultar sus catálogos y algunas veces comprar las publicaciones en línea, en otras se puede realizar los encargos vía e-mail. Una vez realizada la búsqueda por Internet hemos determinado que las siguientes editoriales disponen de sitios web:

- Minkoff en Suiza
- SPES en Italia
- Forni en Italia
- Tecla en Inglaterra y E.E.U.U.
- Chantarelle en Francia

Las siguientes editoriales no disponen de sitios web oficiales, sin embargo existen portales donde se pueden encontrar sus libros.

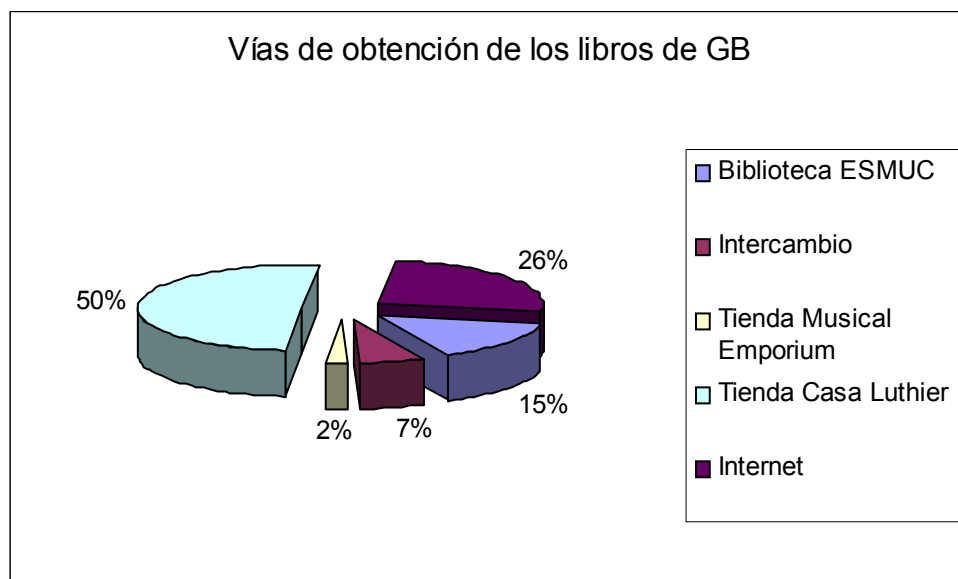
- Arte Thipharía en España
- Ediciones Michael Lorimer en E.E.U.U.

Un total de 12 libros han sido adquiridos por Internet mediante las portales de las editoriales.

Resumiendo la información, tenemos que el total de libros encontrados ha sido de 46 y están distribuidos de la siguiente manera:

- Tienda Casa Luthier 23 libros
- Internet 12 libros
- Biblioteca ESMUC 7 libros
- Intercambio 3 libros
- Tienda Musical Emporium 1 libro

Gráfica 2:



A continuación relacionamos los 46 libros incluidos en la tesis organizados por el año de edición primaria¹:

Tabla 5: Relación de libros incluidos en la tesis.

Nº	AÑO	LIBRO	AUTOR
1	1626	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Briceño, Luis de
2	1628	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Pico, Foriano
3	1632	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Foscarini, Paolo
4	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
5	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
6	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
7	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
8	1640	Libro primo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele
9	1640	Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio
10	1640	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola	Foscarini, Paolo
11	1643	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola	Corbetta, Francesco
12	1646	Intavolatura di Chitarra e Chittarriglia	Calvi, Carlo
13	1646	Capricci Amonici sopra la Chittarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista
14	1647	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Millioni, Pietro-Monte, Lodovico
15	1648	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto	Corbetta, Francesco
16	1650	Nuove Suonate Di Chittarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista
17	1650	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico
18	1655	Libro secondo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele
19	1659	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista
20	1660	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Marchetti, Tomasso
21	1663	Sonate nuove per la chitarra spagnola	Bottazzari, Giovanni
22	1670	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco
23	1671	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Carré, Antonie
24	1671	La Guitarre Royale dedié au Roy	Corbetta, Francesco
25	1674	Primi Scherzi di Chitarra	Asioli, Francesco
26	1674	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Corbetta, Francesco
27	1674	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	Corbetta, Francesco
28	1676	Pieces De Guitarre	Médard, Remy

¹ Nos referimos al año de la primera edición.

29	1677	Luz y Norte Musical	Ruiz de Ribayaz, Lucas
30	1680	Livre de gitarre et autres pièces de musique	Grénerin, Henri
31	1682	Liure de Guittarre dedié au Roy	Visée, Robert de
32	1686	Liure de Pieces pour la Gitarre dedié au Roy	Visée, Robert de
33	1690	Les Principes de la Gitarre	Derosier, Nicolas
34	1692	Capricci Amonici	Roncalli, Ludovico
35	1694	Poema Harmónico	Guerau, Francisco
36	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Sanz, Gaspar
37	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Sanz, Gaspar
38	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Sanz, Gaspar
39	1699	Libro donde se verán Passacalles	Santa Cruz, Antonio de
40	1705	Nouvelles découvertes sur la gitarre	Campion, François
41	1714	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Murcia, Santiago de
42	1720	Livre de Pieces de Gitarre et de Musique	Carré, Antonie
43	1729	Recueil des pièces de guitare	Le Cocq, François
44	1732	Saldívar Codex N° 4	Murcia, Santiago de
45	1732	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	Murcia, Santiago de
46	1761	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Amat, Joan Carles

2.3. Comparación del material seleccionado con el disponible en manuscritos, ediciones antiguas y reediciones

En el presente apartado haremos una comparación del material seleccionado para la investigación, con los manuscritos, las ediciones antiguas y reediciones. El objetivo principal de la comparación consiste en determinar la relevancia que tiene la muestra tomada con el material disponible. Al final del análisis se proporcionará un porcentaje que nos permitirá hacer generalizaciones acerca de aspectos técnicos y musicales del repertorio de la GB.

Para no confundir los términos; definimos los *manuscritos* como las fuentes de GB que aún no han sido publicadas, las *ediciones antiguas* como las fuentes que fueron publicadas en los siglos XVII y XVIII, y las *reediciones* como las fuentes antiguas que han sido reimpresas en ediciones en facsímil actualmente. Definidos los términos, entramos a comparar el material seleccionado para el análisis, que comprende únicamente las *reediciones* y un *manuscrito*; con el material existente de las tres fuentes antes citadas.

El análisis detallado del material, se sustenta en los estudios hechos por Tyler en 1980 y 2002¹. Los estudios comprenden la descripción y localización de las fuentes disponibles hasta el año 2002, y constituye la recopilación más completa que se ha hecho hasta el momento sobre el tema.

Desconocemos el criterio de selección que han utilizado las editoriales modernas para la *reedición* de los libros, sin embargo, confiamos en que dicho criterio obedece a consideraciones de calidad de las obras sustentadas por análisis previos de intérpretes e investigadores. Podemos apreciar que dentro de los libros analizados, existen algunos de calidad indiscutible, es el caso de las obras de Corbetta, De Visée, Sanz, Guerau, Murcia, Granata y Bartolotti, sin embargo, consideramos que determinar el criterio exacto de selección de las *reediciones* puede constituir un tema de investigación interesante, que se sale de los objetivos de esta tesis.

Para hacer un análisis del material disponible para GB, haremos un conteo de las obras a partir de las listas proporcionadas por Tyler. Como se indicó anteriormente, la muestra tomada para el trabajo corresponde a 46 libros. Vale resaltar que, como ya sucedía en los libros de VM, en la GB también contamos con varios libros incluidos en un mismo ejemplar. Podemos indicar que en el presente trabajo se han analizado 46 *libros* hallados en 40 *ejemplares*². Los ejemplares que contienen más de un libro son los siguientes:

- Colonna (1637): un ejemplar, cuatro libros.
- Corbetta (1674): un ejemplar, dos libros.
- Sanz (1697): un ejemplar, tres libros.

Una vez definida la terminología, entremos a realizar una comparación entre las tres fuentes mencionadas y el material de la tesis. Dividimos por países la

¹ TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. y TYLER, J. (1980). Op, Cit.

² Se definen los ejemplares como los libros en edición moderna que contienen varios apartados en su interior que los compositores de GB y VM denominaban *libros*. Los datos que se concluyan en este apartado de la tesis, corresponden al análisis de los ejemplares y no de los libros.

relación indicando además los libros que no han podido ser considerados en la tesis.

Tabla 6: Relación de fuentes de GB.

País	Manuscritos	Ediciones antiguas	Reediciones	<u>Reediciones en la tesis¹</u>	<u>Manuscritos en la tesis²</u>
Italia	82	147	25	20	0
Francia	26	14	10	9	0
Inglaterra, Países Bajos y Escandinavia ³	17	7	2	2	0
Alemania e imperio austriaco	8	1	0	0	0
España, Portugal y América ⁴	18	7	8	8	1
Total	151	176	45	39	1

Reediciones de los libros italianos que no están en la tesis:

ALDIGATTI, M. (1979). *Gratie et affetti amorosi*. Bologna: Università degli Studi di Bologna. Ed. Facs.: Venice, 1627.

CARBONCHI, A. (1981). *Le dodici chitarre... libro secondo*. Florence: SPES. Ed. Facs.: Florence, 1643.

PESORI, S. (1989). *Galeria musicale... compartita in divesi scherzi di chitariglia*. Verona: A.M.I.S. Ed. facs.: Verona, 1648.

PESORI, S. (1986). *Lo scrigno armonico opera seconda*. Florence: SPES. Ed. facs.: [Mantua?], c.1648.

¹ Libros en reediciones en facsímil que han sido considerados en el trabajo de tesis.

² Un solo manuscrito es considerado en la tesis, se trata de: SANTA CRUZ, A. (c.1699). *Livro donde se veran pazacalles*. E-Mn-MS M.2209.

³ Existe un libro incluido en la tesis, que no estaba editado en el momento que Tyler publicó su libro de 2002: LE COCQ, F. (1979). *Recueil des pièces de guitare*. Bruxelles: Culture et Civilisation. Ed. facs.: Bruxelles: 1729.

⁴ La diferencia que hay entre las ediciones antiguas y las reediciones en la tesis, radica en que existen dos libros que Tyler no consideró como reediciones, porque aun no se habían publicado, se trata de *Pasacalles y obras de guitarra* y *Saldívar Codex N°4* de Santiago de Murcia.

GRANATA, G. (1971). *Novi capricci armonici musicali in vari toni per la chitarra spagnola, violino, e viola concertanti, et altre sonate per la chitarra sola. Opera quinta*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Bologna, 1674¹.

Reediciones de los libros franceses que no están en la tesis:

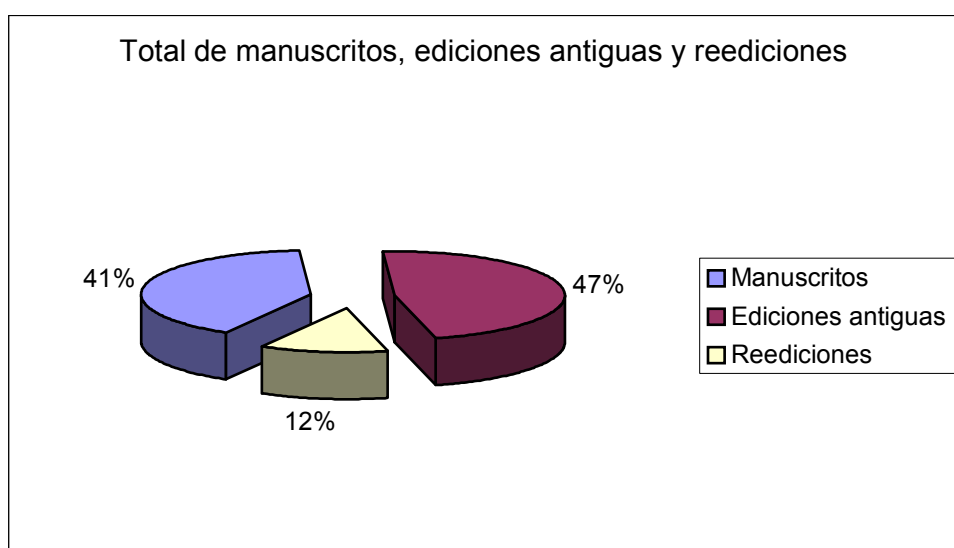
MOULINIÉ, E. (1986) *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*. Béziers: Societé de Musicologie de Languedoc. Ed. facs.: París, 1629.

Aunque los anteriores seis libros fueron reeditados en algún momento por alguna editorial moderna, en el momento de la realización de la tesis no pudieron ser encontrados por ningún medio.

Con el fin de analizar estos datos, organizaremos la información en gráficos. Veamos primero los datos globales.

Total ediciones antiguas	176
Total manuscritos	151
Total reediciones	45

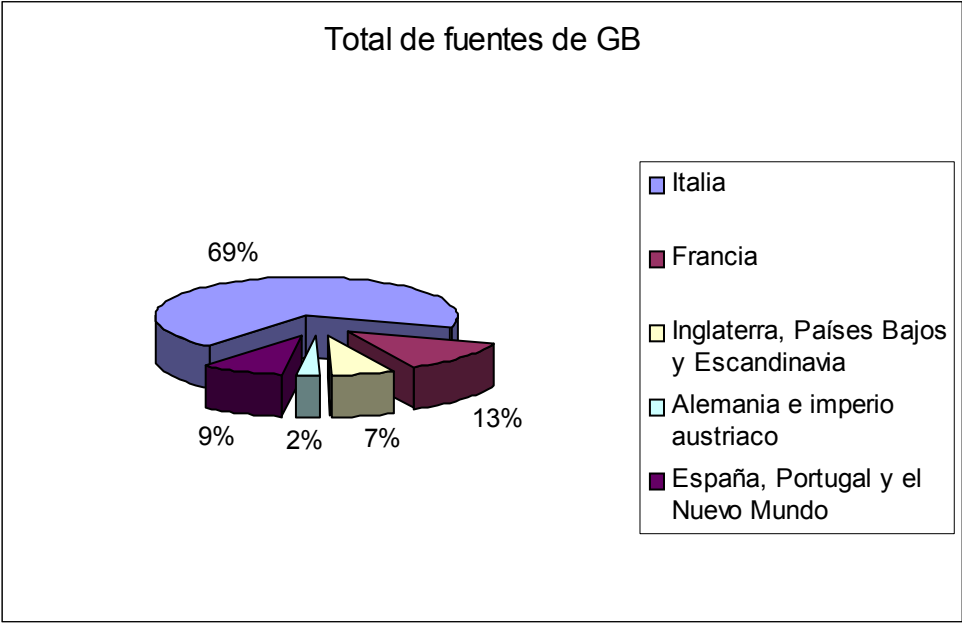
Gráfica 3:



¹ Este libro, aunque tiene alguna parte de repertorio solista para GB, está dedicado a música de conjunto con los instrumentos citados. Aquí la función de la GB es como instrumento de BC, no representa por tanto, un libro totalmente necesario para el análisis de la tesis.

La suma de los manuscritos, ediciones antiguas y reediciones nos da el total de fuentes, analicemos esta información por países.

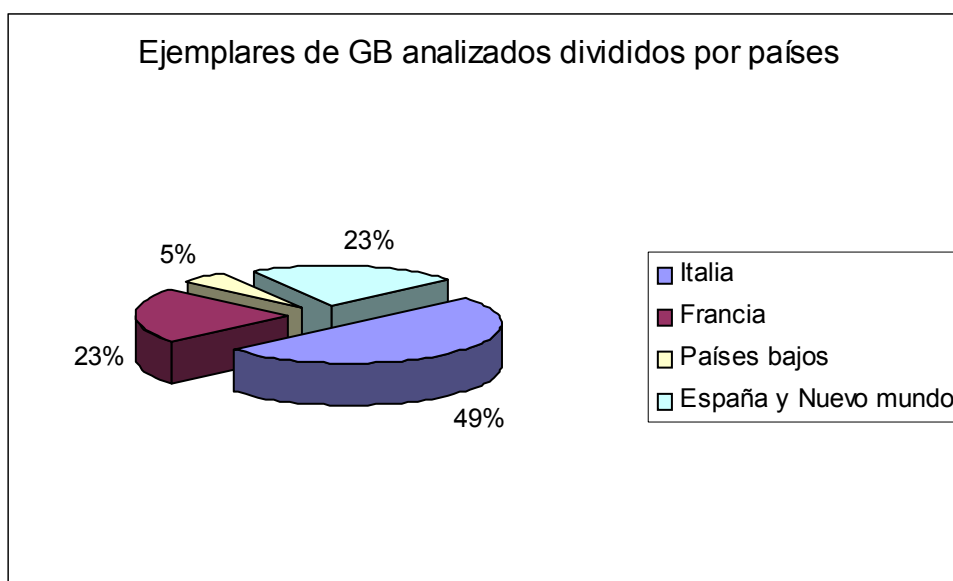
Gráfica 4:



Los ejemplares considerados en la tesis son 40, de los cuales 39 son reediciones más 1 manuscrito. Al distribuir estos ejemplares por países tenemos los siguientes datos.

Italia	20
España y Nuevo Mundo	9
Francia	9
Países bajos	2

Gráfica 5:

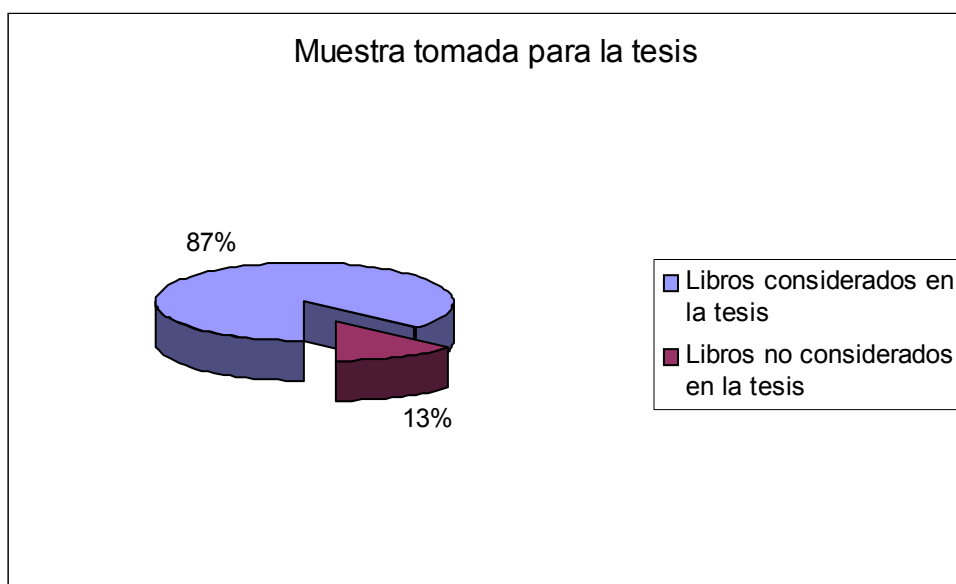


La presentación de los gráficos anteriores tiene por objetivo comparar las fuentes bajo tres puntos de vista: El primero corresponde a la totalidad de las fuentes divididas en sus tres clases: manuscritos, ediciones antiguas y reediciones; el segundo realiza la comparación de la totalidad de las fuentes por países; y el tercero presenta la relación por países de los libros analizados en la tesis.

Un dato que nos interesa, y que constituye el objetivo de este apartado, es saber el porcentaje que representa la muestra tomada para la investigación. Según Tyler, el total de ejemplares reeditados de GB es de 46. Por otro lado, el total de ejemplares reeditados considerados en el análisis es 39, sin incluir el manuscrito de Santa Cruz. Los ejemplares no considerados en la tesis son en total seis, de los cuales cinco son italianos y uno es francés, resumiendo la información tenemos que:

Reediciones según relación de Tyler	45
Ejemplares de reediciones consideradas en la tesis	39
Ejemplares de reediciones no considerados en la tesis	6

Gráfica 6:



Observamos en la gráfica, que la muestra de ejemplares de GB tomada para la tesis corresponde al **87%** del material reeditado en ediciones en facsímil. Este porcentaje, ciertamente nos permite hacer generalizaciones acerca del repertorio de la GB en cuanto a la técnica y la interpretación. Es también importante notar que de las reediciones, el 49% corresponde a libros italianos y sólo un 23% a libros españoles. Este dato contrasta con lo que podríamos esperar de un instrumento que fue conocido en Europa y América como *guitarra española*.

3. Selección de los parámetros de análisis de las piezas

En el proceso de selección de los parámetros de análisis de las piezas se diferencian dos fases. La primera corresponde a la definición de los parámetros iniciales, dichos parámetros fueron revisados por el grupo de expertos quienes aportaron sus sugerencias para la definición e implementación de los parámetros finales de análisis. Dentro de los parámetros existe uno que

podemos considerar aparte de los grupos creados y corresponde al parámetro de referencia que definimos a continuación.

3.1. El parámetro de *referencia*

Referencia: [REF]¹

El parámetro *referencia* se creó para la identificación de cada una de las 2.933 piezas contenidas en la base de datos, las referencias tienen la misma extensión y contienen tres letras y cuatro números:

Ejemplo: AAA 1 001

Las primeras tres letras son las iniciales del nombre del compositor, el primer número corresponde al libro² y los últimos tres a la pieza. Tomamos como ejemplo una referencia de la base de datos:

COR 3 005

La referencia corresponde a la pieza número 5 (005) del libro 3 (3) del compositor Francesco Corbetta (COR). Esta pieza tiene el título *Sarabande* y se encuentra en el libro *La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne*. Veamos su referencia editorial completa³:

COR 3 005 Corbetta, Francesco. (1975). " **Sarabande** ". En: *La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: Bonneüil, Hierosme, 1671, p. 4.

¹ Incluimos en la definición de cada parámetro, la abreviatura en mayúsculas que será utilizada en la ficha de la base de datos, en el caso del parámetro referencia, el campo determinado para ello estará indicado por las letras REF. Algunos campos son indicados sin abreviaturas como: Libro: LIBRO, sin embargo en cada parámetro incluimos la indicación para evitar confusiones.

² Algunos compositores tienen más de un libro dentro del análisis, es el caso de Corbetta que tiene cinco, Colonna cuatro o Murcia tres, entre otros.

³ Las referencias editoriales de todas las piezas están disponibles en el Anexo 3.

Relacionamos a continuación la lista de referencias de los libros contenidos en el presente trabajo.

Tabla 7: Referencias de los libros de GB.

REF	Autor	Libro
AMA 1	Amat, Joan Carles	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes
ASI 1	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra
BAR 1	Bartolotti, Angelo Michele	Libro primo di chitarra spagnola
BAR 2	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola (fecha?)
BOT 1	Bottazzari, Giovanni	Sonate nuove per la chitarra spagnola
BRI 1	Briçefño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
CAL 1	Calvi, Carlo	Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia
CAM 1	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
CAB 1	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
CAR 1	Carré, Antonie	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces
CAR 2	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique
COL 1	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
COL 2	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro
COL 3	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro
COL 4	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro
COR 1	Corbetta, Francesco	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola
COR 2	Corbetta, Francesco	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto
COR 3	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
COR 4	Corbetta, Francesco	"Pièces pour deux Guitares da ""La guitare Royale""
COR 5	Corbetta, Francesco	"Pièces pour deux Guitares da ""La guitare Royale"" contre partie"
COI 1	Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola
DER 1	Derosier, Nicolas	Les Principes de la Guitarre
FOS 1	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
FOS 2	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)

GRA 1	Granata, Giovanni Battista	Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola
GRA 2	Granata, Giovanni Battista	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute
GRA 3	Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola
GRE 1	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique
GUE 1	Guerau, Francisco	Poema Harmónico
LEQ 1	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare
MAR 1	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
MED 1	Médard, Remy	Pieces De Guitarre
MIL 1	Millioni, Pietro- Monte, Lodovico	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola
MUR 1	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
MUR 2	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex N° 4
MUR 3	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y acidentales
PEL 1	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola
PIC 1	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola (fecha?)
RON 1	Roncalli, Ludovico	Capricci Armonici
RIB 1	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
CRU 1	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
SAN 1	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
SAN 2	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
SAN 3	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3
VIS 1	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
VIS 2	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy

3.2. Parámetros iniciales

La selección de parámetros es uno de los puntos más determinantes de la investigación, es el proceso que definirá los aspectos relevantes para analizar el contenido de los libros de GB y las piezas que contienen. Definimos el *parámetro*, como el recurso que nos llevará a obtener la información deseada del análisis documental.

Los parámetros tienen la función de proporcionar información del material en dos campos diferentes:

- Localización
- Contenido

Una vez definido el tipo de información que queremos obtener, hemos dividido las clases de parámetros en tres grupos:

- Grupo 1: Datos de los libros
- Grupo 2: Datos de las piezas
- Grupo 3: Análisis de las piezas

Grupo1: Datos de los libros:

En este primer grupo se encuentran los parámetros que definen los datos de los libros. El grupo se ha dividido en tres apartados:

- El primero proporciona datos *generales* como el título del libro y el autor.
- El segundo define los aspectos *editoriales* del libro, incluyendo la editorial, año y ciudad de la primera publicación.
- El tercero realiza la *descripción del documento* indicando el tamaño.

Grupo 2: Datos de las piezas:

Encontramos en este grupo los parámetros que hacen referencia a la descripción de las piezas, y los hemos dividido en dos apartados.

- El primero hace referencia a los datos *generales* de las piezas en donde se incluyen el título, tonalidad, métrica y número de compases.
- El segundo describe la *ubicación en los libros* de las piezas indicando la página.

Grupo 3: Análisis de las piezas:

El último grupo incluye los parámetros necesarios para el análisis de las piezas, en él se incluyen los aspectos relacionados con la ornamentación. El grupo se divide en cinco apartados.

- El primero hace referencia a los *extrasinos* o ligados, se incluyen las diferentes clases de dos, tres y cuatro notas ascendentes y descendentes.
- El segundo hace referencia a los *trinos*, se incluyen los dos tipos de escritura presentes en los libros.
- El tercero se refiere a los *mordentes*, se incluyen los tres tipos de escritura incluidas en los libros.
- El cuarto se refiere al *vibrato*, se incluye los tres tipos de escritura.
- El quinto se refiere a las indicaciones de *dinámica*, se incluyen el *forte*, *piano* y *eco*.

Veamos la siguiente tabla que indica los grupos, apartados, parámetros y la definición de cada uno de ellos.

Tabla 8: Relación de parámetros iniciales para el análisis del repertorio de la GB.

Nº	Grupo	Apartado	Parámetros	Definición
1	Datos de los libros	Generales	Libro	Nombre del libro
2			Autor	Nombre del autor o editor
3		Editoriales	Editorial	Datos editoriales de la edición antigua
4			Año	Año de la primera publicación
5			Ciudad	Ciudad de la primera publicación
6		Descripción del documento	Tamaño	Medida del ancho y alto
7	Datos de las piezas	Generales	Título	Título de la pieza
8			Tonalidad	Especificada en alfabeto italiano
9			Métrica	Métrica de la pieza
10			Compases	Número de compases
11		Ubicación en los libros	Página	Página del libro
12	Análisis de las piezas	Extrasinos (ligados)	EA2	Extrasino ascendente de dos notas
13			ED2	Extrasino descendente de dos notas
14			EA3	Extrasino ascendente de tres notas
15			ED3	Extrasino descendente de tres notas
16			EA4	Extrasino ascendente de cuatro notas
17			ED4	Extrasino descendente de cuatro notas
18			ECA	Extrasino de tres notas comenzando por el ascendente
19			ECD	Extrasino de tres notas comenzando por el descendente
20			E2C	Extrasino de cambio de cuerda en dos cuerdas
21			E3C	Extrasino de cambio de cuerda en tres cuerdas
22			E4C	Extrasino de cambio de cuerda en cuatro cuerdas
23			E+4	Extrasino de más de cuatro notas
24			,	Extrasino descendente escrito debajo de la nota
25		Trinos	T	Trino primera escritura
26			%	Trino segunda escritura
27			TD	Trino simultaneo en dos cuerdas primera escritura
28			%D	Trino simultaneo en dos cuerdas segunda escritura
29		Mordentes	) (	Mordente primera escritura
30			x	Mordente segunda escritura
31			U	Mordente tercera escritura
32			) (D	Mordente simultáneo en dos cuerdas primera escritura
33			XD	Mordente simultáneo en dos cuerdas segunda escritura
34		Vibrato	#	Vibrato primera escritura
35			^	Vibrato segunda escritura
36			ff	Vibrato tercera escritura
37		Dinámica	f	Forte
38			p	Piano
39			eco	Efecto de eco (<i>forte- piano</i>)

La suma de parámetros iniciales es de 39, cantidad que en un principio se consideraba suficiente para el análisis de las piezas. Durante el proceso de la investigación y con los resultados de la valoración por parte del jurado de expertos, se definió completamente la cantidad de parámetros necesarios, así como el diseño final del IA.

3.3. Parámetros finales

Durante el proceso del análisis de las piezas empezaron a ocurrir cambios en la cantidad y la especificación de los parámetros iniciales, pronto nos dimos cuenta que las piezas necesitaban de un análisis más detallado que los parámetros iniciales no proporcionaban. Cada libro introducía un nuevo elemento que debía ser contemplado dentro del análisis y que implicaba hacer una revisión general de los libros anteriores. La suma de nuevos parámetros hacía más complicado el proceso de análisis, pero a la vez se tendría la certeza de incluir toda la información que estuviera al alcance.

Cada uno de los grupos enunciados anteriormente, incrementó su número de parámetros iniciales de la siguiente manera:

Grupo 1: Datos de los libros

En el primer grupo se agregaron parámetros dentro del apartado de datos *generales*, primero se incluyó una referencia interna del libro que obedece a una organización cronológica de los 46 libros analizados, también se sumó el parámetro nacionalidad que identifica el país de publicación del libro. En cuanto al apartado *editorial*, se sumaron parámetros de ediciones primarias y secundarias, así como los años de edición de cada uno de ellos, la referencia editorial y el ISBN. Finalmente, en el apartado de *descripción del documento*, se agregaron aspectos de descripción del contenido, como el número de piezas y la presencia del *alfabeto*.

Grupo 2: Datos de las piezas

El grupo de los datos de las piezas se aumentó en una gran cantidad de parámetros. Con respecto a los datos *generales* se agregó el parámetro de tipo de pieza con el objetivo de poder realizar búsquedas concisas en la base de datos, además se incluyeron parámetros de tipos de escritura, *alfabeto* y la tonalidad en cifrado americano. En el apartado de *ubicación en los libros* se agregó el parámetro de posición de las piezas en las páginas de los libros, la razón principal radica en que generalmente existen varias piezas en una misma hoja, al proporcionar la posición, su localización se hace más fácil.

Grupo 3: Análisis de las piezas

En el análisis de las piezas se incluyeron parámetros para definir aún más la ornamentación. Se introdujo la combinación de *trino y extrasino*; y *mordente y extrasino*, ornamento que está presente en los libros como una unidad. Por otro lado, se incluyeron parámetros para *otros* tipos de ornamentos y que no se pueden catalogar. Se cuentan entre estos: las ligaduras de fraseo o extensión, el signo de arpeggio y el apagado.

El conjunto total de parámetros finales están relacionados en la siguiente tabla.

Tabla 9: Relación de parámetros finales para el análisis del repertorio de la GB.

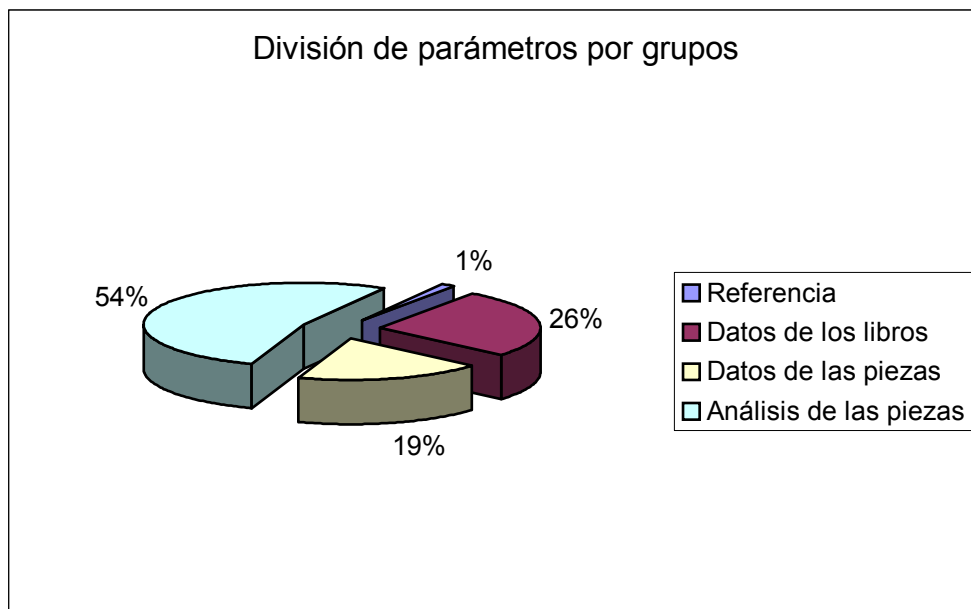
Nº	Grupo	Apartados	Parámetros	Definición
1	Referencia		REF	Referencia bibliográfica interna
2	Datos de los libros	Generales	Nº	Número del libro en orden cronológico
3			LIBRO	Nombre del libro
4			AUTOR	Nombre del autor o editor
5			PAÍS	País de nacionalidad del libro según lista de Tyler 2002
6		Editoriales	PRIMERA E	Año de la primera edición del libro
7			EDITORIAL P	Primera editorial que realizó la edición
8			AÑO EP	Año de edición primaria
9			CIUDAD P	Ciudad en que fue editado el libro por primera vez
10			EDITORIAL S	Editorial secundaria (moderna) que reimprimió el libro
11			AÑO ES	Año de edición secundaria
12			CIUDAD S	Ciudad de la edición moderna

13			ISBN	International Standard Book Number
14			REF EDIT	Referencia interna de la editorial
15		Descripción del documento	TAMAÑO	Medida de largo y ancho del libro
16			TOTAL PIE	Número de piezas de GB solista en el libro
17			PRÓLOGO P	Si el contiene prólogo de la edición antigua con explicación técnica
18			PRÓLOGO S	Si el libro contiene prólogo de la edición moderna
19			ALFABETO	Si el libro contiene la explicación del alfabeto
20	Datos de las piezas	Generales	TIPO PIEZA	Tipo genérico de la pieza según el diccionario GROVE y DMEH
21			TÍTULO PIEZA	Título exacto en la publicación primaria
22			COMPASES	Número de compases
23			TONALIDAD	En cifrado americano
24			TON ALF	Totalidad en alfabeto italiano
25			ESCRITURA	Tipo de escritura técnica de la pieza
26			TIPO ALF	Tipo de alfabeto utilizado
27			MÉTRICA	Indicación métrica de la pieza
28			AFINACIÓN	Afinación de la GB para esa pieza
29			BC	Presencia de bajo continuo o acompañamiento de la pieza solista
30		Ubicación en los libros	PÁGINA	De la edición primaria
31			POSICIÓN	Posición de la pieza dentro de la página de edición primaria
32			IMÁGENES	Referencia interna de las imágenes de los libros en archivos JPEG
33	Análisis de las piezas	Extrasinos (ligados)	EA2	Extrasino ascendente de dos notas
34			ED2	Extrasino descendente de dos notas
35			EA3	Extrasino ascendente de tres notas
36			ED3	Extrasino descendente de tres notas
37			EA4	Extrasino ascendente de cuatro notas
38			ED4	Extrasino descendente de cuatro notas
39			ECA	Extrasino de tres notas comenzando por el ascendente
40			ECD	Extrasino de tres notas comenzando por el descendente
41			E2C	Extrasino de cambio de cuerda en dos cuerdas
42			E3C	Extrasino de cambio de cuerda en tres cuerdas
43			E4C	Extrasino de cambio de cuerda en cuatro cuerdas
44			E+4	Extrasino de más de cuatro notas
45			,	Extrasino descendente escrito debajo de la nota
46		Trinos	T	Trino primera escritura
47			%	Trino segunda escritura
48			TD	Trino simultaneo en dos cuerdas primera escritura
49			%D	Trino simultaneo en dos cuerdas segunda escritura
50		Mordentes	)(	Mordente primera escritura
51			x	Mordente segunda escritura
52			U	Mordente tercera escritura
53			)(D	Mordente simultáneo en dos cuerdas primera escritura

54			XD	Mordente simultáneo en dos cuerdas segunda escritura
55		Trino y Extrasino	TE	Trino y Extrasino primera escritura
56			%E	Trino y Extrasino segunda escritura
57		Mordente y Extrasino	)(E	Mordente y Extrasino primera escritura
58			xE	Mordente y Extrasino segunda escritura
59		Vibrato	#	Vibrato primera escritura
60			^	Vibrato segunda escritura
61			ff	Vibrato tercera escritura
62		Dinámica	f	Forte
63			p	Piano
64			eco	Efecto de eco (<i>forte- piano</i>)
65		Otros	L	Línea curva entre varias notas
66			/	Línea oblicua entre notas
67			://:	Signo de arpeggio obligado
68			CLM	Couché la main

En la suma de los parámetros se pasó de 39 iniciales a 68 finales, durante el proceso y con la validación del grupo de expertos, se agregaron 29 parámetros. Veamos las siguientes gráficas que nos proporcionan datos de la división de los parámetros en los grupos establecidos.

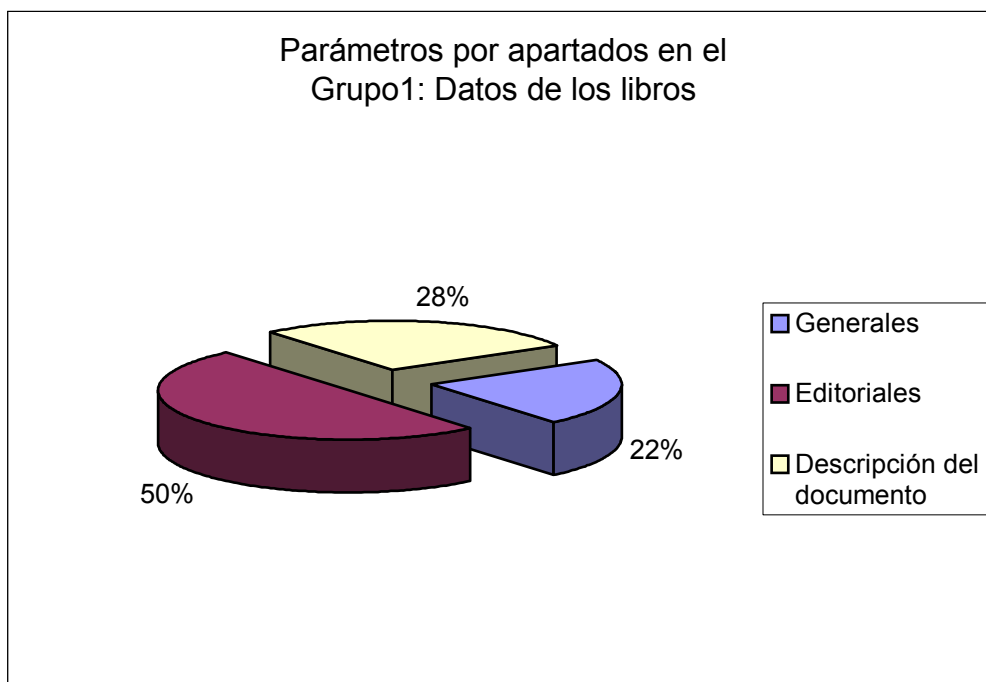
Gráfica 7:



Como podemos ver en la gráfica, el mayor porcentaje de parámetros se encuentra en el análisis de las piezas. El análisis de las piezas, constituye el aporte cuantitativo más importante de la investigación.

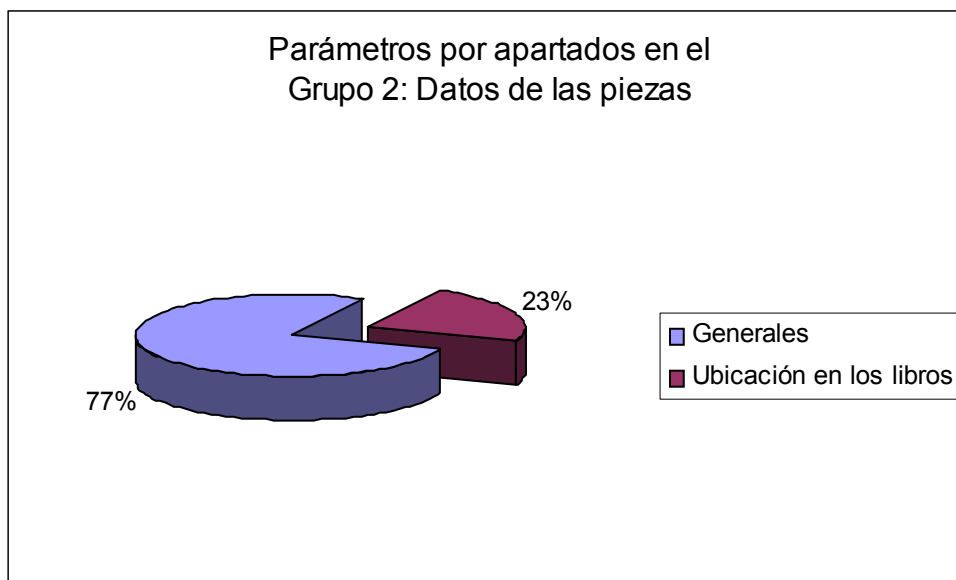
A continuación, mostraremos las gráficas de la división parámetros en cada uno de los tres grupos enunciados.

Gráfica 8:



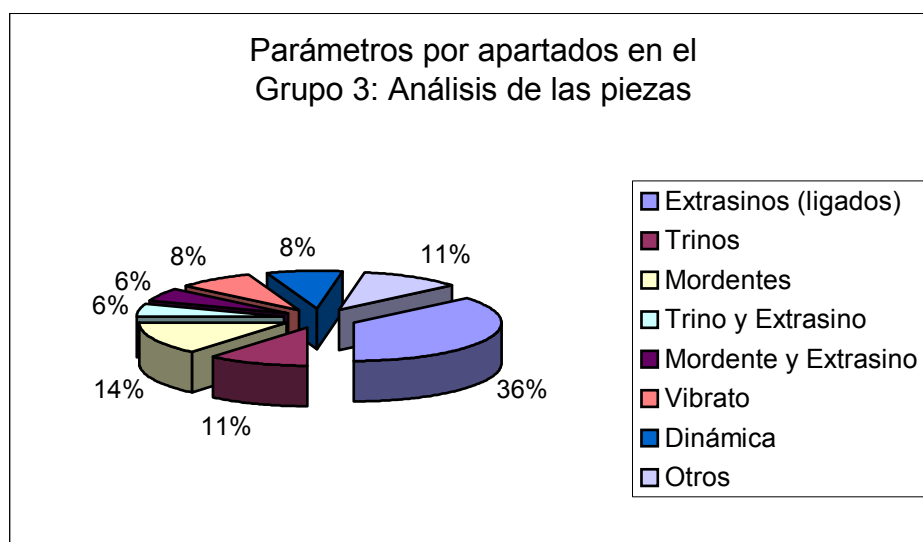
En el Grupo 1 vemos el predominio de los parámetros relativos a los datos *editoriales* con un 50%.

Gráfica 9:



En el Grupo 2 tenemos dos apartados, el primero que corresponde a datos *generales* y el segundo al de la *ubicación en los libros* de las piezas. Los datos *generales* representan más de las $\frac{3}{4}$ partes del total.

Gráfica 10:



El Grupo 3 es el más diverso porque contiene ocho apartados, se ve claramente el predominio de los parámetros relativos a los extrasinos, seguidos por los mordentes. La presencia repetitiva de extrasinos, mordentes y trinos en

las tablaturas de GB ha hecho ampliar el número de variaciones posibles de dichos parámetros.

4. *Instrumento de análisis (IA)*

El diseño del *instrumento de análisis* constituye el objetivo final de la tesis. Dicho IA es una herramienta que debe permitir de forma sistemática realizar el análisis de las piezas bajo diversos puntos de vista y debe cumplir las siguientes funciones:

- Organizar la información
- Permitir su búsqueda

El IA consta de una ficha donde se introducen sistemáticamente los contenidos en una base de datos. El IA permitirá la organización y búsqueda de la información bajo los 68 parámetros de análisis ya definidos. Para tal efecto, se asignó una ficha para cada una de las 2.933 piezas y se observó que el manejo de esta información hacía necesario la ayuda de un programa informático con el fin de optimizar la búsqueda por parámetros.

Después de investigar acerca del manejo de los programas de bases de datos Acces y FileMaker, se optó por elegir el Software FileMaker Developer 6¹ del año 2002. Aunque sabemos que Acces es un programa más conocido por pertenecer al paquete de Microsoft, consideramos que su uso requiere de un conocimiento detallado y profundo de sus herramientas y su manejo es bastante complicado, por el contrario FileMaker se presenta más accesible a un usuario no especializado. Este Software permite catalogar la información en celdas o parámetros que contienen los siguientes formatos.

¹ La última actualización del programa es el FileMaker Pro 8.

- Text
- Number
- Date
- Time
- Container
- Calculation
- Summary
- Global

Los tipos de campos más apropiados para el manejo de la información fueron los de texto (Text), número (Number) y *container*. En el campo *container* existe la posibilidad de introducir archivos de imagen, sonido y video.

Quizás lo más importante de la elección del Software, es la posibilidad de hacer búsquedas. Para realizar dichas búsquedas, el programa utiliza el comando FIND permitiendo encontrar la información bajo el criterio de un parámetro o la combinación simultánea de varios. En este caso el programa ejecuta las coincidencias y arroja los resultados en forma de listas o tablas.

FileMaker permite diseñar la ficha mediante plantillas sugeridas por el programa o bien a la medida del usuario, para ello cuenta con una paleta extensa de comandos que combinan recursos, fuentes y colores. Teniendo en cuenta que ninguno de los diseños suministrados por el Software se ajustaba a las características de la información a recopilar y catalogar, se procedió a diseñar una ficha de análisis propia.

El diseño de la ficha ha pasado por tres etapas que se explicarán a continuación:

- Diseño de la ficha de análisis preliminar
- Valoración de la ficha con el grupo de expertos
- Diseño de la ficha de análisis final

4.1. Diseño del *instrumento de análisis* preliminar

El diseño de la ficha, es el resultado gráfico de la organización de los parámetros iniciales y finales enunciados en el capítulo II, el paso intermedio que permitió la definición de los parámetros finales, fue la validación hecha por el grupo de expertos, quienes influyeron en la definición de los parámetros definitivos, así como en el diseño de la ficha.

La *ficha de análisis preliminar* incluye 39 parámetros que están organizados en tres grupos:

- Grupo 1: Datos de los libros
- Grupo 2: Datos de las piezas
- Grupo 3: Análisis de las piezas

En el diseño de la ficha se definieron cuatro áreas; tres para cada uno de los grupos y una adicional para el título que incluye el botón de búsqueda FIND. Veamos a continuación la organización de las áreas.

Área 1: título y botón FIND

Gráfica 11: Área 1 de la ficha de análisis preliminar.



En este área se indica el título de la tesis en la parte superior. Al lado derecho tenemos el botón de búsqueda FIND que se debe pulsar para poner los campos de los parámetros en blanco y así introducir los datos de búsqueda. Al lado izquierdo, con el encabezado *Layout #1*, encontramos la relación de todas

las fichas ingresadas en la base de datos (2.934) y la ficha en la que se encuentra ubicada en el momento, que en este caso es la 1.521.

Área 2: Datos de los libros

El Área 2 contiene tres apartados de parámetros: los generales, editoriales y los de descripción del documento.

Generales:	Libro: Nombre del libro
	Autor: Nombre del autor o editor
Editoriales:	Editorial: Editorial antigua o primaria
	Año: Año de primera publicación
	Ciudad: Ciudad de la primera publicación
Descripción del documento:	Tamaño: medida de ancho y alto

Gráfica 12: Área 2 de la ficha de análisis preliminar.

Datos Libros

Generales

LIBRO

AUTOR

Editoriales

EDITORIAL

AÑO

CIUDAD

Descripción del documento

TAMAÑO

Área 3: Datos de las piezas

El Área 3 contiene dos apartados de parámetros: los generales y los de ubicación en los libros.

Generales:	Título: Título de la pieza
	Tonalidad: especificada en alfabeto italiano
	Métrica: Métrica de la pieza
	Compases: Número de compases
Ubicación en los libros:	Página: Página de ubicación en el libro

Gráfica 13: Área 3 de la ficha de análisis preliminar.

Datos piezas

Generales

TÍTULO

COMPASES

TONALIDAD

MÉTRICA

Ubicación en los libros

PÁGINA

Área 4: Análisis de las piezas

El Área 4 contiene cinco apartados de parámetros relativos al análisis de las piezas: extrasinos, trinos, mordentes, vibratos y dinámica.

Extrasinos:	EA2, ED2, EA3, ED3, EA4, ED4, ECA, ECD, E2C, E3C, E4C, E+4, (,)
Trinos:	T, %, TD, %D
Mordentes:	)(, x, U,)(D, xD
Vibratos:	#, ^, ff
Dinámica:	f, p, eco

Gráfica 14: Área 4 de la ficha de análisis preliminar.

Análisis piezas

Extrasinos (ligados)				Trinos		Mordentes		Vibrato		Dinámica	
EA2	4	ECA	0	T	0	X	7	#	0	f	0
ED2	1	ECD	0	%	0	x	9	^	0	p	0
EA3	0	E2C	1	TD	0	U	0	ff	0	eco	0
ED3	0	E3C	0	%D	0	XD	0				
EA4	0	E4C	0			xD	0				
ED4	0	E+4	0								
		.	0								

A continuación mostramos el diseño completo de la ficha de análisis preliminar.

Gráfica 15: Diseño completo de la ficha de análisis preliminar.

Layout #1

1521

Records: 2934

Unsorted

LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA BARROCA SOLISTA:
DISEÑO DE UN INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE SU REPERTORIO

Julián Navarro- www.juliannavaro.com

Datos piezas

Generales

TÍTULO

COMPASES

TONALIDAD

MÉTRICA

Ubicación en los libros

PÁGINA

FIND

Datos Libros

Generales

LIBRO

AUTOR

Editoriales

EDITORIAL

AÑO

CIUDAD

Descripción del documento

TAMAÑO

Análisis piezas

Extrasinos (ligados)				Trinos		Mordentes		Vibrato		Dinámica	
EA2	4	ECA	0	T	0	X	7	#	0	f	0
ED2	1	ECD	0	%	0	x	9	^	0	p	0
EA3	0	E2C	1	TD	0	U	0	ff	0	eco	0
ED3	0	E3C	0	%D	0	XD	0				
EA4	0	E4C	0			xD	0				
ED4	0	E+4	0								
		.	0								

www.juliannavaro.com

El *ficha de análisis preliminar* permite la búsqueda bajo 39 parámetros. Las búsquedas, como hemos dicho anteriormente, se podrían hacer por un sólo parámetro o con la combinación simultánea de varios. Veamos a continuación un ejemplo de búsqueda combinada.

Supongamos que la búsqueda a realizar debe responder a dos preguntas:

- ¿Cuántas piezas de las 2.933 tienen el título de Sarabanda?

- ¿Cuántas de estas piezas están en tonalidad de Dm?

Haciendo “click” en el botón FIND los campos quedan en blanco, introducimos en el campo TÍTULO la palabra “sarabanda” y en el campo TONALIDAD la letra E¹.

La base de datos arroja los siguientes resultados:

Un total de nueve piezas se ajustan a las dos características combinadas, veamos la relación.

Tabla 10: Sarabandas en Dm de la base de datos preliminar.

Pieza	Libro	Autor
Sarabanda	Libro primo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele
Sarabanda Franzese	Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio
sua Sarabanda	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola	Corbetta, Francesco
Sarabanda per b mole	Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista
Sarabanda	Nuove Suonate Di Chittarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista
Sarabanda Detta La Barbazza	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico
Sarabanda	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista
Sua Sarabanda	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco
Sarabanda	Capricci Armonici	Roncalli, Ludovico

Analizando estos resultados nos preguntamos lo siguiente: ¿Realmente existen nueve Sarabandas en Dm en un total de 2.933 piezas?. Las sarabandas son uno de los movimientos más presentes en los libros de GB, anteceditos solamente por los pasacalles y parece extraño que solamente haya un total de nueve escritas en la tonalidad de Dm. Después de un pequeño análisis nos damos cuenta que en efecto el resultado no cobija todas las opciones.

¹ La letra E corresponde a la tonalidad de Dm (Re menor) en alfabeto italiano.

El error radica en la forma de escritura del título de la pieza en el parámetro de búsqueda, que contempla sólo un tipo de escritura de la sarabanda. Puesto que existen diversas formas de escribir la danza: sarabande, çaravanda o zarabanda, se hace necesario ajustar los parámetros de la ficha para acotar los resultados.

Por otro lado, la especificación de la tonalidad en *alfabeto* italiano puede causar problemas si no se tiene memorizada la equivalencia con el cifrado americano, aspecto que amerita la suma de otro parámetro en que se especifique la tonalidad en dicho cifrado.

Con estas y unas cuantas dudas más, la ficha de análisis fue mostrada a un grupo de cuatro expertos que valoraron su diseño y contenido. En el siguiente apartado veremos cómo fue la valoración, qué aspectos fueron añadidos a la ficha por sugerencia de los expertos y cuáles fueron añadidos por la necesidad de especificar mejor las características de las piezas.

4.2. Valoración del *instrumento de análisis* con el grupo de expertos

Para la valoración de la ficha de análisis y el diseño final del IA se contó con la colaboración de cuatro expertos, dos de ellos especialistas en el área de ICPRB, uno en guitarra clásica y una en biblioteconomía. El procedimiento para la valoración se realizó con una entrevista abierta que estuvo precedida por una explicación detallada de los objetivos de la tesis, a cada experto se le enseñó la *ficha de análisis preliminar*, con la finalidad de recoger su concepto para introducir cambios y mejoras al IA.

Con respecto a la validación de un instrumento nos dice Rincón, Arnal, Latorre y Sans¹:

¹ DEL RINCÓN, D. ARNAL, J. LATORRE, A. SANZ, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson, p.74.

“El problema de la validez de un instrumento debe abordarse al iniciar su elaboración y durante todo el proceso de aplicación, corrección e interpretación de los resultados.”

El proceso continuo de validación comenzó con el diseño de la ficha preliminar y tiene como objetivo el diseño de la ficha final, siguiendo esta línea la entrevista se realizó en tres fases:

- Fase 1: Explicación del trabajo de tesis.
- Fase 2: Explicación de los parámetros y la ficha de análisis preliminar.
- Fase 3: Pregunta abierta acerca de sugerencias de mejora del IA.

Una vez explicado el trabajo y mostrada la ficha preliminar se formuló la siguiente pregunta:

Entendidos los objetivos de la tesis ¿Qué sugerencias considera necesarias para aportar información relevante a la ficha y el diseño del *instrumento de análisis*?

Las cuatro personas entrevistadas fueron:

- Montserrat Urpí: Directora de la biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).
- Arnaldur Arnarson: Director y profesor del postgrado de Guitarra en la Escola Luthier de Barcelona. Concertista en activo.
- Xavier Díaz: Profesor de ICPRB del ESMUC, miembro del grupo Hesperium XXI y los Laberintos Ingeniosos. Concertista en activo.
- Xavier Coll: Profesor de ICPRB del ESMUC y la Escola Luthier de Barcelona. Concertista en activo.

A continuación, relacionamos los comentarios y sugerencias hechas por los entrevistados.

- **Entrevista con Montserrat Urpí- junio 2005**

Las siguientes fueron sus observaciones y sugerencias:

1. En el parámetro Título de pieza se debería incluir un título uniforme o bien crear otro parámetro que lo indique. Acerca de los títulos uniformes, se recomendó mirar las reglas angloamericanas de catalogación.
2. Se sugirió la importancia de realizar la descripción del documento. Para realizar dicha descripción se recomendó mirar la norma ISBD (PM) para música impresa.
3. Se recomendó crear parámetros en la ficha que especifiquen los datos de las ediciones secundarias, o ediciones modernas.
4. Se sugirió incluir parámetros catalogables según la norma ISBD (PM), específicamente el ISBN o bien la referencia del editor para la descripción de los libros.
5. Se recomendó incluir otros aspectos en la descripción del documento como el número de páginas y si tiene prefacio e introducción.

- **Entrevista con Arnaldur Arnarson- enero 2007**

Las siguientes fueron sus observaciones y sugerencias:

1. Se recomendó definir bien el estudio y cuál es la finalidad de todos los parámetros establecidos en el análisis.
2. Considera que la ficha tiene información musicológica muy interesante, se debería definir mejor la utilidad pedagógica.
3. Se sugirió investigar acerca de este tipo de estudios en otros instrumentos para comparar las formas de enfocarlos o bien extenderlos a instrumentos similares.
4. Opina que el estudio no valora la dificultad de las piezas, es un aspecto subjetivo, se sugirió la posibilidad de crear un parámetro que relacione este aspecto.
5. Se sugirió incluir un parámetro de editorial secundaria.

- **Entrevista con Xavier Díaz- enero 2007**

Las siguientes fueron sus observaciones y sugerencias:

1. Indicó que encontró más parámetros de los que hubiera imaginado, se cuestionó la necesidad de incluirlos todos.
2. Lo consideró muy útil para la enseñanza de la GB en grados elemental y medio.
3. Se sugirió indicar la TONALIDAD en cifrado americano y no sólo en alfabeto italiano.
4. Se sugirió introducir todas las referencias editoriales existentes en los libros para su localización: ISBN y referencia editorial.
5. Se debería publicar el trabajo de Tesis como el CD de los libros de vihuela¹.

- **Entrevista con Xavier Coll- febrero 2007**

Las siguientes fueron sus observaciones y sugerencias:

1. Se sugirió indicar el parámetro TONALIDAD también en cifrado americano y no sólo en alfabeto italiano.
2. Durante la entrevista se discutió sobre las diferentes formas de encordar la GB. Afirmaba que en el Barroco también se afinaban los instrumentos de órdenes con cuerdas sencillas.
3. Se sugirió investigar un libro de GB de transición entre Barroco y Clasicismo que se encuentra en la Biblioteca del ESMUC, no recordaba bien su título.
4. Se sugirió ingresar datos bibliográficos útiles para su localización, como por ejemplo el ISBN.

Como podemos ver, los temas discutidos en la entrevista fueron diversos y no únicamente enfocados hacia el diseño de la ficha y el IA. Se considera que los

¹ *Libros de música para vihuela*. (2003). [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos.

contenidos de las entrevistas enriquecen la tesis y se incluyen como aportes importantes.

A continuación relacionamos las sugerencias hechas por los expertos junto con las acciones tomadas al respecto.

Sugerencia 1: Incluir un título de pieza uniforme para la búsqueda manual y en la bases de datos.

Acción 1: Se incluyó el parámetro Tipo de pieza [TIPO PIEZA] para determinar un nombre genérico de las piezas.

Sugerencia 2: Se deberían incluir parámetros de descripción física del documento.

Acción 2: Se incluyeron los siguientes parámetros:

[TOTAL PIE]	Total de piezas en el libro
[PRÓLOGO P]	Prólogo de edición primaria
[PRÓLOGO S]	Prólogo de edición secundaria
[ALFABETO]	Presencia de la explicación del <i>alfabeto</i> en el prólogo

Sugerencia 3: Se deberían incluir parámetros de datos editoriales para la localización en el mercado.

Acción 3: Se incluyeron los siguientes parámetros:

[PRIMERA E]	Año de la primera edición documentada del libro
[EDITORIAL S]	Nombre de la editorial secundaria o moderna
[AÑO ES]	Año de publicación de la edición secundaria
[CIUDAD ES]	Ciudad de publicación de la edición secundaria

Sugerencia 4: Introducir el parámetro tonalidad con el cifrado americano.

Acción 4: Se incluyó un parámetro de definición de la tonalidad en cifrado americano que se denominó [TONALIDAD], mientras el antiguo parámetro de tonalidad en *alfabeto* italiano se denominó [TON ALF].

Sugerencia 5: Incluir el ISBN de los libros, o en su defecto la referencia de la editorial.

Acción 5: Se introdujeron dos parámetros:

[ISBN]	International Standard Book Number
[REF EDIT]	Referencia interna del editor

Además de la suma de estos parámetros que fueron sugeridos por expertos, hemos añadido otros que consideramos de importancia para completar el diseño del IA. Los parámetros son los siguientes:

[Nº]	Número del libro por orden cronológico
[PAIS]	País de nacionalidad del autor o publicación del libro
[ESCRITURA]	Tipo de escritura del libro (rasgueado o punteado)
[TIPO ALF]	Tipo de <i>alfabeto</i> : italiano, castellano o catalán
[AFINACIÓN]	Afinación de la GB específica en el libro
[BC]	Presencia de BC en la pieza solista
[POSICIÓN]	Ubicación de las piezas dentro de la página del libro
[IMÁGENES]	Referencia de la imagen para uso de la investigación
[TE]	Trino seguido de extrasino primera escritura
[%E]	Trino seguido de extrasino segunda escritura
[(E]	Mordente seguido de extrasino primera escritura
[xE]	Mordente seguido de extrasino segunda escritura
[L]	Ligaduras
[/]	Línea oblicua entre las notas
[:::]	Indicación de arpeggio
[CLM]	<i>Couché la main</i>

La relación de todos los parámetros y el diseño del IA definitivo lo mostramos en el siguiente apartado.

4.3. Diseño del *instrumento de análisis* final

En el diseño del IA final se ha conservado la organización de los datos en tres grupos:

- Grupo 1: Datos de los libros
- Grupo 2: Datos de las piezas
- Grupo 3: Análisis de las piezas

Estos tres grupos fueron igualmente organizados en cuatro áreas, a las que se le sumaron los parámetros nuevos; la suma total de parámetros llegó a un total de 68. Además de los parámetros de los tres grupos se incluyó el de referencia [REF] que ha sido explicado anteriormente¹.

Veamos a continuación la lista de los parámetros finales organizados por áreas y posteriormente las gráficas del diseño del IA final:

Tabla 11: Descripción de los parámetros presentes en las áreas 2, 3 y 4 del IA.

ÁREA 2	ÁREA 3	ÁREA 4
<u>Datos libros</u>	<u>Datos piezas</u>	<u>Análisis piezas</u>
<i>Generales</i>	<i>Generales</i>	<i>Extrasinos (ligados)</i>
Nº	TIPO PIEZA	EA2
LIBRO	TÍTULO PIEZA	ED2
AUTOR	COMPASES	EA3
PAÍS	TONALIDAD	ED3
	TON ALF	EA4
	ESCRITURA	ED4
	TIPO ALF	ECA
	MÉTRICA	ECD
	AFINACIÓN	E2C
	BC	E3C
		E4C
		E+4
		,

¹ Apartado 3.1 del presente capítulo.

<i>Editoriales</i>	<i>Ubicación en los libros</i>	<i>Trinos</i>
PRIMERA E	PÁGINA	T
EDITORIAL P	POSICIÓN	%
AÑO EP	IMÁGENES	TD
CIUDAD P		%D
EDITORIAL S		<i>Mordentes</i>
AÑO ES		) (
CIUDAD S		x
ISBN		U
REF EDIT		) (D
		xD
<i>Descripción del documento</i>		<i>Trino y Extrasino</i>
TAMAÑO		TE
TOTAL PIE		%E
PRÓLOGO P		<i>Mordente y Extrasino</i>
PRÓLOGO S		) (E
ALFABETO		xE
		<i>Vibrato</i>
		#
		^
		ff
		<i>Dinámica</i>
		f
		p
		eco
		<i>Otros</i>
		L
		/
		://:
		CLM

Área 1: título, botón FIND y referencias

Gráfica 16: Área 1 de la ficha de análisis final.

LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA BARROCA SOLISTA:

DISEÑO DE UN INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE SU REPERTORIO

Julián Navarro- www.juliannavarro.com

3

FOS 1 079 Foscarini, Paolo. (1979). "Aria di Rugiero Prima".
En: *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES).
Ed. Facs.: Roma: -, 1632, p. 14.

REF **FOS 1 079**

Datos Libros

FIND

En el Área 1 se conservan los campos del diseño preliminar y se agregan tres parámetros que vale la pena resaltar. Encontramos en la parte superior izquierda los datos del número del libro [Nº] y debajo el parámetro [REF].

3

REF **FOS 1 079**

En el centro encontramos la referencia bibliográfica de las piezas¹.

FOS 1 079 Foscarini, Paolo. (1979). "Aria di Rugiero Prima".
En: *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES).
Ed. Facs.: Roma: -, 1632, p. 14.

¹ Tema del que se hablará en el apartado 4.4 del presente capítulo.

Área 2: Datos de los libros

Gráfica 17: Área 2 de la ficha de análisis final.

Datos Libros	
Generales	
Nº	29
LIBRO	Luz y Norte Musical
AUTOR	Ruiz de Ribavaz, Lucas
PAIS	ES
Editoriales	
PRIMERA E	1677
EDITORIAL P	Alvarez, Melchor
AÑO EP	1677
CIUDAD P	Madrid
EDITORIAL S	Opera Omnia
AÑO ES	1982
CIUDAD S	Sevilla
ISBN	84-381-0044-9
REF EDIT	.
Descripción del documento	
TAMAÑO	22 x 31,5cm
TOTAL PIE	69
PRÓLOGO P	1
PRÓLOGO S	1
ALFABETO	1

En el Área 2 se han sumado los parámetros antes mencionados en cada uno de los tres apartados: Generales, Editoriales y Descripción del documento.

Área 3: Datos de las piezas

Gráfica 18: Área 3 de la ficha de análisis final.

Datos piezas

Generales	
TIPO PIEZA	Matachín
TÍTULO PIEZA	Matachín
COMPASES	23
TONALIDAD	A
TON ALF	I
ESCRITURA	I
TIPO ALF	CAS
MÉTRICA	B
AFINACIÓN	A
BC	0
Ubicación en los libros	
PÁGINA	80
POSICIÓN	1
IMÁGENES	2980/2981

En el Área 3 se han sumado los parámetros antes mencionados en los dos apartados: generales y ubicación en los libros.

Área 4: Análisis de las piezas

Gráfica 19: Área 4 de la ficha de análisis final.

Análisis piezas

Extrasinos (ligados)		Trinos		Trino y Extrasino		Vibrato		Otros	
EA2	0	T	0	TE	0	#	0	L	0
ED2	0	%	0	%E	0	^	0	/	0
EA3	0	TD	0			ff	0	///	0
ED3	0	%D	0			Dinámica		CLM	0
EA4	0					f	0		
ED4	0	Mordentes		Mordente y Extrasino		p	0		
ECA	0	X	0	XE	0	eco	0		
ECD	0	x	0	xE	0				
E2C	0	U	0						
E3C	0	XD	0						
E4C	0	xD	0						
E+4	0								
.	0								

www.juliannavarro.com

En el Área 4 se han sumado los parámetros relativos a la combinación de los trinos y extrasinos [TE], [%E] y mordente y extrasinos [)(E], [xE]; además de los clasificados bajo la denominación de otros.

El diseño completo del IA final se muestra en la siguiente gráfica:

Gráfica 20: Diseño del IA final.

LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA BARROCA SOLISTA: DISEÑO DE UN INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE SU REPERTORIO

Julián Navarro- www.juliannavarro.com

3

REF FOS 1 079

FOS 1 079 Foscarini, Paolo. (1979). "Aria di Rugiero Prima".
En: *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES).
Ed. Facs.: Roma: -, 1632, p. 14.

Datos Libros

FIND

Datos piezas

Generales	
TIPO PIEZA	Aria
TÍTULO PIEZA	Aria di Rugiero Prima
COMPASES	ND
TONALIDAD	D
TON ALF	C
ESCRITURA	G
TIPO ALF	ITA
MÉTRICA	C
AFINACIÓN	B
BC	0
Ubicación en los libros	
PÁGINA	14
POSICIÓN	2
IMÁGENES	314

Generales	
Nº	3
LIBRO	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
AUTOR	Foscarini, Paolo
PAIS	IT
Editoriales	
PRIMERA E	1629
EDITORIAL P	-
AÑO EP	1632
CIUDAD P	Roma
EDITORIAL S	SPES
AÑO ES	1979
CIUDAD S	Firenze
ISBN	-
REF EDIT	SPES 20
Descripción del documento	
TAMAÑO	17 x 24cm
TOTAL PIE	200
PRÓLOGO P	1
PRÓLOGO S	1
ALFABETO	1

Análisis piezas

Extrasinos (ligados)		Trinos		Trino y Extrasino		Vibrato		Otros	
EA2	0	T	0	TE	0	#	0	L	0
ED2	0	%	0	%E	0	^	0	/	0
EA3	0	TD	0			ff	0	//	0
ED3	0	%D	0					CLM	0
EA4	0								
ED4	0								
ECA	0	Mordentes		Mordente y Extrasino					
ECD	0								
E2C	0	X	0	XE	0				
E3C	0	x	0	xE	0				
E4C	0	U	0						
E+4	0	XD	0						
.	0	xD	0						

www.juliannavarro.com

4.4. Descripción de la referencia bibliográfica de las piezas

La descripción de una referencia bibliográfica única para cada pieza, es un aspecto importante que nos permite identificar las características más

determinantes de las obras analizadas. El parámetro [REF] identifica cada pieza con una referencia alfanumérica, pero no dice nada de sus propiedades. Al igual que la descripción bibliográfica de libros, revistas y artículos; se consideró necesario la descripción bibliográfica de las piezas en una cita más extensa.

La definición de los campos utilizados y el sistema de puntuación, estuvo supervisada por el profesor de biblioteconomía Jesús Gascón¹, quien nos sugirió una opción muy interesante para crear una referencia bibliográfica lo más completa posible. Después de analizar a fondo el tipo de información a referenciar, encontramos el siguiente modelo²:

REF 0 000 AUTOR. (AÑO ES). “ **TÍTULO PIEZA** ”. En: *LIBRO*. (CIUDAD S: EDITORIAL S). Ed. Facs.: CIUDAD P: EDITORIAL P, AÑO EP, p. PÁGINA.

Las letras mayúsculas del modelo indican los parámetros tomados de la ficha de análisis. Veamos el ejemplo de referencia de una pieza específica:

FOS 1 079 Foscarini, Paolo. (1979). “ **Aria di Rugiero Prima** ”. En: *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Roma: -, 1632, p. 14.

Al desglosar la información encontramos los siguientes campos y signos de puntuación:

[REF]	FOS 1 079
Puntuación	[espacio en blanco de cinco caracteres]
[AUTOR]	Foscarini, Paolo
Puntuación	. (
[AÑO ES]	1979
Puntuación	. “
[TÍTULO PIEZA]	Aria di Rugiero Prima

¹ Jesús Gascón es profesor del Departamento de Biblioteconomía de la Universitat de Barcelona.

² En el Anexo 3 se encuentra la totalidad de las piezas referenciadas bajo el mismo esquema.

Puntuación	“.
Conector 1	En:
[LIBRO]	<i>Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola</i>
Puntuación	. (
[CIUDAD S]	Firenze
Puntuación	:
[EDITORIAL S]	SPES
Puntuación	).
Conector 2	Ed. Facs
Puntuación	..:
[CIUDAD P]	Roma
Puntuación	:
[EDITORIAL P]	- (nota: en este caso se desconoce la editorial primaria)
Puntuación	,
[AÑO EP]	1632
Puntuación	,
Conector 3	p
Puntuación	.
[PÁGINA]	14
Puntuación	.

Encontramos en la descripción de los campos tres tipos de elementos. El primero corresponde a 11 parámetros indicados entre corchetes [], el segundo representa los signos de puntuación, y el tercero los conectores. Se presentan en la referencia tres conectores que definimos a continuación:

Conector 1: En:	Se refiere a que la pieza no es un documento independiente, sino que se encuentra dentro de una publicación: libro, revista o enciclopedia.
Conector 2: Ed. Facs	Se refiere a que la publicación está editada en facsímil.
Conector 3: p	Indica el número de página de la edición primaria.

4.5. Ejemplos de la utilización del *instrumento de análisis*

En el presente apartado presentamos cinco ejemplos de la utilización del IA. El procedimiento seguido para los ejemplos consiste en definir en un principio el *objetivo de la búsqueda* y después indicar los *parámetros empleados* para acotar los resultados. Posteriormente, se utilizará el IA y se mostrará la lista de los resultados en forma de referencias bibliográficas.

Ejemplo 1:

Objetivo de la búsqueda:

En el presente ejemplo se tiene la necesidad de enseñar a un estudiante novato de GB las variedades que puedan existir de la danza *villano*. Teniendo en cuenta su nivel, se recomienda que las piezas no tengan ningún trino y que estén en la tonalidad de A (La mayor).

Parámetros empleados:

[TIPO PIEZA]	villano
Trinos	<1 (en todos los campos de trinos)
[TONALIDAD]	A

Resultados:

El IA arrojó tres resultados que se ajustan a los parámetros indicados.

FOS 1 077 Foscarini, Paolo. (1979). " **Vilan di Spagna Terzo** ". En: *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Roma: -, 1632, p. 13.

COL 1 061 Colonna, Giovanni Ambrosio. (1971). " **Vilan de Spagna** ". En: *Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro*. (Bologna: Forni). Ed. Facs.: Milano: Gariboldi, Dionisio, 1637, p. 18.

SAN 1 005 Sanz, Gaspar. (1976). " **Otro Villano** ". En: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1.* (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: Zaragoza: Herederos de Dormer, Diego, 1697, p. 3.

Ejemplo 2:

Objetivo de la búsqueda:

En el presente ejemplo se quiere enseñar a un estudiante de GB el género del *pasacalle*. Debido a la cantidad enorme de piezas de este tipo, se especificará la búsqueda para *pasacalles* en la tonalidad de Dm (Re menor) que contengan entre 15 y 20 compases.

Parámetros empleados:

[TIPO PIEZA]	pasacalle
[TONALIDAD]	Dm
[COMPASES]	<21 y >14

Resultados:

El IA arrojó tres resultados que se ajustan a los parámetros indicados.

GRA 3 015 Granata, Giovanni Battista. (1979). " **Passacagli del primo Tuono** ". En: *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola.* (Mónaco: Chanterelle). Ed. Facs.: Bologna: Monti, Giacomo, 1659, p. 38.

CAR 1 011 Carré, Antonie. (1977). " **Pasacail** ". En: *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces.* (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: ?, 1671, p. 18.

SAN 2 013 Sanz, Gaspar. (1976). " **Pasacalles** ". En: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2.* (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: Zaragoza: Herederos de Dormer, Diego, 1697, p. 5.

Ejemplo 3:

Objetivo de la búsqueda:

En el presente ejemplo se quiere estudiar con un alumno el trino en primera escritura. Se opta por buscar piezas que tengan máximo 20 compases y que tengan ocho trinos [T], y además que estén escritas en tablatura italiana I.

Parámetros empleados:

[COMPASES]	<21
[T]	8
[ESCRITURA]	I

Resultados:

El IA arrojó dos resultados que se ajustan a los parámetros indicados.

GRA 3 056 Granata, Giovanni Battista. (1979). " **Sua Corrente** ". En: *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola*. (Mónaco: Chanterelle). Ed. Facs.: Bologna: Monti, Giacomo, 1659, p. 90.

SAN 2 024 Sanz, Gaspar. (1976). " **Bailete frances** ". En: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: Zaragoza: Herederos de Dormer, Diego, 1697, p. 10.

Ejemplo 4:

Objetivo de la búsqueda:

Con este ejemplo se quiere enseñar a un alumno *sarabande* compuestas en el tipo de escritura **M** (estilo mixto, combinación de punteado y *rasgueado*). Para reducir la búsqueda se indicarán solamente las piezas escritas en la tonalidad de A.

Parámetros empleados:

[TIPO PIEZA] sarabande
[ESCRITURA] M
[TONALIDAD] A

Resultados:

El IA arrojó tres resultados que se ajustan a los parámetros indicados.

COR 2 035 Corbetta, Francesco. (1983). " **Sarabande Francese** ". En: *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Bruxelles: -, 1648, p. 70.

VIS 1 012 Visée, Robert de. (1973). " **Sarabande** ". En: *Liure de Guittarre dedié au Roy*. (Genève-París: Minkoff). Ed. Facs.: París: Bonneüil, Hierosme, 1682, p. 17.

VIS 2 023 Visée, Robert de. (1973). " **Sarabande** ". En: *Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy*. (Genève-París: Minkoff). Ed. Facs.: París: Bonneüil, Hierosme, 1686, p. 31.

Ejemplo 5:

Objetivo de la búsqueda:

En el presente ejemplo se quiere encontrar las piezas de los libros que utilizan la *scordatura* S06 (mi', do#, sol#, mi, do#).

Parámetros empleados:

[AFINACION] S06

Resultados:

El IA arrojó seis resultados que se ajustan a los parámetros indicados.

BOT 1 044 Bottazzari, Giovanni. (1984). " **Preludio per altra Acordatura** ". En: *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Venezia: Castelnovo, Marchesi di, 1663, p. 62.

BOT 1 045 Bottazzari, Giovanni. (1984). " **Passacagli** ". En: *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Venezia: Castelnovo, Marchesi di, 1663, p. 63.

BOT 1 046 Bottazzari, Giovanni. (1984). " **Alemana** ". En: *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Venezia: Castelnovo, Marchesi di, 1663, p. 65.

BOT 1 047 Bottazzari, Giovanni. (1984). " **Corrente** ". En: *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Venezia: Castelnovo, Marchesi di, 1663, p. 67.

BOT 1 048 Bottazzari, Giovanni. (1984). " **Corrente** ". En: *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Venezia: Castelnovo, Marchesi di, 1663, p. 68.

BOT 1 049 Bottazzari, Giovanni. (1984). " **Sarabanda** ". En: *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Venezia: Castelnovo, Marchesi di, 1663, p. 69.

Capítulo III

Muestra de resultados del análisis de las piezas

El objetivo del presente capítulo es mostrar los resultados obtenidos del análisis de las piezas de los libros de GB. En el capítulo I se describió el contexto histórico y actual del instrumento haciendo una relación de las publicaciones, mostrando las características principales de su notación y describiendo la situación de su enseñanza en España. En el capítulo II, se describió la metodología de trabajo, se indicó el proceso de selección del material y se realizó la selección de los parámetros que sirvieron para diseñar y validar el instrumento de análisis (IA).

El presente capítulo nos mostrará los resultados obtenidos de la utilización de dicha herramienta. En la muestra se indicarán los resultados de cada uno de los grupos de parámetros, realizando una explicación detallada para aquellos parámetros que lo requieran. Posteriormente, se hará una relación de los parámetros que pueden medir la dificultad de las piezas; así como los aspectos difíciles de medir, pero que afectan directamente la dificultad de las piezas. Al final se describirán una serie de anotaciones que han derivado del análisis de las piezas y que se deberían tener en cuenta al revisar los criterios que se han seguido en el proceso.

1. Resultados obtenidos de los parámetros del Grupo 1 correspondientes a los *datos de* *los libros*

El Grupo 1 está dividido en tres apartados: parámetros generales, editoriales y de descripción del documento.

1.1. Generales

Número: [Nº]

El parámetro *número* corresponde a una referencia interna de los libros. Los libros están organizados cronológicamente por el año de la edición primaria¹, el libro 1 corresponde a Luis Briceño publicado en 1626; mientras el libro 46 es el de Joan Carles Amat del cual se tiene la edición de 1761. Podemos apreciar que las publicaciones abarcan un período de 135 años que abarcan desde el Barroco temprano hasta 11 años después de la muerte de Bach². Cabe anotar sin embargo, que la primera edición del libro de Amat podría ser de 1586, en el caso de llegarse a confirmar esta fecha, su libro pasaría a ser el número 1 de la lista. Veamos a continuación la relación del número asignado a los libros.

Tabla 12: Organización de los libros de GB por el parámetro número.

Nº	AÑO	Libro	Autor
1	1626	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Briceño, Luis de
2	1628	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Pico, Foriano
3	1632	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Foscarini, Paolo
4	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
5	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
6	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
7	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Colonna, Giovanni Ambrosio
8	1640	Libro primo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele
9	1640	Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio
10	1640	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola	Foscarini, Paolo
11	1643	Varii Capricci per la Chittara Spagnuola	Corbetta, Francesco
12	1646	Intavolatura di Chitarra e Chittarriglia	Calvi, Carlo
13	1646	Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista
14	1647	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Millioni, Pietro-Monte, Lodovico

¹ Nos referimos a *edición primaria* como la edición antigua y *edición secundaria* como la moderna.

² Bach murió en 1750 y se ha asumido tradicionalmente como fecha de finalización del Barroco.

15	1648	Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola- libro cuarto	Corbetta, Francesco
16	1650	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista
17	1650	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico
18	1655	Libro secondo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele
19	1659	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista
20	1660	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Marchetti, Tomasso
21	1663	Sonate nuove per la chitarra spagnola	Bottazzari, Giovanni
22	1670	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco
23	1671	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Carré, Antonie
24	1671	La Guitarre Royale dedié au Roy	Corbetta, Francesco
25	1674	Primi Scherzi di Chitarra	Asioli, Francesco
26	1674	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Corbetta, Francesco
27	1674	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	Corbetta, Francesco
28	1676	Pieces De Guitarre	Médard, Remy
29	1677	Luz y Norte Musical	Ruiz de Ribayaz, Lucas
30	1680	Livre de guitarre et autres pièces de musique	Grénerin, Henri
31	1682	Liure de Guittarre dedié au Roy	Visée, Robert de
32	1686	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	Visée, Robert de
33	1690	Les Principes de la Guitarre	Derosier, Nicolas
34	1692	Capricci Armonici	Roncalli, Ludovico
35	1694	Poema Harmónico	Guerau, Francisco
36	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Sanz, Gaspar
37	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Sanz, Gaspar
38	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Sanz, Gaspar
39	1699	Libro donde se verán Passacalles	Santa Cruz, Antonio de
40	1705	Nouvelles découvertes sur la guitarre	Campion, François
41	1714	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Murcia, Santiago de
42	1720	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	Carré, Antonie
43	1729	Recueil des pièces de guitare	Le Cocq, François
44	1732	Saldívar Codex N° 4	Murcia, Santiago de
45	1732	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	Murcia, Santiago de
46	1761	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Amat, Joan Carles

Libro: [LIBRO]

En el parámetro *libro* se escribe el título de la publicación como aparece en la portada. Los títulos de los libros de GB generalmente no eran cortos, algunas veces es difícil determinar hasta donde llega el título debido a que con frecuencia se introducen largas explicaciones en el encabezado, algunas de estas explicaciones llegan a ser el índice del libro. En el parámetro *libro*

indicaremos el título que permita identificar la publicación con facilidad. Para ejemplificar la dificultad que implica reducir los títulos, presentamos a continuación la transcripción de dos portadas de libros españoles.

Primera portada¹:

Instruccion DE MUSICA SOBRE LA guitarra española, y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza.

CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE Sones, y Danças de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglés.

CON UN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION, sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Composicion.

COMPUESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATURAL DE la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la Insigne Universidad de Salamanca.

CON LICENCIA: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año de 1697.

¹ SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697.

Ilustración 3: Portada de la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz.



Consideramos que el título completo del libro es:

Instrucción DE MUSICA SOBRE LA guitarra española, y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza.

A partir del siguiente párrafo vienen explicaciones acerca del contenido, sin embargo para simplificar el título y la búsqueda en el IA, hemos reducido el título a: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*.

Segunda portada¹:

GUITARRA ESPAÑOLA, Y VANDOLA en dos maneras de Guitarra, Castellana y Catalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso.

Y PARA PONER EN ELLA QUALquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes.

Gerona: Por Joseph Bró, Impresor.

¹ AMAT, J. (1980). Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco ordenes. Monaco: Chanterelle. Ed. facs.: Gerona: Josep Bro, c. 1761.

Ilustración 4: Portada de Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes de Joan Carles Amat.



En el caso del libro de Amat, hemos reducido el título a: *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes*. Al igual que el libro de Sanz, en esta portada es difícil acotar el título, sin embargo, consideramos que a partir de la segunda parte que dice: “*la qual enseña de templar...*”, el autor comienza a realizar la descripción del contenido de la publicación.

Autor: [AUTOR]

El parámetro *autor* relaciona el nombre completo del autor (compositor) o recopilador del libro. Como hemos visto en el capítulo I, algunos libros incluyen recopilaciones de diferentes autores mezcladas con composiciones propias, y otros son exclusivamente recopilaciones de otros autores. Tenemos en la categoría de recopilaciones de diferentes autores y composiciones propias, los libros de Carlo Calvi, Lucas Ruiz de Ribayaz, Francois Le Cocq y Santiago de Murcia. Las obras que tienen autoría conocida y figuran en otros libros, se podrán encontrar en la base de datos con el nombre exacto del compositor.

País: [PAÍS]

En el parámetro *país* catalogamos los libros según la ubicación geográfica del autor o de la publicación. Presentamos las siguientes cinco categorías:

- **IT** libros editados y publicados en Italia o compuestos por autores italianos.
- **FR** libros editados y publicados en Francia o compuestos por autores franceses.
- **IT/FR** libros publicados en Francia pero de compositores italianos.
- **PB** libros editados y publicados en los Países Bajos o compuestos por autores de los Países Bajos.
- **ES** libros editados y publicados en España y América o compuestos por autores españoles o americanos.

De las anteriores categorías, encontramos una que puede causar confusión: IT/FR. Dentro de esta categoría se encuentra el compositor Francesco Corbetta, quien publicó la primera parte de su obra en Italia y sus últimos libros en París. Los primeros dos libros, en tablatura italiana y con la utilización del alfabeto; se consideran dentro la categoría (IT) y sus últimos tres libros, escritos y publicados en Francia con tablatura francesa y sin la utilización del alfabeto; son considerados en la categoría combinada (IT/FR). La relación completa de los libros por categorías la indicamos en las siguientes tablas:

Tabla 13: Libros con denominación **IT**.

REF	Autor	Libro
PIC 1	Pico, Soriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
FOS 1	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
COL 1	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
COL 2	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro
COL 3	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro
COL 4	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro
BAR 1	Bartolotti, Angelo Michele	Libro primo di chitarra spagnola
CAB 1	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola

FOS 2	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
COR 1	Corbetta, Francesco	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola
CAL 1	Calvi, Carlo	Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia
GRA 1	Granata, Giovanni Battista	Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola
MIL 1	Millioni, Pietro- Monte, Ludovico	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola
COR 2	Corbetta, Francesco	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto
GRA 2	Granata, Giovanni Battista	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute
PEL 1	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola
BAR 2	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
GRA 3	Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola
MAR 1	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
BOT 1	Bottazzari, Giovanni	Sonate nuove per la chitarra spagnola
COI 1	Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola
ASI 1	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra
RON 1	Roncalli, Ludovico	Capricci Armonici

Encontramos en esta categoría 23 libros.

Tabla 14: Libros con denominación **FR**.

REF	Autor	Libro
CAR 1	Carré, Antonie	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces
MED 1	Médard, Remy	Pieces De Guitarre
GRE 1	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique
VIS 1	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
VIS 2	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy
CAM 1	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
CAR 2	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique

Encontramos en esta categoría siete libros.

Tabla 15: Libros con denominación **IT/FR**.

REF	Autor	Libro
COR 3	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
COR 4	Corbetta, Francesco	"Pièces pour deux Guitares da ""La guitare Royale""
COR 5	Corbetta, Francesco	"Pièces pour deux Guitares da ""La guitare Royale"" contre partie"

Encontramos en esta categoría tres libros.

Tabla 16: Libros con denominación **PB**.

REF	Autor	Libro
DER 1	Derosier, Nicolas	Les Principes de la Guitarre
LEQ 1	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare

Encontramos en esta categoría dos libros.

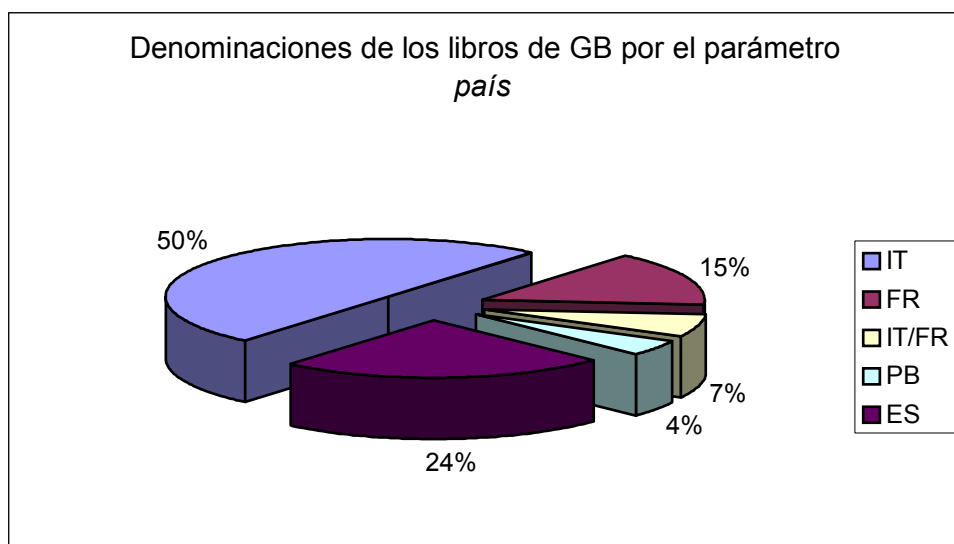
Tabla 17: Libros con denominación **ES**.

REF	Autor	Libro
BRI 1	Briceño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
RIB 1	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
GUE 1	Guerau, Francisco	Poema Harmónico
SAN 1	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
SAN 2	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
SAN 3	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3
CRU 1	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
MUR 1	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
MUR 2	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex Nº 4
MUR 3	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales
AMA 1	Amat, Joan Carles	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes

Encontramos en esta última categoría 11 libros.

Analicemos los datos anteriores mediante la siguiente gráfica:

Gráfica 21:



Podemos ver en la gráfica que un 50% de los libros analizados son considerados en la denominación **IT** y sólo un 24 % corresponde a libros con denominación **ES**, seguidos por los franceses, los italiano-franceses y finalmente los Países Bajos. Cabe resaltar que, como ya fue indicado en apartado 2.3 del capítulo II, es sorprendente notar que a pesar del instrumento llamarse *guitarra española* y haberse extendido por toda Europa y América como un instrumento con arraigo típicamente español, la mayor cantidad de publicaciones fueron hechas por compositores italianos.

1.2. Editoriales

Primera edición: [PRIMERA E]

El parámetro *primera edición*, fue creado para proporcionar la información del año de la primera publicación conocida del libro, este año en la mayoría de los casos coincide con el año de edición primaria [AÑO EP]. Sin embargo, algunas

veces no es el mismo. La razón obedece a que la edición de que se dispone para la tesis no siempre ha sido la primera, en este caso tenemos las siguientes dos variables:

- El libro de la primera edición se ha perdido, pero se encuentra referenciado en una fuente y por esto se sabe de su existencia.
- El libro de la primera edición no fue publicado por la editorial secundaria porque existe una edición primaria más completa que fue publicada años más tarde de la primera edición.

Los libros que tienen fechas distintas de *primera edición* [PRIMERA E] y el *año de edición primaria* [AÑO EP] son los siguientes:

Tabla 18: Año de edición primaria de los libros de GB.

AÑO EP	PRIMERA E	Autor	Libro
1628	1608	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
1632	1629	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
1637	1620	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
1637	1627	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro
1637	1627	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro
1637	1627	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro
1647	1627	Millioni, Pietro-Monte, Lodovico	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola
1655	?	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
1660	1648	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
1697	1674	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
1697	1675	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
1697	1675	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3
1699	?	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
1720	1675?	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique
1761	1586?	Amat, Joan Carles	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes

A continuación enunciaremos los tres parámetros que están relacionados con la *edición primaria* de los libros.

Editorial primaria: [EDITORIAL P]

Año edición primaria: [AÑO EP]

Ciudad primaria: [CIUDAD P]

Los parámetros *editorial primaria*, *año edición primaria* y *ciudad primaria*; corresponden a los datos de la editorial antigua de los libros considerados en la tesis. De los libros analizados, el de Santa Cruz es el único manuscrito, por tanto no tiene datos editoriales primarios. Relacionamos a continuación, en forma de referencia bibliográfica y por orden cronológico, los datos conocidos de la edición primaria de todos los libros; en el caso de desconocerse un dato se pondrá un signo de interrogación (?).

Tabla 19: Datos editoriales primarios de los libros de GB.

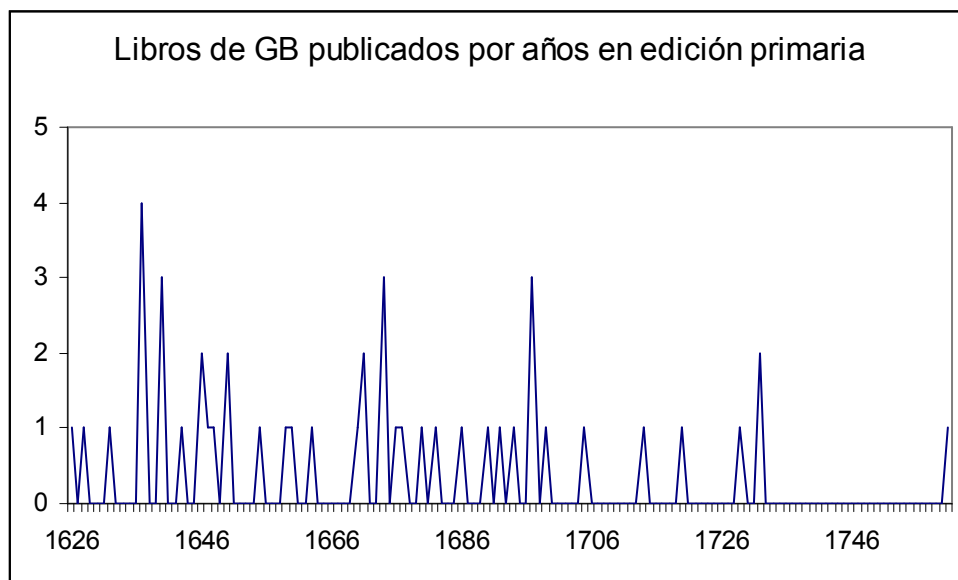
Autor	AÑO EP	Libro	CIUDAD P	EDITORIAL P
Briceño, Luis de	1626	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	París	Ballard, Pedro
Pico, Foriano	1628	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Napoli	Pace, Francesco
Foscarini, Paolo	1632	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Roma	?
Colonna, Giovanni Ambrosio	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Milano	Gariboldi, Dionisio
Colonna, Giovanni Ambrosio	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Milano	Gariboldi, Dionisio
Colonna, Giovanni Ambrosio	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Milano	Gariboldi, Dionisio
Colonna, Giovanni Ambrosio	1637	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Milano	Gariboldi, Dionisio
Bartolotti, Angelo Michele	1640	Libro primo di chitarra spagnola	Firenze	?
Carbonchi, Antonio	1640	Sonate di Chitarra Spagnola	Firenze	Maffi, Amador y Landi, Lorenzo
Foscarini, Paolo	1640	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)	Roma	?

Corbetta, Francesco Calvi, Carlo	1643	Varii Capriccii per la Chittara Spagnuola	Milano	?
	1646	Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia	Bologna	Monti, Giacomo
Granata, Giovanni Battista	1646	Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola	Bologna	Monti, Giacomo
Millioni, Pietro-Monte, Lodovico	1647	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Roma	Macerata
Corbetta, Francesco	1648	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto	Bruxelles	?
Granata, Giovanni Battista	1650	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	?	?
Pellegrini, Domenico	1650	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Bologna	Monti, Giacomo
Bartolotti, Angelo Michele	1655	Libro secondo di chitarra spagnola	Roma	?
Granata, Giovanni Battista	1659	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Bologna	Monti, Giacomo
Marchetti, Tomasso	1660	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Roma	Moneta, Francesco
Bottazzari, Giovanni	1663	Sonate nuove per la chitarra spagnola	Venezia	Castelnovo, Marchesi di
Coriandoli, Francesco	1670	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Bologna	Monti, Giacomo
Carré, Antonie	1671	Livre de gitarre contenant plusieurs pièces	París	?
Corbetta, Francesco	1671	La Gitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne	París	Bonneüil, Hierosme
Asioli, Francesco	1674	Primi Scherzi di Chitarra	Bologna	Monti, Giacomo
Corbetta, Francesco	1674	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	París	Bonneüil, Hierosme
Corbetta, Francesco	1674	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	París	Bonneüil, Hierosme
Médard, Remy	1676	Pieces De Gitarre	París	?
Ruiz de Ribayaz, Lucas	1677	Luz y Norte Musical	Madrid	Alvarez, Melchor
Grénerin, Henri	1680	Livre de gitarre et autres pièces de musique	París	Bonneüil, Hierosme
Visée, Robert de	1682	Liure de Guittarre dedié au Roy	París	Bonneüil, Hierosme
Visée, Robert de	1686	Liure de Pieces pour la Gitarre dedié au Roy	París	Bonneüil, Hierosme
Derosier, Nicolas	1690	Les Principes de la Gitarre	Amsterdam	Pointel, Antonie
Roncalli, Ludovico	1692	Capricci Armonici	Bergamo	Casetti, Sebastian
Guerau, Francisco	1694	Poema Harmónico	Madrid	Ruiz de Murga, Manuel
Sanz, Gaspar	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Zaragoza	Herederos de Dormer, Diego
Sanz, Gaspar	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Zaragoza	Herederos de Dormer, Diego
Sanz, Gaspar	1697	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Zaragoza	Herederos de Dormer, Diego

Santa Cruz, Antonio de	1699	Libro donde se verán Passacalles	Madrid?	?
Campion, François	1705	Nouvelles découvertes sur la guitarre	París	?
Murcia, Santiago de	1714	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Madrid	?
Carré, Antonie	1720	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	París	?
Le Cocq, François	1729	Recueil des pièces de guitare	Bruxelles	?
Murcia, Santiago de	1732	Saldívar Codex N° 4	Madrid o México?	?
Murcia, Santiago de	1732	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y acidentales	?	?
Amat, Joan Carles	1761	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Gerona	Bró, Joseph

Hemos dicho anteriormente que la producción de los libros de GB abarca un período de 135 años, veamos su distribución cronológica en el siguiente gráfico.

Gráfica 22:



Observamos en el gráfico una ausencia de producción, desde el libro de Murcia de 1732, hasta el de Amat en el año 1761. Recordemos que el libro de Amat podría ser el primer libro de GB editado, si se confirma que su primera edición fue en el año de 1586. Podemos también apreciar en el gráfico que la

producción fue bastante activa desde 1637 hasta 1699, pues en estos 62 años se editaron la mayor cantidad de libros.

A continuación veamos los datos editoriales de la edición secundaria.

Editorial secundaria : [EDITORIAL S]

Año edición secundaria : [AÑO ES]

Ciudad secundaria : [CIUDAD S]

Los parámetros de *editorial secundaria*, *año de edición secundaria* y *ciudad secundaria*; relacionan los datos de la edición facsimilar moderna o reedición. A continuación enumeramos los libros, con los datos de la edición moderna facsimilar y en orden cronológico de la edición secundaria. En el caso del manuscrito de Santa Cruz tampoco tenemos datos de edición secundaria.

Tabla 20: Datos editoriales secundarios de los libros de GB.

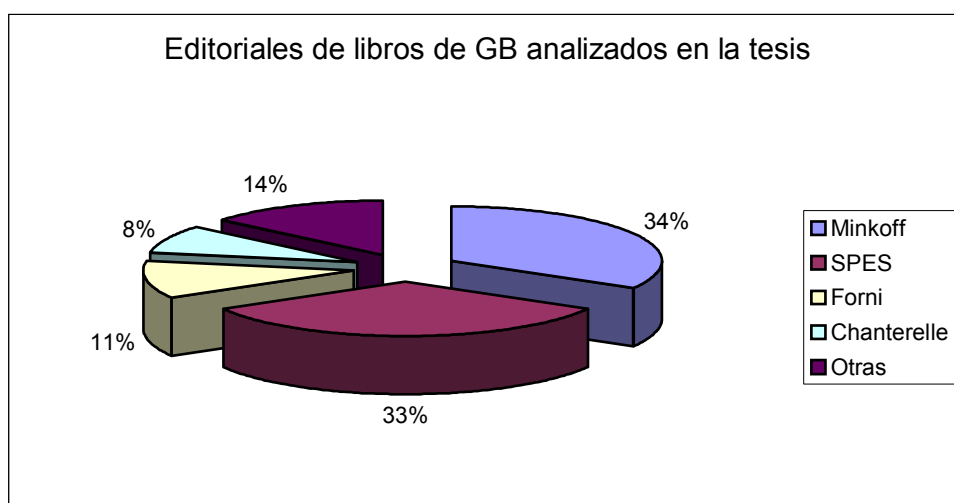
Autor	AÑO ES	Libro	CIUDAD S	EDITORIAL S
Colonna, Giovanni Ambrosio	1971	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Bologna	Forni
Colonna, Giovanni Ambrosio	1971	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Bologna	Forni
Colonna, Giovanni Ambrosio	1971	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Bologna	Forni
Colonna, Giovanni Ambrosio	1971	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Bologna	Forni
Briceño, Luis de	1972	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Genève	Minkoff
Visée, Robert de	1973	Liure de Guittarre dedié au Roy	Genève-Paris	Minkoff
Visée, Robert de	1973	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	Genève-Paris	Minkoff
Corbetta, Francesco	1975	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne	Genève	Minkoff
Derosier, Nicolas	1975	Les Principes de la Guitarre	Bologna	Forni
Sanz, Gaspar	1976	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Genève	Minkoff
Sanz, Gaspar	1976	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Genève	Minkoff
Sanz, Gaspar	1976	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Genève	Minkoff

Millioni, Pietro-Monte, Lodovico	1977	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Bologna	Forni
Carré, Antonie	1977	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Genève	Minkoff
Grénerin, Henri	1977	Livre de guitarre et autres pièces de musique	Genève	Minkoff
Guerau, Francisco	1977	Poema Harmónico	London	Tecla
Campion, François	1977	Nouvelles découvertes sur la guitarre	Genève	Minkoff
Granata, Giovanni Battista	1978	Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola	Firenze	SPES
Pellegrini, Domenico	1978	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Firenze	SPES
Foscarini, Paolo	1979	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Firenze	SPES
Foscarini, Paolo	1979	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)	Firenze	SPES
Granata, Giovanni Battista	1979	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Mónaco	Chanterelle
Le Cocq, François	1979	Recueil des pièces de guitare	Bruxelles	Culture et Civilisation Chanterelle
Murcia, Santiago de	1979	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	Mónaco	Chanterelle
Corbetta, Francesco	1980	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola	Firenze	SPES
Calvi, Carlo	1980	Intavolatura di Chitarra e Chittarriglia	Firenze	SPES
Amat, Joan Carles	1980	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Mónaco	Chanterelle
Pico, Foriano	1981	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Genève	Minkoff
Carbonchi, Antonio	1981	Sonate di Chitarra Spagnola	Firenze	SPES
Marchetti, Tomasso	1981	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Genève	Minkoff
Coriandoli, Francesco	1981	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Firenze	SPES
Ruiz de Ribayaz, Lucas	1982	Luz y Norte Musical	Sevilla	Opera Omnia
Roncalli, Ludovico	1982	Capricci Armonici	Firenze	SPES
Corbetta, Francesco	1983	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto	Firenze	SPES
Corbetta, Francesco	1983	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Firenze	SPES
Corbetta, Francesco	1983	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	Firenze	SPES
Bartolotti, Angelo Michele	1984	Libro primo di chitarra spagnola	Genève	Minkoff
Bartolotti, Angelo Michele	1984	Libro secondo di chitarra spagnola	Genève	Minkoff
Bottazzari, Giovanni	1984	Sonate nuove per la chitarra spagnola	Firenze	SPES
Asioli, Francesco	1984	Primi Scherzi di Chitarra	Firenze	SPES
Murcia, Santiago de	1984	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Madrid	Arte Tripharia
Carré, Antonie	1985	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	Genève	Minkoff

Murcia, Santiago de	1987	Saldívar Codex N° 4	Santa Bárbara	Michael Lorimer
Médard, Remy	1988	Pieces De Guitarre	Genève	Minkoff
Granata, Giovanni Battista	1991	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Bologna	Forni
Santa Cruz, Antonio de	-	Libro donde se verán Passacalles	-	-

Veamos algunos datos relacionados con este parámetro en términos de porcentajes.

Gráfica 23:

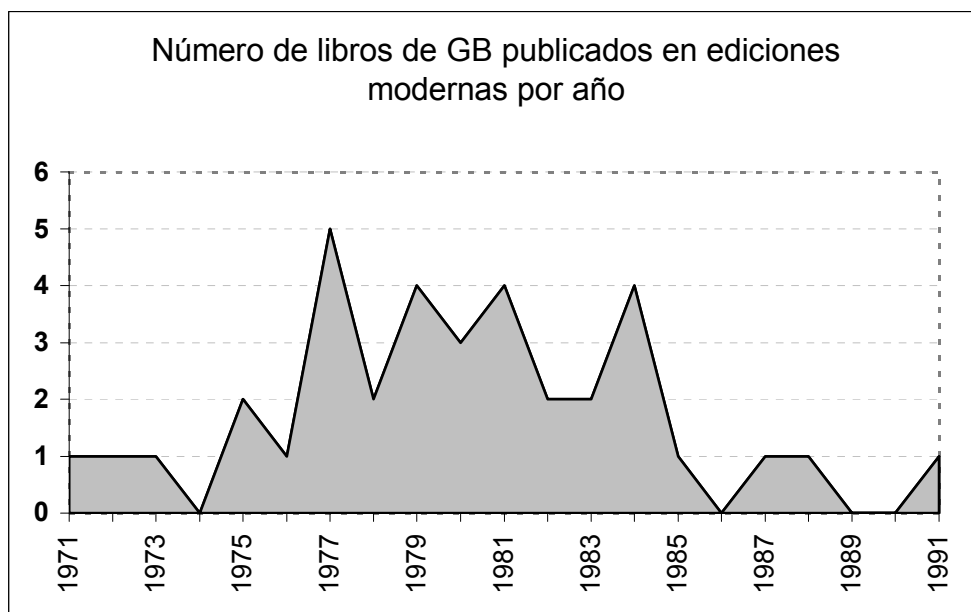


La mayor cantidad de libros han sido publicados por Minkoff y SPES¹, seguidos por editoriales como Forni y Chanterelle. Después tenemos una serie de libros publicados por otras editoriales como: Opera Omnia, Arte Tripharia, Michael Lorimer, Tecla y Culture et Civilisation.

Considerando que la muestra tomada (87%), ha sido un número importante de la producción de reediciones facsimilares; podemos generalizar que la publicación de libros de GB realizada en el período de 20 años, tuvo una curva de crecimiento importante entre los años 1975 y 1985, siendo 1977 el de más producción (5 libros). Veamos los datos en esta curva:

¹ La abreviatura SPES significa STUDIO PER EDIZIONI SCELTE.

Gràfica 24:



ISBN: [ISBN]

El paràmetre ISBN¹ fue incluido en la definición de parámetros finales después de la validación del IA por parte de los expertos. Con la intención de realizar una referencia bibliográfica normalizada, se investigó la norma ISBD (PM)², acerca del ISBN dice la norma:

“L’International Standard Book Number (número internacional normalitzat per a llibres) identifica una edició d’una obra publicada per un editor específic i és únic per a aquesta edició. És assignat pel centre nacional de l’ISBN i es basa en la norma ISO 2108-1972.”

Con respecto a la descripción de documentos musicales impresos agrega lo siguiente.

“De moment no existeix un Número Internacional Normalitzat per a la música impresa, però se’n pot crear un en el futur. Malgrat això, les publicacions de música impresa poden portar un ISBN i un ISSN. Així com l’ISBN, els números d’editor són utilitzats actualment com a números d’identificació alternativa.”

¹ ISBN- International Standard Book Number.

² *Descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a música impresa ISBD (PM)*. (1986). Barcelona: Institut Català de Bibliografia.

Acogiéndonos a la norma, hemos incluido el ISBN para la descripción de los libros. Encontramos que no todos lo incluyen, razón por la que optamos por la segunda alternativa que se refiere al *número de editor*, que dentro de nuestra ficha se llamará *referencia editorial* [REF EDIT]

Referencia editorial: [REF EDIT]

El parámetro *referencia editorial* se utiliza en los libros que no tengan ISBN. En general, la mayoría de los libros disponen o del ISBN o de la REF EDIT, sin embargo el libro de Murcia *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*¹ contiene los dos datos. A continuación se relacionan los datos de los dos parámetros anteriores en la siguiente tabla.

Tabla 21: ISBN y referencias editoriales de los libros de GB.

Libro	Autor	ISBN	REF EDIT
Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Briceño, Luis de	2-8266-0308-6	-
Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Pico, Foriano	2-8266-0737-5	-
Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola	Foscarini, Paolo	-	SPES 20
Intavolatura di chitarra spagnuola	Colonna, Giovanni Ambrosio	-	Forni 182
Libro primo y secondo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	2-8266-0749-9	-
Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio	-	SPES 41
Varii Capricci per la Chittara Spagnuola	Corbetta, Francesco	-	SPES 33
Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia	Calvi, Carlo	-	SPES 30
Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	-	SPES 2
Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Millioni, Pietro-Monte, Lodovico	-	Forni 214
Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro quarto	Corbetta, Francesco	-	SPES 51
Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista	-	Forni 181
Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico	-	SPES 8
Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	0-906700-05-1	-

¹ MURCIA, S. (1984). Op, Cit.

Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Marchetti, Tomasso	2-8266-0727-8	-
Sonate nuove per la chitarra spagnola	Bottazzari, Giovanni	-	SPES 61
Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco	-	SPES 34
Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Carré, Antonie	2-8266-0644-1	-
La Guitarre Royale dedié au Roy	Corbetta, Francesco	2-8266-0604-2	-
Primi Scherzi di Chitarra	Asioli, Francesco	-	SPES 60
Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Corbetta, Francesco	-	SPES 52
Pieces De Guitarre	Médard, Remy	2-8266-0526-7	-
Luz y Norte Musical	Ruiz de Ribayaz, Lucas	84-381-0044-9	-
Livre de guitarre et autres pièces de musique	Grénerin, Henri	2-8266-0650-6	-
Liure de Guittarre- Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	Visée, Robert de	2-8266-0108-3	-
Les Principes de la Guitarre	Derosier, Nicolas	-	Forni 213
Capricci Armonici	Roncalli, Ludovico	-	SPES 17
Poema Harmónico	Guerau, Francisco	-	Tecla 374
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española	Sanz, Gaspar	2-8266-0628-X	-
Libro donde se verán Passacalles	Santa Cruz, Antonio de	-	-
Nouvelles découvertes sur la guitarre	Campion, François	2-8266-0641-7	-
Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Murcia, Santiago de	84-86230-09-8	Mfa 35
Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	Carré, Antonie	2-8266-0900-9	-
Recueil des pièces de guitare	Le Cocq, François	-	CRMB 5615
Saldívar Codex N° 4	Murcia, Santiago de	0-9618527-0-4	-
Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	Murcia, Santiago de	906-700-01-9	-
Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Amat, Joan Carles	0-906700-14-0	-

1.3. Descripción del documento

Los parámetros de descripción del documento fueron añadidos al IA en una segunda etapa después de la validación por el grupo de expertos, en la primera etapa se encontraba solamente la descripción del tamaño. La descripción del documento es un recurso importante en el momento de la identificación de las fuentes; por una parte está la descripción física y por otro lado la descripción del contenido.

Veamos lo que dice la norma ISBD (PM) acerca de la descripción del documento:

“El tercer element de la zona de la descripció física és la menció de les dimensions de la publicació.

Las dimensiones són donades per l'alçada de la coberta de la publicació presa paral·lelament al llong, expressada en centímetres i arrodonida al centímetre superior.

Ex.: . ---- 1 partitura (329 p.) : il.; 18 cm”

Podemos apreciar que además de dar la medida en centímetros (*cm*) del lomo del libro, se especifica el número de páginas. Las medidas del documento ya estaban incluidas en los parámetros iniciales, con respecto al número de páginas, se consideró un dato irrelevante para el objetivo del análisis y se sustituyó por el número de piezas contenidas en los libros.

En cuanto a la descripción del contenido, se ha incluido la presencia o ausencia de los prólogos explicativos. Los prólogos están divididos en dos grupos:

- Prólogo primario: es el prólogo escrito por el autor o editor del libro en la *edición primaria*.
- Prólogo secundario: es el prólogo escrito en la edición moderna, generalmente escrito por un intérprete o musicólogo de reconocido prestigio.

A continuación relacionamos los parámetros relativos a la descripción del documento.

Tamaño: [TAMAÑO]

El parámetro *tamaño* proporciona las dimensiones del documento. La norma ISBD (PM) nos habla de la necesidad de incluir la dimensión del lomo del libro, nosotros hemos considerado necesario añadir el ancho, más no el espesor. Veamos a continuación un ejemplo con las medidas del libro de Foriano Pico:

Tomando como referencia el libro de pie (como lo encontraríamos en una biblioteca) la primera medida es el ancho y la segunda el alto. Ejemplo: 15 x 10,5cm.



Total de piezas: [TOTAL PIE]

El parámetro *total de piezas* relaciona la cantidad de piezas presentes en los libros. El número de piezas es un dato interesante para valorar la producción, en cantidad, de cada uno de los compositores. La extensión de las piezas y su calidad no se determinan con este parámetro. Si queremos hacer un análisis de extensión de las piezas tendríamos que ir al parámetro de *compases* [COMPASES]. Por otro lado, la calidad es imposible determinarla con los datos proporcionados en este análisis.

Los datos de dimensiones de los libros [TAMAÑO] y el *total de piezas* [TOTAL PIE] los relacionamos en la siguiente tabla:

Tabla 22: Tamaño y total de piezas de los libros de GB.

Libro	Autor	TAMAÑO	TOTAL PIE
Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Briçeyño, Luis de	21,5 x 15cm	49
Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Pico, Foriano	15 x 10,5cm	69
Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Foscarini, Paolo	17 x 24cm	200
Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	16 x 22cm	122
Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	16 x 22cm	11
Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	16 x 22cm	7
Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	16 x 22cm	25
Libro primo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	22 x 15cm	50
Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio	20,5 x 27,5cm	116
Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola	Foscarini, Paolo	17 x 24cm	44
Varii Capriccii per la Chittara Spagnuola	Corbetta, Francesco	28 x 15cm	45
Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia	Calvi, Carlo	24 x 17,5cm	65
Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	25 x 17cm	60
Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Millioni, Pietro-Monte, Lodovico	18 x 12cm	35
Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola-libro cuarto	Corbetta, Francesco	24 x 17cm	44
Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista	24,5 x 17cm	18
Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico	17,5 x 24,5cm	58
Libro secondo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	22 x 15cm	156
Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	23,5 x 17cm	79
Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Marchetti, Tomasso	15 x 10cm	61
Sonate nuove per la chitarra spagnola	Bottazzari, Giovanni	24 x 16cm	62
Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco	24 x 17cm	35
Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Carré, Antonie	18 x 12cm	18
La Guitarre Royale dedié au Roy	Corbetta, Francesco	21 x 30cm	111
Primi Scherzi di Chitarra	Asioli, Francesco	24 x 17cm	28
Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Corbetta, Francesco	25 x 17,5cm	15

Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	Corbetta, Francesco	25 x 17,5cm	14
Pieces De Guitarre	Médard, Remy	21,5 x 15cm	48
Luz y Norte Musical	Ruiz de Ribayaz, Lucas	22 x 31,5cm	69
Livre de guitarre et autres pièces de musique	Grénerin, Henri	21,5 x 15cm	106
Liure de Guittarre dedié au Roy	Visée, Robert de	22 x 15cm	84
Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	Visée, Robert de	22 x 15cm	49
Les Principes de la Guitarre	Derosier, Nicolas	22 x 15,5cm	12
Capricci Armonici	Roncalli, Ludovico	24 x 17cm	54
Poema Harmónico	Guerau, Francisco	29 x 20cm	40
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Sanz, Gaspar	25,5 x 17cm	50
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Sanz, Gaspar	25,5 x 17cm	36
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Sanz, Gaspar	25,5 x 17cm	12
Libro donde se verán Passacalles	Santa Cruz, Antonio de	21 x 30cm	28
Nouvelles découvertes sur la guitarre	Campion, François	23 x 31cm	125
Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Murcia, Santiago de	24 x 16,5cm	118
Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	Carré, Antonie	20 x 15cm	56
Recueil des pièces de guitare	Le Cocq, François	21 x 28cm	214
Saldivar Codex N° 4	Murcia, Santiago de	22 x 28cm	92
Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y acidentales	Murcia, Santiago de	19 x 13cm	131
Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Amat, Joan Carles	10,5 x 15cm	12

En la tabla observamos que el libro de Le Coqc, es el que tiene mayor cantidad de piezas, sin embargo, recordemos que en su libro existen obras de otros compositores. Vemos en la tabla también que los libros de Murcia son los que, comparados con los otros compositores, tienen más cantidad de piezas. Su primer libro tiene 131, el segundo 118 y el tercero 92. Si contamos las piezas por compositores y no por libros, tenemos los siguientes resultados.

Tabla 23: Número de piezas por autor en los libros de GB.

Autor	TOTAL PIE	Autor	TOTAL PIE
Murcia, Santiago de	341	Calvi, Carlo	65
Foscarini, Paolo	244	Bottazzari, Giovanni	62
Corbetta, Francesco	229	Marchetti, Tomasso	61
Le Cocq, François	214	Pellegrini, Domenico	58
Bartolotti, Angelo	206	Roncalli, Ludovico	54
Michele			
Colonna, Giovanni	165	Briceño, Luis de	49
Ambrosio			
Granata, Giovanni	157	Médard, Remy	48
Battista			
Visée, Robert de	133	Guerau, Francisco	40
Campion, François	125	Millioni, Pietro- Monte,	35
		Lodovico	
Carbonchi, Antonio	116	Coriandoli, Francesco	35
Grénerin, Henri	106	Santa Cruz, Antonio de	28
Sanz, Gaspar	98	Asioli, Francesco	28
Carré, Antonie	74	Derosier, Nicolas	12
Ruiz de Ribayaz, Lucas	69	Amat, Joan Carles	12
Pico, Soriano	69		

En los libros de Murcia también se encuentran obras de otros compositores, sin embargo, casi la mayoría de las piezas son del autor, en los libros de Foscarini, Corbetta y Bartolotti, la totalidad de las piezas son del autor. Se puede concluir que, junto con Murcia, los tres compositores anteriores fueron los más prolíficos en cuanto a número de piezas compuestas para GB en la época.

Para la descripción del contenido de los libros incluimos tres parámetros que nos determinarán la presencia de los prólogos y el *alfabeto* en los libros. Los parámetros considerados son: *prólogo primario*, *prólogo secundario* y *alfabeto*.

Prólogo primario: [PRÓLOGO P]

El parámetro *prólogo primario* determina la presencia en la publicación del prólogo de edición primaria. Como ya hemos dicho, en el prólogo primario el compositor proporciona indicaciones acerca de la interpretación de las piezas. La importancia del prólogo en las ediciones en facsímil es enorme, teniendo en cuenta que es el único medio no musical, por el cual podemos estar en contacto con el compositor. Durante la interpretación de las piezas se tienen

frecuentemente dudas acerca de las indicaciones dadas por el autor en las obras, el prólogo en estos casos es la fuente primaria que nos podría aclarar dichas dudas.

A continuación presentamos una tabla con la relación de los libros que contienen prólogo primario, el idioma en que está escrito y el tipo de *alfabeto* incluido.

Tabla 24: Libros de GB con prólogo

AÑO	ALFABETO ¹	IDIOMA ²	AUTOR	LIBRO
1626	CA	ES	Briçefio, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
1677	CA	ES	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
1694	-	ES	Guerau, Francisco	Poema Harmónico
1697	IT	ES	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
1697	IT	ES	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
1699	IT	ES	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
1714	IT	ES	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
1761	CA	ES	Amat, Joan Carles	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes
1671	-	FR	Carré, Antonie	Livre de gitarre contenant plusieurs pièces
1671	IT	FR	Corbetta, Francesco	La Gitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
1674	-	FR	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La gitarre Royale"
1676	-	FR	Médard, Remy	Pieces De Gitarre
1680	-	FR	Grénerin, Henri	Livre de gitarre et autres pièces de musique
1682	-	FR	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
1686	-	FR	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Gitarre dedié au Roy
1690	IT	FR	Derosier, Nicolas	Les Principes de la Gitarre
1705	-	FR	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la gitarre
1729	IT	FR	Le Cocq, François	Recueil des pièces de gitarre
1628	IT	IT	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
1632	IT	IT	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
1637	IT	IT	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
1637	IT	IT	Colonna, Giovanni	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro

¹ La nomenclatura utilizada para el tipo de *alfabeto* es: IT- italiano, CA- castellano, CT- catalán.

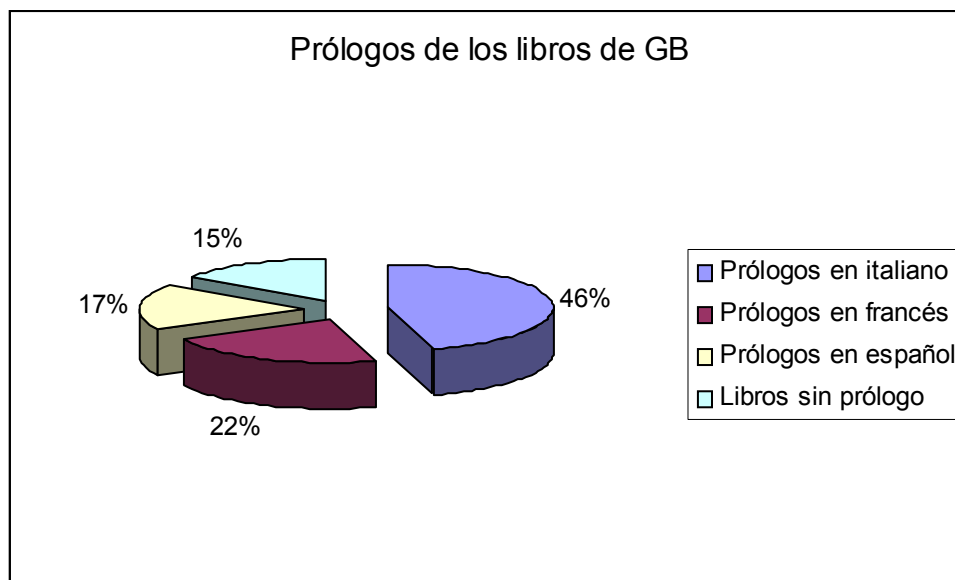
² La nomenclatura utilizada para el idioma es: ES- español, IT- italiano, FR- francés.

			Ambrosio	
1637	IT	IT	Colonna, Giovanni	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro
			Ambrosio	
1637	IT	IT	Colonna, Giovanni	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro
			Ambrosio	
1640	IT	IT	Bartolotti, Angelo	Libro primo di chitarra spagnola
			Michele	
1640	IT	IT	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
1640	IT	IT	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
1643	IT	IT	Corbetta, Francesco	Varii Capricci per la Chittara Spagnuola
1646	IT	IT	Calvi, Carlo	Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia
1646	IT	IT	Granata, Giovanni	Capricci Amonici sopra la Chitarriglia
			Battista	Spagnuola
1647	IT	IT	Millioni, Pietro- Monte, Lodovico	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola
1648	IT	IT	Corbetta, Francesco	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto
1650	IT	IT	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola
1655	IT	IT	Bartolotti, Angelo	Libro secondo di chitarra spagnola
			Michele	
1659	-	IT	Granata, Giovanni	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la
			Battista	Chitarra Spagnuola
1660	IT	IT	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
1663	-	IT	Bottazzari, Giovanni	Sonate nuove per la chitarra spagnola
1670	-	IT	Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola
1674	-	IT	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra

Analizando los datos de los prólogos tenemos que de los 46 libros existen 39 que tienen prólogos primarios, 21 de ellos en italiano, 10 en francés y ocho en español.

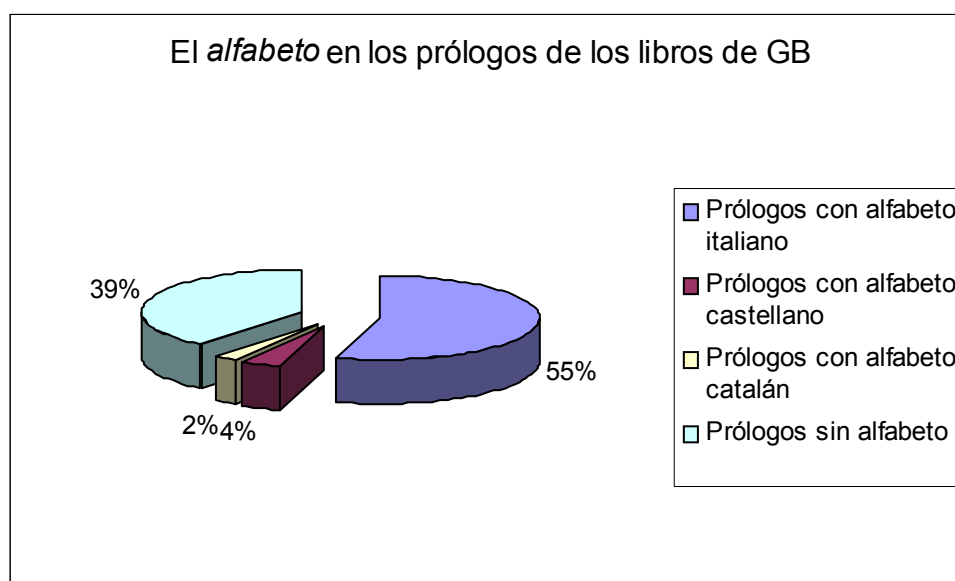
Veamos los datos en términos de porcentajes en la siguiente gráfica.

Gráfica 25:



Por otra parte, de los 46 libros existen 28 libros que incluyen el *alfabeto* en el prólogo; 25 indican el *alfabeto* italiano, dos el *castellano* y uno el *catalán*. Veamos la relación de los tipos de *alfabetos* presentes en los libros.

Gráfica 26:



Observamos en los gráficos el predominio de los prólogos escritos en italiano, así como el uso monopolizado que tuvo el *alfabeto* italiano.

Prólogo secundario: [PRÓLOGO S]

El parámetro *prólogo secundario* indica la presencia en la publicación del prólogo de edición secundaria. Estos prólogos, escritos por personas especializadas, representan una gran ayuda en el momento de estudiar las ediciones facsimilares.

Alfabeto: [ALFABETO]

El parámetro *alfabeto* indica la presencia de los acordes de *alfabeto* italiano, castellano o catalán, en el texto del prólogo de la edición primaria.

Los tres parámetros relacionados anteriormente, indican la presencia de dichos elementos en los libros. Con el fin de poder ubicar la información en la base de datos, se ha optado por incluir dos números para determinar si las piezas tienen o no el contenido descrito; en este sentido, si un libro incluye, por ejemplo prólogo primario, se indicará con el número **1**, si el libro no lo contiene entonces se indicará con un número **0**. En la siguiente tabla relacionamos la presencia de *alfabetos* y prólogos en las ediciones primarias y secundarias de los libros de GB.

Tabla 25: Presencia de prólogos y *alfabetos* en los libros de GB.

Libro	Autor	PRÓLOGO P	PRÓLOGO S	ALFABETO
Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Briceño, Luis de	1	0	1
Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Pico, Foriano	1	0	1
Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Foscarini, Paolo	1	1	1
Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	1	0	1

Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	1	0	1
Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	1	0	1
Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	1	0	1
Libro primo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	1	1	1
Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio	1	1	1
Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola	Foscarini, Paolo	1	1	1
Varii Capricci per la Chittara Spagnuola	Corbetta, Francesco	1	1	1
Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia	Calvi, Carlo	1	1	1
Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	1	1	1
Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	Millioni, Pietro-Monte, Lodovico	1	0	1
Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola- libro cuarto	Corbetta, Francesco	1	1	1
Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista	0	0	0
Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico	1	1	1
Libro secondo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	1	1	1
Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	1	1	0
Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Marchetti, Tomasso	1	0	1
Sonate nuove per la chitarra spagnola	Bottazzari, Giovanni	1	0	0
Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco	1	1	0
Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Carré, Antonie	1	0	0
La Guitarre Royale dedié au Roy	Corbetta, Francesco	1	0	0
Primi Scherzi di Chitarra	Asioli, Francesco	1	0	0
Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Corbetta, Francesco	1	1	0
Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	Corbetta, Francesco	1	1	0
Pieces De Guitarre	Médard, Remy	1	1	0
Luz y Norte Musical	Ruiz de Ribayaz, Lucas	1	1	1
Livre de guitarre et autres pièces de musique	Grénerin, Henri	1	1	0
Liure de Guittarre dedié au Roy	Visée, Robert de	1	0	0
Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	Visée, Robert de	1	0	0
Les Principes de la Guitarre	Derosier, Nicolas	1	0	0
Capricci Armonici	Roncalli, Ludovico	0	1	0
Poema Harmónico	Guerrou, Francisco	1	1	0
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Sanz, Gaspar	1	0	1
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Sanz, Gaspar	1	0	1
Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Sanz, Gaspar	1	0	1

Libro donde se verán Passacalles	Santa Cruz, Antonio de	1	0	1
Nouvelles découvertes sur la guitarre	Campion, François	1	1	0
Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Murcia, Santiago de	1	1	1
Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	Carré, Antonie	0	0	0
Recueil des pièces de guitare	Le Cocq, François	1	0	0
Saldívar Codex Nº 4	Murcia, Santiago de	0	1	1
Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	Murcia, Santiago de	0	1	0
Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Amat, Joan Carles	1	1	1

2. Resultados obtenidos de los parámetros del Grupo 2 correspondientes a los *datos de las piezas*

El Grupo 2 está dividido en dos apartados: parámetros generales y de ubicación en los libros.

2.1. Generales

Tipo de pieza: [TIPO PIEZA]

El parámetro *tipo de pieza* fue creado por la necesidad de identificar las piezas del mismo género con una forma de escritura idéntica. Los títulos de las piezas del mismo género presentan una gran cantidad de variaciones, que en la mayoría de los casos se diferencian por cuestiones de idioma. La introducción de un único nombre en el IA para la búsqueda de la información, arrojará el resultado único de todas las coincidencias de la misma pieza.

Veamos algunos ejemplos de piezas que presentan diferentes nombres y se han unificado en un solo *tipo de pieza*. Citaremos la variaciones de nombres

que se encuentran en las danzas propias de la Suite barroca como Allemande, Courante, Sarabande y Gigue.

Tabla 26: Variaciones de escritura en las danzas de la suite barroca.

TIPO PIEZA	Allemande	Courante	Sarabande	Gigue
1	Alemanda	Corrente	Çaravanda	Gigua
2	Allemanda	Correntina	Sarabanda	Giga
3	Alemanna	Corente	Zarabanda	Jiga
4	Alemaná	Corenti		
5	Almanda	Coriente		
6	Alemande	Correnta		

Para la selección del nombre unificador, se recurrió a la primera escritura del *tipo de pieza* que aparece en dos diccionarios de música. El primero: *The new Grove dictionary of music and musicians*¹, es considerado la publicación más completa sobre música en la actualidad y cuenta con 29 volúmenes. Como fuente secundaria y de gran valor para los términos en Español, se utilizó el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*².

A continuación, presentamos una lista, por orden alfabético, de los 86 *tipos de pieza* que tienen más de una coincidencia en la base de datos y con la grafía encontrada en los diccionarios. Algunas piezas no se encuentran definidas en ninguno de los diccionarios, sin embargo les asignamos un *tipo de pieza* basados en la mayor cantidad de coincidencias que se encuentren en la base de datos. Indicamos a continuación la localización y características de dichas piezas.

¹ The New Grove- Dictionary of Music and Musicians, Second Edition. (2001). United Kingdom: Grove.

² Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (2000). España: SGAE.

Lista alfabética de los nombres escogidos de *tipo de pieza*.

A

- Adagio
- Allegro
- Allemande
- Aria
- Aurilla: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Tres piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 27: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Aurilla.

REF	Pieza	Autor	Libro
PIC 1 040	Aurilla mia	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
MAR 1 036	Aurilla mia	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
MAR 1 042	Aurilla mia	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola

B

- Balletto
- Batalla: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Bourrée: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.
- Brando
- Branle
- Burlesque

C

- Canario
- Canción: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.

- Capona: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Capriccio
- Clarines: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Dos piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 28: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Clarines.

REF	Pieza	Autor	Libro
SAN 2 026	Clarines y Trompetas Ydea especial de Clarines	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
MUR 3 043		Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

- Clorida: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Tres piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 29: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Clorida.

REF	Pieza	Autor	Libro
CAB 1 110	Clorida	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
MAR 1 035	Clorida	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
MAR 1 046	Clorida	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola

- Cotillion
- Cotognella: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Dos piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 30: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Cotognella.

REF	Pieza	Autor	Libro
CAB 1 103	Cotognella Battuta	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
CAB 1 104	Cotognella pizzicata	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola

- Courante
- Cumbé: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*. Es posible también encontrar este tipo de pieza sin el acento en la base de datos.
- Chaconne

D

- Danza: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Danza del Hacha: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Sin embargo, es muy conocida actualmente por la obra de Gaspar Sanz y que Joaquín Rodrigo incluyó en uno de los movimientos de la *Fantasía para un Gentilhombre* para guitarra y orquesta. Siete piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 31: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Danza del Hacha.

REF	Pieza	Autor	Libro
BRI 1 020	la dança de el hacha	Briceño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
BRI 1 021	la mesma dança sobre el cruçado	Briceño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
RIB 1 039	Dança del Acha	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
RIB 1 058	Dança del Hacha	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
SAN 1 006	Dance de las Hachas	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
SAN 1 028	Dance de las Hachas	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
SAN 2 002	Las Hachas	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2

- Double
- Dupon: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Dos piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 32: Lista del parámetro tipo de pieza con nombre Dupon.

REF	Pieza	Autor	Libro
CAB 1 077	Dupon	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
CAB 1 078	Monami Dupon Monami in altro modo	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola

E

- Española

F

- Fandango
- Fanfare
- Fantasía: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.
- Folia
- Fuga
- Fustamberg: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Dos piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 33: Lista del parámetro tipo de pieza con nombre Fustamberg.

REF	Pieza	Autor	Libro
MUR 1 019	fustamberg	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
MUR 2 061	Fustamberg	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex N° 4

G

- Gaitas
- Gallarda
- Gavotte
- Gigue
- Girumetta: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Cuatro piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 34: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Girumetta.

REF	Pieza	Autor	Libro
PIC 1 032	Girumetta	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
PIC 1 034	Girumetta	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
MAR 1 037	Girumetta per C	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
MAR 1 038	Girumetta per B	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola

- Gran Duque: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.

I

- Imposibles: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.

J

- Jácara: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.
- Jota: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.

L

- Lantureril: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Tres piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 35: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Lantureril.

REF	Pieza	Autor	Libro
PIC 1 054	Intururu	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
CAB 1 061	Lantureril	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
CAB 1 094	L'anturlurù pizzicata	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola

- Loure

M

- Marcha: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Mariona: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Marizápalos: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.
- Matachin
- Menuet
- Monica

N

- Napolitana

O

- Overture

P

- Paganina
- Paradetas: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Pasacalle
- Passamezzo
- Passepied
- Pavana: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Paysanos: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Polonaise
- Prelude

R

- Ricercare
- Rigaudon
- Rondó: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.
- Ruggiero

S

- Saione: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Dos piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 36: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Saione.

REF	Pieza	Autor	Libro
CAB 1 112	Saione battuto	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
CAB 1 113	Saione pizzicato	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola

- Saltarello

- Sarabande
- Seguidilla
- Sesquialtera
- Siciliana
- Sinfonía: es posible también encontrar este *tipo de pieza* sin el acento en la base de datos.
- Sombras: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Sonata

T

- Tambourin
- Tarantella
- Tenor di Napoli: la definición de este *tipo de pieza* no fue encontrada en ninguno de los dos diccionarios. Siete piezas en la base de datos llevan este título:

Tabla 37: Lista del parámetro *tipo de pieza* con nombre Tenor di Napoli.

REF	Pieza	Autor	Libro
FOS 1 041	Tenor di Napoli Primo	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
FOS 1 042	Tenor di Napoli Secondo	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
FOS 1 043	Tenor di Napoli Terzo	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
COL 1 080	Tenor de Napoli diversi	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
COL 1 081	Tenor de Napoli diversi	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
COL 1 082	Tenor de Napoli diversi	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
COL 1 083	Tenor de Napoli in altro modo	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro

- Toccata

- Tombeau
- Torneo: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Tourdion

V

- Vacas: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.
- Villanella
- Villano
- Volta

Z

- Zarambeque: la definición de este *tipo de pieza* sólo fue encontrada en el diccionario de la *Música Española e Hispanoamericana*.

Una vez relacionados los diferentes tipos de piezas analizadas, así como las apariciones de las piezas no genéricas en la bases de datos, veamos a continuación el número de piezas encontradas en cada uno de los 86 tipos.

Tabla 38: Relación de la cantidad de piezas por *tipo de pieza*.

TIPO PIEZA	Cantidad	TIPO PIEZA	Cantidad	TIPO PIEZA	Cantidad
Pasacalle	415	Allegro	12	Aurilla	3
Courante	308	Marcha	12	Burlesque	3
Sarabande	308	Villanella	12	Clorida	3
Allemande	253	Fuga	11	Cotillion	3
Gigue	173	Ruggiero	11	Lantureril	3
Menuet	138	Mariona	9	Matachín	3
? ¹	131	Sonata	9	Paradetas	3
Aria	122	Brando	8	Saltarello	3
Chaconne	115	Capriccio	8	Sombras	3
Prelude	114	Monica	8	Torneo	3
Folia	87	Branle	7	Capona	2
Gavotte	71	Danza	7	Clarines	2
Balletto	57	Danza del Hacha	7	Cotognella	2
Gallarda	55	Fantasía	7	Cumbé	2
Toccata	38	Marizápalos	7	Dupon	2
Pavana	33	Tambourin	7	Fandango	2
Bourrée	28	Tenor di Napoli	7	Fustamberg	2
Españoleta	27	Tourdion	6	Imposibles	2
Passamezzo	27	Batalla	5	Jota	2
Villano	25	Gran Duque	5	Paysanos	2
Passepied	20	Overture	5	Polonaise	2
Canario	18	Paganina	5	Ricercare	2
Double	17	Tarantella	5	Saione	2
Jácara	16	Volta	5	Sesquialtera	2
Vacas	15	Fanfare	4	Zarambeque	2
Canción	14	Gaitas	4	Loure	1
Rondó	14	Girumetta	4	Napolitana	1
Rigaudon	13	Tombeau	4	Seguidilla	1
Sinfonía	13	Adagio	3	Siciliana	1

Recordemos que el total de piezas analizadas es de **2.933**, vemos en la tabla que la mayor cantidad corresponde a los **pasacalles**, dato que corrobora la importancia del género para el instrumento; le siguen los movimientos básicos de la suite barroca: **Allemande**, **Courante**, **Sarabande** y **Gigue**. A continuación el **Menuet** y una serie de piezas que no tienen título pero que en su mayoría, al tocarlas, se podrían indentificar y catalogar en alguno de los grupos de piezas. Con el objetivo de proporcionar datos concretos acerca de la preferencia de composición para la GB, hemos organizado cinco grupos de piezas de la siguiente manera.

¹ Piezas sin título.

Tabla 39: Preferencia de tipo de composición para la GB.

Grupo	Piezas	Cantidad	Porcentaje %
1	Preludio, Courante, Sarabande, Menuet y Gigue ¹	1.294	45
2	Otras danzas	856	29
3	Pasacalle y Chaconne	530	18
4	?	131	4
4	Aria	122	4
Total		2.933	100

Podemos apreciar que los movimientos más comunes de la Suite barroca ocupan un **45%** de la producción total de las piezas. Por otro lado, el Pasacalle y la Chaconne tienen un peso muy importante dentro de las preferencias que corresponde a un 18%.

Título de pieza: [TÍTULO PIEZA]

En el parámetro *título de pieza* se indica exactamente el nombre de la pieza como aparece en la edición en facsímil. Los *títulos de pieza* tienen diversas extensiones, encontramos los que coinciden exactamente con el *tipo de pieza*, así como los nombres más explicativos. Veamos algunos ejemplos comparativos entre los *títulos de piezas* y *tipos de piezas*, que hemos dividido en cuatro grupos.

- Primer grupo: títulos que coinciden exactamente.
- Segundo grupo: títulos con alguna variación ortográfica.
- Tercer grupo: proporciona explicaciones de tempo, procedencia o tonalidad.
- Cuarto grupo: títulos más amplios que informan acerca de la calidad de las piezas, la forma de tocarse o la ocasión para la que fue compuesta.

¹ En este grupo se incluyen los movimientos propios de la Suite barroca.

Tabla 40: Ejemplos comparativos entre los parámetros *título pieza* y *tipo pieza*.

REF	TÍTULO PIEZA	TIPO PIEZA
<u>Grupo 1</u>		
COR 3 070	Sarabande	Sarabande
COR 3 073	Gigue	Gigue
SAN 1 013	Españoleta	Españoleta
<u>Grupo 2</u>		
COR 3 077	Passacalle	Pasacalle
FOS 1 087	Corrente	Courante
FOS 1 102	Gagliarda	Gallarda
COR 1 042	Follia	Folia
COR 3 104	Folie	Folia
ASI 1 009	Corrente	Courante
ASI 1 015	Giga	Gigue
RIB 1 040	Buelta	Volta
RIB 1 044	Xacaras	Jácara
SAN 1 016	Rugero	Ruggiero
COR 1 028	sua Corrente	Courante
MUR 1 023	La Saltarele	Saltarello
<u>Grupo 3</u>		
FOS 1 095	Balletto Frances	Balletto
SAN 1 018	Granduque de Florencia	Gran Duque
COR 1 021	Almanda del quinto tuono piu Alto	Allemande
MUR 1 013	Zarabanda Despacio	Sarabande
MUR 1 029	La Babiere. Menuet	Menuet
CAB 1 077	Dupon Monami	Dupon
CAB 1 083	Sarabanda del Oratoria	Sarabande
CAB 1 086	Corrente Spada	Courante
<u>Grupo 4</u>		
BRI 1 013	suertes de folias estrahordinarias	Folia
BRI 1 041	quartillas desdñando y loando unos ojos. Quinto pasacalle	Pasacalle
BRI 1 044	cançion a la reyna de françia quando entro en bordeos. segunda vez. Quarto pasacalle	Pasacalle
RIB 1 003	Passacalle por proporción menor para tañer de Punteado	Pasacalle

Compases: [COMPASES]

El parámetro *compases* determina el número de compases de las piezas. En las tablaturas de GB encontramos gran cantidad de variables para el conteo de

los compases: Por un lado, existen piezas con carácter improvisatorio que no tienen barras de compás; en este caso se incluyó en la base datos la anotación ND que significa *no determinado*. Por otro lado, algunas piezas tienen compases irregulares, esto significa que, sin tener indicación de cambio de compás, la cantidad de figuras en los compases no coinciden exactamente con la métrica indicada al comienzo de la pieza. La variabilidad de los compases hizo necesario definir unos criterios para la numeración que indicamos a continuación:

- Los compases comienzan y terminan con las barras de compás, inclusive en los compases irregulares indicados anteriormente. En el caso de no tener barras se indica con ND (no determinado).
- En el caso de los compases con antecompás o *anacrusa*, se contará como un compás si al final de la pieza se completa.
- Los comienzos anacrúsicos de las partes diferentes al comienzo de la pieza se contarán como parte del compás anterior, sólo si son equivalentes en duración a la anacrusa inicial de la pieza; si no lo es, se contará como un compás independiente.
- Los cambios de sistema deben llevar barras de compás. En el caso que no se incluya, se contará como compás independiente, si la duración es mayor a la anacrusa del comienzo de la pieza.
- En caso de no tener anacrusa la pieza y en el cambio de sistema se ve claramente que se completa el compás, no se contará un compás independiente; sin embargo, en caso de duda se contabilizará como compás independiente.

Una vez utilizado el IA para extraer resultados del parámetro *compases*, se determinó que en un total de 640 piezas no están definidos los compases por la ausencia de barras de compás. En algunas de ellas se podrían deducir porque se indicaba la métrica al comienzo de la pieza, sin embargo, dentro del análisis se consideró que las piezas que no tuvieran barras de compás, se incluirían dentro de la denominación ND (no determinado). Se observó que muy pocas

piezas tienen más de 200 compases, dichas piezas las relacionamos a continuación.

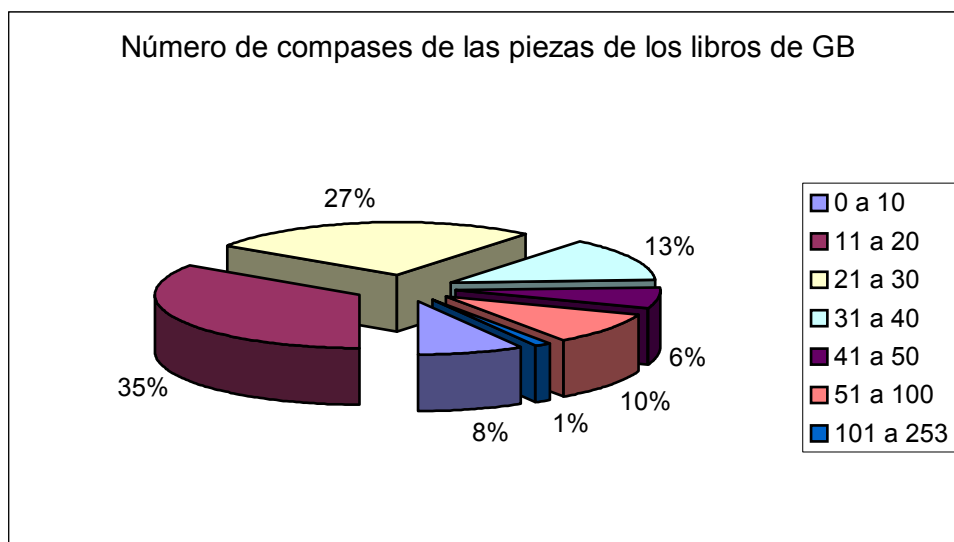
Tabla 41: Piezas de GB con más de 200 compases.

REF	Título de pieza	Autor	COMPASES
CAM 1 119	Fugue	Campion, François	253
CAM 1 081	Sonattina 1741 Allegro	Campion, François	250
BAR 2 063	Ciaccona	Bartolotti, Angelo Michele	242
MUR 2 055	Folías Italianas	Murcia, Santiago de	231
GUE 1 033	Marizapalos	Guerau, Francisco	216

Con el fin de determinar una conclusión acerca de la longitud de las piezas, se establecieron siete rangos de valores que mostramos en la gráfica.

- Rango 1: piezas de 1 a 10 compases
- Rango 2: piezas de 11 a 20 compases
- Rango 3: piezas de 21 a 30 compases
- Rango 4: piezas de 31 a 40 compases
- Rango 5: piezas de 41 a 50 compases
- Rango 6: piezas de 51 a 100 compases
- Rango 7: piezas de 101 a 253 compases

Gráfica 27:



Podemos observar que el mayor porcentaje equivale a las piezas que tienen entre 11 y 20 compases (35%), seguidas por las que tienen entre 21 y 30 compases (27%). La suma de estos porcentajes es un **62%**, lo que significa que dos terceras partes de las piezas tienen entre 11 y 30 compases. Por otro lado, el porcentaje de piezas de más de 101 compases es muy reducido, solamente ocupa un **1%**.

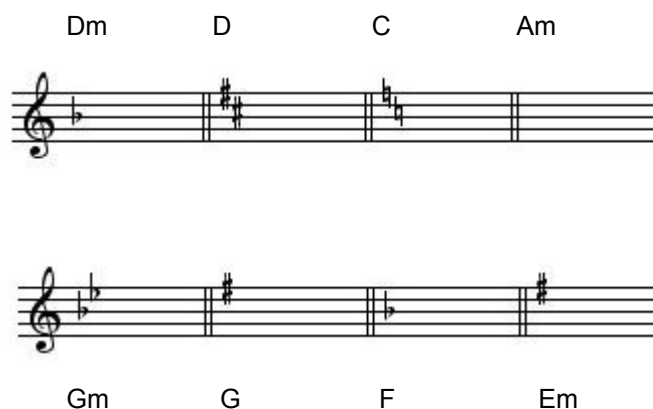
Tonalidad: [TONALIDAD]

El parámetro *tonalidad* indica la tonalidad de la pieza en cifrado americano. Aunque la indicación de la tonalidad en las piezas, está indicada en cualquiera de los tres *alfabetos*; entendemos que la comprensión y memorización de este sistema requiere entrenamiento. Por razones prácticas, se determinó incluir la tonalidad en cifrado americano dada la mayor difusión de este sistema. Las equivalencias del cifrado americano con el alfabeto italiano se muestran en el parámetro *tonalidad alfabeto*.

Dentro del análisis del parámetro *tonalidad* se consideró importante descubrir qué tipos de armaduras son las más comunes, teniendo en cuenta que este dato repercute directamente en la dificultad de las piezas. Se puede considerar que para la mayor cantidad de instrumentos, las tonalidades con numerosas

alteraciones son más difíciles que las que tienen pocas, y la GB no es la excepción. Una vez utilizado el IA para la valoración de este parámetro se ha descubierto que las ocho tonalidades más utilizadas en el repertorio analizado son en orden de importancia: Dm, D, C, Am, Gm, G, F y Em.

Un análisis de las alteraciones de dichas tonalidades nos muestra que corresponden a las que presentan máximo dos alteraciones, bien sea con sostenidos o bemoles. Posteriormente encontramos dos tonalidades con tres alteraciones: A y Cm y las últimas de nuevo con dos alteraciones: Bm y Bb. Veamos por orden las tonalidades preferidas por la GB:



A continuación presentamos una tabla en que se especifica la tonalidad y el número de piezas encontradas. En este análisis no se han considerado las 143 piezas escritas en *scordatura*.

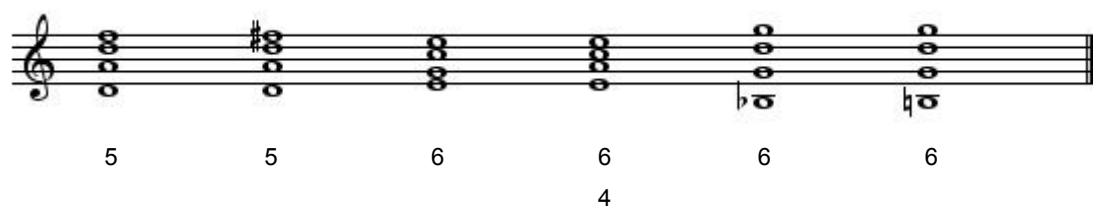
Tabla 42: Número de piezas por tonalidad.

TON	Cantidad	TON	Cantidad	TON	Cantidad	TON	Cantidad
Dm	447	F	186	E	39	Bbm	8
D	364	Em	144	Fm	27	B	7
C	342	A	94	Eb	16	C#m	6
Am	294	Cm	81	Ab	10	Ebm	3
Gm	287	Bm	78	F#	9	C#	2
G	265	Bb	71	F#m	9	Abm	1

Las tonalidades predominantes son Dm y D. Si consideramos la afinación de la GB con solo un bordón en la cuarta cuerda, tenemos que un acorde de Dm o D

estaría en posición fundamental cuando se toca *rasgueado*, esto significa que el bajo del acorde estaría situado en la cuarta cuerda (con bordón) y no en la quinta. La comodidad de este tipo de acorde para la conducción de voces, es quizás el motivo de su predominancia dentro de las tonalidades posibles para el instrumento.

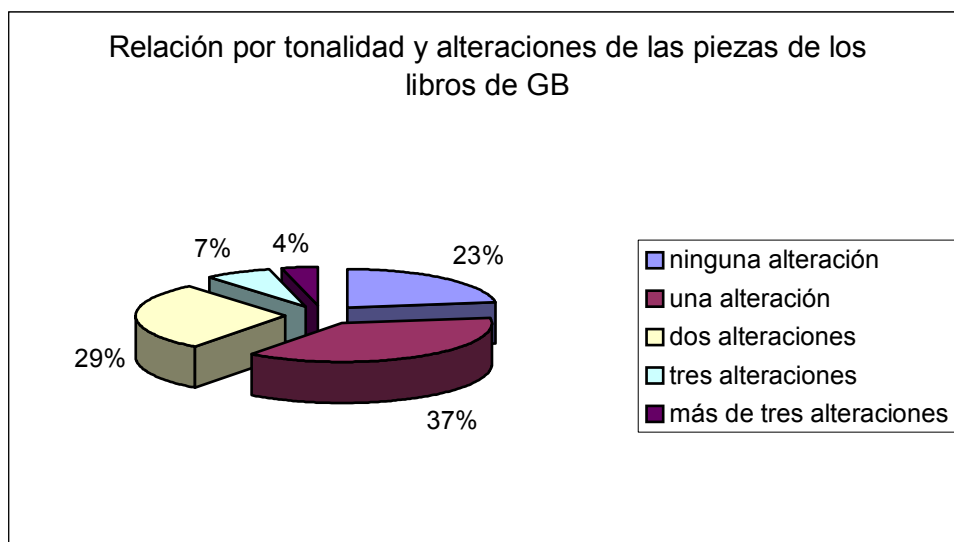
Si realizamos el mismo análisis para las tonalidades de C y Am, vemos que, con la misma afinación (bordón en la cuarta cuerda) y al tocar *rasgueado*, los acordes suenan en disposición de primera y segunda inversión por ser el bajo la nota *mi*. Caso idéntico ocurre en el acorde de Gm y G. Esta situación cambia si tenemos bordón en la quinta cuerda, sin embargo, este tipo de afinación no fue tan difundida para repertorio solista, como lo fue la del bordón en la cuarta. Para tener más claridad sobre lo dicho, analicemos la explicación sobre el pentagrama de estos seis acordes:



Al analizar el número de piezas por cantidad de alteraciones tenemos los siguientes resultados.

Total de piezas sin alteraciones	636
Total de piezas con una alteración (b ó #)	1042
Total de piezas con dos alteraciones	800
Total de piezas con tres alteraciones	200
Total de piezas con más de tres alteraciones	112

Gráfica 28:



El porcentaje total de piezas con alteraciones de cero a dos es del **89%**, de los cuales el **37%** corresponde a piezas con una sola alteración. Si nos salimos del contexto de la GB, encontramos quizás la explicación más contundente acerca del uso de pocas alteraciones en la interpretación de la música barroca. La utilización del sistema no temperado¹, que fue utilizada desde el Renacimiento hasta casi el final del Barroco, hacía bastante difícil la interpretación en instrumentos de CP y cuerda frotada de las tonalidades con más de tres o cuatro alteraciones. El resultado sonoro de tocar con bastantes alteraciones, producía problemas graves de afinación en la interpretación sobretodo de música de cámara. Por esta razón existían las afinaciones en temperamentos que ajustaban el modo a cada una de las tonalidades, pero que servían sólo en dichas tonalidades; los compositores barrocos por tanto preferían tonalidades con pocas alteraciones para ajustar de la manera más general la afinación en un rango no demasiado amplio de posibilidades.

¹ En el sistema *no temperado* las alteraciones no guardaban la homogenidad que tienen en la actualidad. En el sistema *temperado* un Do# es igual a un Reb, por el contrario en un sistema *no temperado* la afinación de las dos notas es ligeramente diferente y su grado de diferencia depende de la tonalidad en que se toque.

Tonalidad alfabeto: [TON ALF]

El parámetro *tonalidad alfabeto* indica la tonalidad en *alfabeto* italiano. Aunque algunas piezas están escritas en *alfabeto* castellano, otras en *alfabeto* catalán y las piezas en tablatura francesa no utilizaban el sistema; se ha optado por indicar la tonalidad en *alfabeto* italiano, por haber sido el sistema más difundido.

Para la definición del parámetro *tonalidad alfabeto*, se ha definido un *alfabeto* italiano único, que excluye los *alfabetos* falsos presentados por algunos compositores. Veamos la equivalencia de nuestro *alfabeto* italiano con el cifrado americano.

Tabla 43: Correspondencia entre cifrado americano y *alfabeto* italiano.

Tonalidad cifrado americano	TON ALF	Tonalidad cifrado americano	TON ALF
A	I	Eb	M
Am	D	Ebm	Z
Bb	H	E	F
Bbm	K	Em	T
B	R	F	G
Bm	X	Fm	P
C	B	F#	Q
Cm	L	F#m	V
Db	W	G	A
Dbm	Y	Gm	O
D	C	Ab	N
Dm	E	Abm	J

Escritura: [ESCRITURA]

El parámetro *escritura* tiene gran importancia en el desarrollo de la investigación. Definimos el tipo de escritura, como el conjunto de técnicas de ejecución que utilizaron los compositores de GB; estas técnicas están definidas por la combinación del estilo *rasgueado* con el punteado. Como punto de partida, se han tomado las variaciones de tipo de escritura que utiliza Tyler¹, variaciones que durante la investigación se fueron extendiendo para especificar

¹ TYLER, J. (1980). The early guitar. London: Oxford University Press, p.123.

mejor el tipo de técnica utilizada. Las cinco nomenclaturas que presenta Tyler son las siguientes:

- I:** plain Italian tablature
- F:** French tablature with or without stroke signs
- O:** Alfabeto only
- M:** Mixed Italian tablature
- S:** Staff notation

A las nomenclaturas presentadas por Tyler hemos agregado variaciones hasta llegar a 16 tipos diferentes. En el proceso de expansión se conservaron las letras iniciales, a las que se sumaron la **C** para la escritura en *alfabeto* castellano; y la **Q** como primera variación del tipo **O**. Veamos a continuación la relación de las diferentes variaciones.

Se definieron tres grupos generales de tipos de escritura:

- Escritura castellana: con la utilización del *alfabeto* castellano.
- Escritura italiana: con la utilización de números en la tablatura y el *alfabeto* italiano.
- Escritura francesa: con la utilización de letras en la tablatura y la ausencia de cualquier tipo de *alfabeto*.

Tabla 44: Nomenclatura utilizada para el parámetro *escritura*.

ESCRITURA	Tipo	Alfabeto	Descripción
C	castellana	castellano	sólo puntos (acordes)
CV	castellana	castellano	vocales con puntos (acordes)
O	italiana	italiano	sólo acordes alfabeto
OF	francesa	-	sólo acordes
ON	italiana	italiano	acordes alfabeto con notas agregadas
ONF	francesa	-	acordes con notas agregadas
Q	italiana	italiano	acordes alfabeto con pequeñas escalas que los unen
QF	francesa	-	acordes con pequeñas escalas que los unen
I	italiana	-	sólo punteo
IF	francesa	-	sólo punteo
IA	italiana	italiano	sólo punteo- acorde alfabeto inicial
IAF	francesa	-	sólo punteo- acorde inicial
M	italiana	italiano	punteo- acordes alfabeto (mixta)
MF	francesa	-	punteo- acordes (mixta)
S	-	-	Staff notation

La definición de los tipos de *escritura* ha sido un trabajo difícil y dispendioso que ha dado lugar a un alto grado de subjetividad en el análisis de las piezas. La mayoría de las piezas no presentan objeción en el momento de encontrar el tipo de *escritura*, sin embargo, el análisis de algunas piezas puede resultar ambiguo. A continuación explicamos con ejemplos cada uno de las variaciones del parámetro *escritura*.

Escritura C

Este tipo de *escritura* se ha denominado como castellana, utiliza únicamente puntos o acordes en *alfabeto* castellano y en estilo *rasgueado*. Veamos un ejemplo en la siguiente pieza:

BRI 1 017 Briçño, Luis de. (1972). " **una gallarda llamada las bacas** ". En: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: Ballard, Pedro, 1626, p. 13.

Tablatura 59: Ejemplo de escritura tipo C.

PAVANAS Y GALLARDAS ROMANESCAS.

P A V A N A.

<i>Quien abra que agora Faltando estos despojos Que tanto el alma adora Le de amistiñes ojos La grimas para llorar Pues son un mar dellanto Y de pesar Dellanto y de pesar.</i>	<i>Acaese la vida Enesita triste calma Y quede conuertida Y dad ojos al alma Lagrimas para llorar Pues son un mar dellanto Y de pesar Dellanto y de pesar.</i>

VNA GALLARDA LLAMADA. LAS BACAS.

Observamos en la pieza un patrón rítmico de blancas, redondas y redondas con punto; en la parte inferior se encuentran los acordes en *alfabeto* castellano¹ indicados por los números: 3, 2, 5 y 1; la letra P y el signo +.

Escritura CV

Este tipo de *escritura*, también denominada castellana, indica los acordes en *alfabeto* castellano sobre un texto para ser cantado, siendo esta la razón de agregarle la letra **V** (vocal). Este tipo de escritura es muy común en los géneros actuales de música moderna, con la diferencia que los acordes en este caso se indican en cifrado americano. Un ejemplo de este tipo de escritura lo podemos ver en la siguiente pieza:

BRI 1 020 Briceño, Luis de. (1972). "**la danza de el hacha**". En: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: Ballard, Pedro, 1626, p. 13.

¹ La correspondencia de estos acordes en cifrado americano, fue explicada en el capítulo I, Apartado 1.3.2.4.

Tablatura 60: Ejemplo de escritura tipo **CV**.

VNA GALLARDA ROMANESCA. 13

ÇARAVANDA LLAMADA DEL ORATORIO.

LA DANÇA DE LA HACHA.

Bis. **T** *V* la tienes pedro. la tumu³jer preñada. juro atal notengo. que vengo del arada

Bis. *Quien la empreña do. dilo tu amigo. yo no se quien dios mes testigo.*

LA MESMA DANÇA SOBRE EL CRVÇADO.

D Bis.

En la pieza de Briceño podemos apreciar que además de los acordes de *alfabeto* castellano sobre el texto, se incluye también el ritmo de los acordes. Sin duda es un sistema más específico que el que se presenta actualmente en canciones modernas, donde en la mayoría de los casos no existe ninguna indicación rítmica y el intérprete ha de estar familiarizado con la música para poderla interpretar.

Escritura O

La *escritura O*, se ha denominado como italiana por la utilización de solo acordes *rasgueados* en *alfabeto* italiano. Veamos un ejemplo de este tipo de escritura en la siguiente pieza:

MAR 1 009 Marchetti, Tomasso. (1981). "**Villan di Spagna**". En: *// primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: Roma: Moneta, Francesco, 1660, p. 13.

Tablatura 61: Ejemplo de escritura tipo O.



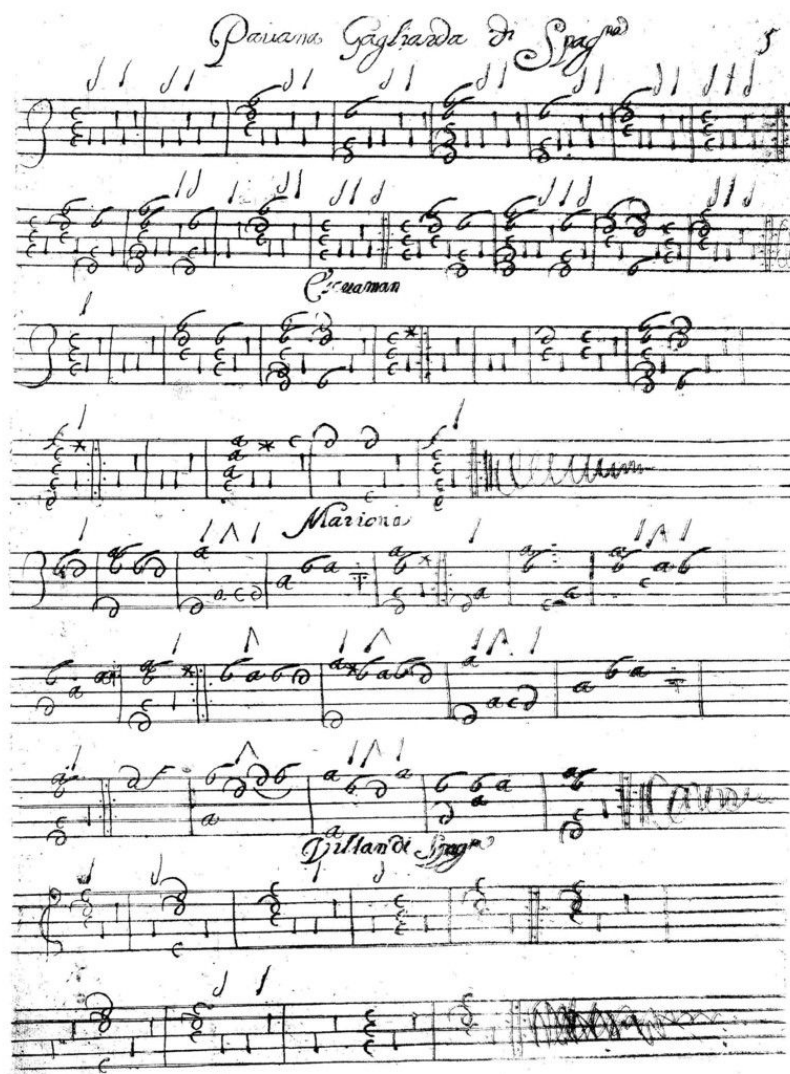
Observamos en la tablatura que los acordes se ubican en la parte superior de una línea y las pequeñas rayas hacia arriba y abajo indican el sentido de los acordes.

Escritura OF

La *escritura OF* se ha denominado como francesa, y no utiliza ninguna clase de *alfabeto*. Consiste en la indicación de sólo acordes escritos en tablatura francesa. Un ejemplo de este tipo de escritura lo tenemos en la siguiente pieza:

CAB 1 017 Carbonchi, Antonio. (1981). " **Pavana Gagliarda di Spagna** ". En: *Sonate di Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Firenze: Maffi, Amador y Landi, Lorenzo, 1640, p. 5.

Tablatura 62: Ejemplo de escritura tipo **OF**.



El compositor utiliza líneas hacia arriba y hacia abajo, que parten de la tercera línea donde indica el sentido de los *rasgueos*. Observamos en la parte superior la indicación del ritmo.

Escritura ON

La *escritura ON* incluye las piezas en escritura italiana con la utilización del *alfabeto* italiano. Este tipo de escritura difiere de la **O**, en la que se utilizan notas agregadas a los acordes del *alfabeto*. Los acordes mantienen su posición, pero alguno de los dedos incluye una nota nueva a manera de

apoyatura o suspensión. Un ejemplo de este tipo de escritura lo vemos en la pieza:

FOS 1 149 Foscari, Paolo. (1979). " **Gagliarda detta la Crudele** ".
En: *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Roma: -, 1632, p. 58.

Tablatura 63: Ejemplo de escritura tipo **ON**.

La gallarda de Foscari comienza con cuatro notas sueltas tocadas en primera y segunda cuerda. Posteriormente realiza los acordes con notas agregadas; la primera de estas notas, con el número tres (3), se encuentra después del acorde H.

Escritura ONF

La *escritura ONF* es la variación francesa de la **ON**. En esta escritura los acordes no se escriben en *alfabeto* pero el concepto continúa siendo el mismo. Un ejemplo de este tipo de escritura lo tenemos en la siguiente pieza:

COR 4 005 Corbetta, Francesco. (1983). "**Autre Fanfare**". En: "*Pièces pour deux Guitares da ""La guitare Royale""*". (Firenze: SPES). Ed. Facs.: París: Bonneüil, Hierosme, 1674, p. 5.

Tablatura 64: Ejemplo de escritura tipo **ONF**.



Observamos en el primer compás de la *fanfare*, el *rasgueado* sobre el acorde de Do mayor, en el siguiente golpe se le agrega un Fa y posteriormente un Sol en la primera cuerda.

Escritura Q

La *escritura Q* consiste en acordes de alfabeto italiano unidos por series de notas. Difiere este tipo de escritura de la **ON** porque en la **Q** existen pasajes más largos de notas que tienen la función de unir armónicamente los acordes. Estos pasajes por lo general no suman más de cuatro notas. Veamos un ejemplo de este tipo de escritura en la pieza:

GRA 2 006 Granata, Giovanni Battista. (1991). " **Corrente** ". En: *Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute*. (Bologna: Forni). Ed. Facs.: ? : ?, 1650, p. 10.

Tablatura 65: Ejemplo de escritura tipo **Q**.



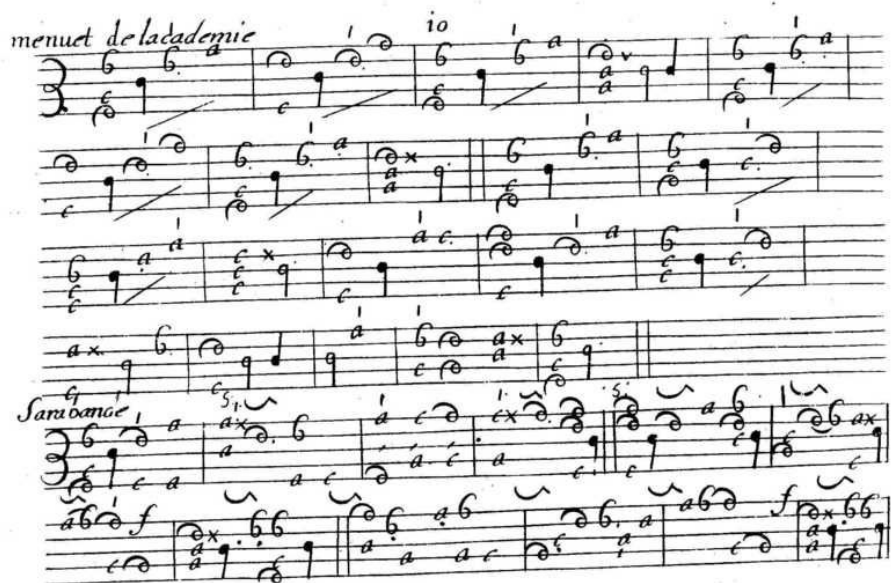
La pieza es en su mayoría de escritura **O**, sin embargo, en la parte final existe una secuencia de notas en escalas que unen los últimos acordes; es por esta secuencia que la pieza se considera como tipo de escritura **Q**.

Escritura **QF**

La *escritura* **QF** es la variación francesa de la escritura **Q**, donde se presentan acordes en tablatura francesa que se unen con pequeñas escalas. Difiere de la escritura **ONF** en que existen pasajes de notas más largos que cumplen la función de unir los acordes armónicamente. Un ejemplo de la escritura **QF** la encontramos en la siguiente pieza:

MED 1 010 Médard, Remy. (1988). " **menuet de lacadémie** ". En: *Pieces De Guitarre*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: -, 1676, p. 10.

Tablatura 66: Ejemplo de escritura tipo **QF**.



Escritura I

La escritura **I** fue la más utilizada por los ICPRB y posteriormente por la guitarra clásico romántica y la guitarra clásica. Se caracteriza por la utilización de notas punteadas solamente y sin *alfabeto*. En el caso de la GB, su uso no fue tan generalizado como lo habría sido en otros instrumentos como la VM, el laúd renacentista, el laúd barroco y la tiorba. Un ejemplo de este tipo de escritura lo vemos en la siguiente pieza:

GUE 1 012 Guerau, Francisco. (1977). "**Pasacalles de 5º tono-Proporcion**". En: *Poema Harmónico*. (London: Tecla). Ed. Facs.: Madrid: Ruiz de Murga, Manuel, 1694, p. 15.

Tablatura 67: Ejemplo de escritura tipo I.



La totalidad del libro de Francisco Guerau¹ está escrito en este tipo de escritura.

Escritura IF

La *escritura IF* es la variante francesa de la I, donde se utiliza letras en vez de números. Los franceses no fueron los únicos en utilizar letras, se presenta también en las tablaturas para laúd renacentista en Inglaterra. Un ejemplo de este tipo de escritura lo tenemos en la siguiente pieza:

CAM 1 121 Champion, François. (1977). "**Fugue***". En: *Nouvelles découvertes sur la guitare*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: ?, 1705, p. 89.

¹ GUERAU, F. (1977). *Poema Harmónico*. London: Tecla. Ed. facs.: Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694.

Tablatura 68: Ejemplo de escritura tipo IF.



Escritura IA¹

La *escritura IA* se encuentra muy cercana a la *escritura M*, que fue la más desarrollada para la GB. La *IA*, es la combinación de la escritura punteada *I*, con un acorde de *alfabeto* en el comienzo y final de las secciones; y eventualmente en las partes intermedias. Se intenta describir con este tipo de escritura, las piezas punteadas con muy pocos acordes de *alfabeto*. Un ejemplo de este tipo de escritura lo vemos en la siguiente pieza:

GRA 1 043 Granata, Giovanni Battista. (1978). "**Corrente per b mole**". En: *Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Bologna: Monti, Giacomo, 1646, p. 47.

¹ El tipo de *escritura IA* no se debe confundir con la abreviatura utilizada para el *instrumento de análisis (IA)*.

Tablatura 69: Ejemplo de escritura tipo **IA**.



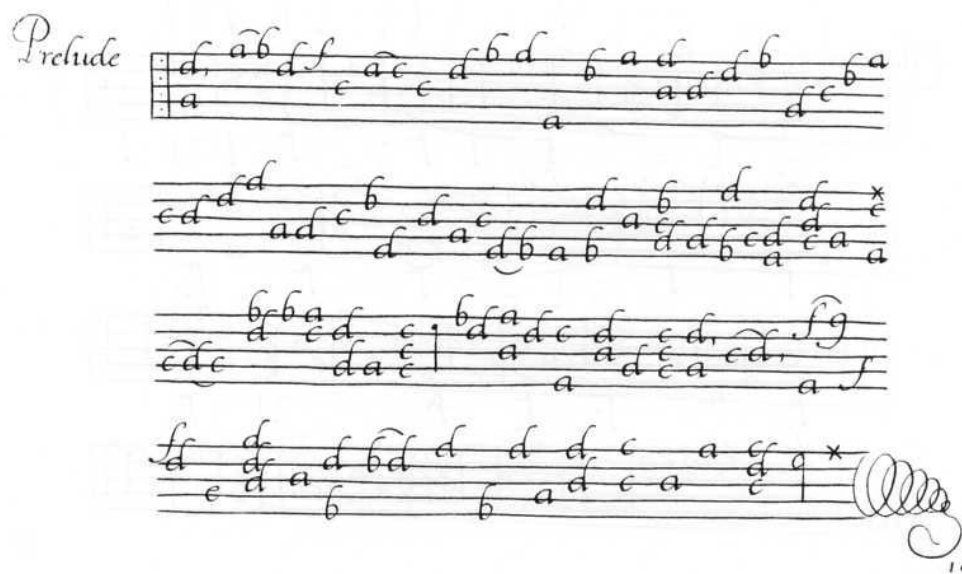
Esta Corrente muestra sólo la presencia de tres acordes, dos al comienzo de cada sección y uno al final de la primera.

Escritura IAF

La *escritura IAF* es la variación francesa de la escritura **IA**, por tanto los acordes no estarán indicados en *alfabeto*. Mostramos un ejemplo de este tipo de escritura en la siguiente pieza:

CAR 1 012 Carré, Antonie. (1977). "**Prelude**". En: *Livre de guitare contenant plusieurs pièces*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: ?, 1671, p. 19.

Tablatura 70: Ejemplo de escritura tipo **IAF**.



Este preludio utiliza dos acordes arpegiados, uno en la mitad de la pieza diferenciado por la negra con la plica hacia abajo y posteriormente el acorde del final.

Escritura M

La tipo de *escritura M* es la técnica de interpretación más desarrollada para la GB y constituyó el elemento diferenciador con los otros instrumentos de CP. La *escritura M*, es la combinación del estilo *rasgueado* y el punteado con el uso del *alfabeto* italiano. El repertorio más difícil y de mayor calidad para el instrumento se encuentra escrito en este estilo; la interpretación coherente y balanceada del *rasgueado* y punteado, es un verdadero reto para el intérprete actual. Por ser este tipo de escritura la más utilizada, mostramos tres ejemplos de diferentes compositores:

Ejemplo 1:

COI 1 033 Coriandoli, Francesco. (1981). " **Sua Sarabanda** ". En: *Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Bologna: Monti, Giacomo, 1670, p. 36.

Tablatura 71: Ejemplo 1 de escritura tipo **M**.

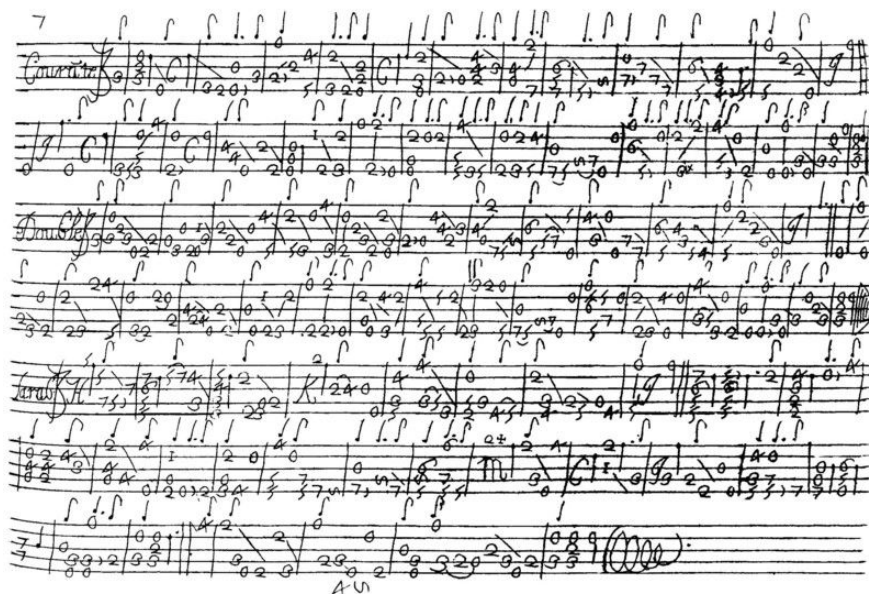


Observamos en esta pieza que la primera parte está escrita en estilo **IA** y la segunda en **M**.

Ejemplo 2:

BAR 2 075 Bartolotti, Angelo Michele. (1984). "**Courante**". En: *Libro secondo di chitarra spagnola (fecha?)*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: Roma: ?, 1655, p. 48.

Tablatura 72: Ejemplo 2 de escritura tipo M.



La escritura de los libros de Bartolotti es un poco confusa, pero su música es de alta calidad. Vemos que la escritura del sentido de los rasgueos está determinada por la negra con plicas hacia abajo que se encuentra a partir de la cuarta línea de la tablatura.

Ejemplo 3:

SAN 2 017 Sanz, Gaspar. (1976). " **Marionas** ". En: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: Zaragoza: Herederos de Dormer, Diego, 1697, p. 7.

Tablatura 73: Ejemplo 3 de escritura tipo **M**.



En las Marionas de Sanz el tipo de escritura **M**, hace su aparición a partir de la variación 17, donde incluye acordes de *alfabeto* italiano en los comienzos de los compases.

Vemos que en los tres ejemplos de escritura **M** la presencia de acordes de *alfabeto* no es constante, es tarea difícil para el intérprete el enlace adecuado y balanceado de los pasajes punteados y los *rasgueados*.

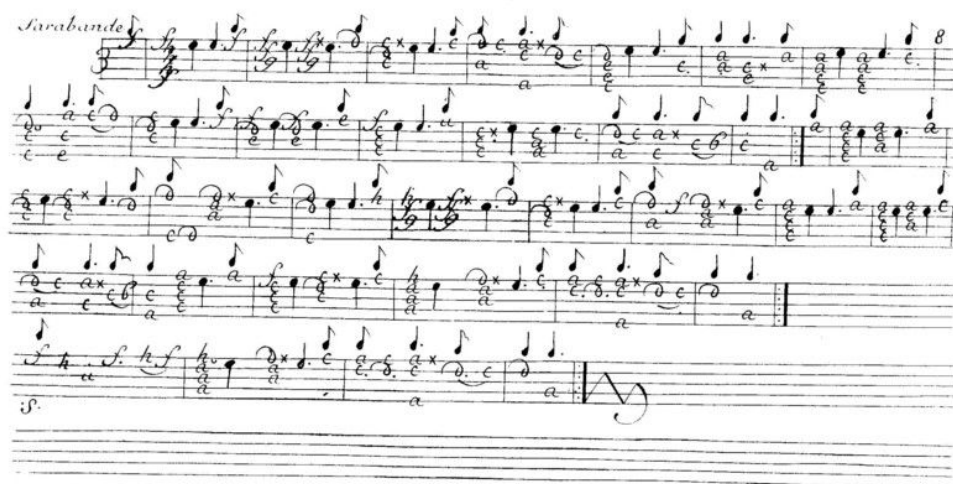
Escritura **MF**

La *escritura MF* es la variación francesa de la escritura **M**. Un porcentaje alto de música francesa para GB está escrita en este tipo de escritura. Consiste en la combinación de acordes, escritos en tablatura francesa, con pasajes punteados. Veamos a continuación tres ejemplos de piezas con este tipo de escritura.

Ejemplo 1:

GRE 1 005 Grénerin, Henri. (1977). "**Sarabande**". En: *Livre de guitare et autres pièces de musique*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: Bonneuil, Hierosme, 1680, p. 8.

Tablatura 74: Ejemplo 1 de escritura tipo **MF**.



Esta primera pieza nos muestra el uso frecuente de acordes *rasgueados* y arpegiados en combinación con pasajes de notas. El sentido de los acordes se indica con negras y negras con puntillo, que están localizadas entre las líneas cuarta y quinta de la tablatura.

Ejemplo 2:

CAM 1 021 Champion, François. (1977). "**Gigue**". En: *Nouvelles découvertes sur la guitare*. (Genève: Minkoff). Ed. Facs.: París: ?, 1705, p. 12.

Tablatura 75: Ejemplo 2 de escritura tipo **MF**.

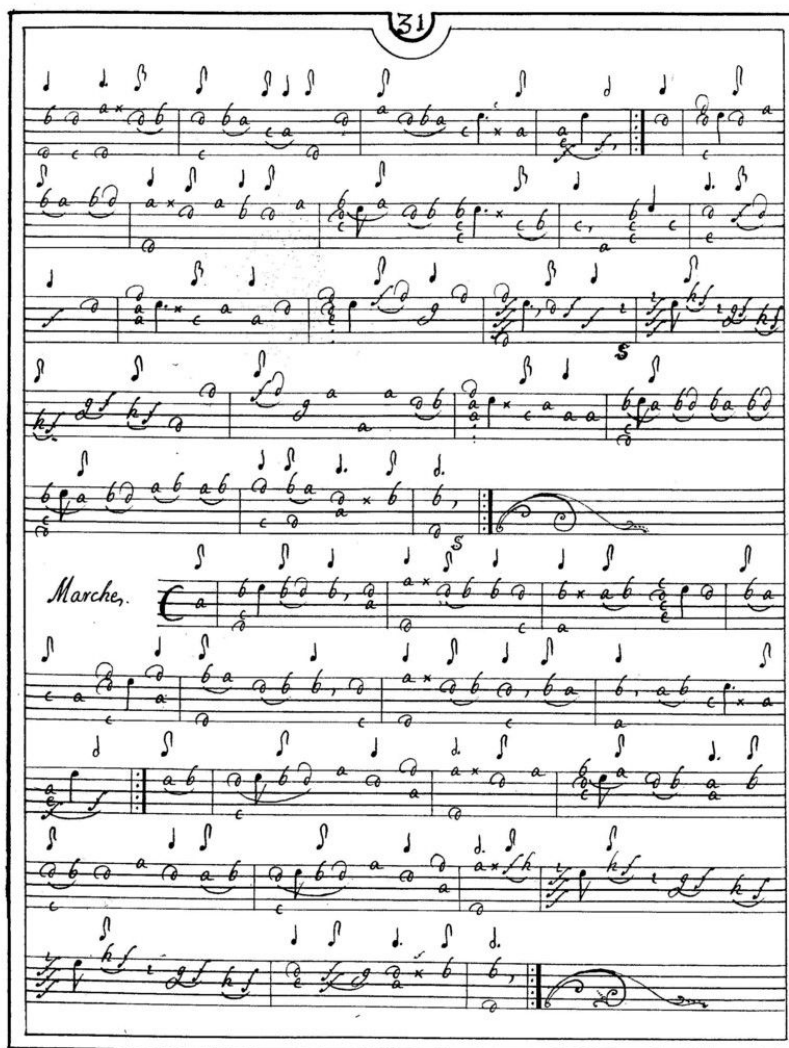


Campion especifica el ritmo y el sentido de los acordes con las figuras localizadas entre la tercera y cuarta línea.

Ejemplo 3:

LEQ 1 047 Le Cocq, François. (1979). "**Marche**". En: *Recueil des pièces de guitare*. (Bruxelles: Culture et Civilisation). Ed. Facs.: Bruxelles: -, 1729, p. 31.

Tablatura 76: Ejemplo 3 de escritura tipo **MF**.



Escritura S

La *escritura S*, corresponde a las piezas de los libros de GB escritos en pentagrama o *Staff notation* como lo define Tyler. La mayoría de las piezas en este tipo de escritura se encuentran en los libros de De Visée¹. Las obras incluyen la voz superior y el bajo con cifras para la realización del BC. La interpretación de estas piezas se podría hacer con un instrumento melódico, en

¹ VISÉE, R. (1973). *Liure de Guittarre dedié au Roy*. Genève-París: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1682.

VISÉE, R. (1973). *Liure de Pieces pour la Guittarre dedié au Roy*. Genève-París: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1686.

cuyo caso la GB haría el BC¹; o como una pieza solista donde sólo se especifican las voces externas y el intérprete debe realizar armónicamente las internas. Un ejemplo de este tipo de escritura lo demuestra la siguiente pieza:

VIS 2 049 Visée, Robert de. (1973). " **Gigue** ". En: *Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy*. (Genève-París: Minkoff). Ed. Facs.: París: Bonneüil, Hierosme, 1686, p. 64.

Tablatura 77: Ejemplo de escritura tipo S.



Vemos en la Gigue la indicación de las cifras para la realización del BC.

Una vez definidos y explicados con ejemplos los tipos de escritura, utilizamos el IA² para determinar la cantidad de piezas que están escritas en los diferentes tipos.

¹ BC: Bajo continuo.

² Nos referimos de nuevo al *instrumento de análisis (IA)* y no al tipo de escritura IA (Italiana).

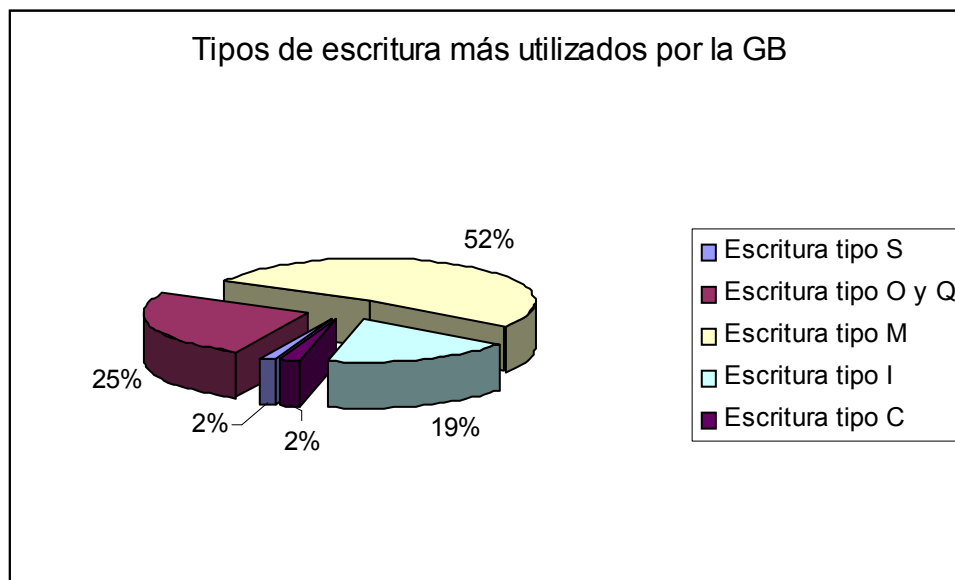
Tabla 45: Número de piezas por tipos de escritura.

Letra	Escritura	Descripción	Cantidad
M	Italiana	punteo- acordes alfabeto (mixta)	841
MF	Francesa	punteo- acordes (mixta)	697
O	Italiana	sólo acordes alfabeto	497
I	Italiana	sólo punteo	285
IA	Italiana	sólo punteo- acorde alfabeto inicial	157
ON	Italiana	acordes alfabeto con notas agregadas	77
IAF	Francesa	sólo punteo- acorde inicial	76
OF	Francesa	sólo acordes	53
S	-	Staff notation	51
ONF	Francesa	acordes con notas agregadas	46
Q	Italiana	acordes alfabeto con pequeñas escalas que los unen	46
C	Castellana	sólo puntos (acordes)	34
IF	Francesa	sólo punteo	28
CV	Castellana	vocales con puntos (acordes)	27
QF	Francesa	acordes con pequeñas escalas que los unen	18

Apreciamos que la escritura predominante es la **M**, que corresponde a la escritura mixta que combina *rasgueado* y punteado. El mismo tipo de escritura, pero en notación francesa **MF** ocupa el segundo lugar y posteriormente la escritura de sólo acordes de *alfabeto*. Con el fin de determinar conclusiones acerca de los tipos de escritura más utilizados para la GB, a continuación realizamos la agrupación de las piezas en tipos generales de la siguiente manera:

- Escritura tipo **M**: incluye M y MF
- Escritura tipo **O**: incluye O, ON, OF, ONF, Q y QF
- Escritura tipo **I**: incluye I, IA, IAF y IF
- Escritura tipo **C**: incluye C y CV
- Escritura tipo **S**: incluye S

Gráfica 29:



Podemos apreciar que un **52%** de las piezas utilizan la escritura tipo **M**, seguidos por las escrituras tipo **O** y **Q** que representan un **25%**.

Tipo de alfabeto: [TIPO ALF]

El parámetro *tipo de alfabeto* es el que determina la modalidad de *alfabeto* utilizado en las piezas. Para la definición del parámetro en el IA se consideraron las siguientes posibilidades:

- ITA *alfabeto* italiano
- CAS *alfabeto* castellano
- CAT *alfabeto* catalán
- - sin la utilización de alfabeto

A continuación relacionamos los libros que utilizaron cada uno de los *alfabetos*.

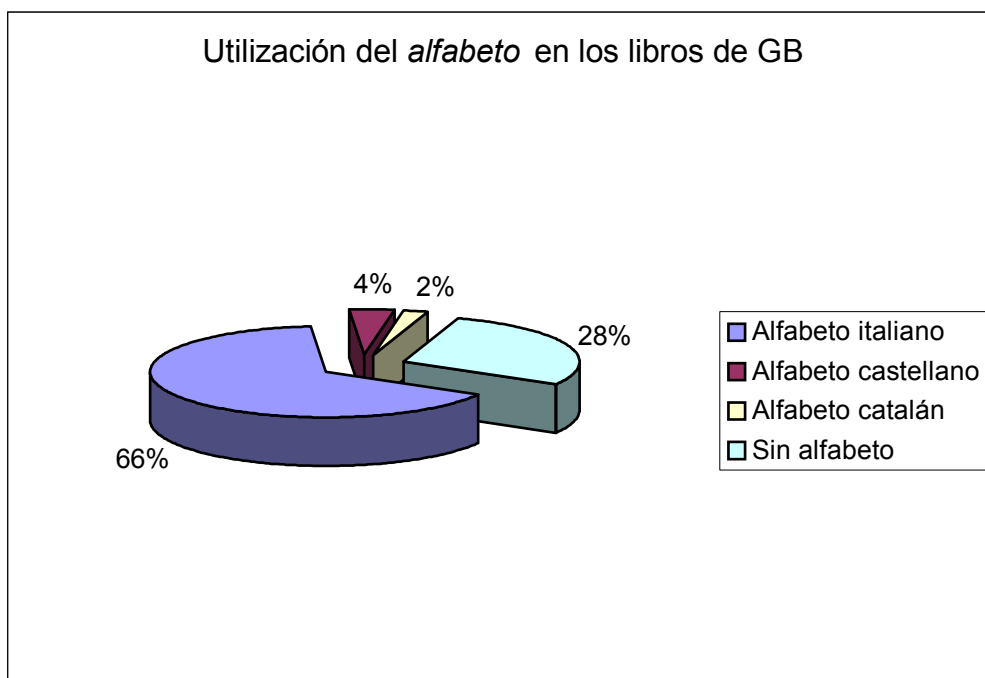
Tabla 46: Utilización de *tipos de alfabetos* en los libros de GB.

Autor	Libro	TIPO ALF
Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	ITA
Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	ITA
Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	ITA
Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	ITA
Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	ITA
Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	ITA
Bartolotti, Angelo Michele	Libro primo di chitarra spagnola	ITA
Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola	ITA
Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)	ITA
Corbetta, Francesco	Varii Capriccii per la Chittara Spagnuola	ITA
Calvi, Carlo	Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia	ITA
Granata, Giovanni Battista	Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola	ITA
Millioni, Pietro- Monte, Lodovico	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola	ITA
Corbetta, Francesco	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto	ITA
Granata, Giovanni Battista	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	ITA
Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	ITA
Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola	ITA
Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	ITA
Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	ITA
Bottazzari, Giovanni	Sonate nuove per la chitarra spagnola	ITA
Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	ITA
Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra	ITA
Roncalli, Ludovico	Capricci Armonici	ITA
Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	ITA
Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	ITA
Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	ITA
Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles	ITA
Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	ITA
Murcia, Santiago de	Saldívar Codex N° 4	ITA
Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	ITA
Briceño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	CAS
Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical	CAS
Amat, Joan Carles	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	CAT
Carré, Antonie	Livre de gitarre contenant plusieurs pièces	-
Corbetta, Francesco	La Gitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne	-

Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	-
Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	-
Médard, Remy	Pieces De Guitarre	-
Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique	-
Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy	-
Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	-
Derosier, Nicolas	Les Principes de la Guitarre	-
Guerau, Francisco	Poema Harmónico	-
Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre	-
Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	-
Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare	-

De los 46 libros: 30 utilizan *alfabeto* italiano, 2 el castellano y 1 el catalán; los restantes 13 no utilizan ningún tipo. Se cuentan entre los últimos, los libros franceses y el de Francisco Guerau, que a pesar de ser español, está completamente escrito en estilo punteado tomando presumiblemente la herencia de la VM o el laúd renacentista. Vemos en la siguiente gráfica los porcentajes de utilización de los *alfabetos* en los libros.

Gráfica 30:



Métrica: [MÉTRICA]

El parámetro *métrica* determina la indicación del tipo de métrica de las piezas. Disponemos de métricas simples y compuestas, las simples las definimos como las que no cambian durante el transcurso de la pieza, mientras las compuestas indican que existe más de un tipo de métrica indicada en la composición. Como ejemplo de métrica compuesta, tenemos una pieza que comienza en 2/4, cambia a 6/8 y regresa finalmente a su métrica inicial. Después de un análisis utilizando nuestro IA, hemos determinado que las variaciones que se presentan en una misma pieza nunca son más de dos.

Dada la necesidad de definir un elemento de búsqueda único en la base de datos, que nos permita contemplar todas las coincidencias, fue necesario realizar equivalencias de las métricas indicadas a una sola letra en el caso de las métricas simples; y de una letra con número (x01, x02...etc.) en las métricas compuestas. Presentamos a continuación dichas equivalencias.

Tabla 47: Equivalencia de la *métrica* con las letras de búsqueda.

Métricas simples		Métricas compuestas	
Métrica ¹	Letra	Métrica	Letra-número
2	A	2 y 3	x01
3	B	3 y 2	x02
C	C	3 y 6/8	x03
C/	D	3 y 9/6	x04
2/3	E	3 y 9/8	x05
2/4	F	3 y C	x06
3/4	G	3 y C/	x07
3/8	H	3/2 y 2	x08
4/8	I	C/ y 3/2	x09
6/4	J	C/ y 12/8	x10
6/8	K	C/ y 3	x11
3/	L	C/ y 3/4	x12
3/2	M	C/ y 6/8	x13
12/8	N	C/ y 9/8	x14
8/6	O	C y 12/8	x15
9/8	P	C y 3	x16
		C y 3/2	x17
		C y 6/8	x18
		C y 9/8	x19

¹ La indicación C/ se refiere a la métrica de 2/2.

Afinación: [AFINACIÓN]

El parámetro *afinación* define la relación interválica de las cuerdas de la GB. Esta relación tiene muchas variables en el repertorio que fue analizado, comenzando por la utilización o no de bordones y continuando con la gran cantidad de *scordaturas*¹ que los compositores propusieron para la interpretación de sus obras.

El procedimiento realizado para el descubrimiento de las *scordaturas*, consistió en suponer la primera cuerda afinada en *mi* y a partir de ella seguir las indicaciones dadas por el compositor para la afinación de las otras cuerdas. La información de qué tipo de afinaciones eran utilizadas en los libros analizados, fue tomada de las investigaciones de Tyler² y Arriaga³.

Se definen cinco tipos de afinaciones básicas en las que se combinan la utilización de bordones. Así mismo, se descubrieron 14 *scordaturas* diferentes presentes en 143 piezas, que representan un **4,87%** del total del análisis. El hallazgo de la gran cantidad de *scordaturas* establece uno de los descubrimientos más importantes del presente trabajo de investigación. La composición de piezas en *scordatura* necesitan bastante ingenio del autor. La forma de determinar que tipo de *scordatura* es apropiada para la tonalidad, exige un dominio claro del instrumento. Sin embargo, en el momento de interpretar este tipo de piezas y suites en los conciertos, puede representar un problema grave para los intérpretes. En realidad, lo más aconsejable sería tener dos guitarras en escena, una afinada en *scordatura* y otra en afinación normal; debido a la dificultad de cambiar la afinación durante un concierto. Se podría decir que el recurso de *scordatura*, es muy llamativo para grabar, sin embargo para la puesta en escena es necesario disponer de más de un instrumento.

¹ La definición de *scordatura* la encontramos en el glosario de términos.

² TYLER, J. (1980). The early guitar. London: Oxford University Press.

³ ARRIAGA, G. (1992). "Técnica de la guitarra barroca", *III Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Córdoba: Ediciones de La Posada, p. 57-122.

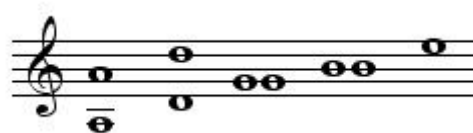
Veamos a continuación la tabla de afinaciones básicas con su explicación y posteriormente, la relación de las *scordaturas*.

Tabla 48: Afinaciones básicas de la GB¹.

cuerda	A	B	C	D	E
5ª	la La	la	la	la	sol
4ª	re' re	re' re	re	re' re	do
3ª	sol	sol	sol	sol' sol	fa
2ª	si	si	si	si	la
1ª	mi'	mi'	mi'	mi'	re'

De las cinco afinaciones, las primeras cuatro utilizan bordones, en el caso de la afinación **E** no se sabe exactamente la disposición de las octavas y se duda de la utilización de bordones. Veamos a continuación la disposición de los bordones en las cuatro afinaciones básicas.

Afinación **A**:



Utilización de bordones en la cuarta y quinta cuerda, la primera cuerda se acostumbraba a poner simple. Este tipo de afinación fue recomendada por Sanz para la realización del BC y acompañamiento, la utilizaron también compositores italianos y otros españoles como: Pico, Colonna, Milloni, Marchetti, Ruiz de Ribayaz y Amat.

¹ Recordemos que la nomenclatura adoptada durante el trabajo de tesis es la siguiente:

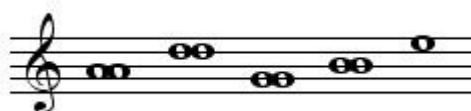
- **mi'**: equivalente al E4.
- **si**: equivalente al B3.
- **sol**: equivalente al G3.
- **re'**: equivalente al D4.
- **re**: equivalente al D3.
- **la**: equivalente al A3.
- **La**: equivalente al A2.

Afinación **B**:



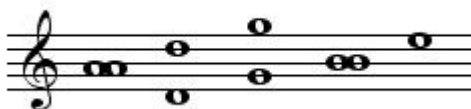
Utilización de un bordón en la cuarta cuerda. Fue ampliamente utilizada por compositores franceses como: Médard, Grenerín y Visée; pero también por algunos italianos como: Carbonchi, Foscari, Corbetta, Calvo, Granata, Bottazzari, Coriandoli y Roncalli.

Afinación **C**:



En esta afinación no se utilizan bordones, fue más empleada para música solista; aunque sería la menos difundida y se limitó a los siguientes compositores: Briçeno, Bartolotti, Asioli y Sanz¹.

Afinación **D**:



Esta curiosa afinación tiene un bordón en la cuarta y en la tercera incluía la octava superior. Se sabe que existía pero no se tiene constancia de quien la utilizaba.

A continuación relacionaremos la variedad de *scordaturas* presentes en los libros y la cantidad de piezas encontradas de cada tipo. Recordemos que se ha tomado como referencia la afinación de la primera cuerda en *mi*, y a partir de ésta se dedujo las notas de los otros órdenes siguiendo las indicaciones del compositor.

¹ Sólo en el caso de su música para instrumento solista.

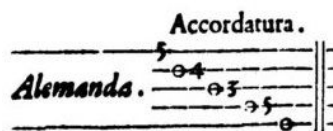
Tabla 49: *Scordaturas* utilizadas en los libros de GB¹.

cuerda	S01	S02	S03	S04	S05	S06	S07
5ª	do#	si	la	do	si	do#	la
4ª	mi	mi	do#	mi	mi	mi	do
3ª	la	la	fa#	sol	sol#	sol#	fa
2ª	do#	do	si	do	si	do#	sib
1ª	mi'	mi'	mi'	mi'	mi'	mi'	mi'
Piezas	10	4	60	11	6	6	6

cuerda	S08	S09	S10	S11	S12	S13	S14
5ª	si	do#	sol#	si	si	la	si
4ª	mi	fa#	si	do#	do	do	do#
3ª	sol	la	mi	sol#	sol	fa	fa#
2ª	si	do#	si	do#	do	si	si
1ª	mi'	mi'	mi'	mi'	mi'	mi'	mi'
Piezas	7	4	11	8	4	2	2

Para la deducción de las *scordaturas* se utilizó una esquema en Excel donde se escribían las correspondencias. Tomemos como ejemplo las indicaciones que da Granata para la *scordatura* 5 (S05), presente en la siguiente pieza:

GRA 3 062 Granata, Giovanni Battista. (1979). "**Alemanda per un'altra accordatura**". En: *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola*. (Mónaco: Chanterelle). Ed. Facs.: Bologna: Monti, Giacomo, 1659, p. 95.



Teniendo como referencia que la primera cuerda es *mi*; el autor indica que la segunda en el quinto traste debe ser igual a la primera al aire; si la segunda en

¹ En las indicaciones dadas por los compositores de las *scordaturas* no se determina el uso de bordones, por esta razón no se incluyen órdenes octavados.

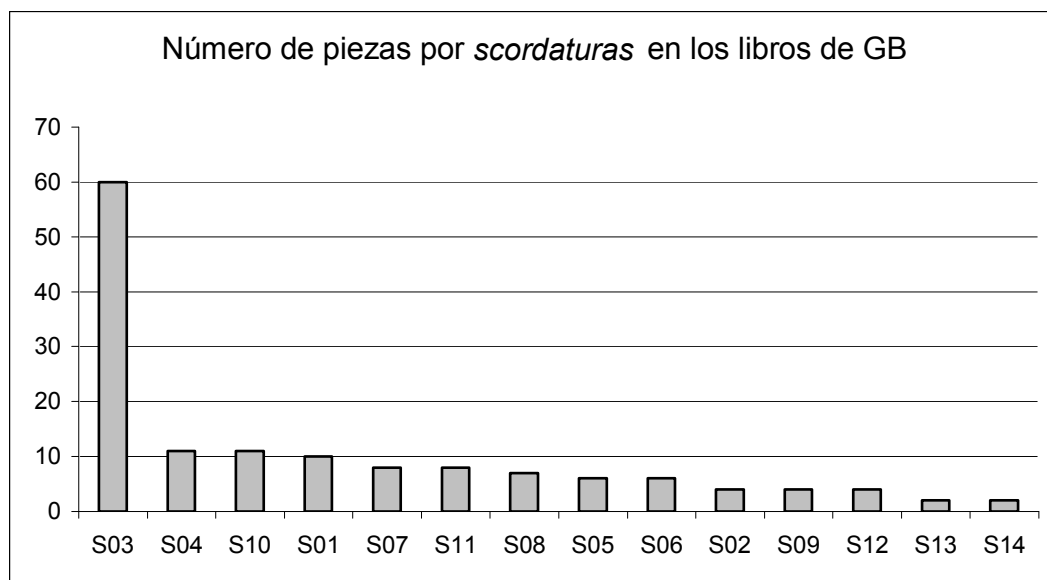
el quinto traste es *mi*, la segunda al aire debe ser *si*. Después nos indica que la tercera en el tercer traste debe ser igual a la segunda al aire (*si*), por tanto la tercera al aire debe ser *sol#*. Continúa diciendo que la cuarta en el cuarto traste debe ser igual a la tercera al aire *sol#*, entonces la cuarta debe ser *mi*. Por último, indica que la quinta en el quinto traste debe ser igual a la cuarta al aire (*mi*), entonces la quinta al aire debe ser *si*. Veamos el procedimiento más claramente en esta tabla de Excel.

Tabla 50: Cuadro de deducción de scordaturas.

Cuerda	Trastes					
	S05	I	II	III	IV	V
5 ^a	si mi sol# si mi					mi
4 ^a					sol#	
3 ^a				si		
2 ^a						mi
1 ^a						

Si analizamos los resultados del número de piezas por *scordatura*, observamos que la *scordatura* **S03** es la de mayor cantidad de piezas y representa el **41,95%** del total, las menos utilizadas son las **S13** y **S14**. Veamos la relación de piezas por *scordatura* en la siguiente gráfica.

Gráfica 31:



Intentando encontrar una explicación lógica del uso tan frecuente de la S03, se podría pensar que fue la más utilizada por las posibilidades que daba a nivel tonal para la composición. La S03 utiliza el fa# en la tercera, y el do# en la cuarta, la presencia de estas dos alteraciones facilita, por el uso de cuerdas al aire, la interpretación en tonalidades con uno y dos sostenidos como: G, Em, D y Bm. Por otro lado, la presencia del fa# en la tercera cuerda iguala a una de las afinaciones utilizada en el Renacimiento por la VM.

Bajo continuo: [BC]

Aunque el objetivo del análisis del repertorio de la tesis está enfocado únicamente hacia la GB solista, algunas piezas contienen cifras o acordes para la realización de un acompañamiento o del BC. Se ha definido la presencia en la base de datos del BC con el número **1**, cuando las piezas no contienen BC se indicará con un **0**. Las piezas con acompañamiento de acordes están presentes en tres libros. El primero es el de Briceño, donde se encuentran canciones acompañadas con *alfabeto* castellano; el segundo y tercero, con acompañamiento en *alfabeto* italiano, son los libros de Marchetti y Pico donde se presentan villanelas.

La otra modalidad de la presencia de BC es en las piezas solistas, que tienen una línea de BC que incluye normalmente el cifrado. A continuación relacionamos los libros que presentan BC o acompañamiento.

Tabla 51: Libros de GB con BC o acompañamiento de acordes.

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
1	1626	Briçeño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
2	1628	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
5	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro
10	1640	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
11	1643	Corbetta, Francesco	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola
19	1659	Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola
20	1660	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
26	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"
27	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie
30	1680	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique
31	1682	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
32	1686	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy
42	1720	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique

2.2. Ubicación en los libros

Página: [PÁGINA]

El parámetro *página* se refiere al número de página de la edición primaria en donde la pieza está localizada. Los prólogos de las ediciones primarias habitualmente no tenían indicados los números de página o se indicaban con números romanos. Sin embargo, las piezas tenían una paginación coherente. Las páginas indicadas por las ediciones secundarias, sólo son tomadas en cuenta en el caso que no se hayan puesto los números en la edición primaria.

Posición: [POSICIÓN]

El parámetro *posición* se refiere a la localización que tenga la pieza dentro de una página. En las primeras páginas de los libros de GB, se encuentran en

algunos casos piezas de muy poca extensión, pudiendo haber más de 15 obras en una sola página. En estos casos se hace necesario el parámetro *posición*, que nos determina la localización de la pieza dentro de la página y por tanto facilita la ubicación en el momento de realizar su búsqueda.

Imágenes: [IMÁGENES]

En el parámetro *imágenes* se proporciona una referencia interna de cuatro o cinco dígitos que corresponde a la imagen de la pieza. Todas las piezas del análisis han sido digitalizadas para fines de la investigación y el manejo eficiente de la información. Dentro de la referencia, los dos primeros dígitos indican el libro; mientras los dos o tres siguientes, indican el número de página donde está la pieza dentro del libro. Veamos el siguiente ejemplo.

La referencia de imágenes **2505** corresponde a la pieza o conjunto de piezas encontradas en el Libro 25, en la página 5. Hacemos la búsqueda con la ayuda del IA y encontramos que la pieza es la siguiente:

ASI 1 001 Asioli, Francesco. (1984). " **Alemanda** ". En: *Primi Scherzi di Chitarra*. (Firenze: SPES). Ed. Facs.: Bologna: Monti, Giacomo, 1674, p. 5.

Tablatura 78: Allemanda de Francesco Asioli.



3. Resultados obtenidos de los parámetros del Grupo 3 correspondientes al *análisis de las piezas*

En el *análisis de las piezas*, se relacionaron todos los aspectos de ornamentación presentes en las obras. La escritura de los ornamentos presentaba una gama amplia de variaciones entre los compositores, diferencias que fueron incluídas en el análisis. Para determinar el número de ornamentos fue necesario implementar una técnica manual que posibilitó el conteo de varios parámetros simultáneamente. Se utilizó como herramienta un ábaco de 13 hileras que se dividió en 6 conjuntos de hileras dobles y una sencilla. En cada grupo de hileras, se tenía la posibilidad de contar hasta 99 apariciones de un mismo parámetro, el sistema permitía por tanto contar hasta 6 parámetros simultáneos, este sencillo procedimiento permitió ahorrar una gran cantidad de tiempo.

Consideramos que en el conteo de los parámetros de **2.933** piezas puede haber errores, rogamos al lector que sea considerado en el momento de juzgar este tipo de faltas.

El Grupo 3 está dividido en ocho apartados: Extrasinos, Trinos, Mordentes, Trino y extrasino, Mordente y extrasino, Vibrato, Dinámica y Otros. Veamos a continuación la definición de los parámetros de cada uno de los apartados.

Extrasinos

Los extrasinos son un ornamento recurrente en los libros de GB, su variedad incluye ligados ascendentes y descendentes que van desde dos a más de cuatro notas, así como combinaciones de ligados en varias cuerdas. Bajo el apartado *extrasinos* están incluidos las diferentes clases de ligados, para cada tipo se ha definido un parámetro, llegando a un total de 13 modalidades que relacionamos a continuación:

[EA2]	<u>Extrasino ascendente de dos notas</u>
[ED2]	<u>Extrasino descendente de dos notas</u>
[EA3]	<u>Extrasino ascendente de tres notas</u>
[ED3]	<u>Extrasino descendente de tres notas</u>
[EA4]	<u>Extrasino ascendente de cuatro notas</u>
[ED4]	<u>Extrasino descendente de cuatro notas</u>
[ECA]	<u>Extrasino de tres notas comenzando por la nota ascendente</u>
[ECD]	<u>Extrasino de tres notas comenzando por la nota descendente</u>
[E2C]	<u>Extrasino de cambio de cuerda en dos cuerdas</u>
[E3C]	<u>Extrasino de cambio de cuerda en tres cuerdas diferentes</u>
[E4C]	<u>Extrasino de cambio de cuerda en cuatro cuerdas diferentes</u>
[E+4]	<u>Extrasino de más de cuatro notas</u>
[.]	<u>Extrasino descendente escrito debajo de la nota</u>

(Utilizado por Le Cocq¹)

Durante el análisis de las piezas, han surgido algunas anotaciones relacionadas con el conteo de este parámetro. El criterio seguido tiene en cuenta los siguientes aspectos:

- El extrasino de más de cuatro notas (E+4) predomina sobre todos los demás, esto significa que aunque el extrasino esté en varias cuerdas, lo que se cuenta es un extrasino E+4 y no un extrasino en dobles cuerdas.
- Los extrasinos ECA y ECD se cuentan sólo hasta cuatro notas cuando combinan ligados ascendentes y descendentes, a partir de cuatro notas se consideran E+4.
- El extrasino E+4 también anula el TE cuando tiene más de cuatro notas, la razón es porque prevalece sobre los demás por su mayor dificultad técnica.
- El extrasino TE se cuenta hasta cuatro notas y máximo en dos cuerdas, después pasará a la categoría de T+4, T3C y T4C.

¹ LE COCQ, F. (1979). *Recueil des pièces de guitare*. Bruxelles: Culture et Civilisation. Ed. facs.: Bruxelles: 1729.

Trinos

El *trino* es un recurso técnico de ornamentación, que en los instrumentos de CP es la combinación de extrasinos ascendentes y descendentes alternados. Acerca de su realización no hay una absoluta claridad, según Arriaga¹:

“El trino de nota real es un ornamento esencialmente rítmico, mientras que el de nota superior, sobre todo si la nota inicial se acentúa, tiene carácter predominantemente armónico. En líneas muy generales, podemos decir que el trino fue sufriendo una evolución en cuanto a su acento, apoyo y carácter a lo largo de los siglos; en el Renacimiento era de nota real; en el primer Barroco podía comenzar indiferentemente en la nota real o en la superior, y a medida que el Barroco tocaba a su fin se fue haciendo de nota superior y con un fuerte apoyo en la nota inicial.”

Bajo el apartado de *trinos* incluimos cuatro parámetros que explicamos a continuación:

[T] Trino primera escritura

Lo utilizaron preferentemente los compositores italianos: Foscarini, Corbetta, Carbonchi, Calvi, Granata y Pellegrini; pero también fue utilizado por Sanz.

[%] Trino segunda escritura

Lo encontramos preferentemente en libros españoles: Murcia, Guerau y Ribayaz; sin embargo también lo utilizó Roncalli.

Las combinaciones de los dos parámetros anteriores con la letra D, nos generan dos parámetros más que definimos a continuación:

[TD] Trino simultáneo en dos cuerdas primera escritura

[%D] Trino simultáneo en dos cuerdas segunda escritura

¹ ARRIAGA, G. (1992). “Técnica de la guitarra barroca”, *III Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Córdoba: Ediciones de La Posada, p. 105.

Mordentes

La diferencia entre trino y mordente no es muy clara en los libros de GB. Tanto por su escritura, como por su interpretación, los signos de mordente y trino pueden causar confusión. Algunos compositores franceses utilizaban la notación de mordente, como los italianos y españoles indicaban el trino. Acerca de la ambigüedad de la interpretación del mordente nos dice Schmitt¹:

“El signo del mordente es un poco menos variable: Sanz lo indica con un (; de Murcia y Guerau con); de Ribayaz con /; Santa Cruz no tiene signo propio para el mordente, por lo que suponemos que trino y mordente se señalaban ambos con %. El "Libro de diferentes cifras" tampoco tiene signo para el mordente, pero de vez en cuando existe el adorno de la appoggiatura inferior (apoyamiento).”

En el apartado *mordentes* definimos cinco parámetros que explicamos a continuación:

[](Mordente primera escritura

Utilizado por Corbetta, Guerau, Campion y Murcia.

[x] Mordente segunda escritura

Utilizado por De Visée, Bartolotti y aparece ocasionalmente en Foscarini.

[U] Mordente tercera escritura

Utilizado por Le Coqc y Sanz.

A partir de la combinación de los tres parámetros anteriores se generaron los siguientes:

[](D) Mordente simultáneo en dos cuerdas primera escritura

[xD] Mordente simultáneo en dos cuerdas segunda escritura

¹ SCHMITT, T. (1992). “Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)” *Revista de Musicología*, Vol. XV nº 1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, p.19.

Trino y extrasino

La combinación de trino y extrasino; así como el mordente y extrasino son ornamentos comunes en los libros de GB. Su forma de interpretación no está determinada por los prólogos, sin embargo, se ejecución se entiende como un trino o mordente de prolongación que finaliza con un ligado. La combinación de *trino y extrasino* genera los siguientes dos parámetros:

[TE] Trino y extrasino primera escritura

[%E] Trino y extrasino segunda escritura

Mordente y extrasino

La combinación del *mordente y extrasino* genera los dos parámetros siguientes:

[] (E) Mordente y extrasino primera escritura

[xE] Mordente y extrasino segunda escritura

Vibrato

El *vibrato* es un ornamento tratado con naturalidad por los compositores de GB. Contrario a lo que se piensa en los estudios tradicionales de guitarra clásica, el uso del *vibrato* en la música barroca era una práctica común; inclusive en la música vocal, aunque sus características difieran bastante del utilizado en la ópera romántica. Los *vibratos* escritos por Weiss en la obra *Tombeau sur la mort de Mr. Compte d'Logy*¹ confirman la utilización de este tipo de ornamento también en el laúd barroco. En el caso de la GB encontramos tres tipos diferentes de escrituras que relacionamos en los siguientes parámetros:

¹ WEISS, S. (1967). *Sylvius Leopold Weiss- Intavolatura di Liuto*. Milano: Edizione Suvini Zerboni. [editado por Ruggiero Chiesa]. p. 364

[#] vibrato notación italiana, primera notación

Utilizado por Corbetta denominándolo trémolo sforzato, en Ribayaz se representa con el signo *, Sanz lo utiliza en algunas oportunidades.

[^] vibrato segunda notación

Utilizado por Grenerin.

[ff] trémolo sforzato italiano, tercera notación

Utilizado por Pellegrini.

La excepción a las tres clases la presenta Ribayaz y Sanz que indican el *trémolo sforzato* con el signo *. Con respecto a esta indicación nos dice Sanz¹:

*“Regla sexta, del Temblor: El Temblor se haze ordinariamete con el dedo pequeño, y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso á un lado, y á otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado asi *.”*

Dinámica

Aunque no son demasiado recurrentes, los signos de dinámica aparecen en algunas piezas de GB. Se utilizan las indicaciones de *forte*, *piano* y *eco*; así como la de *quedo* que significa *piano* en los libros de Santiago de Murcia². Por su parte los ecos son interpretaciones de *forte-piano* y es un efecto que ha sido utilizado con frecuencia en la música barroca. Los parámetros relativos a la dinámica son los siguientes:

[f] *forte*

[p] *piano o quedo*

[eco] Interpretación con efecto de *eco: forte-piano*

¹ SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697, p.9.

² Un ejemplo lo vemos en la p.120 del libro: MURCIA, S. (1984). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: Arte Tripharia. Ed. facs.: Madrid: 1714.

Otros

Dentro de los otros parámetros, relacionamos una serie de indicaciones que no son generalizadas en los libros y que no se pueden agrupar en una categoría superior. Por una parte, tenemos los signos de fraseo que se presentan como ligaduras oblicuas o rectas. Dichas líneas pueden significar en algún libro mantener el acorde, mientras en otro indica que se deben arpeggiar las notas. Los últimos dos parámetros representan el *arpeggio* obligado y la indicación *couchés la main*, que indica cerrar la mano para lograr el efecto de apagado. Veamos a continuación los signos de los parámetros catalogados como otros:

[L] Ligadura curva de varias notas

En notación francesa significa ligadura de fraseo.

[/] Línea oblicua entre notas

Indica arpeggio de dos notas en notación francesa, y sostener las notas de los acordes en Murcia.

[:/:] Signo de arpeggio obligado

Presente en el libro de Pellegrini y Roncalli.

[CLM] *couchés la main*

Está presente en nueve de las piezas del libro de Grenerin.

Una vez realizada la descripción de los parámetros del análisis de las piezas, hacemos uso del IA para extraer conclusiones acerca de este grupo de parámetros. El análisis de las piezas ha conducido a establecer conclusiones acerca del uso de los ornamentos en la GB. Los ornamentos más utilizados son los extrasinos, recurso que presenta como hemos visto una amplia gama de posibilidades.

Hemos observado que siete libros no utilizan ningún tipo de ornamentos, estos libros son los de escritura de acordes en *alfabeto* en estilo *rasgueado* y se clasifican en los tipos de escritura **CV**, **O** y **C**. En el libro de Santa Cruz, fue imposible determinar qué tipo de ornamentos se utilizaban por el estado de ilegibilidad del manuscrito. En total son **38 libros** de los 46 los que utilizan

ornamentos, quedando por fuera del análisis el libro de Santa Cruz. En la siguiente tabla se relacionan los libros con la presencia de sus ornamentos:

Tabla 52: Uso de los ornamentos en los libros de GB:

AÑO LIBRO	AUTOR	ORNAMENTOS UTILIZADOS
1626 Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español	Briçefño, Luis de	NO UTILIZA
1628 Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola	Pico, Foriano	NO UTILIZA
1632 Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola	Foscarini, Paolo	EA2-ED2-EA3-ED3-EA4-ED4-ECA-ECD-E2C-E3C-E+4-T-)(-TE-xE-#eco
1637 Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	NO UTILIZA
1637 Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	NO UTILIZA
1637 Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	NO UTILIZA
1637 Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro	Colonna, Giovanni Ambrosio	eco
1640 Libro primo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E+4-%-TD-%D-%E-#
1640 Sonate di Chitarra Spagnola	Carbonchi, Antonio	EA2-ED2-ED3-E2C-T-x
1640 Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola	Foscarini, Paolo	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-E+4-T-x-xD-TE-://:-#-f-p
1643 Varii Capricci per la Chitarra Spagnuola	Corbetta, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-EA4-ED4-ECA-ECD-E+4-T-TD-TE-#-p
1646 Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia	Calvi, Carlo	T
1646 Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-E+4-T-TD-ff
1647 Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo Monte, L la Chitarra spagnola	Millioni, P-	NO UTILIZA
1648 Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola- libro cuarto	Corbetta, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-EA4-ED4-ECA-ECD-E2C-E+4-%-%D-%E-#
1650 Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute	Granata, Giovanni Battista	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-T-TE-#
1650 Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola	Pellegrini, Domenico	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-E+4-T-ff-://:-f-p
1655 Libro secondo di chitarra spagnola	Bartolotti, Angelo Michele	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-E+4-)(-x-)(D-)(E-xE-L-/-://:-#
1659 Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola	Granata, Giovanni Battista	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-E+4-T-TD-TE-://:-#
1660 Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola	Marchetti, Tomasso	NO UTILIZA
1663 Sonate nuove per la chitarra spagnola	Bottazzari, Giovanni	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E+4-%-%D-%E-#
1670 Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola	Coriandoli, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-ECD-E2C-T-TE-#-p

1671 Livre de guitarre contenant plusieurs pièces	Carré, Antonie	EA2-ED2-EA3-ED3-EA4-ECA-ECD-E2C-)(-x-)(D-)(E-xE-L
1671 La Guitarre Royale dedié au Roy	Corbetta, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-EA4-ECA-ECD-E2C-E+4-)(-x-U-)(D-xD-)(E-xE-L-#-eco
1674 Primi Scherzi di Chitarra	Asioli, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-ECD-E2C-T-)(-TD-#-p
1674 Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"	Corbetta, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E+4-)(-x-)(E-xE-L
1674 Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie	Corbetta, Francesco	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E+4-)(-x-)(E-xE-L-eco
1676 Pieces De Guitarre	Médard, Remy	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-)(-x-xD-)(E-/#
1677 Luz y Norte Musical	Ruiz de Ribayaz, Lucas	EA2-ED2-ED3-ECD-E2C-T-)(-#
1680 Livre de guitarre et autres pièces de musique	Grénerin, Henri	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-E+4-CLM-)(-x-)(D-)(E-xE-L-^
1682 Liure de Guittarre dedié au Roy	Visée, Robert de	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-)(-x-)(D-)(E-xE-L-/#
1686 Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy	Visée, Robert de	EA2-ED2-EA3-ED3-ECD-E+4-)(-x-)(E-L-/#
1690 Les Principes de la Guitarre	Derosier, Nicolas	EA2-ED2-ECA-)(-xE-/
1692 Capricci Armonici	Roncalli, Ludovico	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E+4-%-)(-)(D-://:-#
1694 Poema Harmónico	Guerau, Francisco	EA2-ED2-EA3-ED3-ED4-ECA-ECD-E2C-E3C-E4C-E+4-%-)(-%D-)(D-)(E-#
1697 Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1	Sanz, Gaspar	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-E+4-T-)(-L-#-f-p
1697 Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2	Sanz, Gaspar	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E+4-T-)(-)(D-#-p
1697 Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3	Sanz, Gaspar	EA2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-E+4-T-)(-)(D-#-f-p
1699 Libro donde se verán Passacalles	Santa Cruz, Antonio de	EL ESTADO DE LEGIBILIDAD DEL MANUSCRITO NO PERMITIÓ HACER UN ANÁLISIS DE LOS ORNAMENTOS
1705 Nouvelles découvertes sur la guitarre	Campion, François	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-E+4-)(-x-)(D-xD-)(E-L-/#
1714 Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra	Murcia, Santiago de	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-%-)(-%E-)(E-/#-p
1720 Livre de Pieces de Guitarre et de Musique	Carré, Antonie	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-E+4-)(-x-)(D-xD-)(E-xE-L-#
1729 Recueil des pièces de guitare	Le Cocq, François	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E2C-E+4-)(-x-U-,)(D-xD-)(E-xE-/#-f-p
1732 Saldivar Codex N° 4	Murcia, Santiago de	EA2-ED2-EA3-ED3-ECA-ECD-E+4-%-)(-%D-)(D-%E-)(E-L-/#
1732 Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales	Murcia, Santiago de	EA2-ED2-EA3-ED3-EA4-ECA-ECD-E+4-%-)(-%D-)(D-%E-)(E-L-/#-f-p-eco
1761 Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes	Amat, Joan Carles	NO UTILIZA

Presentamos a continuación una serie de tablas que nos indicarán, por cada uno de los apartados del análisis de las piezas, los datos relevantes arrojados por el IA.

Tablas relacionadas con los **Extrasinos**:

Tabla 53: Libros de GB sin extrasinos

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
1	1626	Briceño, Luis de	Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español
2	1628	Pico, Foriano	Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola
4	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
5	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola secondo libro
6	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola terzo libro
7	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro
12	1646	Calvi, Carlo	Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia
14	1647	Millioni, Pietro- Monte, Lodovico	Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola
20	1660	Marchetti, Tomasso	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola
46	1761	Amat, Joan Carles	Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes

Tabla 54: Libros de GB con el parámetro ,

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare

Tablas relacionadas con los **Trinos**:

Tabla 55: Libros de GB con los parámetros **T TD y TE**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
3	1632	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
9	1640	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
10	1640	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
11	1643	Corbetta, Francesco	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola
13	1646	Granata, Giovanni Battista	Capricci Amonici sopra la Chittarriglia Spagnuola
16	1650	Granata, Giovanni Battista	Nuove Suonate Di Chittarriglia Spagnuola piccicate, e battute
17	1650	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola
19	1659	Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola
22	1670	Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola
25	1674	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra
29	1677	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
36	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
37	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
38	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3

Tabla 56: Libros de GB con los parámetros **% %D y %E**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
8	1640	Bartolotti, Angelo Michele	Libro primo di chitarra spagnola
15	1648	Corbetta, Francesco	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto
21	1663	Bottazzari, Giovanni	Sonate nuove per la chitarra spagnola
34	1692	Roncalli, Ludovico	Capricci Amonici
35	1694	Guerau, Francisco	Poema Harmónico
39	1699	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
41	1714	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
44	1732	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex Nº 4
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

Tablas relacionadas con los **Mordentes**:

Tabla 57: Libros de GB con los parámetros)()(D y)(E

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
3	1632	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
18	1655	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
23	1671	Carré, Antonie	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dédié au Roy de la Grande Bretagne
25	1674	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra
26	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"
27	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie
28	1676	Médard, Remy	Pieces De Guitarre
29	1677	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
30	1680	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique
31	1682	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dédié au Roy
32	1686	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dédié au Roy
33	1690	Derosier, Nicolas	Les Principes de la Guitarre
34	1692	Roncalli, Ludovico	Capricci Amonici
35	1694	Guerau, Francisco	Poema Harmónico
36	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
37	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
38	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3
40	1705	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
41	1714	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
42	1720	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare
44	1732	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex Nº 4
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

Tabla 58: Libros de GB con el parámetro x

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
18	1655	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
23	1671	Carré, Antonie	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
26	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"
27	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie
28	1676	Médard, Remy	Pieces De Guitarre
30	1680	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique
31	1682	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
32	1686	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy
40	1705	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
42	1720	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare
9	1640	Carbonchi, Antonio	Sonate di Chitarra Spagnola
10	1640	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)

Tabla 59: Libros de GB con el parámetro U

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare

Tablas relacionadas con el **Vibrato**:

Tabla 60: Libros de GB con el parámetro #

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
3	1632	Foscarini, Paolo	Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola
8	1640	Bartolotti, Angelo Michele	Libro primo di chitarra spagnola
10	1640	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
11	1643	Corbetta, Francesco	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola
15	1648	Corbetta, Francesco	Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto
16	1650	Granata, Giovanni Battista	Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute
18	1655	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
19	1659	Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola
21	1663	Bottazzari, Giovanni	Sonate nuove per la chitarra spagnola
22	1670	Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
25	1674	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra
28	1676	Médard, Remy	Pieces De Guitarre
29	1677	Ruiz de Ribayaz, Lucas	Luz y Norte Musical
31	1682	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
32	1686	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy
34	1692	Roncalli, Ludovico	Capricci Amonici
35	1694	Guerau, Francisco	Poema Harmónico
36	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
37	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
38	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3
39	1699	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
40	1705	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
41	1714	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
42	1720	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare
44	1732	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex Nº 4
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

Tabla 61: Libros de GB con el parámetro ^

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
30	1680	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique

Tabla 62: Libros de GB con el parámetro **ff**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
13	1646	Granata, Giovanni Battista	Capricci Amonici sopra la Chittarriglia Spagnuola
17	1650	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola

Tablas relacionadas con la **Dinámica**:

Tabla 63: Libros de GB con los parámetros **f** y **p**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
10	1640	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
17	1650	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola
36	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
38	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3
39	1699	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales
11	1643	Corbetta, Francesco	Varii Capricii per la Chittara Spagnuola
22	1670	Coriandoli, Francesco	Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola
25	1674	Asioli, Francesco	Primi Scherzi di Chitarra
37	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2
41	1714	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra

Tabla 64: Libros de GB con el parámetro **eco**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
4	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro
7	1637	Colonna, Giovanni Ambrosio	Intavolatura di chitarra spagnuola quarto libro
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
27	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie
39	1699	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

Tablas relacionadas con **Otros** parámetros:

Tabla 65: Libros de GB con el parámetro **L**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
18	1655	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
23	1671	Carré, Antonie	Livre de guitarre contenant plusieurs pièces
24	1671	Corbetta, Francesco	La Guitarre Royale dedié au Roy de la Grande Bretagne
26	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"
27	1674	Corbetta, Francesco	Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie
30	1680	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique
31	1682	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
32	1686	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy
36	1697	Sanz, Gaspar	Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1
39	1699	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
40	1705	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
42	1720	Carré, Antonie	Livre de Pieces de Guitarre et de Musique
44	1732	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex Nº 4
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

Tabla 66: Libros de GB con el parámetro **I**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
18	1655	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
28	1676	Médard, Remy	Pieces De Guitarre
31	1682	Visée, Robert de	Liure de Guittarre dedié au Roy
32	1686	Visée, Robert de	Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy
33	1690	Derosier, Nicolas	Les Principes de la Guitarre
39	1699	Santa Cruz, Antonio de	Libro donde se verán Passacalles
40	1705	Campion, François	Nouvelles découvertes sur la guitarre
41	1714	Murcia, Santiago de	Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
43	1729	Le Cocq, François	Recueil des pièces de guitare
44	1732	Murcia, Santiago de	Saldívar Codex Nº 4
45	1732	Murcia, Santiago de	Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales

Tabla 67: Libros de GB con el parámetro **://**:

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
10	1640	Foscarini, Paolo	Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola (Quinto libro)
17	1650	Pellegrini, Domenico	Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola
18	1655	Bartolotti, Angelo Michele	Libro secondo di chitarra spagnola
19	1659	Granata, Giovanni Battista	Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola
34	1692	Roncalli, Ludovico	Capricci Amonici

Tabla 68: Libros de GB con el parámetro **CLM**

Nº	AÑO	AUTOR	LIBRO
30	1680	Grénerin, Henri	Livre de guitarre et autres pièces de musique

En los apartados 1, 2 y 3 del presente capítulo, nos hemos enfocado en mostrar los resultados obtenidos durante el proceso de la investigación con la ayuda del IA. Dichos resultados se han centrado en datos provenientes del análisis de los tres grupos de parámetros creados: *datos de los libros*, *datos de las piezas* y *análisis de las piezas*. Algunos parámetros nos han proporcionado solamente información, mientras otros parámetros nos han permitido hacer generalizaciones interesantes acerca del tratamiento del repertorio de la GB.

Dentro de estos parámetros analizables, se debe prestar especial atención a los que de alguna manera pueden ayudar a definir la dificultad de las piezas. La razón principal de esta inquietud, radica en el fin pedagógico que persigue nuestro trabajo, por tanto la definición de estos tipos de parámetros nos ayudarían enormemente para la creación de programas de estudio enfocados en diferentes direcciones. En el apartado siguiente haremos la descripción y análisis de dichos parámetros.

4. Descripción de los parámetros utilizados para medir la dificultad de las piezas

Describir los parámetros que afectan la dificultad de las piezas, es un aspecto básico para la creación de programas de estudio enfocados hacia un fin particular. El buen uso del IA, como herramienta de análisis del repertorio, puede conducir al docente hacia la creación de diferentes programaciones. Entre las diferentes opciones, se podría pensar en programas que enfatizen los aspectos técnicos y de interpretación; una combinación adecuada de los dos tipos de programa debería conducir a una formación integral del guitarrista barroco.

Una propuesta de programa podría seguir las siguientes dos líneas de trabajo:

- *Estudiar la interpretación de la GB desde el punto de vista histórico:* Desde este punto de vista se debería tener una comprensión amplia de la interpretación de los movimientos de la suite barroca, los pasacalles y otros movimientos de danzas. Siguiendo esta línea, se sugiere la utilización del IA para encontrar movimientos de suite, pasacalles y otras danzas de todos los niveles, comenzando por piezas sin ornamentos y con pocos compases, métricas simples y escritura de punteo. En el caso de querer iniciarse en el estudio del *rasgueado*, se sugiere comenzar escogiendo piezas con máximo tres acordes e ir incrementando la dificultad hasta llegar a tocar piezas fáciles en estilo mixto.
- *Estudiar la técnica de la GB desde un punto de vista interpretativo:* Para seguir esta línea de trabajo se debe partir de que la técnica tendría siempre que estar al servicio de la música. En este caso, se sugiere estudiar las dificultades técnicas a partir de las presentadas en la música misma, con la creación de ejercicios y rutinas que permitan la solución de problemas. La utilización del IA es una herramienta eficaz para realizar la búsqueda del material que incremente paso a paso la dificultad. Se podrían hacer búsquedas que nos permitan el estudio

únicamente de los *extrasinos* o de los trinos y mordentes, los resultados arrojados se pueden acotar haciendo búsquedas combinadas para especificar al máximo el tipo de pieza que queremos.

El grado de dificultad de una obra musical es un concepto bastante subjetivo, pero que se puede evaluar, en un cierto grado, con el análisis de la combinación de diferentes parámetros. En este sentido, algunos de los parámetros analizados nos ayudarán a determinarla. Los parámetros que afectan la dificultad de las piezas se encuentran en los Grupos 2 y 3, mientras que los del Grupo 1 contienen información que no es relevante en este caso.

Parámetros del Grupo 2: Datos piezas

- [COMPASES]: El parámetro *compases* afecta la dificultad de las piezas en la medida que las piezas más largas se pueden considerar relativamente más difíciles que las cortas. Es evidente que no es una constante la anterior afirmación ya que podemos encontrar piezas de muy pocos compases y de una dificultad muy alta.
- [TONALIDAD]: La *tonalidad* afecta la dificultad porque existen tonalidades adecuadas para la GB y otras que presentarían serios problemas en la digitación. En general se consideran tonalidades asequibles las que no pasan de dos alteraciones, de mediana dificultad las de tres y cuatro alteraciones y muy difíciles las de más de cuatro alteraciones. La dificultad de las alteraciones en la GB radica en la imposibilidad de hacer acordes con cuerdas al aire; en la medida que no se puedan tocar, las piezas se hacen cada vez más difíciles. En el caso de la tonalidad de Mib, la dificultad se hace evidente porque no se podrían tocar al aire las cuerdas *mi*, *si* y *la*; y los acordes tendrían que ser en su mayoría con cejilla.
- [ESCRITURA]: El parámetro *escritura* afecta la dificultad de la pieza porque se considera que las piezas en estilo mixto M y MF, son las más difíciles de interpretar ya que implican la combinación del punteo y el

rasgueo. Para los intérpretes formados previamente en guitarra clásica el tipo de escritura más fácil de asumir es el I y el IF. Sin embargo, la combinación fluida del estilo mixto introduce una dificultad importante en el repertorio, que necesita de una práctica continuada en la GB para ser superada.

- [TIPO ALF]: El parámetro tipo de *alfabeto* puede afectar la dificultad de la pieza en la medida que el intérprete desconozca las correspondencias de los acordes con los diferentes tipos de *alfabeto*. Recordemos que la mayoría de los libros de GB son enfáticos en la necesidad de aprender el *alfabeto* de memoria antes de comenzar el estudio, en el caso de querer leer fluidamente a primera vista, este aspecto afectará claramente la dificultad por que no se contará con las herramientas necesarias para una lectura fluida.
- [MÉTRICA]: El parámetro *métrica* podría afectar la dificultad de la pieza principalmente en el caso de presentarse combinaciones métricas en una pieza. Los cambios de métrica pueden causar problemas si el intérprete no posee bases sólidas en el concepto del ritmo.
- [AFINACIÓN]: El parámetro *afinación* afecta la dificultad de la pieza en cuestiones técnicas, primero por el manejo o no de los bordones y en segundo lugar por el uso de las *scordaturas*. El uso de los bordones puede crear complicaciones técnicas al intérprete por la dificultad que representa el tocar dos cuerdas de diferente calibre, la técnica de pulsación del pulgar debe estar depurada para la producción de un sonido redondo y con cuerpo. En el caso de las *scordaturas*, la dificultad puede radicar en la ubicación tonal de la pieza por parte del intérprete, se ha de tener en cuenta que las posiciones de los acordes varían y se genera confusión en el momento de construirlos porque difieren de las posiciones habituales.
- [BC]: El parámetro de bajo continuo representa la dificultad intrínseca a su realización, la técnica de realización del continuo requiere un

conocimiento de armonía y estilo de la época que debe ser estudiado en un curso aparte. Recordemos que este tema no ha sido tratado en la investigación.

Parámetros del Grupo 3: Análisis de las piezas

Todos los parámetros del *análisis de las piezas* afectan su dificultad. Recordemos que en el Grupo 3 se incluyen los parámetros relativos a los Extrasinos, Trinos, Mordentes, Trino y Extrasino, Mordente y Extrasino, Vibrato, Dinámica y Otros. Cada uno de los parámetros se ha podido cuantificar y se deduce que la dificultad de una pieza es directamente proporcional al número de ornamentos que aparecen.

Dentro de los ornamentos que representan mayor grado de dificultad se encuentran los Trinos, así como el Trino y Extrasino porque están técnicamente compuestos por la combinación de varios Extrasinos ascendentes y descendentes. Le siguen en dificultad los Mordentes; y el Mordente y Extrasino, que se realizan con la combinación de un Extrasino ascendentes con uno descendente o viceversa. Por otra parte, el vibrato es un ornamento que requiere práctica en la soltura del brazo y que puede representar dificultad, sobretodo cuando las posiciones de los acordes son incómodas.

En cuanto a la Dinámica, la dificultad de su ejecución está comprometida directamente con la técnica de la mano derecha y requiere control de la pulsación, relajación y el desarrollo de una buena calidad de sonido. Si bien los anteriores ornamentos se pueden concebir como conceptos puramente técnicos, que finalmente estarán al servicio de la GB; en el caso de la Dinámica se podría afirmar que su concepción parte de lo musical e interpretativo para concretarse finalmente en la técnica y su proceso es inverso.

Dentro de los Otros parámetros cabe destacar el signo de arpeggio [:::] que representa un alto grado de dificultad por las diversas formas que existen para su interpretación. En el caso de los libros de GB, las explicaciones no son muy

extensas acerca de su ejecución¹, sin embargo, los libros para tiorba² se extienden en este tema y representan una fuente de consulta indispensable.

La dificultad en los parámetros del *análisis de las piezas* (Grupo 3) es un concepto objetivo, a diferencia de la subjetividad que podría representar medir el grado de dificultad en los parámetros de análisis de los *datos piezas* (Grupo 2).

5. Descripción de los aspectos que no se pueden medir pero que influyen en la dificultad de las piezas

Existen varios aspectos de la interpretación que son difícilmente cuantificables, su análisis daría una inmensa cantidad de variables que no se ajustan al hecho musical, sino más bien a un estudio matemático y estadístico. La dificultad de una pieza depende de evaluaciones objetivas y subjetivas del hecho musical, dentro de las objetivas se encuentran los parámetros analizados en esta tesis, y en las subjetivas los aspectos de la interpretación.

Reafirmamos que la dificultad de la pieza se entiende en su totalidad desde la interpretación y en este sentido, el IA nos ayuda a determinar la dificultad de una pieza desde la observación pero no en la práctica.

Durante el análisis de las piezas, se han observado los siguientes aspectos que no se pueden medir, pero que afectan su dificultad.

¹ El libro que se extiende más en este tema es: PELLEGRINI, D. (1978). *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1650.

² PICCININI, A. (1983). *Intavolatura di liuto et di chitarrone*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Paolo Moscatelli, 1623.

KAPSPERGER, G. (1982). *Libro primo d'Intavolatura di chitarrone*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Venezia: 1604.

KAPSPERGER, G. (1982). *Libro quarto d'Intavolatura di chitarrone*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1640.

- Medición de la dificultad en los traslados de posición de la mano izquierda

En los traslados de posición están implicados el movimiento del brazo, la muñeca y los dedos. Cuando dichos traslados se efectúan en distancias grandes, por ejemplo del primero al doceavo traste, la dificultad de precisión es mayor que si se efectúan en distancias de uno o dos trastes. En el IA no se pudo definir un parámetro que determinara este aspecto y la medición de esta dificultad es ciertamente un problema que compete más a la física que a la música.

- Medición en la utilización de las cejillas

El recurso de la cejilla es uno de los más empleados, pero también de los más difíciles de aprender en el comienzo del estudio de la guitarra. El uso correcto de la cejilla implica una técnica específica, unida a la buena resistencia de la mano para permanecer con la cejilla apretada produciendo un sonido óptimo. En el IA no se ha definido un parámetro que indique la cantidad de cejillas presentes en la pieza, y se considera que la medición de su dificultad es un problema que necesita ser analizado a fondo desde otras disciplinas.

- Medición de la dificultad de las digitaciones en ambas manos

La definición de una adecuada digitación es uno de los aspectos más importantes en la interpretación. Una buena digitación facilita el entendimiento de la música y es determinante en los aspectos técnicos. La tablatura en este apartado cumple un papel importante porque de entrada define la digitación de la mano izquierda, indicando los trastes en que se han de interpretar los acordes. Por otro lado, hemos visto que varios compositores han hecho sus esfuerzos para indicar claramente la digitación de la mano derecha, proporcionando indicaciones originales para este fin dentro de la tablatura. En el IA no se ha definido un parámetro que mida la dificultad en la digitación, su definición es compleja por la cantidad de variables que puedan existir.

- Medición de la dificultad de los estiramientos de la mano izquierda

La dificultad de los estiramientos es un concepto objetivo que está directamente ligado con la anatomía del intérprete. En el caso de intérpretes con manos grandes, los estiramientos no representan problema alguno, pero para guitarristas con manos pequeñas existen grandes problemas para la interpretación de ciertas obras. Los aspectos de disposición y estiramiento de las manos en el mástil no han sido contemplados en ningún parámetro de análisis. Se considera que para medir el grado de estiramiento de las posiciones, se requeriría de pruebas de esfuerzo que se salen de los límites de la tesis.

- Medición de la dificultad de los arpeggios de la mano derecha

Existe una gran variedad de tipos de arpeggios para la GB, por una parte se encuentran los que están escritos en las tablaturas y por otro los que el intérprete puede improvisar a partir de las indicaciones dadas por los compositores. Para medir la dificultad en la ejecución de los arpeggios no se ha logrado definir ningún parámetro pero, sin lugar a dudas, afecta claramente la dificultad en la interpretación.

- Medición de la calidad de las piezas

Medir la calidad de una obra de arte es un tema completamente subjetivo. Se entiende que para medir la calidad, primero se tendría que definir cuando una obra es buena y cuando es mala, y cuáles factores son determinantes para hacer la valoración. En el IA no se ha definido ningún parámetro que tenga que ver con la calidad, dejando abierta la posibilidad para desarrollar un proyecto de investigación al respecto.

6. Anotaciones sobre el análisis de las piezas

Durante el proceso de análisis se fueron acumulando una serie de anotaciones que vale la pena indicar. Se trata algunas veces de recordatorios y otras de excepciones tomadas en cuenta mientras se hacía el análisis de las piezas. A continuación se relacionan estas anotaciones, que deben ser tenidas en cuenta en el momento de revisar el análisis de las piezas. La lista es una especie de *fe de erratas* o curiosidades, que deben servir al intérprete o al lector, en el momento de dudar acerca de la veracidad de los datos de una pieza proporcionados por el autor de la tesis.

Presentamos la lista por compositores:

- Amat 1761 p.26. Hay unas vacas con el acorde en *alfabeto* catalán 7, que corresponde a H, pero en el gráfico de acordes del mismo nombre puede haber un error, el acorde no es exactamente H.
- Asiolli 1674 p.16. La pieza termina en K y no parece correcta, debería terminar en E.
- Bartolotti 1640 p.31 y 35. Es extraño como todos los pasacalles tienen 53 compases y estos tienen 57 y 54, especialmente porque el de 54 compases la línea de compás está extrañamente puesta.
- Bartolotti 1640 p.45. La tonalidad es M+ que corresponde a Mib menor.
- Bartolotti 1655 p.29. Se encuentra invertido el orden de las páginas, primero está la 29 con el Preludio y después la 27 y 28.
- Bartolotti 1655 p.32 y 33. Se encuentra invertido el orden de las páginas.
- Bartolotti 1655. Aparecen ligados que tienen sólo un número y que aparentemente no ligan otra nota, se consideran entonces EA2 o ED2 dependiendo de la nota anterior.
- Bartolotti 1655. Aunque hay algunas ligaduras que parecen curvas, se determinó que todas eran / por tener el mismo comportamiento en la escritura del arpeggio de dos o más notas, a excepción de unos pocos que son claramente evidentes como ligaduras de fraseo L.

- Bartolotti 1655. La métrica de 3 y 6/8 tienen una raya que cruza los números.
- Calvi 1646. No existen indicaciones métricas y tampoco línea final en los compases.
- Campion 1705 p.120. La numeración es hecha por el editor, la fuga está incompleta no se sabe de donde viene.
- Campion 1705 p.56 y 57. El último pasacalle termina en la p.57 y se indica con un símbolo.
- Campion 1705. La numeración de las hojas en el libro es muy confusa, existen al parecer dos sistemas de numeración con letras diferentes, tomamos la secuencia de los números (en los diferentes sistemas) hasta la p.57, lugar donde se juntan las dos numeraciones (p.57 y p.40) a partir de este momento tomamos como p.57 hasta que no aparece una de mayor numeración y acumulamos todas estas piezas en p.57. La numeración que aquí está en p.40 pasa a ser secundaria y sólo se indica en el nombre de la pieza.
- Campion 1705. La página 16 del libro está invertida en el manuscrito, es decir primero está la 17. Se supone que la siguiente página es un Preludio.
- Campion 1705. Lo indicado anteriormente pasa en todo el libro desde el principio, pero se hace muy evidente cuando faltan los números en la p.57.
- Campion 1705. No hay un signo especial para arpeggio, simplemente se indica con la palabra “harpeggio” sobre los pasajes de acordes a arpeggiar.
- Campion 1705. Se toma como criterio para l’F acorde inicial y punteo, pero también si hay sólo un acorde más dentro de la pieza *rasgueado*.
- Campion 1705. Se utiliza la disposición de los bordones tipo B, aunque buena parte del libro es con *scordatura*.
- Carbonchi 1640. El signo * existente en la partitura como mano cerrada al hacer el acorde, es analizado como x.
- Carré 1671. El libro está en afinación relativa porque utiliza los acordes del *alfabeto*, pero la guitarra está en la afinación E, un tono más abajo.

- Carré 1720 p.13. Prelude no tienen barras de compás.
- Corbetta 1671 p.25. El primer ligado se toma como de cuatro notas y quedó catalogado en ECA.
- Coriandoli 1670 p.9. * Puede ser alfabeto falso.
- Foscarini 1640. El signo % significa arpeggio, así que está directamente analizado como ://:.
- Granata 1650 p.12. Existe un signo presumiblemente de vibrato.
- Granata 1659 p.115 a 152. Existe una Sonata para Chitarra, violino y basso continuo, está dividida en movimientos pero no indica los nombres. Hacemos divisiones en los finales de partes como piezas independientes, aunque no se determina el final como lo ha ido realizando a lo largo de todo el libro.
- Granata 1659 p.28. Existe un ligado extraño que puede parecer de dos cuerdas pero en realidad se consideró EA2 en la primera cuerda.
- Granata 1659 p.67. El Preludio está prácticamente sin barras de compás.
- Granata 1659 p.80. La pieza está prácticamente sin barras de compás.
- Granata 1659 p.97 a 114. Las piezas están escritas para Chitarra Tiorbata, mirar introducción del libro.
- Granata 1659. El signo de vibrato # es igual al signo de arpegiado de Pelegrini ://:.
- Grenerin 1680 p.67. Existen compases muy largos como variaciones al pasacalle.
- Grenerin 1680. Aparece la escritura “Couchés la main” en varias piezas, se definió como un parámetro de análisis.
- Grenerin 1680. Las piezas con BC son con varias voces.
- Guerau 1694 p.27. Existen unos TE extraños que resuelven en dos notas iguales indicadas por 022%.
- Guerau 1694 p.44. Existe un signo raro (+) que no ha sido identificado.
- Guerau 1694. Se determina que todas las ligaduras son de ligados técnicos EA2, EA3 etc, y no ligaduras de fraseo LF, aunque queda la duda.

- Le Coqc 1729. Existen símbolos distintos para los ligados ascendentes y descendentes en una sola nota por ejemplo: (a, a); se incluyó un nuevo parámetro (,) que significa ligado descendente y está debajo de la nota y también una notación distinta para el mordente U que es lo mismo que x.
- Medard 1676 p.5. La Campanelle, p.21 Prelude, p.26 Prelude y p.36 Prelude no tienen barras de compás.
- Murcia 1714 p.120. *quedo es piano*.
- Murcia 1714. Existen unos signos de repetición que parecen los signos de arpeggio de Pellegrini ://: pero que son fragmentos que se repiten a manera de coda o de “*petite reprise*”.
- Murcia 1732 p.43. Existen golpes en “*los cumbees*”, son los únicos que han aparecido.
- Murcia 1732 p.66. Existe un) extraño seguido de un mordente, debe ser un ligado que viene de atrás pero lo hemos indicado como un)(.
- Murcia 1732 p.69. Existe un ligado en dobles cuerdas que termina en mordente, se contó así: dos EA2 y un)(D
- Murcia 1732. Existe una línea horizontal que la interpretamos como ligadura de fraseo y se contabiliza en L aunque no sea curva.
- Pico 1628. Las Villanelles no tienen divisiones claras y es difícil establecer donde comienzan.
- Ribayaz 1677. El temblor (#) se especifica como *.
- Santa Cruz 1699. El número de las páginas para cada pieza se determinó por el índice del libro y fue imposible encontrar donde coincidían en las piezas.
- Santa Cruz 1699. Existe la indicación “breve”, que la incluimos en el parámetro eco para no agregar un parámetro más, que solo estaría presente en este libro y que es muy difícil de analizar.
- Santa Cruz 1699. Fue imposible determinar donde comienzan y acaban las piezas, por tanto es imposible determinar el número de apariciones de los parámetros en todas las piezas, lo que se hizo fue indicar con ? cuando aparece el parámetro y 0 sino aparece en todo el libro.
- Sanz 1697 p.10, Tomo 2. Existe una dinámica de “más suave” (pp) catalogada como piano (p).

- Sanz 1697 p.10, Tomo 2. Existen TE y)(E que están dentro de un ligado de más de cuatro notas, se cuenta entonces como E+4 porque es una categoría mayor.
- Sanz 1697 p.11, Tomo 1. Las ligaduras del Preludio son de fraseo y se catalogan como / arpeggios a la francesa.
- Sanz 1697 p.11, Tomo 2. La ligadura de tres cuerdas es de fraseo.
- Sanz 1697 p.16, Tomo 1. Existe una ligadura de prolongación de una nota que no se cuenta como extrasino.
- Sanz 1697 p.16, Tomo 1. La dinámica aparece “Suave” y no piano.
- Visée 1682. Se toman como ligaduras de fraseo (L) casi todas, solamente se toma como / las que están entre las notas dentro de la tablatura, que quiere decir arpeggio de dos o más notas.

Capítulo IV

Conclusiones

Una vez concluido el trabajo de investigación, enumeraremos las conclusiones que se han derivado de todo el proceso. Las conclusiones están referidas a los objetivos de la investigación que fueron nombrados en la introducción de la tesis, el trabajo se proponía como objetivo general *diseñar un instrumento de análisis para el repertorio de la guitarra barroca solista, que sea de utilidad para la selección de las piezas para su enseñanza.*

El diseño del *instrumento de análisis* es el objetivo principal de la tesis, para su confección se superaron varios pasos que influyeron en la presentación final del instrumento. En un comienzo se realizó el diseño del instrumento preliminar que incluía los parámetros iniciales de análisis de los libros y las piezas, dicho instrumento se sometió a la validación por un grupo de cuatro expertos, quienes aportaron su conocimiento y experiencia a la adecuación del *instrumento de análisis* final.

Una vez se llegó al diseño final del *instrumento de análisis*, se concluye que la herramienta desarrollada ha sido un recurso efectivo para describir los libros, así como las piezas, analizar su contenido e inferir en un porcentaje determinado su grado de dificultad. La información que puede arrojar el instrumento, mediante las búsquedas combinadas de parámetros, nos proporciona elementos que permiten organizar un grupo de piezas bajo determinadas características que indiquen su dificultad, recordemos que en el capítulo III se definieron una serie de parámetros que afectan la dificultad de las piezas.

Con respecto a la implementación del *instrumento de análisis* en la enseñanza, se concluye que su utilización se convierte en una herramienta indispensable para la realización de programas de estudio y programaciones de clase, donde

se incluyan aspectos determinantes de la técnica y la interpretación del repertorio de la guitarra barroca. Hemos visto de qué manera, mediante la búsqueda de la información bajo diferentes necesidades, es posible encontrar un repertorio apropiado a cada necesidad en la enseñanza y con fines específicos. El *instrumento de análisis* además de ser una potente herramienta para la enseñanza, también proporciona una detallada información que puede ser utilizada por musicólogos y profesionales de la música en general.

Conclusiones acerca de los objetivos específicos:

A continuación enumeraremos las conclusiones que se derivan de los objetivos específicos.

Objetivo 1: *Describir el contexto histórico de la guitarra barroca desde el punto de vista del material publicado y de su sistema de notación.*

La descripción del material publicado de la guitarra barroca fue el hilo conductor del marco teórico en la tesis. Se comenzó por la descripción del material de los instrumentos antecesores a la guitarra barroca, como la guitarra de cuatro órdenes y la vihuela de mano; y se realizó la descripción detallada de los libros en ediciones en facsímil de guitarra barroca donde se mostraban las características más importantes de cada publicación. En la descripción se incluyeron explicaciones de los prólogos que incluían datos relevantes de la interpretación de las piezas, así como del tipo de *alfabeto* utilizado y los temas relacionados con la notación. En el apartado de notación, se realizó la descripción de los tipos de tablatura y *alfabeto* utilizados por los compositores para guitarra barroca.

Una vez analizado el contexto histórico de la guitarra barroca bajo estos dos aspectos, hemos concluido que la notación fue el elemento que diferenció a los instrumentos de cuerda pulsada de los otros instrumentos de la época. El uso de la tablatura fue un sistema casi exclusivo de la cuerda pulsada, exceptuando sólo el caso de la tablatura de órgano y algún otro tipo utilizada por la flauta dulce, pero que tuvieron una escasa difusión. Sin embargo, fue en la cuerda

pulsada donde el sistema de tablatura se hizo más popular y cada vez más elocuente y los compositores de guitarra barroca la utilizaron con gran dominio.

Por otro lado, mientras la tablatura la utilizaron otros instrumentos, el *alfabeto* fue un sistema realmente exclusivo de la guitarra barroca y su uso fue evidente en casi todo el material publicado del instrumento, exceptuando el repertorio francés. Se mezclan aquí entonces dos circunstancias que llaman nuestra atención, la guitarra barroca fue el único instrumento de la familia que utilizó la combinación de tablatura y *alfabeto*.

Analizando los datos concretos, se observó que existen dos tipos de tablatura: la italiana y la francesa, así como tres tipos de *alfabeto*: el italiano, el castellano y el catalán. La tablatura italiana fue utilizada por todos los compositores exceptuando los franceses, y la tablatura francesa fue únicamente utilizada por los franceses. En cuanto al *alfabeto*, se observa el predominio absoluto del uso del *alfabeto* italiano, exceptuando los compositores franceses y los que utilizaron el *alfabeto* castellano como: Luis Briceño y Lucas Ruiz de Ribayaz, además de Joan Carles Amat que utilizó el *alfabeto* catalán.

Objetivo 2: *Describir la situación actual de la enseñanza de la guitarra barroca en España.*

El trabajo de tesis comienza haciendo una reflexión acerca del estado de la cuestión en cuanto al posicionamiento de la música antigua en la actualidad. Es un hecho que el movimiento de música antigua está pasando por uno de sus mejores momentos y que las causas de este fenómeno, se deben a diferentes factores. Dichos factores, si se presentan individualmente, no lograrían cambiar el panorama como hasta ahora lo ha hecho, pero al presentarse al *unísono* se ha generado una especie de *moda*, que toca los sectores más importantes de la vida cultural del país. Analizando las causas de este fenómeno, se concluye que los responsables del buen posicionamiento y la evolución de la música antigua actualmente se debe a los siguientes factores: la investigación musicológica, la implementación de programas de estudio especializados en el

área en España, los avances en la construcción de instrumentos, el apoyo del sector editorial y discográfico.

La enseñanza de la guitarra barroca ha sufrido una importante evolución a partir de la introducción, por parte de la LOGSE, de los estudios de instrumentos de cuerda pulsada dentro de las enseñanzas de Grado Medio y Grado Superior en España. Se realizó la definición de objetivos y contenidos del currículum de Grado Medio y Superior del Estado y Catalunya, que representan un primer nivel de concreción, depende de cada institución la adecuada implantación en un segundo y tercer grado de concreción, que estén de acuerdo con las líneas de trabajo del centro y que se ajusten a sus condiciones específicas.

Durante el desarrollo del marco teórico surgió la inquietud de por qué los estudios de instrumentos de cuerda pulsada no fueron introducidos también en el Grado Elemental. Para dar una respuesta, se analizaron los tipos de instrumentos que están incluidos en el Grado Elemental, estableciendo una similitud que definimos como *instrumentos de prolongación*. Encontramos que tanto la viola de gamba y el clavicémbalo se consideraban la *prolongación* del violonchelo y el piano. Surgió entonces la duda de por qué no incluir los instrumentos de cuerda pulsada como *prolongación* de la guitarra clásica.

La discusión se resumió en tres puntos específicos. En primer lugar, se presentaba como problema el manejo de las cuerdas dobles, debido a que la producción del sonido en cuerdas simples, difiere mucho de la producción del sonido en los órdenes¹. En segundo lugar, se pensó en los aspectos de disposición corporal, debido a que el tamaño de los instrumentos y la separación de las cuerdas difiere bastante de la guitarra clásica. En tercer lugar, se reflexionó sobre los aspectos musicales y se enfatizó acerca del repertorio. Se consideró problemático el contacto del estudiante únicamente con el repertorio de música antigua, enfoque que contrasta con la formación de las escuelas de música, que presentan programas de estudio del instrumento

¹ Cuerdas dobles.

donde se incluye obras de varias épocas y estilos. Una vez analizados estos puntos, se ha concluido que las enseñanzas de Grado Elemental en instrumentos de cuerda pulsada no son viables, explicaremos las razones a continuación.

Por una parte, el manejo de la técnica y el sonido en la enseñanza de la guitarra en Grado Elemental, es un aspecto que toma bastante tiempo para ser consolidado. La conciencia de la buena producción es un contenido que se desarrolla enteramente en el Grado Medio y Superior, y en el Grado Elemental no representa la prioridad número uno; por tanto se debería primero consolidar este aspecto antes de entrar a jugar con la complicación que implica la producción del sonido en órdenes.

En cuanto al tamaño de los instrumentos, se puede afirmar que la interpretación de algunos instrumentos de la familia en el Grado Elemental, representarían serias complicaciones por su tamaño y separación de cuerdas, se encuentran dentro de esta categoría los siguientes instrumentos: tiorba, archilaúd y laúd barroco. Quizás los únicos instrumentos apropiados son, en primera instancia la guitarra de cuatro órdenes y la guitarra barroca, y en segunda la vihuela de mano y el laúd renacentista.

En cuanto al repertorio, podemos decir que se considera un aspecto muy importante de la formación musical, el conocimiento de música de diferentes épocas. En el caso de la guitarra clásica por ejemplo, la música contemporánea es parte fundamental para el desarrollo del instrumento. No olvidemos que fue Andrés Segovia quien llevó de nuevo la guitarra a las salas de conciertos después de su triste período romántico de ausencia y depresión. Ignorar en cuestiones de repertorio, todo el desarrollo que ha tenido el instrumento durante los siglos XX y XXI, lo consideramos un error grave en el momento de concretar una formación integral de un músico- intérprete.

Se considera que el proceso inverso también es un error, el hecho de estar formado para tocar únicamente música contemporánea y no conocer el repertorio de los siglos predecesores, sería un error a la hora de entender la

evolución del instrumento. Con relación a este último punto, se plantea la idea de interpretar música de diferentes períodos en los instrumentos de cuerda pulsada, aspecto que se descarta por las características de afinación, tensión y producción del sonido de los instrumentos de la familia.

Una vez analizados estos puntos, consideramos que es más viable comenzar los estudios de ICPRB, una vez se hayan finalizado los de Grado Elemental y en este sentido estamos de acuerdo con el currículum del Estado y Catalunya.

Una vez analizada la situación de los estudios de enseñanza de instrumentos de cuerda pulsada dentro del currículum de Grado Elemental, Medio y Superior; a continuación nos enfocaremos en cómo estas enseñanzas están desarrolladas en los conservatorios y escuelas de música de España.

Como hemos ya comentado, uno de los factores que ha permitido el buen momento por el que pasa la música antigua es la implantación de programas de enseñanzas de instrumentos de cuerda pulsada. Los resultados nos dan información de 11 centros repartidos en España, pero especialmente en las comunidades autónomas de Catalunya, Madrid y Andalucía, que imparten la especialidad. Tenemos también a nuestra disposición las programaciones de la asignatura, que han proporcionado algunas instituciones. Al cuestionarnos acerca de la presencia de dichas instituciones, principalmente en dichas comunidades y a la poca disponibilidad de las programaciones de la asignatura, podemos concluir los siguientes aspectos:

Teniendo en cuenta que la formación del profesorado especialista no se ha podido formar en España, por la ausencia de programas oficiales antes de la LOGSE; se valora muy positivamente la presencia de estos 11 centros en el país. Sin embargo, en el contexto actual, la ausencia de profesorado competente se convierte en una problemática al momento de ampliar la oferta. Las generaciones de nuevos músicos especializados en música antigua que se gradúan de estos centros, apenas comienzan a emerger a cuenta gotas y generalmente carecen de experiencia pedagógica, se hace necesario entonces

esperar unos años para tener más opciones dentro de los egresados y así, ampliar la oferta del profesorado.

En cuanto a la disponibilidad de las programaciones de la asignatura y la dificultad de adquirirlas, podemos decir que se convierte en un inconveniente en el momento de captar los futuros estudiantes. Los estudiantes actuales de instrumentos de cuerda pulsada, vienen en su mayoría de estudios de Grado Medio o Superior de guitarra clásica¹. Con este nivel, un nuevo estudiante de la especialidad, tiene por lo general la necesidad de conocer qué tipo de programa de estudios se implementará en su nueva escuela, en el caso de no existir, es entonces el profesor el único que puede darle la información.

Acerca de la presencia de las escuelas y conservatorios principalmente en las comunidades autónomas de Catalunya, Madrid y Andalucía, creemos que responde a un fenómeno simple que está directamente relacionado con el lugar de procedencia de los especialistas que se encuentran desempeñando su labor docente actualmente.

Objetivo 3: *Determinar los parámetros indispensables para el diseño del instrumento de análisis.*

Determinar los parámetros necesarios para la descripción de los libros y las piezas, así como los necesarios para el análisis de las piezas se convirtió en el punto más fundamental para el diseño y la validación del *instrumento de análisis*. La cantidad de parámetros necesarios fue surgiendo durante el transcurso de la investigación. Durante el proceso se eligieron un determinado número de parámetros que resultaron insuficientes en el momento de la validación, y que con las sugerencias dadas por el grupo de expertos, se ampliaron para llegar a la definición de los parámetros finales.

¹ Se dan excepciones como Pablo y Daniel Zapico, que obtuvieron el Grado Superior en el ESMUC en ICPRB en el 2006. Los Zapico iniciaron su formación en ICPRB desde pequeños sin pasar por la guitarra clásica.

Después del análisis exhaustivo de los libros y las piezas, se concluyó que sería necesaria la utilización de **68** parámetros diferentes para el análisis de las **2.933** piezas. Estos parámetros se subdividieron en tres grupos: El primer grupo relacionaba los datos de los libros y se subdividió en tres apartados: parámetros generales, editoriales y de descripción del documento. El segundo grupo indicaba los datos de las piezas y se subdividió en dos apartados: parámetros generales y de ubicación de las piezas en los libros. El último grupo se relaciona con el análisis de las piezas y se subdividió en siete apartados que contienen los parámetros relativos a los extrasinos, trinos, mordentes, combinación de trino y extrasino, combinación de mordente y extrasino, vibrato, dinámica y otros.

Adicionalmente, se agregó un parámetro de referencia que identifica cada una de las piezas del análisis, la referencia está determinada por tres letras y seguida de cuatro números. Las primeras tres letras representan las iniciales del apellido del autor, el primer número se refiere al libro del compositor en el análisis y los últimos tres números corresponden a la pieza.

La necesidad de incluir nuevos parámetros, que determinen aspectos que en principio no se pueden medir, queda como tema pendiente para otros tipos de investigación. Creemos que es posible añadir cierta cantidad de parámetros relativos con la calidad de las piezas y algunos elementos técnicos que indican su dificultad. Sin embargo, se considera que en el alcance de esta investigación, los parámetros escogidos comprenden un buen abanico de posibilidades de enfocar la dificultad de las piezas desde diferentes puntos de vista.

Objetivo 4: *Extraer los resultados del análisis de las piezas de los libros de guitarra barroca, mediante la implementación del instrumento de análisis.*

Uno de los objetivos más importantes de la tesis lo constituye los resultados que se puedan extraer del repertorio de la guitarra barroca, mediante el uso del *instrumento de análisis*. Si consideramos que la muestra tomada para la tesis fue de **2.933** piezas, que corresponde a un **87%** del material existente en

ediciones facsimilares, creemos que el comportamiento de ciertos parámetros se podrían generalizar para el repertorio de la guitarra barroca. Una vez analizados los resultados obtenidos y catalogados los más importantes, se han sacado las siguientes conclusiones acerca del repertorio:

El tipo de pieza más utilizado en las composiciones para guitarra barroca es el Pasacalle con un **14%**, seguido por la Courante, Sarabande, Allemande y Gigue; movimientos que corresponden a la estructura básica de la suite barroca. En el caso de agrupar los movimientos de suite en un solo bloque, tendríamos que la suma del Preludio, Courante, Sarabande, Menuet y Gigue representan un **45%** del total de las piezas del análisis, se reafirma así la importancia que tuvieron los movimientos de suite en el repertorio solista de la guitarra barroca, como ya lo era para sus instrumentos contemporáneos.

Un **62 %** de las piezas de guitarra barroca solista tienen una extensión de entre 11 y 30 compases. Son muy pocas las piezas que exceden de 100 compases, llegando sólo al **1%**. Se observa que las composiciones para guitarra barroca solista, tenían una extensión en términos generales bastante corta.

La tonalidad predominante en las piezas de guitarra barroca es Dm con un total de **447** piezas en el análisis. Le siguen las tonalidades que van desde cero a dos alteraciones y que representan un **89%**, de las cuales un **37%** corresponde a tonalidades con una sola alteración. Se concluye que la utilización mayoritaria de estas tonalidades obedece, en la guitarra barroca, a un factor relacionado con la afinación del instrumento y al manejo de las cuerdas al aire. El uso de la tonalidad de Dm, se puede explicar también por la posición que genera el acorde en estado fundamental cuando se toca *rasgueado*, con la presencia de bordón sólo en la cuarta cuerda.

El tipo de escritura más utilizado en las piezas de guitarra barroca es el estilo mixto, que consiste en la combinación del estilo punteado y *rasgueado*. La investigación proporcionó la cifra de un **52%** de las piezas relacionadas con este tipo de escritura. Aunque el desarrollo de este estilo fue tardío, durante la época en que la guitarra barroca estuvo de moda, el repertorio se encaminó

rápidamente con gran productividad hacia este tipo de escritura, que finalmente produciría las obras de mayor calidad del repertorio para el instrumento.

El uso de la *scordatura* fue un elemento innovador y ampliamente utilizado por los libros de guitarra barroca. Se encontraron un total de **14** *scordaturas* que representan un **4,78%** del total de piezas y proponían ideas muy interesantes de afinación que se ajustaban a ciertas tonalidades. Su uso se justifica por la facilidad que representa en la digitación la implementación de una *scordatura* en tonalidades poco habituales. Destaca entre esta variedad el uso de la *scordatura* S03, la razón de su amplia utilización, responde a la facilidad de composición en tonalidades con dos sostenidos, debido a que contiene dos cuerdas afinadas en fa# y do#.

Con respecto al análisis de los ornamentos de las piezas, se encontró que siete (7) libros, de los 46 analizados, no utilizan ningún tipo de ornamento. Estos libros, corresponden a los que utilizan los tipos de escritura con acordes de *alfabeto rasgueados* en escritura castellana, catalana, y la más predominante; la italiana. Se observa el uso generalizado de los extrasinos de bastantes variedades, partiendo de extrasinos simples de dos notas, hasta extrasinos de más de cuatro notas y en cuerdas dobles. Con respecto a los trinos, se encontraron dos tipos de escritura que no necesariamente eran utilizados por compositores de la misma nacionalidad y en cuanto a los mordentes, se encontraron tres tipos diferentes de escritura.

Se dedujo que por norma general, el uso de la ornamentación es un factor importante para determinar la dificultad de las piezas y su relación es directamente proporcional al número de apariciones que tienen los ornamentos en una pieza. Se considera que a mayor ornamentación mayor dificultad, sin embargo, la dificultad de las piezas no puede ser medida por un parámetro único, sino por la comparación de varios, algunos de ellos imposibles de medir con la observación de la partitura.

Limitaciones de la tesis y prospectiva

El uso del *instrumento de análisis* presenta limitaciones al momento de analizar la dificultad de las piezas. Como ya hemos dicho durante la investigación, existen algunos aspectos que no ha sido posible medir, pero que afectan la dificultad de las piezas. En este sentido, el *instrumento de análisis* no constituye la herramienta idónea para valorar este tipo de aspectos, quedando el camino abierto para otras investigaciones.

Por otro lado, el *instrumento de análisis* es una herramienta potente para determinar las características del repertorio desde el punto de vista de la observación. Sin embargo, existen una serie de inconvenientes que surgen en la interpretación, solamente cuando se tiene el contacto con la guitarra barroca. Este tipo de dificultades no las puede medir nuestra herramienta y constituye otra de las limitaciones. Con respecto a la evaluación de la calidad del repertorio, el *instrumento de análisis* tampoco nos proporciona ninguna información y se convierte en otra de las limitaciones.

Las investigaciones que se pueden desprender de esta tesis y que quedan abiertas para ser valoradas, podrían estar enfocadas hacia realizar el mismo tipo de análisis en diferentes tipos de instrumentos de cuerda pulsada como el caso de la vihuela de mano, la tiorba, el archilaúd, la guitarra renacentista y el laúd barroco. Al mirar otros campos de desempeño, consideramos que el mismo tipo de análisis se podría hacer extensivo a cualquier tipo de instrumento musical, en este caso se deberán adecuar las características de ciertos parámetros, pero el esquema podría ser el mismo.

Quizás la investigación que podría derivarse directamente a partir de este trabajo de tesis, es la elaboración de un método para la enseñanza de la guitarra barroca. En dicho método se debería realizar una secuenciación de contenidos y piezas por orden de dificultad y que busquen objetivos específicos. Se entiende que para la realización de un trabajo de estas características, la herramienta desarrollada en esta tesis podría constituir un recurso completamente indispensable.

Otras investigaciones pueden estar enfocadas hacia definir parámetros para establecer la calidad de las piezas, así como la medición de los factores que son difíciles de medir, pero que afectan la dificultad de las piezas¹ como:

- Medición de la dificultad en los traslados de posición
- Medición en la utilización de las cejillas
- Medición de la dificultad de las digitaciones
- Medición de la dificultad de los estiramientos de la mano izquierda
- Medición de la dificultad de los arpeggios de mano derecha
- Medición de la dificultad en la subdivisión de ritmos
- Medición de la calidad de las piezas

Durante el proceso de realización de la tesis, no se tuvo constancia de la existencia de trabajos de este tipo realizados ni para el análisis del repertorio de la guitarra barroca, ni para ninguno de los instrumentos de cuerda pulsada. La tesis, se presenta en España como el primer trabajo de estas características en el ámbito de la guitarra barroca, datos que hemos corroborado con la búsqueda en la base de datos TESEO. El análisis que se ha hecho ha sido posible gracias a la asesoría totalmente determinante e incondicional de mis directores de tesis y la colaboración de otros profesionales vinculados al medio, esperamos que el esfuerzo conjunto sea valorado positivamente. Somos conscientes que la investigación representa un interesante intento de recopilar, catalogar y analizar un hermoso material que ha sido poco estudiado, y que por este medio se puede dar a conocer a un público más amplio de estudiosos que no necesariamente estén inmersos en el medio de los instrumentos de cuerda pulsada.

¹ Estos factores ya fueron enunciados en el capítulo III, Apartado 4, pero se traen de nuevo en las conclusiones por considerarlos temas importantes para trabajos de investigación futuros.

Bibliografía

La bibliografía se organizó alfabéticamente en tres grupos. El primero corresponde a los libros, revistas y CDs; el segundo a los diccionarios, enciclopedias y normas; y el tercero a las páginas web. Las referencias de cada una de las fuentes se adecuan a los siguientes modelos.

Libros

AUTOR. (año). *Título*. Lugar: Editor.

Libros ediciones facsimilares

AUTOR. (año). *Título*. Lugar: Editor. Ed. facs.: Lugar: Editor. Año.

Prólogos secundarios en ediciones facsimilares

AUTOR. (año). "Título prólogo". En: Autor. *Libro*. (Lugar: Editor). p.xxx.

Artículos revistas

AUTOR. (año). "Título artículo", *Revista*, nº x (mes). Lugar: Editor, p. xxx-yyy.

Artículos en libros, enciclopedias y CDs

AUTOR. (año). "Título artículo". En: *Libro, Enciclopedia o CD* [CD]. (Lugar: Editor). Vol xx, p. xxx.

CDs de audio

CD completo

AUTOR. (año). *Título* [grabación sonora en CD]. Lugar: Sello disquero. Interp.: Músicos o grupo.

Una sola pieza

AUTOR. (año). "Pieza". En: Autor. *Título* [grabación sonora en CD] (Lugar: Sello disquero), pista xx.

Libros ediciones facsimilares formato digital

AUTOR. (año). *Título* [formato digital en CD]. Lugar: Editor. Ed. facs.: Lugar: Editor. Año.

Diccionarios, enciclopedias y normas

Título. (año). Lugar: Editor.

Páginas web

AUTOR (año). *Título* [recurso electrónico]. Lugar: Editor.
URL <http://www.xxx.com/>

Libros, revistas y CDs

- AGUILAR, M. (2003). "Todo ceda al amor". En: *Todo ceda al amor* [CD]. (España: Arsis). p. 3-4.
- ALMAJANO, M. [intérprete]. (1995). *Las mujeres y las cuerdas* [grabación sonora en CD]. San Lorenzo del Escorial: Glossa. Interp.: Marta Almajano (soprano), José Miguel Moreno (guitarra clásico-romántica).
- AMAT, J. (1980). *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco ordenes*. Monaco: Chanterelle. Ed. facs.: Gerona: Josep Bro, c. 1761.
- ANTONINI, C; DRY, F; MARAIS, G; MERCIER, T. (1999). *10 ans avec la guitare et le luth*. París: Cité de la musique. Centre de ressources musique et danse.
- ARRIAGA, G. (1983). "[prólogo secundario]". En: Murcia, S. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. (Madrid: Arte Tripharia), p. [3-4].
- ARRIAGA, G. (1992). "Técnica de la guitarra barroca", *III Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Córdoba: Ediciones de La Posada, p. 57-122.
- ARRIAGA, G. (1997). "Piezas para tiorbas francesas II". En: *Pièces pour théorbes français* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 15-19.
- ASIOLI, F. (1984). *Primi Scherzi di Chitarra*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1674.
- AYALA, J. (2006). "Un manuscrito de guitarra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga", *Hispanica Lyra*, nº 3 (mayo). Málaga: Sociedad de la vihuela, p. 21-22.
- BACH, J. (1994). *Opere per liuto trascritte per chitarra*. Milano: Suvini Zerboni. [editado por Ruggiero Chiesa].
- BACHMANN, M. (1998). *La Rítmica Jaques- Dalcroze*. Madrid: Pirámide.
- BARKER, S. (1978). *The Alexander Technique- The revolutionary way to use your body for total enegy*. New York: Bantam Books.
- BARTOLOTTI, A. (1984). *Libro primo di chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Roma: 1640.
- BARTOLOTTI, A. (1984). *Libro secondo di chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Roma: 1655.
- BARTOLOTTI, A. (2003). *Principe delle Muse* [grabación sonora en CD]. España: Enchiriadis. Interp.: Rafael Bonavita (guitarra barroca).

- BARTOMEU, B. (1988). *Sicología de la conducta musical en el niño*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- BERMUDEZ, E. (1994). *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Música.
- BERMUDEZ, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 - 1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- BILLET, J. (1994). *Methode de Guitare – débutants*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- BLACKING, J. (1994). *Fins a quin punt l'home és músic?*. Vic: Eumo.
- BONAVITA, R. (2003). "Principe delle Muse". En: *Principe delle Muse* [CD]. (Austria: Enchiriadis). p. 6-7.
- BOTTAZARI, G. (1984). *Sonate nuove per la chitarra spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Venezia: Marchesi di Castelnovo, 1663.
- BRICEÑO, L. (1972). *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: Pedro Ballard, 1626.
- BUENDÍA, L. GONZÁLEZ, D. GUTIÉRREZ, J. PEGALAJAR, M. (1999). *Modelos de análisis de la investigación educativa*. Sevilla: Alfar.
- CABELLO, J. (1993). "Canto del Cavallero. Música para vihuela". En: *Canto del Cavallero* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 6-15.
- CABELLO, J. (1994). "[sin título]". En: *La guitarra española (1536-1836)* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 8-18.
- CABELLO, J. (1994). "Ars melancholiae". En: *Ars melancholiae. Sylvius Leopold Weiss* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 6-7.
- CALVI, C. (1980). *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1646.
- CALVO-MANZANO, M. (2000). "Ruiz de Ribayaz, Lucas". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 9, p. 481.
- CAMPION, F. (1977). *Nouvelles découvertes sur la guitare*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1705.
- CAMPION, T. (1979). *First book of Ayres*. London: Stainer & Bell. Ed. facs.: London: c. 1613.
- CARBONCHI, A. (1981). *Sonate di Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Firenze: Amador Maffi y Lorenzo Landi, 1640.

- CÀRCERES, B. (1990). *Bartomeu Càrceres; Anonymes, XVI siècle; Villancicos & Ensaladas* [grabación sonora en CD]. Francia: Astrée. Interp.: La Capella Reial de Catalunya.
- CARLEVARO, A. (1988). *Serie didáctica para guitarra; cuaderno 1- Escalas Diatónicas*. Buenos Aires: Barry.
- CARLEVARO, A. (1988). *Serie didáctica para guitarra; cuaderno 2- Técnica de la mano derecha*. Buenos Aires: Barry.
- CARLEVARO, A. (1988). *Serie didáctica para guitarra; cuaderno 3- Técnica de la mano izquierda*. Buenos Aires: Barry.
- CARLEVARO, A. (1988). *Serie didáctica para guitarra; cuaderno 4- Técnica de la mano izquierda (conclusión)*. Buenos Aires: Barry.
- CARRÉ, A. (1977). *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1671.
- CARRÉ, A. (1985). *Livre de Pieces de Guitarre et de Musique*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1720.
- CAVOUR, E. (2001). *El Charango su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Producciones CIMA.
- CLEMENTE, J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Tesis doctoral
- COLAS, M. (1992). "El análisis de datos en la metodología cualitativa", *Revista Ciencias de la Educación*. nº 152, p. 521-539.
- COLONNA, G. (1971). *Intavolatura di chitarra spagnuola*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Milano: Dionisio Gariboldi, 1637.
- CORBETTA, F. (1975). *La Guitarre Royale dédié au Roy de la Grande Bretagne*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1671.
- CORBETTA, F. (1980). *Varii Capricii per la Chittara Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Milano: 1643.
- CORBETTA, F. (1983). *Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale- contre partie*. Firenze: SPES. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1674.
- CORBETTA, F. (1983). *Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale*. Firenze: SPES. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1674.
- CORBETTA, F. (1983). *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bruxelles: 1648.

- CORIANOLI, F. (1981). *Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1670.
- CORONA, A. (1996). "La guitarra en el México barroco". En: *La guitarra en el México barroco* [CD]. (México: Difusión Cultural UNAM). p. [1-5].
- CRACKNELL, D. (1984) *Enjoy playing the guitar, book 1*. Oxford: Oxford University Press.
- CRISTOFORETTI, O. (1980). "[prólogo secundario]". En: Pittoni, G. *Intavolatura di tiorba*. (Firenze: SPES), p. [3-5].
- CRISTOFORETTI, O. (1982). "[prólogo secundario]". En: Kapsperger, G. *Intavolatura de lauto e di chitarrone*. (Firenze: SPES), p. [3-5].
- CRISTOFORETTI, O. (1983). "[prólogo secundario]". En: Piccinini, A. *Intavolatura de liuto, et di chitarrone*. (Firenze: SPES), p. [3-12].
- CRIVILLÉ I BARGALLO, J. (1998). *Historia de la música española. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAWEL, C. (1984). "Introduction". En: Bartolotti, A. *Libro primo et secondo di chitarra spagnola*. (Géneve: Minkoff), p. [5-7].
- DA MILANO, F. (1988). *Intavolatura de viola o vero lauto*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Naples: Joannes Sulzbachius, 1536.
- DART, T. (1992). "Reviser's note". En: Dowland, J. *The Second Book of Songs (1600)*. (London: Stainer & Bell), p. iv.
- DART, T. (1995). "Reviser's note". En: Dowland, J. *A Pilgrimes Solace (1612) Three Songs from A Muscull Banquet*. (London: Stainer & Bell), p. v.
- DART, T. (1998). "Reviser's note". En: Dowland, J. *The First Book or Ayres (1597, 1600, 1603, 1606, 1613)*. (London: Stainer & Bell), p. [2].
- DAZA, E. (2003) *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnaso* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Diego Fernández de Córdoba. 1576.
- DEL RINCÓN, D. ARNAL, J. LATORRE, A. SANZ, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.
- DEROSIER, N. (1975). *Les Principes de la Guitarre*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Amsterdam: Antonie Pointel, 1690.
- DÍAZ, X. (2003). "[sin título]". En: *Laberintos ingeniosos* [CD]. (Austria: KLE). p. [5-7].

- DOWLAND, J. (1969). *The Second Book of Ayres*. London: Stainer & Bell. Ed. facs.: 1600.
- DOWLAND, J. (1990). *Dowland Second Booke of Song* [grabación sonora en CD]. London: L'Oiseau Lyre. Interp.: Emma Kirkby (soprano), Anthony Rooley (laúd renacentista).
- DOWLAND, J. (1995). *A Pilgrimes Solace; Three Songs from A Musicall Banquet*. London: Stainer & Bell. Ed. facs.: London: 1612.
- DOWLAND, J. (1998). *The First Book of Ayres*. London: Stainer & Bell. Ed. facs.: Peter Short. 1597.
- EISENHARDT, L. (1991). "Luys de Narvaez". En: *Luys de Narváez. Musica for Vihuela from Los seis libros del Delphín de Música*. [CD]. (Bélgica: Etcétera). p. [3-4].
- ESPI, F. [intérprete]. (2001). *Guitarra Barroca- Fernando Espí* [grabación sonora en CD]. España: Tower Track. Interp.: Fernando Espí (guitarra barroca).
- FELLOWES, E. (1992). "Preface to Dowland's". En: Dowland, J. *The Second Book of Songs (1600)*. (London: Stainer & Bell), p. iii.
- FELLOWES, E. (1995). "Preface to Dowland's". En: Dowland, J. *A Pilgrimes Solace (1612) Three Songs from A Musicall Banquet*. (London: Stainer & Bell), p. iii-iv.
- FIGUERAS, S. (1999). *L'Aventura de la guitarra*. Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
- FOSCARINI, P. (1979). *Il primo, secondo, terzo (1630), et quarto libri della Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1632.
- FOSCARINI, P. (1979). *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola- Quinto libro*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1640.
- FUENLLANA, M. (2003) *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Sevilla: Martín de Montesdoca. 1554.
- GARCÍA, P. (1995). "[sin título]". En: *Las mujeres y cuerdas. Canciones y piezas para guitarra* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 7-12.
- GÁSSER, L. (2000). "Murcia, Santiago de". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 7, p. 896.
- GILL, D. (1981). "Vihuelas, violas and the Spanish guitar", *Early Music*, Vol. 9 nº 4, (october). New York: Oxford University Press, p. 455-462.

- GIULIANI, M. (1986). *Three sonatinas, op. 71 for solo guitar*. England: Tecla. Ed. facs.: Pietro Mechetti. 1890. [editado por Brian Jeffery].
- GONZÁLEZ, L. (1997). "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español", *CSIC, nº 52*. Barcelona: CSIC, p. 101-141.
- GONZÁLEZ, L. (2000). "Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 9, p. 813.
- GRANATA, G. (1978). *Capricci Amonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1646.
- GRANATA, G. (1979). *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola*. Mónaco: Chanterelle. Ed. facs.: Bolonga: Giacomo Monti, 1659.
- GRANATA, G. (1991). *Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute*. Bologna: Forni. Ed. facs.: 1650.
- GRANATA, G. (2005). *Novi Capricci Armnonici Musicali*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Bolonga: Giacomo Monti, 1674.
- GRÉNERIN, H. (1977). *Livre de guitarre et autres pièces de musique*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1680.
- GRIFFITHS, J. (2000). "Briceño, Luis". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 2, p. 697.
- GRIFFITHS, J. (2000). "Valderrábano y los vihuelistas castellanos". En: *Valderrábano y los vihuelistas castellanos* [CD]. (España: Unacorda). p. [5-9].
- GRIFFITHS, J. (2003). *Tañer vihuela según Juan Bermudo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GRIFFITHS, J. (2005). "Los dos renacimientos de la vihuela", *Goldberg*, nº 33, (abril). Navarra: Goldberg Ediciones, S.L, p. 35-43.
- GUERAU, F. (1977). *Poema Harmónico*. London: Tecla. Ed. facs.: Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694.
- GUSTEMS, J. (2002). *La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació Musical" en Catalunya: Revisión y adecuación de contenidos*. Tesis doctoral.
- HALL, M. (1978). "The guitarra española of Joan Carles Amat", *Early Music*, Vol. 6 nº 3, (july). New York: Oxford University Press, p. 362-373.

- HALL, M. (1980). "Introduction". En: Amat, J. *Guitarra española y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Catalana de cinco Ordenes*. (Monaco: Chanterelle), p. [3-12].
- HEMSY DE GAINZA, V. (1964). *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi.
- HEMSY DE GAINZA, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- HERNÁNDEZ, C. (2003). *Huapango- El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS. COLSAN. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- HESPERIUM XX. [intérprete]. (1992). *El cancionero de la colombina* [grabación sonora en CD]. Francia: Astrée. Interp.: Hesperium XX.
- HOLMAN, P. (2000). "A musicall banquet". En: *A musicall banquet* [CD]. (Germany: Decca). p. 6-8.
- JEFFERY, B. (1977). "Introduction". En: Guerau, F. *Poema harmónico*. (London: Tecla), p. 5-8.
- JUNGHÄNEL, K. [intérprete]. (1990). *Johann Sebastian Bach; Complete lute works* [grabación sonora en CD]. Freiburg: Deutsche Harmonia Mundi. Interp.: Konrad Junghänel (láud barroco).
- KABALEVSKY, D. (1988). *Un compositor habla de la educación musical*. Barcelona: Teide.
- KAPSPERGER, G. (1982). *Libro primo d'Intavolatura di chitarrone*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Venezia: 1604.
- KAPSPERGER, G. (1982). *Libro primo d'Intavolatura di lauto*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1611.
- KAPSPERGER, G. (1982). *Libro quarto d'Intavolatura di chitarrone*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Roma: 1640.
- KENNAN, K. (1987). *Counterpoint based on Eighteenth- Century practice*. New Jersey: Prentice-Hall.
- KOSTELANETZ, R. (1973). *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama.
- KOYAMA, M. (1975). *Guitar method for children*. Tokyo: Zen- on music.
- LACÁRCEL, J. (1995). *Sicología del la música y educación musical*. Madrid: Visor.
- LAGO, P. (1997). *Didáctica de la Educación Musical <Lo que sea sonará>*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- LÁZARO, A.- (1997) *José Marín (1619-1699) Tonos para voz y guitarra*. Ohio: Mel Bay Chanterelle.
- LE COCQ, F. (1979). *Recueil des pièces de guitare*. Bruxelles: Culture et Civilisation. Ed. facs.: Bruxelles: 1729.
- LESURE, F. (1977). "Introduction". En: Campion, F. *Nouvelles découvertes sur la guitare*. (Genève: Minkoff), p. [3].
- LESURE, F. (1988). "Introduction". En: Médard, R. *Pièces de guitare*. (Genève: Minkoff), p. [3].
- LORIMER, M. (1987). "Introduction". En: Saldívar, G. *Saldívar Codex No. 4*. (Santa Barbara: Michael Lorimer), p. v-xxii.
- LLEIXÀ, T. (1998). *El currículum de educación física en la enseñanza primaria*. Tesis doctoral.
- LLORENTE, J. (2006). "Las escuelas de música: osadía o desafío", *Eufonía*, nº 37, (abril). España: Graó, p. 95-103.
- MACMEEKEN, M. (1979). "Introduction". En: Murcia, S. *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*. (Monaco: Chanterelle), p. iii-viii.
- MANEVAU, G. (1993). *Música y Educación*. Madrid: Rialp.
- MARCHETTI, T. (1981). *Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Roma: Francesco Moneta, 1660.
- MARTENOT, M. (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- MATTEIS, N. (1980). *The false consonances of musick*. Monaco: Chanterelle. Ed. facs.: London: 1682.
- MÉDARD, R. (1988). *Pieces de Guitare*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1676.
- MEDINA, S. (2001). *Manual de lectura y transcripción de tablaturas de los siglos XVI al XVIII*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara CUAAD.
- MERULA, T. (1993). *Tarquinio Merula; Arie e Capricci* [grabación sonora en CD]. Francia: Astrée. Interp.: Montserrat Figueras (soprano).
- MILÁN, L. (2003) *Libro de vihuela de mano intitulado El maestro* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valencia: Francisco Díaz Romano. 1536.

- MILLIONI, P. (1977). *Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola*. Bologna: Forni. Ed. facs.: Roma: Macerata, 1647.
- MINGUET E YROL, P. (1981). *Reglas y advertencias generales que enseñan a tañer todos los instrumentos*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Madrid: Joaquín Ibarra, 1752
- MORENO, E. (1994). "Sylvius Leopold Weiss: música para laúd barroco". En: *Ars melancholiae. Sylvius Leopold Weiss* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 7-10.
- MORENO, E. (1995). "Mujeres y cuerdas". En: *Las mujeres y cuerdas. Canciones y piezas para guitarra* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 6-7.
- MORENO, E. (1997). "Piezas para tiorbas francesas". En: *Pièces pour théorbes français* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 13-15.
- MORENO, J. (1994). "La guitarra española (1536 – 1836)". En: *La guitarra española (1536 – 1836)* [CD]. (San Lorenzo de El Escorial: Glossa). p. 6.
- MORENO, J. [intérprete]. (1993). *Canto del cavallero* [grabación sonora en CD]. San Lorenzo del Escorial: Glossa. Interp.: José Miguel Moreno (vihuela).
- MORENO, J. [intérprete]. (1994). *La guitarra española (1536-1836)* [grabación sonora en CD]. San Lorenzo del Escorial: Glossa. Interp.: José Miguel Moreno (vihuela, guitarra barroca y guitarra clásico-romántica).
- MORENO, J. [intérprete]. (2000). *Pièces pour théorbes français* [grabación sonora en CD]. San Lorenzo del Escorial: Glossa. Interp.: José Miguel Moreno (tiorba y angèlique).
- MUDARRA, A. (2003) *Tres libros de música en cifras para vihuela* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Sevilla: Juan de León. 1546.
- MURCIA, S. (1979). *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*. Mónaco: Chanterelle. Ed. facs.: 1732.
- MURCIA, S. (1984). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: Arte Tripharia. Ed. facs.: Madrid: 1714.
- MURCIA, S. (1987). *Saldívar Codex Nº 4*. Santa Bárbara: Michael Lorimer. Ed. facs.: Madrid o México?: 1732.
- MURO, J. (1996). *Basic pieces. Vol. 1*. Columbus, Ohio: Mel Bay Publications Inc.

- MÚSICA FICTA. [intérprete]. (2000). *De Antequera sale un moro* [grabación sonora en CD]. París: Milán-Jade. Interp.: Música Ficta.
- MÚSICA FICTA. [intérprete]. (2001). *Romances et villancicos de l’Espagne et du nouveau monde* [grabación sonora en CD]. París: Milán-Jade. Interp.: Música Ficta.
- MÚSICA FICTA. [intérprete]. (2006). *Esa noche yo bailá* [grabación sonora en CD]. Alemania: ARTS. Interp.: Música Ficta.
- MÚSICA FICTA. [intérprete]. (2006). *Sepan todos que muero* [grabación sonora en CD]. U.S.A: Centaur. Interp.: Música Ficta.
- NARVÁEZ, L. (1991). Luys de Narváez. Music for Vihuela from Los Seis Libros del Delphin de Música [grabación sonora en CD]. Bélgica: Etcétera. Interp.: Lex Eisenhardt (vihuela de mano).
- NARVÁEZ, L. (2003) Los seys libros del Delphín, de música en cifras para tañer vihuela [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Diego Hernández de Córdoba. 1538.
- NESS, A. (1988). “Preface”. En: Da Milano, F. *Intavolatura de viola o vero lauto*. (Genève: Minkoff), p. [3-4].
- NOAD, F. (1994). *Solo guitar playing; book one*. New York: Macmillan Publishing Company.
- NORTH, N. (1987). *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- NORTH, N. (1994). “Alessandro Piccinini”. En: *Alessandro Piccinini. Intavolatura di liuto et di chitarrone* [CD]. (London: Arcana). p. 4-6.
- NOTRICA, E. (2004). “Hopkinson Smith”, *Goldberg*, nº 28, (junio). Navarra: Goldberg Ediciones, S.L, p. 78-83.
- OHLSSEN, O. (1992). *Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laud*. Madrid: Ópera tres.
- ORPHÉE, M. CHAÎNE, J. (1990). *The Orphée data-base of guitar records*. Columbus: Editions Orphée Columbus.
- PALACIO, J. (2006). “Xavier Díaz-Latorre. La mayor viveza posible”, *Diverdi*, nº 154, (diciembre). España: Diverdi, p. 14-15.
- PAOLINI, P. (1978). “[prólogo secundario]”. En: Granata, G. *Capricii armonici*. (Firenze: SPES), p. [5-7].
- PAOLINI, P. (1978). “[prólogo secundario]”. En: Pellegrini, D. *Armoniosi Concerti sopra la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES), p. [5-7].

- PAOLINI, P. (1979). "[prólogo secundario]". En: Foscarini, P. *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*. (Firenze: SPES), p. [3-5].
- PAOLINI, P. (1980). "[prólogo secundario]". En: Calvi, C. *Intavolatura di chitarra e chitarriglia*. (Firenze: SPES), p. 3-5.
- PAOLINI, P. (1980). "[prólogo secundario]". En: Corbetta, F. *Varii capricci per la chitarra spagnuola*. (Firenze: SPES), p. [3-5].
- PAOLINI, P. (1981). "[prólogo secundario]". En: Carbonchi, A. *Sonate di chitarra spagnola*. (Firenze: SPES), p. [3].
- PAOLINI, P. (1981). "[prólogo secundario]". En: Coriandoli, F. *Diverse sonate ricercate sopra la chitarra spagnuola*. (Firenze: SPES), p. [3].
- PAOLINI, P. (1982). "[prólogo secundario]". En: Roncalli, L. *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES), p. [3].
- PAOLINI, P. (1983). "[prólogo secundario]". En: Corbetta, F. *Pièces pour deux guitares da "La Guitarre Royale"*. (Firenze: SPES), p. [3].
- PAOLINI, P. (1983). "[prólogo secundario]". En: Corbetta, F. *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola*. (Firenze: SPES), p. [3-5].
- PELLEGRINI, D. (1978). *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1650.
- PERDOMO, J. (1976). *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- PÉREZ, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. II. Técnicas y análisis de datos*. Madrid: Muralla.
- PESORI, S. (1986). *Lo Scrigno Armonico- Opera seconda*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Gaetano Gaspari.
- PICCININI, A y PICCININI, L. (1983). *Intavolatura di liuto*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1639
- PICCININI, A. (1983). *Intavolatura di liuto et di chitarrone*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Paolo Moscatelli, 1623.
- PICCININI, A. (1994). *Alessandro Piccinini- Intavolatura di liuto et di chitarrone* [grabación sonora en CD]. Francia: Arcana Michel Bernstein. Interp.: Nigel North (chitarrone y archilaúd).
- PICO, F. (1981). *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: Napoli: Francesco Pace, 1628.

- PISADOR, D. (2003) *Libro de música de vihuela* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Salamanca. 1552.
- PITTONI, G. (1980). *Intavolatura di tiorba- Opera prima e seconda*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1669.
- PUERTA, D. (1985). *Los caminos del tiple*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.
- PUJOL, E. (1965). *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (1547) Enríquez de Valderrábano- Volumen 1*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol]
- PUJOL, E. (1965). *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (1547) Enríquez de Valderrábano- Volumen 2*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol]
- PUJOL, E. (1971). *Los seys libros del Delphin (1538) Luys de Narváez*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol]
- PUJOL, E. (1984). *Tres libros de música en cifra para vihuela (1546) Alonso Mudarra*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [transcripción y estudio Emilio Pujol]
- QUEROL, M. (1988). *Música barroca española. Vol. 4. Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RADOLE, G. (1997). *Liuto, chitarra e vihuela storia e letteratura*. Milano: Suvini Zerboni.
- RAVENTÓS, F. (1990). *Metodología comparativa y pedagogía comparada*. Barcelona: Boixareu Universitaria.
- REBOURS, G. (2003). "Otra mirada sobre Robert de Visée". En: *Le maitre du Roy / The King's Teacher* [CD]. (Tokio: M. A). p. 26-32.
- RODRIGO, J. (1989). *Concierto de Aranjuez; Fantasía para un gentilhombre* [grabación sonora en CD]. Alemania: Philips. Interp.: Pepe Romero (guitarra).
- ROHWER, D. (2005). "Teaching the adult beginning instrumentalist: ideas from practitioners", *International Journal of Music Education- ISME*, Vol. 23 nº 1, (april). Texas: SAGE Publications, p. 37-43.
- ROMAGNOLI, A. (2001). "[sin título]". En: *Claudio Monteverdi. A voce sola, con sinfonie* [CD]. (Milano: Stradivarius). p. 5-7.
- RONCALLI, L. (1982). *Capricci Amonici*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bergamo: Sebastian Casetti, 1692.

- ROOLEY, A. (1990). "John Dowland. Second Booke of Songs (1600)". En: *Dowland. Second Booke of Songs* [CD]. (Germany: Decca). p. 5-6.
- RUIZ DE RIBAYAZ, L. (1982). *Luz y Norte musical*. Sevilla: Opera Omnia. Ed. facs.: Madrid: Melchor Álvarez, 1677.
- RUSSELL, C. (2000). "Amat, Joan Carles". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 1, p. 395.
- SANHUESA, M. (2000). "Díaz Velasco [Doicy, Doiri, Doisi, Doizi de Velasco], Nicolás". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 4, p. 497.
- SANHUESA, M. (2000). "Santa Cruz, Antonio de". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE). Tomo 9, p. 718.
- SANTA CRUZ, A. (c.1699). *Livro donde se veran pazacalles*. E-Mn-MS M.2209.
- SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697.
- SANZ, G. (2003). *Laberintos ingeniosos* [grabación sonora en CD]. Varese: KLE. Interp.: Xavier Díaz (guitarra barroca), Pedro Estevan (percusión).
- SAVALL, J. (1992). "Performing early Spanish music", *Early Music*, (noviembre). New York: Oxford University Press, p. 649-653.
- SCOTT, D. (1992). "Reviser's note". En: Dowland, J. *The Second Book of Songs (1600)*. (London: Stainer & Bell), p. iv.
- SCHMITT, T. (1992). "Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)" *Revista de Musicología*, Vol. XV nº 1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, p. 1-32.
- SCHOLL, A. [intérprete]. (2001). *A musical banquet* [grabación sonora en CD]. Alemania: Decca. Interp.: Andreas Scholl (contratenor).
- SERRANO, C. (1999). "Musique de l'Espagne chrétienne, maure et juive, vers 1492". En: *De Antequera sale un moro. Musique de l'Espagne chrétienne, maure et juive, vers 1492* [CD]. (Paris: Jade). p. [7-12].
- SERRANO, C. (2001). "Le Villancico de l'Espagne au Nouveau Monde". En: *Romances et Villancicos de l'Espagne et du nouveau monde XV-XVII siècles* [CD]. (Paris: Jade). p. [3-6].
- SERRANO, C. (2003). "Música de villanos y cortesanos en el Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII". En: *Sepan todos que muero. Música de villanos y cortesanos en el Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII* [CD]. (U.S.A: Centaur). p. 8-9.

- SHEARER, A. (1969). *Classic guitar technique Vol. 1*. New York: Franco Colombo.
- SHEARER, A. (1990). *Learning the Classic Guitar Part 1*. U.S.A: MelBay.
- SMIRAGLIA, R. (1997). *Describing Music Materials*. Minnesota: Soldier Creek Press.
- SMITH, H. (1990). “[sin título]”. En: *Luys Milan. El Maestro* [CD]. (Francia: Astrée). p. 5-6.
- SMITH, H. [intérprete]. (1987). *Johann Sebastian Bach; L'Oeuvre de luth* [grabación sonora en CD]. Francia: Astrée. Interp.: Hopkinson Smith (láud barroco).
- SMITH, H. [intérprete]. (1990). *Luys Milan. El Maestro 1536 I. Música de vihuela* [grabación sonora en CD]. Francia: Astrée. Interp.: Hopkinson Smith (vihuela de mano).
- SÖLLSCHER, G. [intérprete]. (1981). *Johann Sebastian Bach; Präludium BWV 999; Suite BWV 995 y 1006a; Präludium, Fuge & Allegro BWV 998* [grabación sonora en CD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon. Interp.: Göran Söllscher (guitarra).
- SÖLLSCHER, G. [intérprete]. (1983). *Johann Sebastian Bach; Fuge BWV 1000; Suites BWV 996 y 997* [grabación sonora en CD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon. Interp.: Göran Söllscher (guitarra).
- SÖLLSCHER, G. [intérprete]. (1992). *Johann Sebastian Bach; Suites BWV 1007, 1008, 1005 y 1012* [grabación sonora en CD]. Hamburgo: Deutsche Grammophon. Interp.: Göran Söllscher (guitarra).
- SOR, F. (1976). *Fernando Sor Seguidillas for voice and guitar or piano*. Penderyn: Tecla. [editado por Brian Jeffery].
- SOR, F. (1977). *Complete works for guitar Facsimile edition*, Vol.III. Miami Beach: Hansen publications. Ed. facs.: París: 1829-1839. [editado por Brian Jeffery].
- SOR, F. (1977). *Complete works for guitar Facsimile edition*, Vol.IV. Miami Beach: Hansen publications. Ed. facs.: París: 1829-1839. [editado por Brian Jeffery].
- SOR, F. (1977). *Fernando Sor- Complete works for guitar Facsimile edition*, Vol.II. Miami Beach: Hansen publications. Ed. facs.: París: 1823-1828. [editado por Brian Jeffery].
- SOR, F. (2003). *Ariette italiane; Seguidillas* [grabación sonora en CD]. Sabadell: La Mà de Guido. Interp.: Margarida Lladó (soprano), Xavier Coll (guitarra clásico-romántica).

- SOR, F. (2005). *Fernando Sor Music for voice & guitar*. Heidelberg: Chanterelle. [editado por Jan de Kloe].
- STIMPSON, M. (1993). *La guitarra, una guía para estudiantes y profesores*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- STRIZICH, R. (1969). *R. De Visée- oeuvres complètes pour guitare*. París: Heugel. [transcripción Robert Strizich]
- SUÁREZ, J. (2000). "Guerau [Garau, Grao]". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (España: SGAE). Tomo 6, p. 18.
- SUBIRATS, M. (2006). "El proyecto de investigación: aplicación práctica a partir de un cuento", *Eufonía*, nº 38, (julio). España: Graó, p. 7-13.
- TAYLOR, S. J. BOGDAN, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- TESCHNER, H. (1990). *Fridolin –Eine schule für junge gitarristen- Band 1*. Wilhelmshaven: Hein Richshofen.
- TONAZZI, B. (1974). *Liuto, Vihuela, Chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. Ancona: Bèrben.
- TYLER, J. (1975). "The renaissance guitar: 1500-1650", *Early Music*, Vol. 3 nº 4, (october). New York: Oxford University Press, p. 341-347.
- TYLER, J. (1979). "Introduction". En: Granata, G. *Soavi concerti di sonate musicali per la chitarra spagnuola*. (Monaco: Chanterelle), p. iii-ix.
- TYLER, J. (1980). "Introduction". En: Matteis, N. *The false consonances of musick*. (Monaco: Chanterelle), p. iii-vii.
- TYLER, J. (1980). *The early guitar*. London: Oxford University Press.
- TYLER, J. SPARKS, P. (2002). *The guitar and its music*. New York: Oxford University Press.
- VACCARO, J. (1990). "[sin título]". En: *Luys Milan. El Maestro* [CD]. (Francia: Astrée). p. 2-5.
- VALDERRÁBANO, E. (2000). *Valderrábano y los vihuelistas castellanos* [grabación sonora en CD]. Barcelona: Unacorda. Interp.: Alfred Fernández (vihuela).
- VALDERRÁBANO, E. (2003) *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* [formato digital en CD]. Córdoba: Altilis creativos. Ed. facs.: Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba. 1547.

- VALDIVIA, F. (2005). "Las cifras de punteado en "Luz y Norte Musical" de Lucas Ruiz de Ribayaz", *Hispanica Lyra*, nº 2, (octubre). Málaga: Sociedad de la vihuela, p. 20-23.
- VILLEY, I. [intérprete]. (1996). *La guitarra en el México barroco* [grabación sonora en CD]. México: Quindecim. Interp.: Isabelle Villey (guitarra barroca).
- VISÉE, R. (1973). *Liure de Guittarre dedié au Roy*. Genève-París: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1682.
- VISÉE, R. (1973). *Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy*. Genève-París: Minkoff. Ed. facs.: París: Hierosme Bonneüil, 1686.
- VISÉE, R. (2003). *Le maître du Roy* [grabación sonora en CD]. Tokio: MA Recordings. Interp.: Eduardo Egüez (laúd barroco, tiorba y guitarra barroca).
- WEISS, S. (1967). *Sylvius Leopold Weiss- Intavolatura di Liuto*. Milano: Edizione Suvini Zerboni. [editado por Ruggiero Chiesa].
- WEISS, S. (1994). *Ars Melancholiae* [grabación sonora en CD]. San Lorenzo del Escorial: Glossa. Interp.: José Miguel Moreno (laúd barroco).
- WILLEMS, E. (1984). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- WILLEMS, E. (1994). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- WILLIAMS, J. [intérprete]. (1975). *Bach- The four lute suites* [grabación sonora en CD]. New York: CBS. Interp.: John Williams (guitarra). *XVI al XVIII*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara CUAAD.
- ZAYAS, R. (1981). *Los Vihuelistas- Luys de Narváez*. Madrid: Alpuerto. [transcripción y estudio Rodrigo Zayaz]
- ZAYAS, R. (1982). "Lucas Ruiz de Ribayaz. Luz y Norte musical. Madrid 1677". En: Ruiz de Ribayaz, L. *Luz y Norte musical*. (Madrid: Alpuerto), p. I-XL.
- ZULUAGA, D. (2005). "Fiesta y devoción en el alto Perú del siglo XVII. ...a la mujer baylar y al asno rebuznar, el Diablo se lo devió demostrar...". En: *Esa noche yo bailé. Fiesta y devoción en el alto Perú del siglo XVII* [CD]. (Alemania: ARTS). p. 7-8.

Diccionaris, enciclopedies y normes

Descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a música impresa ISBD (PM). (1986). Barcelona: Institut Català de Bibliografia.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (2000). España: SGAE.

Diccionario enciclopédico Salvat universal. (1969). Barcelona: Salvat editores. S.A.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (1996). Kassel: Bärenreiter.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. (1999). Torino: UTET.

Encyclopaedic Dictionary of Classical Music. (1997). New York: Random House.

Ensenyaments musicals de grau elemental. (1994). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Ensenyaments musicals de grau mitjà. I. (1996). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Ensenyaments musicals de grau mitjà. II. (1997). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Ensenyaments musicals de grau mitjà. III. (1998). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Ensenyaments musicals de grau mitjà. IV. (1999). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Ensenyaments musicals de grau mitjà. V. (2001). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Ensenyaments musicals de grau mitjà. VI. (2004). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament.

Gran Enciclopèdia de la Música. (2000). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

International Inventory of Musical Sources (RISM)- Lauten- und- Gitarren-Tabulaturen. (1978). München: G. Henle Verlag.

The New Grove- Dictionary of Music and Musicians, Second Edition. (2001). London: Grove.

Páginas web

Ars Antiqua. [recurso electrónico].

URL <http://www.ars-antiqua.com/>

Casa Luthier. [recurso electrónico].

URL <http://www.casaluthier.com/>

Chanterelle. [recurso electrónico].

URL <http://www.chanterelle.com/>

Coservatori de música Isaac Albéniz de la Diputació de Girona [recurso electrónico]. Girona.

URL <http://www.cmgirona.net/>

Conservatori professional de música de Vila-Seca. [recurso electrónico]. Vila Seca.

URL <http://www.vila-secamusica.info/>

Conservatorio profesional de música "Arturo Soria". [recurso electrónico]. Madrid.

URL <http://www.conservatorioarturosoria.org/>

Conservatorio profesional de música "Cristóbal de Morales". [recurso electrónico]. Sevilla.

URL <http://www.cristobaldemorales.com/>

Conservatorio profesional de música de la comunidad de Madrid "Ángel Arias". [recurso electrónico]. Madrid.

URL <http://www.angelariasmacein.com/>

Conservatorio superior de música "Manuel Castillo". [recurso electrónico]. Sevilla.

URL http://www.csmsev.org/index_castellano.htm

Escola superior de música de Catalunya (ESMUC). [recurso electrónico]. Barcelona.

URL <http://www.esmuc.net/>

Escuela de artes musicales Luthier. [recurso electrónico]. Barcelona.

URL <http://www.casaluthier.com/escuela/index.php>

Escuela municipal de música de Pozuelo de Alarcón. [recurso electrónico]. Pozuelo de Alarcón.

URL <http://www.emmdpozuelo.es/index.asp>

Forni Editore. [recurso electrónico].

URL <http://www.fornieditore.com/>

Goldberg. [recurso electrónico].

URL <http://www.goldbergweb.com/>

Javier Echecopar. *Historia de la guitarra en el Perú* [recurso electrónico]. Cuadernos de Música Peruana.

URL <http://www.javierechecopar.com/>

Lute Society of America. [recurso electrónico].

URL <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/>

Minkoff Editions. [recurso electrónico].

URL <http://www.minkoff-editions.com/>

Roland Ferrandi. [recurso electrónico].

URL <http://www.roland-ferrandi.com/>

Real conservatorio superior de música de Madrid. [recurso electrónico]. Madrid.

URL <http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/>

Sociedad de la vihuela. [recurso electrónico].

URL <http://www.sociedaddelavihuela.com/>

SPES Editore. [recurso electrónico].

URL <http://www.spes-editore.com/>

Anexo 1

Transcripción de los prólogos de los libros españoles: Ribayaz, Guerau, Sanz, Murcia y Amat

Prólogo de Lucas Ruiz de Ribayaz

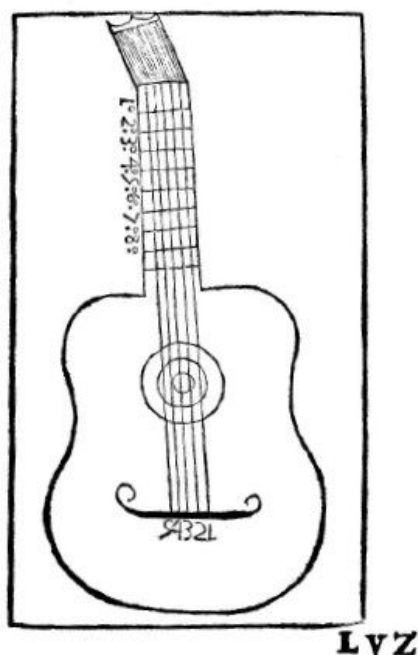
RUIZ DE RIBAYAZ, L. (1982). *Luz y Norte musical*. Sevilla:Opera Omnia. Ed. facs.: Madrid: Melchor Álvarez, 1677.

PRÓLOGO AL CURIOSO LECTOR

Dirá el discreto Lector al ver los principios de este Libro (y mas si tiene noticias de Musica, instrumentos, y cifras) que ocioso estava este Autor, pues se puso a escribir unas cosas tan ordinarias, que hasta los niños en Madrid, y otras partes, las entienden, y practican, y ay también Maestros que las enseñen; à que se dan algunas respuestas. La primera, que el mundo es grande y que no en todas partes concurre lo que en Madrid; y que tiene experiencia el Autor (porque ha visto diferentes Reynos, Provincias remotas, y ultramarinas) que no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas: porque aún se tañe, y canta, no es mas que de memoria, exceptuando a algunos, que saben la Musica de Canto de Organo. Lo segundo es, que aunque los discípulos aprendan por cifra, suelen encontrar con Maestros que no las saben ambas, ni la Musica; y otros, que aunque lo sepan todo, no pueden acudir à ello, y caso que acudan, no los ay en todas partes con esta generalidad, y aun para Guitarra, Arpa, y Monacordio inclusive, como están en este Libro; a que se sigue el Arte, ò lo mas esencial de ella, para entender, practicar, y cantar por Canto de Organo (con advertencia, que el que aprendiera a cantar por esta Arte, cantará también por Canto Llano, pues no se diferencia de la del Organo mas que en el valor, y forma de las figuras que entran al compàs) y encaminar à los instrumentistas principiantes a que desde luego conozcan los signos que pertenecen à los puntos de los instrumentos, ò los puntos de los instrumentos que pertenecen a los signos de la Musica, y quando se tañe por natural, y quando por transportado: pues aunque Gaspar Sanz en su libro, cuyo titulo es, Instrucción de Musica, haze mencion de los ocho tonos, y dize à que puntos de la Guitarra corresponden, no es para principiantes, sino para quien sabe mas musica, ò por lo menos para quien entra en la luz que puede sacra de este libro. La tercera es, porque el que fuere aficionado, y se halla en parte donde no ay Maestro, ò con caudal para traerle, se le doy en este tratado para todo lo que he dicho, lo qual entenderà con facilidad, como se lo quiera executar todo de una vez, y mire las reglas con cuidado; y aunque las cifras que van figuradas, sean ordinarias, quando llegue a saber todo lo que se incluye en ellas es que quisiere, se hallará habil para caminar por las mas dificultosas que

se ofrezcan a las manos, y aun blasonar de diestro: todas estas razones me han motivado a escribir, aunque tan sucintamente esta obra, no dudo que avrà quien la muerda à diferentes fines, pues aunque por tocar en musica parece que avrà de ser dulce a todos, por tantas causas como traen muchos Santos, y Autores en su apoyo, es tan diverso el sentir de la comun censura que no fàltara quien halle otras tantas para reprobarla (digo en quanto a lo que se habla en este Libro) aunque sea, como he dicho, a diferentes fines. Lo que aseguro es, que he procurado en lo que se llega à executar, fuese como se ejecute comúnmente, y con todos los requisitos que usan, y han usado los que enseñan por las cifras; esto no se ha podido ajustar en las Imprentas, aviendolo procurado en las mas de esta Corte, por el poco uso que ha tenido este genero de impresión: antes imposibilitavan tanto la materia, que fue preciso traducir la cifra del Arpa, pues para imprimir de la otra suerte, era necesario hazer caracteres nuevos con diferentes matrices, lo qual no se ha podido ajustar, porque no ha auido quien lo haga; y aun para esta impresión pusieron tantas dificultades algunos impresores, que ha sido forçoso buscar arbitrio para hazerla, cuya novedad puede disculpar los defectos de ella, de quien la ha manejado, y aun de su Autor, pues no es facil acertarla de la primera, la qual, y del genero no ay duda que es en España la de este Libro. Esto es quanto se me ofrece decir al señor Lector, à quien ruego censure sin pasión, mirando este escrito no mas que como à obra de un aficionado, qac no ha practicado ex profeso la facultad, sino que le llevado el zelo de que gozen de esta corta Luz, y Norte todos aquellos adonde alcançare, y quisieren valerse de ella. VALE:

Advertase, que al formar los puntos en la guitarra, se han de pisar las cuerdas con las puntas de los dedos, poniendo la mano arqueada, y no se ha de pisar en los trastes.



LUZ Y NORTE MUSICAL.

CAPITULO PRIMERO.

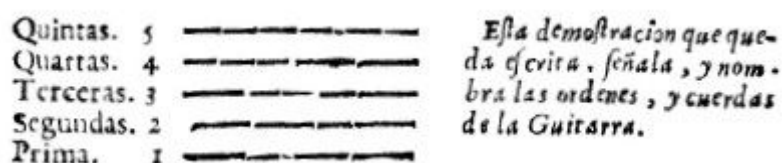
En que se describe la Guitarra, y lo que es, y de lo que se compone.

Antes que se comience a hablar de la cifra de la Guitarra, me ha parecido dar à entender de lo que se consta, las ordenes que tiene, y los nombres de las cuerdas, qual es la cexa, y lo que son trastes, por donde començarè.

La cexa es aquella sobre que està el repartimiento de las cuerdas, entre las clavijas y el braço.

Trastes son aquellas cuerdas que ligan el braço de la guitarra, desde la cexa a la caxa: comiençase a contar desde la cexa, desuerte que el primero es aquel hueco que ay de ella a la primera ligadura, y el segundo, y tercero, y todos los demás como se siguen, baxando ázia la caxa.

Las ordenes de la guitarra son cinco, que aunque se acostumbra encordar este instrumento con nueve cuerdas, rigurosamente bastavan las cinco, pues las demás son para darle mas cuerpo a las voces. Estas cinco ordenes de este instrumento, se figuran con cinco líneas, ó rayas tendidas, a que corresponden dichas ordenes. Los nombres de ellas son, Prima, Segundas, Terceras, Quartas, y Quintas, la Prima es la mas baxa, la Segunda es la que se sigue, y las Terceras, y las demás, como se señala en esta demostracion.



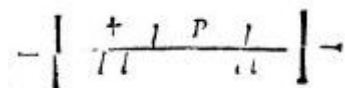
Esta demostracion que queda escrita, señala, y nombra las ordenes, y cuerdas de la Guitarra.

CAPITULO II.

En que dá el modo, y á entender la cifra de la Guitarra, asi para tañer de rasgado, como de punteado.

YA Que queda explicado quales son la cexa, trastes, y cuerdas de la Guitarra por sus nombres es necesario que se advierta el modo de entender la cifra en este instrumento. Los trastes de él llegan á ser diez, ó doze, para conocer en que traste, y sobre que cuerdas se asientan los dedos de la mano izquierda, se ha de advertir, que los numeros hasta tantos como trastes tiene la guitarra (alguno mas, ó menos) denotan los trastes, y las líneas, ó rayas en que se escriven las cuerdas que se han de tañer con la mano derecha; desuerte que si esta un numero (verbi gracia) que sea el uno 1. en la prima, se ha de pisar dicha cuerda con el indice de la mano izquierda en primer traste, y herirla, ó tañerla con la derecha; Si se hallare un dos en dicha cuerda, se ha de pisar en segundo traste, y si un tres, en tercero, y de la misma manera en todos los trastes, segun la indicacion de los numeros: y esto se entiende tambien en las demas cuerdas; desuerte que buelvo a dezir, que los numeros señalan en los trastes que se han de pisar con la mano izquierda las cuerdas, las quales se han de herir con la derecha, al mismo tiempo que se pisan con la izquierda.

Dos maneras ay de cifrar para tañer la Guitarra, una para quien aprende de rasgado, y otra para quien aprende de punteado, para darles facil inteligencia. A estas cifras, supuesto el principio, de que los numeros que se escriben sobre las lineas, indican los trastes, y las lineas las cuerdas, y que se han de pisar con la mano izquierda, no mas que aquellas en que se hallaren los numeros: en los trastes que indican dichos numeros, se advierte, para que el que aprende entre en el conocimiento de los puntos que ha de saber para tañer de rasgado, que se comienza por el cruzado, el qual con otros doze que se siguen despues de él, es menester que el que aprende, los encomiende a la memoria, para entrar despues con facilidad, tañendo todo lo que hallare cifrado para de rasgado; para lo qual se ponen arriba de una linea los caracteres que indican los puntos del son que se tañe, y de la linea proceden, y nacen unas rayitas al



modo de estas, las cuales indican dos cosas; las que atraviesan la linea, se escriben para mostrar la division del compás, y las que proceden de la linea azia abaxo son golpes que se dan en las cuerdas de la Guitarra azia abaxo, y las que nacen de la linea que miran arriba, golpes que se dan en las cuerdas con la mano derecha ázia arriba, al mismo tiempo que la izquierda forme en su lugar el cruzado, que es el punto que indica aquella cruzecilla; y la patilla, que es la que indica aquella P. Los otros diez, ó onze puntos, que se han de encomendar á la memoria, como estos dos precedentes, es el uno 1. el dos 2. el tres 3. el quatro 4. el cinco 5. el seis 6. el siete 7. el ocho 8 el nueve 9. el diez X De todos estos que quedan escritos, se usa para tañer de rasgado, para que se cifra en la forma ya advertida, como se notara despues.

Para que se conozcan los puntos de que se ha hecho relacion, se ha de advertir como se cifran sobre las cinco lineas, y que al modo con que van cifrados en la demostracion en que estan todos, se ha de entender la cifra de punteado, pues entre los puntos que se escriben para tañer punteado, no ay mas diferencia que herir todas las cuerdas con la mano derecha, para tañer de rasgado, como arrastrandola por la puntas de los dedos sobre ellas, con golpe, sea ázia abaxo, ó sea ázia arriba, al mismo tiempo que se forman los puntos con la izquierda, ó heriras quando se tañe de punteado, como pellizcandolas; y esto se ha de entender que no son mas que aquellas cuerdas que se pisan con los dedos de la mano izquierda para formar los puntos; y en las que huviere cero, -O- que estas se hieren, ó tañen con la mano derecha, todas, y quantas vezes se hallaren en qualquiera de las cinco cuerdas, ó las líneas que las indican.

Para cifrar, ó mostrar como se han de entender estos puntos, se ha de tener mucho cuydado con la relacion siguiente, que se haze, y dize de la suerte que se forman, y con que dedos de la mano izquierda.

CAPITULO III.

En que se explica como se forman los doze puntos de que se ha hecho relación atrás, y con que dedos de la mano izquierda.

Ya queda dicho en el capitulo antecedente, que las cuerdas en que huviere ceros, sea en solas ò sea en acompañadas, se hieren, y tañen con la mano derecha, todas las vezes que se hallaren dichos ceros; porque al formar estos puntos de que se va a hazer relación, todos llenos conviene, porque de ellos se saca, que cuerdas tocan la mano izquierda, en cada uno y en todos a la mano derecha, quando se tañe rasgado: pues para declarar quales, y como se forman cruzado, y patilla, uno, y dos, y tres, &c, es forçoso que se cifren llenos, pues asi se conocerán dichos doze puntos, y se logra la inteligencia que es menester, para saber, y entender las cifras de rasgado, y punteado, pues para una, y para otra se pondran demostraciones, en que se vean cifrados, y los de la mano izquierda, con toda facilidad, y claridad.

RELACION.

+ Cifrase el cruzado poniendo un dos en terceras, las quales se pisan con el indice en segundo traste, y un tres en segundas, que le pisan con el anular en tercer traste y un dos en prima, que se pisa con el largo en primer traste, y dos ceros en quartas, y en quintas.

1. Cifrase el uno de tresmaneras, quando se tañe como ordinario, se pone un tres en prima, la qual se pisa con el dedo menor en tercer traste, y un dos en quintas, que se pisan con el indice en el segundo traste, y en terceras, y quartas ceros. Cifrase tambien el uno, poniendo un tres en prima, y otro en segundas, las quales se pisan con el anular, y el pequeño en tercer traste, y en teceras quartas, y quintas, ceros.

Cifrase el uno, que llaman Vemolado (que para de rasgado se señala asi lb) poniendo en prima, y segundas dos treses, las quales se pisan con el anular, y el pequeño en tercer traste, y en las quintas un uno, las quales se pisan con el indice en primer traste, y en terceras, y quartas ceros.

2. Cifrase el dos, poniendo un tres en quintas, las quales se pisan con el dedo anular en tercer traste, y en segundas se pone un uno, las quales se pisan con el indice en primer traste, y otras vezes se pone un tres en prima, la qual se pisa en tercer traste con el dedo pequeño, y en terceras, y quartas ceros.

3. Cifrase el tres poniendo dos unos en prima, y segundas , las quales se pisan con el dedo largo en segundo traste, y en quartas, y quintas dos treses, las quales se pisan con el anular, y el pequeño en tercer traste.

4. Cifrase el quarto, poniendo en prima, y en quintas dos unos, las quales se pisan con el indice en primer traste, y en segundas, terceras, y quartas tres treses, las quales se pisan con el anular, el largo, y el pequeño en tercer traste.

5. Cifrase el cinco, poniendo un tres en segundas, las quales se pisan con el anular en tercer traste, y en terceras un dos, las quales se pisan con el dedo largo en segundo traste, y en la prima un uno, la qual se pisa con el indice en primer traste, en las demas se ponen ceros.

6. Cifrase el seis, poniendo un uno en segundas, las quales se pisan con el indice en primer traste, y dos doses en terceras, y quartas, las quales se pisan con el largo, y el anular en segundo traste, y dos ceros en prima, y quintas.

7. Cifrase el siete, poniendo un uno en terceras, las quales se pisan con el indice en primer traste, y dos doses en quartas, y quintas, las quales se pisan con el largo, y el anular en segundo traste, y en segundas, y prima dos ceros.

8. Cifrase el ocho, poniendo dos doses en prima, y quintas, las quales se pisan con el indice en segundo traste, y en segundas, terceras, y quartas, tres

quatros, las cuales se pisan con el pequeño, el anular y el largo en quarto traste.

9. Cifrase el nueve, poniendo en prima, y segundas dos doses, las cuales se pisan con el indice en segundo traste, y en terceras un tres, las cuales se pisan con el dedo largo en tercer traste, y en quartas; y quintas dos quatros, las cuales se pisan con el anular, y el pequeño en quarto traste.

X. Cifrase el diez, poniendo en prima, y en quintas dos doses, las cuales se pisan con el indice en segundo traste, y en segundas un tres; pisanse con el dedo largo en tercer traste, y en terceras, y quartas dos quatros: pisanse con el anular, y el pequeño en quarto traste.

P. Cifrase la Patilla, poniendo tres doses en segundas, terceras, y quartas, las cuales algunos las pisan con el indice, y el largo en segundo traste: y otros (tambien) con el anular en segundo traste, y en prima, y quintas dos ceros.

Ya que queda dicho como se cifran los puntos, y con que dedos de la mano izquierda se forman, se ofrece advertir, que en la demostracion en que se cifran para la practica todos estos puntos, van detrás de los numeros, que indican los trastes, en que se pisan aquellas cuerdas sobre que están dichos numeros, unas letras, que son, a. e. i. o. Estas letras significan los quatro dedos de la mano izquierda; pertenece al indice, la a. al largo la e, al anular la i y al pequeño la o. desuerte que aquellas cuerdas en que se ponen detras de los numeros dichas letras, se pisan con los dedos que les pertenecen, en los trastes que indican los numeros.

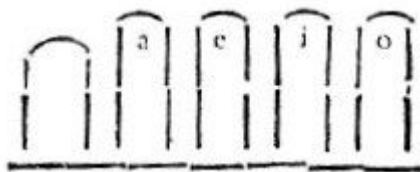
Para que se entienda esto confacilidad, se pone debaxo de la demostracion referida, una mano, y en cada dedo la letra que le pertenece.

Adviertase, que en el 3. 4. 8. 9. y X. se hallara la a. a dos, y a tres cuerdas, ó en dos, y tres cuerdas; esta letra toca al indice, el qual quando se forman los puntos referidos, se tiende en el traste que le conviene para alcançar a pisar con facilidad las cuerdas que le tocan.

SIGUENSE LAS DEMOSTRACIONES REFERIDAS, en que se cifran los doze, ó treze puntos de que hemos hablado.
DEMOSTRACIÓN.

Por cruzado	Por el tres	Por el seis	Por el ocho
† 1 P	2 3 4	5 6 7	7 8 9 X 1b 1
3-O-2 a O-	3 i-3 i-1 a-	O--O--2 e-	2 e-2 a-4 i- 2 a-1 a-O--
4-O-O-2 a-	2 e-3 o-3 e-	O--2 e-2 i	2 i--4 e-4 o- 4 i-O- O--
3-2 a-O-2 e-	O--2 e-3 i-	2 e-2 i-1 a-	1 a--4 i- 3 e- 4 e-O--O--
2-3 i-3 i-2 i-	1 a-1 a-3 o-	3 i-1 a-O--	O--4 o-2 a- 3 e-3 i-3 i-
1-2 e-3 o-O-	O--1 a-1 a-	1 a-O--O--	O--2 a-2 a- 2 a-3 o-3 o-

SIGUESE LA DEMOSTRACIÓN DE LA MANO,
de que se ha hecho mención.



Estos doce puntos que quedan cifrados, son aquellos de que se haze mención atrás, ya se advierte que las líneas, que son las que indican las cuerdas, están todas llenas, y tambien que se han puesto los ceros en las que no se pisan, á dos fines; el primero, para que como estos puntos indican qual es el cruzado, uno, y dos, & c. y quando se cifra para tañer de rasgado, se cifran (como dixe atrás) sobre una línea, poniendo encima de ella una cruzecilla + para el cruzado; la P. para la patilla; el uno 1. y los demás para los puntos que indican su puesto, que los doce que quedan cifrados, se han de saber de memoria, para practicar esta cifra que digo, que se escribe para tañer rasgado: en cuyos puntos, y practica se hieren con la mano derecha todas las cuerdas, aunque se pisen con la izquierda: desuerte que el fin primero de poner cero en las líneas, que indican las cuerdas que no se pisan, es para advertir, que quando se tañe rasgado, se hieren todas las cuerdas con la mano derecha, para la qual no huelga ninguna cuerda, aunque con la izquierda no se pisen mas que las que tienen numeros en los trastes que indican.

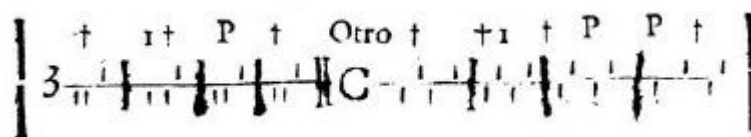
El segundo fin es, que todas las vezes que se hallare cero, sea en punto lleno (que el punto lleno es el que se cifra al modo de qualquiera de los de la demostracion, ó por lo menos sobre tres, ó quatro cuerdas, en que ambas manos obran a un mismo tiempo) ó hallandose sola, se ha de herir con la mano derecha todas las vezes que se hallare cifrado, y en las cuerdas, ó líneas que indican.

Ya que queda por relacion, y demostraciones declarado como fecha de entender la cifra, con que dedos de la mano izquierda, y en que trastes se forman los puntos, y quales son los doce de que se haze relacion, según quedan cifrados, como se cifra para tañer de punteado sobre las cinco líneas; pues se advierte, que los puntos llenos siempre se cifran asi, porque se hieren a ya mismo tiempo con la mano derecha, quando se tañe de rasgado, hiriendo de golpe, sea àzia abaxo, ò sea àzia arriba, con todos los dedos de ella todas las cuerdas de la Guitarra, y dando los golpes que se le señalan al mismo tiempo, y debaxo de los puntos, quando los forma la mano izquierda, y para quando se tañe de punteado (aunque queda dicho atrás) se advierte que se hieren las cuerdas con la mano derecha, como pellizcándolas, usando de los tres dedos de ella, que son el Pulgar, el Indice, y el Largo; y algunas vezes que el punto lleno se cifra sobre quatro líneas, tambien se usa del Anular, y no mas, pues con el Indice, y el Largo, se hieren las cuerdas Prima, Segundas, y Terceras, ò ya sea e puntos sueltos , ò ya sea glossando alternativamente: quiero dezir que no se ha de herir dos vezes con un dedo, sino que ha de ser una vez con uno, y otra con otro, en lo que tocare a estos dos en dichas cuerdas; y al contrario, con el Pulgar se ha de herir en quartas, y quintas todas las vezes que se ofreciere, sea puntos sencillos, ó sea glossando.

Para acabar de declarar, ya que se ha dado toda la inteligencia, ò conocimiento a las cifras de la Guitarra, se cifran ahora dos Pasacalles, uno para tañer rasgado, y otro para tañer punteado, para que quando se entre en el cuerpo de las cifras à practicar, se tengan entendida de ambas maneras; y se advierte, que ambos Pasacalles han de ser por un termino.

PASACALLE PARA TAÑER DE RASGADO

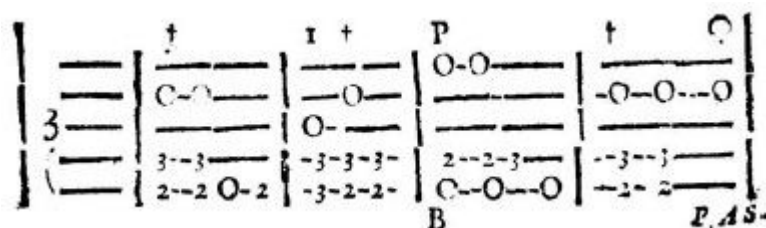
Por el Cruzado



En el Capitulo segundo se advierte el modo de entender estas rayas: y porque aquí se ofrece la novedad de la zeta, Z y la ce, C. de que no se avia hablado, digo, que estas dos letras señalan los tiempos, y por donde se tañe. Ponese la Z. ò un 3 delante de aquella raya que atraviesa la linea, siempre que se tañe por proporcion menor, que llaman los Músicos: la C. siempre se tañe por compassillo; y se advierte, que tambien se entiende esto en lo que se cifra para tañer de punteado, como se verá en los dos Pasacalles que se siguen.

PASSACALLE POR PROPOSION MENOR

para tañer de punteado.



PASSACALLE POR COMPASILLO:



Supuesto, digo otra vez, que los numeros indican, que se han de pisar aquellas cuerdas en que se hallan, si es un uno, en primer traste, si es un dos, en segundo; y si es un tres, en tercero, &c. ò ya sea en segundas, ò ya en Prima, ò ya en Terceras, &c.

Y supuesto tambien que queda dicho, que aquella cuerda en que se hallase el cero, no se ha de pisar con la izquierda, y se ha de herir, ò tañer con la derecha todas las vezes que se hallare, ò ya sea solo, ò ya sea acompañado. Y supuesto otra vez, que el poner los puntos todos llenos en la primera

demostración, es para que el que aprende conozca qual es el Cruzado, Patilla, uno, dos, y tres &c. y que queda dicho, que el modo de herir las cuerdas para tañer de rasgado, es passar los quatro dedos de la mano derecha sobre todas las cuerdas de golpe, y a un tiempo, de manera que suenen; y que para tañer de punteado, se han de herir todas las cuerdas con la mano derecha, como pellizcándolas, y han de ser en particular a aquellas que se pisan con la izquierda: y tambien, como queda dicho, aquella en que haviere cero. Parece que no hay mas que hablar acerca de la explicacion del uso, y inteligencia de las cifras de la Guitarra; solo se ofrece advertir, que para usar de la mano izquierda en orden a la formacion de los puntos, y la que ha de tener, es que se ha de advertir, y estar con cuydado de que al formar los puntos y pisar las cuerdas, sea siempre con el dedo que se hallare mas cercano: esto se vencerá reparando, y guardando las reglas, y el modo referido en la relacion antecedente deste capitulo, quando se dize en que cuerdas, con que numeros, y con que dedos se cifran, y forman los puntos.

CAPITULO IV.

En que se habla, y da modo para templar la Guitarra, con mucha facilidad y brevedad.

Ya que queda dada à conocer la Guitarra, los trastes, las ordenes, los nombres de cada una el modo de entender las cifras para tañer de rasgado, y punteado, y de la fuerte que se cifra para ambos efectos, y como se usa de las manos para formar los puntos, y herir las cuerdas; porque para llegar a practicar, y exercitarse en las cifras, será bueno el saber templar la Guitarra: para que se consiga ha de ser en la forma que se advierte.

Tiene su principio el templar la Guitarra en las Terceras, las cuales se ajustan de suerte heridas ambas a dos juntas parezca que son en el sonido una. En estando acordes, y con dicha igualdad, se pisan divas terceras en segundo traste, y conforme al sonido que tienen, después de pisadas en segundo traste, le pone la mas delgada de las quintas (que ordinariamente suele ser la mas alta y en estando ajustada dicha quinta, se pone la compañera, octava abaxo con ella, porque es un bordon.

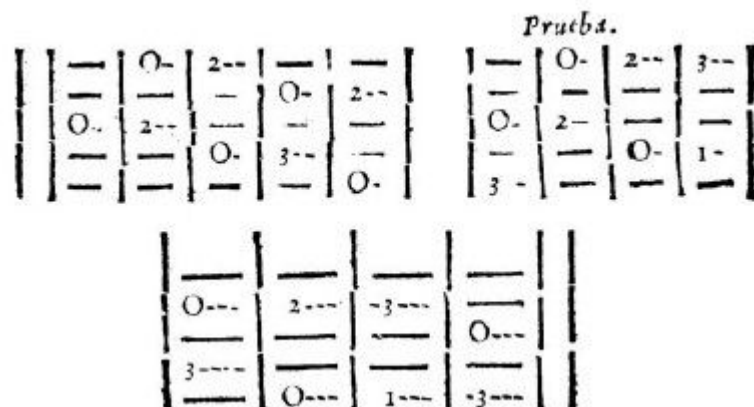
En estando ajustadas dichas quintas, se pisan en segundo traste, y conforme tuvieren el sonido (por lo menos la mas delgada de las dos) pisada en dicho traste, se han de poner segundas.

En estando ajustadas las segundas, se han de pisar en tercer traste, y conforme tuvieren el sonido pisadas en dicho traste, se ha de poner la mas delgada de las quartas (que tambien suele ser la mas alta) y después se ajusta con ella la compañera, que es un bordon, octava abaxo.

Después de estar ajustadas dichas quartas, se pisan en segundo traste, y conforme tuvieren el sonido pisadas en dicho traste, ò por lo menos la mas delgada, se ha de poner la prima; con este concierto, y de modo queda la Guitarra templada; y para que se pase al conocimiento que queda dicho, se hara demostración en cifra, templando la Guitarra, para que con la relación, ò por su insinuación, se pase a la practica, ò experiencia.

Demostración, en que se apunta el modo de templar la Guitarra, y buelvo a decir, que la cuerda donde huviere cero se hiere, ò tañe sin pisar, sea sola como comiença en la demostración, ò acompañada, como prosigue desde luego.

Demostración, y exemplo.



Ya que queda declarado todo lo necesario, para que se conozca lo que es la Guitarra, la cexa, las cuerdas, los trastes, las cifras de rasgado, y punteado con relacion, para formar los puntos con la mano izquierda, y herir las cuerdas con la derecha, para ambas a dos cifras poner, y últimamente templar la Guitarra, para que el que quisiere, estando bien en lo referido, practique si quiere tener el conocimiento de algunos passacalles; quiero dezir del ayre de ellos pues se cifraràn adelante, así para tañer de rasgado, como de punteado, por todos los terminos, y con los puntos de que se ha tratado: con advertencia, de que aunque va Autor antiguo, cifra otros doze puntos, los mas son bemolados, de los que estan en la demostración que queda escrita atràs; y aun que es verdad que según dicho Autor discurre, nos podiamos aprovechar de ellos, no era mas que para el fin que el lleva, y el que yo tengo, es (por averlo experimentado) que solo con los puntos, que son los que ordinariamente se tañen, o los que quedan cifrados, se acompañan llanamente lo mas de la musica, ò sino lo que basta para que al que quisiere le sirva de Luz, y Norte para que sobre aquellos con el exercicio, y comprehension de la musica, por medio de las advertencias que se harán en este volumen, después de aver hablado de el Arte de Canto de Organo, execute puntos muy extraordinarios, y muchos; y sino quiere valerse de la musica, y se contenta solo con tañer, y sacar mucho por la cifra, ay muchos Autores, que han escrito de esto, y oy particularmente se venden en Madrid unas cifras, y composiciones para la Guitarra, impressas en Zaragoza, y compuestas por el Licenciado Gaspar Sanz, que se intitulan, Instrucción de Musica sobre la Guitarra Española; que son muchas, muy diferentes, y exquisitas. Finalmente he querido hazer esta advertencia de passo, y ya que dexo explicado todo lo que toca al conocimiento de los puntos, y cifras, para que el que quisiere se habilite, y comience a entrar en ellas, començarè por la de rasgado, advirtiendole, que aunque los passacalles muden de ayre, no mudan de terminos; con que se pueden tañer por unos mismos puntos, por proporción menor, y compassillo.

Antes de cifrar los passacalles, se advierte, que el tres grande, a la manera de

este **3-** que se pone antecedentemente a la linea en que se figura, el son, ò tañido, indica el tiempo de proporcion menor, que es por donde se tañe dicha tonada.

Por que quedan figurados todos los puntos que se han de encomendar a la memoria, en el capitulo antecedente, y se ha hecho relacion del modo que se han de formar; y por parecerme que basta para que el que aprende los aya entendido, para encomendarlos a la memoria, y podra entrar exercitandose, se figuran los passacalles siguientes: y se advierte, que el restante cuerpo de cifras assi para Guitarra, como para el Arpa, se pone después, e inmediatamente a la explicación que se haze en este volumen de lo tocante al canto de Organo, las quales cifras entran con el titulo de Ecos de la Luz, y Norte Musical, &c.

<i>Por el uno.</i> 1 1 2 1 4 4 1 C	<i>Por el dos.</i> 2 3 2 1 2 C
<i>Por el tres.</i> 3 3 4 3 2 2 3 C	<i>Por el quatro.</i> 4 lb 4 3 4 C
<i>Por el seis.</i> 6 5 6 7 6 3	<i>Por el cinco.</i> 5 5 1 5 P P 5 C
<i>Por el ocho.</i> 8 7 8 9 8 3	<i>Por el siete.</i> 7 7 6 7 8 8 7 C
<i>Por el nueve.</i> 9 9 1 9 6 6 9 C	<i>Por el diez.</i> X 7 X 9 X C
<i>Por Patilla.</i> P P P 7 7 P C	<i>Por el uno bemolado.</i> lb 2 lb 1 lb C

Ad-

Advertase que no se passa de un punto a otro, hasta acabar de dar los golpes, y executar lo que huviere en el antecedente.

Por aver hallado dificultad en la Imprenta, no se estiende a mas la cifra de rasgado; y tambien porque Sanz, en su libro pone la que basta; y aunque les dà otros nombres a los puntos, porque escribe por abecedario, viendo estos, ò cotejándolos con los de la demostración de este libro, tendran facil inteligencia. Antes que se pase a explicar algunos requisitos, que es necesario que se sepan, porque son habilidades que se usan algunos particularmente italianos, en lo mas que practican, y escriben para tañer de punteado, porque es parte esencial para que los instrumentos suenen bien el que tengan buenas cuerdas; digo, que las tales cuerdas para encordar han de ser cristalinas, iguales, fuertes, y sin motas, o nudillos: y para conocer si es buena, estando de espacio se pueden hazer dos diligencias, la primera, escoger un trecho de la cuerda de

el largo que es menester para la Guitarra, entre ambas manos de un dedo al otro de los pulgares, y hierla con uno de los otros, y si hiriéndole se ve que haze dos cuerdas claras, es buen trecho, y si haze mas, es malo. Adviertase, que una cuerda, ò por mal torcido, ò desigual, suele tener algun trecho malo, y alguno bueno; digo esto, para que si se encuentra con el malo, se busque el mejor en ella, alargando con una mano, y recogiendo con otra.

La otra diligencia es, atar la cuerda a la puente, y luego pasarla un poco tirante por sobre la cexa, y pisarla, y hierla sobre los trastes, que ella dirá la verdad de si es falsa, ò no.

Ordinariamente los que hazen los instrumentos, y en particular los Guitarreros suelen saber entrastar, encordar, y templar la Guitarra, para darla compuesta al que la compra; y supuesto que ya está dicho como esta encordada, y como se temple, y que las cuerdas no han de ser ni tan gruesas, que por quererlas poner en tono, falten, ni tan delgadas que no suenen, se advierte, y lo tengo por regla general, para si se rompe algun traste de repente, bolverle a poner, que el quinto bordon corresponde al grueso de la cuerda con que se haze la ligadura del segundo traste, y disminuyendo el grueso a las cuerdas, al modo que se haze la encordadura, se pueden ir poniendo los demas trastes.

Antes de declarar las habilidades de que he dicho que usan los Italianos, advierto, que quando se hieren dos cuerdas a un tiempo, como digamos, Prima, y Segunda, ò una sola, ò tres, después de punto lleno, se llaman repuestas, y se hieren quando son tres, con el Largo, el Indice, el Pulgar; quando son Prima, y Segundas, ò Segundas, y Terceras, con el Largo, y el Indice, y si se pasa a glosa alternativamente con el Indice, y el Largo: y en el Quartas para respuestas, ò lo mesmo quiero decir glossando con el Pulgar.

Las habilidades de que he hablado, las trae Gaspar Sanz en su libro de Instrucción de Musica; copianse a la letra como èl las trae.

A la primera le dà nombre de Trino; (t) A la segunda, Mordente: (1) A la terfcera, Temblor; (*) A la quarta, Extrasino (3iO) Estos quatro son nombres Italianos.

El Trino, y Mordente son muy semejantes; pero tambien se distinguen, en que la voz del Trino no se forma donde se trina, sino medio punto mas abaxo: dare una regla para que se sepa donde sale bien el Trinado, y se podrá hazer siempre, aunque no se halle señalado, en primer lugar la Prima, y segunda vacantes, si huviere dedo ocupado, se pueden Trinar, aunque no esté apuntado el Trino. Tambien las quartas, y quintas en segundo traste, y todos quartos trastes, la razon es (para los músicos solistas) porque son mies, ò sostenido, que en la musica corresponde este nombre a los trinos.

El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razon le llaman los Italianos Mordente a aquel modo de tañer la cuerda.

[Temblor]

El Temblor se haze ordinariamente con el dedo pequeño y tambien alguna vez con los otros, desarrimándola mano de el braço de la guitarra, y rebatiéndola

con mucho pulso a un lado y a otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado así . * 5

El Extrasino se haze rañendo con la mano derecha, solo el primer numero de esta dentro de aquella raya, como se apunta atrás, y después de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerza por los numeros ligados, dándoles el valor que pidiere la tonada. Estas quatro habilidades son las mas comunes de la cifra Italiana. De otras haze relacion el mismo Autor, pero por ser mas para Solistas, que para tañedores de guitarra solamente, no se haze relacion de ellas.

Porque de esto de que se ha hecho relacion en lo tocante a habilidades, por la dificultad de la impresion no se hazen demostraciones, pues dicho Autor ha abierto laminas a propósito para todas las cifras que ha estampado, se difieren los exemplos, hasta que mediante Dios se impriman mayor cantidad de cifras escogidas para luego que se acabe con este libro, para ambos instrumentos.

Aunque Sanz habla de los Trinados, en el interin que llegan sus cifras, por si huviere otras antes, quiero advertir como se apuntan, y como se tañen.

Todas las vezes que se encontraren unas tees como estas antecedentemente a los puntos, como queda escrito, se ha de trinar en aquellos puntos que las traxeren; el modo de trinar es, herir a la cuerda en que se trina con la mano derecha, y menear el dedo que perteneciere al punto (en la cuerda, y traste en que se forma) de la mano izquierda; el modo de menear el dedo es, asentarse y levantarse dos vezes, sin interpolación de tiempo, ni se ha de herir con la mano derecha mas que una vez en cada trinado.

Adviertase, antes que se cifren los Passacalles que los que se tañen por el tiempo de proporcion menor, van apuntados con el tres, y paréntesis debaxo, como el primero, que esta en la demostración del fol. 9.

PASSACALLE POR EL UNO, Y NO SE CIFRA Por el cruzado, porque queda atrás.

Por el uno.

Por el dos.

Por el tres.

Por el quatro.

Por el cinco.

Por el seis.

Por el siete.

Por el ocho.

Por el nueve.

Por el diez.

Por el once.

Por el uno bemolado.

Ya se ha dicho que todo lo que se ha ofrecido a cerca de lo que es la Guitarra Española, las cifras, y el modo que se ha de tener para practicarlas, y usar de ellas, cumpliendo con lo que ofrece el titulo de este libro, que es encaminar a quien las quisiere saber al conocimiento de dichas cifras, y dicho instrumento; passaremos a discurrir por la cifra del Arpa de dos ordenes, para que de la misma suerte, quien quisiere, la sepa, practique, y entienda, y también en el modo de ajustar estos instrumentos, templarlos, tañerlos, y ponerlos de suerte, que uniformes correspondan a los signos de la Musica, con todas las circunstancias que les pertenecen, &c.

Aunque sea después de aver cifrado los Pasacalles infraescriptos (por averseme ofrecido tambien después) he de poner una regla, que puede ser general, ya se avra advertido, que todos, ò los mas puntos se forman en tres cuerdas, y es cierto, aunque se pisen todas, no resaltan mas que tres voces de cada punto, esto supuesto, hiriendo Prima, y Segundas con el índice, y el largo, y Quintas con el pulgar, se forman los ocho puntos, el dos con el largo en

Prima, índize en Terceras, y pulgar en quintas- El nueve el Cruzado, y el cinco con largo y índize en Prima, y Segundas, y con el pulgar en Terceras, y con ello se dan las tres voces a todos los puntos.

ECOS DEL LIBRO INTITULADO LUZ, Y NORTE MUSICAL, EN CIFRAS para GUITARRA, Y ARPA.

Porque no me calumnien los que quisieren valerse de mi Libro, de que aviendoles dado luz en la mano, no los pongo en el camino por donde han de ir guiados de tan claro Norte, pondré las cifras que he podido recoger, para que todo aficionado camine, sepa, y se divierta, y exercite, hasta hallar las que se propusieron, compuestas por los Autores referidos, ò las que fueren mucho más del gusto de quien las quisiere.

Porque preceden algunas circunstancias que no se ha hablado, se advierte antes que se comiencen las cifras, que quando se tañe de rasgado, no se pase a otro punto hasta aver acabado de executar lo que huviere que tañer en cada uno.

La segunda advertencia es, que se trina en qualquiera traste, y cuerda que tuviere antes del numero una –t –v.g. asi – t O- ò asi – t 3 -.

Las terceras que quando el tañido en lo que se cifra para la Guitarra, y Arpa, tuviere al principio un –3 – grande entre dos lineas, denota el tiempo, y quando se tañe por proporcion menor; y quando tuviere una C- grande al principio, denota el tiempo, y quando se tañe por compassillo.

La quarta es para los que no saben Musica, que en lugar de unas figuras, que en ek Solfa son conocidas por semibreves, minimas, seminimas, corcheas, semicorcheas (las quales indican por su valor quando alarga, y abrevia la Musica) se pondran una –O- una –D- una –L- una –S- grande, y una –s- pequeña. La –O- en lugar del semibreve, que indica que toda la Musica que estuviere debaxo de ella, se ha de tañer muy despacio. La –D- en lugar de la minima; que indica, que la Musica que estuviere debaxo de ella, se ha de tañer la mitad más aprisa que la de este antecedente. La –L- en lugar de seminima; la qual indica, que la musica que estuviere debaxo de ella, se ha de tañer la mitad mas aprisa que la de su antecedente. La –S- grande en lugar de la corchea, la qual indica, que la Musica que estuviere abaxo de ella, se ha de tañer la mitad mas aprisa que la de su antecedente, y sin parar en la musica que traxere debaxo, hasta encontrar qualquiera letras de las quatro antecedentes.

Figuranse estas letras sobre las cifras, para que el que aprende entienda el ayre con que se ha de tañer, y vaya tañendo à compàs, si bien me atengo á las lineas que le denotan en cada tañido, de compàs a compàs, que son las que cruzan por las lineas en que se cifra, como està advertido al principio de este libro, quando se habla sobre este punto; y reconociendo que es bastante el motivo, no usarè en todas las cifras que pongo de las letras referidas, generalmente, porque las razones que he dicho, no me parece tan forçoso, ni preciso.

Prólogo de Gaspar Sanz Tomo 1

SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697.

p.II

PROLOGO AL DESEOSO DE TAÑER

Aunque son muchos, y grandes los Maestros que han compuesto sobre la Guitarra, asi de antiguos, como modernos, que pudieron acobardarme á sacar á luz este Tratado; no obstante, aviendo llegado á mis manos todas sus Obras, diré mi sentir en esta materia. Unos linajudos de Instrumentos han querido buscar el solar, y genealogia á la Guitarra, y desenterrando huesos en sus intestinos sonoros, no han averiguado el intento. Solo digo, que en España es muy antiguo este Instrumento, y que el puntear en la O. qualquiera otro, se usava yá en los pasados siglos, pues Virgilio en sus Eneidas, pondera los primores que házia con los dedos el Sumo Sacerdote Trayicio, diziendo:

Neonon Trayicus longa cum veste Sacerdos,
Ob loquitur numeris septem discrimina vocum,
Lam que eadem digitis, iam pectine pulsat.

Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la gradúan de Española á la Guitarra; la razon es, porque antiguamente no tenia mas que quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por esto, como de aqui, se originó su perfeccion. Los Franceses, Italianos, y demás Naciones, á imitacion nuestra, le añadieron tambien á su Guitarra la quinta, y por esto la llaman Guitarra Española. Otros han tratado de la perfeccion de este Instrumento, diziendo algunos, que la Guitarra es Instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio, y digo, que ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tu la hizieres, pues la falta, ó perfeccion está en quien la tañe, y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes hazer muchas habilidades, que en otros eran menester los registros de un Organo; por lo qual, cada uno ha de hazer á la Guitarra buena, ó mala, pues es como una dama, en quien no cabe el melindre de mirame, y no me toques; y su rosa es muy contraria á la Rosa; pues no se marchita, por mucho que se toque con las manos, antes si la cogen de mano de buen Maestro, producirá en las de todos nuevos ramilletes, que en sonoras fragancias recrearan el oido.

En ninguno de los autores que han impreso sobre este instrumento, he hallado modo para que uno de si propio pudiera adelantarse, pues no todo lo han de enseñar los Maestros, pero estos deven dar camino para que el Discipulo ande sin tropiezo; porque el Foscarini (que en sus Obras se intitula el Academico Caliginolo) Caspergier, Pelegrin, Granada, Lorenço Fandino, y ultimamente Francisco Corbeta, el mejor de todos, no trahen bastantes reglas, pues a lo sumo enseñan á que tañan aquellas piezas suyas, pero ninguno dá regla para que se componga, y adelante, sin tener siempre el Maestro al lado. Tambien es la causa, el que estos, como Estrangeros, enseñan los principios en sonos de

su Pais, y á los que empieçan es menester darles los documentos en los mismo sonos, y canciones que de ordinario oyen.

En Barcelona Juan Carlos, Doctor en Medicina, compuesto un librito, con titulo de Guitarra Española, enseña con dos círculos, el uno de los doze puntos naturales, y el otro de los doze Bemolados; es muy bueno, pero corto, pues le falta lo mejor, que es multiplicar partidas, y diferencias sobre uno de los doze Pasacalles, sin salir del tono; ni enseñar el compás, ni golpes que se han de dar.

Tambien hubo un Portugues, Nicolao Doici, Músico de Camara del Señor Infante Cardenal, este imprimió en Napoles un Libro sobre la Guitarra, enseña muy buenas reglas para formar las clausulas, trae un Abecedario, y circulos ingeniosos, pero la cifra con que los explica, los confunde mas, por no estar admitido como el Alfabeto Italiano, que es el mejor, mas usado, y conocido de los aficionados.

En este Tratado hallarás reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque á mas de enseñar á multiplicar un Pasacalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos, aqui hallarás forma de mayores quilates, pues sobre cada uno de los veinte y quatro Pasacalles, y demás sonos, te enseñaré á que te inventes tantas diferencias como quisieres.

Suplícote recibas solo el deseo que tengo de acertar, y si determinas de aprender esta habilidad, que la dirijas á su fin principal, que será alabando con ella al Autor del Universo, q con mas propria Musica dispuso las Esferas Celestes en armonia perfecta, pues solo asi será tu Musica: Sciencia bené modu landi, como lo enseña S. Agustín en su primer Libro que escribio de Musica, para que elevado á Divina Contemplación acompañes á los Coros Angelicos, haziendo consonancia perfecta la baxeza, y humildad de nuestra naturaleza, con los altos de la Gracia, pues como dize Severino Boecio: His dicitur Musicus qui abstracta ratione canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis asumit.

Y prometo, que si este primer amago de mi habilidad, tiene buena cabida en los aficionados, compondré otros tres libros, que contengan: El primero, proseguirá con muchas mas diferencias sobre todos los sonos de Palacio: El segundo, con tonadas Italianas, caprichos, fantasías, Alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires estrangeros: Y ultimamente otro mas extenso, que solo será para los Musicos que quieren acompañarse, y tocar sobre la parte; y este servirá tambien para Arpistas, y Organistas, en particular conducirá mucho para tañer las tonadas cromaticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quien de alguna luz á los Instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad, y dificultad grande quando ven un papel de la Musica Italiana con tantos Sostenidos, y Bemoles; pero aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Napoles, juntamente con otras de los mejores Maestros de Capilla de España, en particular de Capitan, podrán con todas ellas los Organistas, y Arpistas de acá tañer con grande facilidad qualquier papel cromatico de las tonadas Italianas, sin que para eso

necesiten de ser Compositores. Ahora se pueden entretener en este Tratado, hasta que con el favor de Dios dé á luz los demás que he prometido.

p.1

Regla primera de encordar la guitarra, y lo que conduce á este efecto

En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningun bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y á lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer Musica ruidosa, o acompañarse el baxo con algun tono, o tonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas, asi en las quartas, como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razon, porque para hazer los trinos, y extrasinos, y demás galanerias de mano izquierda, si ay bordon impide, por ser la una cuerda gruesa, y la otra la delgada, y no poder la mano pisar con igualdad, y sugetar tambien una cuerda recia, como dos delgadas; y á mas desto, que con bordones, si hazes la letra, o punto E, que es De lasolre, en la Musica sale la quinta vacante en quarta baxo, y confunde el principal baxo, y le da algo de imperfeccion, conforme el contrapunto enseña; y asi puedes escoger el modo que te gustare de los dos, segun para el fin que tañeres.

Para conocer que cuerdas son á propósito, quiero dezir lo que he adquirido con la practica. Antes de poner la cuerda en el instrumento, es una de las señales exteriores, el que ser cristalina, y pareja; pero á mas desto, cogiendo un trecho de la distancia de la Guitarra, la tirarás con las dos manos, y luego la rebatirás con un dedo, atendiendo, que si vieres en la cuerda confusion de muchas, que se rebuelven á modo de hondas, no vale aquel trecho, pero si vieres que se muestran dos cuerdas distintamente, hasta que se quite, es buena.

Pero á vezes no basta esto, porque sino guarda proporcion de lo recio, o delgado, con las demás ordenes, no te servirá aquella cuerda, aunque la muestra exterior, y prueba fué buena, y asi es menester prueba intrinseca en la cuerda; y atiende esta regla, que es curiosa.

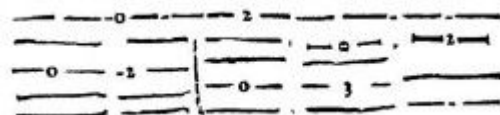
Pondrás la cuerda en la Guitarra, y tirandola lo que quisieses, buscarás el dozeno traste, que es justamente la mitad del instrumento, o distancia de un puente á otro, y harás alli prueba Matematica de este modo: Tañe la cuerda vacante, y si hallares que haze octava la misma cuerda en el dozeno traste, es buena aquella cuerda, pero si no, bien puedes buscar otra, y si no la tuvieres, puedes remediar, si no del todo, en parte, mudando la cuerda lo de arriba á baxo; y esta prueba suele suceder muchas vezes bien; pero lo real, y indefectible, es el medir, y probar la cuerda en el dozeno traste, o medio de la Guitarra.

Las cuerdas para que estén en su perfeccion, y no se gasten, se deven conservar en una cagilla, o cañon de oja de lata, ó sino, en una vadanilla con azeite de almendras dulces; y si no tuvieres comodidad para eso, guardalas en un pucherillo embernizado bien cubierto, y si fuese nuevo, es mucho mejor, y asi tendrás las cuerdas frescas, y se conservaran el tiempo que quisieres.

p.2

Regla segunda del templar

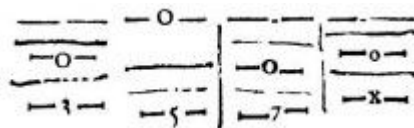
Prevenidas, y escogidas yá las cuerdas, aprenderás á templar de esta suerte: Començarás por las terceras, y estas las igualarás de modo, que hagan una misma voz, no subiendolas mucho, para que las demás cuerdas puedan llegar á tono. Despues las quintas en vacio, se igualan con las terceras, pisadas en segundo traste. Despues las segundas en vacio con las quintas, pisadas tambien en segundo traste. Despues las quartas en vacio con las segundas, pisadas en tercero traste. Y ultimamente, la prima en vacio, con las quartas pisadas en segundo traste, como veras en el siguiente exemplo.



p.3

Regla tercera para poner los trastes

Los trastes se ajustan con la prima desta suerte: La tercera en vacio, es octava del tercer traste de la prima: La quinta en vacio, es octava del quinto traste de la prima: La segunda en vacio, es octava de la prima, pisada en septimo: Y ultimamente la quarta sin pisar, es octava de la prima pisada en decimo traste, de donde podrás congeturar el puesto de los demás. Exemplo.



Sabido yá encordar, templar, y entrastar, sabrás bien en la memoria el Abecedario, que hallarás cifrado debaxo el Laberinto, y contiene solos veinte puntos, que bastan para formar todas las consonancias perfectas de la Guitarra; y con solas estas veinte letras, apearás con gran facilidad toda aquella maquina de la primera pagina; y se entiende asi la cifra de las letras.

p.3

Regla quarta, y explicacion del Abecedario Italiano

Las cinco rayas, significan las cinco ordenes de la Guitarra, los numeros que se escriven sobre estas cinco rayas, son los trastes; es á saber: El uno, significa el

primero traste: El dos, el segundo: El tres, el tercero, y así sucesivamente con la misma proporción de números á trastes. Las cuerdas que no tienen número en el Rasgueado, también se tañen, en el Punteado, solo las que se apuntan, y la cuerda que tuviese un cero, se tocará sin pisar.

Sabido ya los puntos del Alfabeto, aprenderás qualquier tono; pero por mas fáciles, pondré debaxo el mismo Abecedario dos exemplos en dos Pasacalles, que por ser breves estos sonos, quiero que veas ser verdad lo que te propuse; y formando la C, no muevas la mano izquierda, que no des los golpes de la mano derecha, que son aquellos señalados que se siguen despues de las

letras. v. g.  Si el señal es ázia baxo, dá el golpe ázia aquella parte, y si el señal fuere ázia arriba, haras lo mismo, dando tantos golpes como señales.

Sabido ya el Pasacalle, mira al Laberinto, con el qual te compondrás, no solo otros veinte y quatro Pasacalles, pero por cada uno destos, otras veinte y quatro deiferencias, y muchas mas en esta forma.

p.4

Regla quinta, declaracion del Laberinto

Hallarás en el doze columnas, que sobre si tienen números, y se distinguen también con líneas mas gruesas; cada columna tiene dos partes, que es la tercera, mayor, y menor, o como dizen vulgarmente, el natural, y bemolado; toca el Pasacalle que aprendiste, y mira donde hallarás la C, en las casillas mas altas del Laberinto, y la harás en la tercera columna al lado derecho; despues de la C, buscar la otra letra del Pasacalle, que es la A, y la hallarás en la quarta columna; despues de la A, busca la otra letra de que se compone el Pasacalle, que es la I, y la hallarás en la segunda columna al lado derecho.

Hecha esta diligencia, con un Pasacalle solo se sacarán veinte y quatro deste modo, guardando la misma proporción de columna, y casillas; esto es, que como fueron de la tercera columna á la quarta, si comienças el Pasacalle de la segunda columna, irás desde esta á la tercera, y despues á la primera, concluyendo donde començaste, porque la misma distancia de Musica ay desde el 2. al 3. que del 3. al 4. y así de todas las letras de aquella tabla; y guardando la misma proporción de un Pasacalle, te compondrás 24. diferentes, y así de los demás sonos.

p.4

Regla sexta, para componerse con el Laberinto diferencias sobre qualquier tono

Pero porque deseo que sepas mucho mas, no quiero dexarte con lo referido, que ya han enseñado otros muchos; pero quiero enseñarte á componer diferencias sobre cada uno de todos aquellos que multiplicaste, y esta es la regla que yo he discurrido, y hasta aora no la he visto practicar á ninguno de los Maestros que han compuesto, y es muy facil de esta suerte.

Quando tañes la C, en su lugar puedes tañer qualquiera de las tres letras que están debaxo de la C, recta linea, y perpendicular, y quando de allí pasases á la A, puedes escoger á tu arbitrio, en lugar de el A, qualquiera letra q esta tambien debaxo de si recta linea, y perpendicular; y despues como se vas á la I, puedes tambien escoger qualquiera de las letras que están debaxo de si, recta linea; y de esta suerte puedes hazer en un son tantas diferencias, como saltos por las casillas de doze letras, que son tantos, que no los podrás contar sin mucha Aritmética.

p.5

Regla septima, para llevar la mano por todo el Mastil de la Guitarra con grande facilidad

Los numeros que hallares sobre muchas letras del Laberinto, y puntos de algunos sonos, son para cortar la Guitarra con el indice, haziendo cegilla, y puente dél; con que si se halla la G, con un 3 encima, se ha de tender el indice en el tercero traste. Y despues con los demás dedos formar la G, como sino tuviera numero, pues el numero no le varia la forma, sino el hazerla mas arriba, ó mas abaxo, conforme el numero que tenga sobre si; y lo mismo harás con las demás letras que tienen numeros sobre si, pues por eso, aunque son mas de ciento las letras de que se compone la tabla, no tienen mas que veinte formas diversas, que son las veinte letras del Abecedario, porque las demás que algunos añaden al Alfabeto, como son la R, X, y otras, las tengo por superfluas, pues se comprenden, y explican por otras de las veinte q te enseñó. Esta es la mejor explicacion que te puedo dar desta Obra, con ella, y un poco de estudio que apliques, yá no será Laberinto, sino trabajo, y obra tuya; y lo que del amor dixo un Latino, se aplicará al propósito.

Amor qui

Est Laberintus opus quod, si tu laberis intus,

Non Laberintus erit, fed labor intus erit.

p. 6

Regla octava, para formar las falsas, y puntos mas dificultosos, y extravagantes de la Guitarra, que contiene el segundo Laberinto

Hallarás en el segundo Laberinto unas disonancias, ó falsas consonantes, y no te parezcan por eso que es lo mismo que grana blanca. Estudialas, y buelveme la respuesta despues, que creo te darán en que entender; y son aquellos puntos que entre las letras se señalan con numeros, que por la extravagancia de posturas, no bastan las letras. Los puntillos que hallarás sobre los numeros, ó al lado, significan los dedos de la mano izquierda con que has de pisar los trastes; y si esto no basta, y no te gustares, digo que tambien ay Musicas cultas que aunque muchos las oyen, no las perciben sino discretos oídos, pues tambien se prescinden formalidades en la Musica, y ay equivocos sonoro. En esa tabla hallarás todas las falsas, y ligaduras, de que se componen las clausulas, y cadencias de Musica, puestas con su prevencion, y resolucion, como enseña la buena composicion: hallarás las quatro voces, y todo lo mas

lleno que se puede tañer en la Guitarra; y finalmente, todos los puntos cromáticos, con sus consonancias, y disonancias, que es lo mas difícil, y son de grande util para el que desea saber con fundamento, y acompañarse con la voz. El tiempo, ó aire de estos puntos lo dexo á tu arbitrio, porque como no es mas que un agregado de ligaduras, puedes detenerte en cada punto, rasgueando, ó armando todas aquellas falsas, el tiempo que te gustare; y así caminarás por todas ellas con dulçura, y gravedad; los unos puntos fuerte, y los otros suave, conforme tu buena elección, porque todos los compases se imitan unos á otros. Pondrás cuidado, que hallarás mucha novedad de puntos.

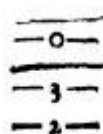
Siguiente despues dos paginas, la primera contiene los sones ordinarios Españoles de Rasgueado, para que con ellos el que empieza, se facilite, y señoree del instrumento, pues con estos, y la tabla, se puede componer mas de los que te puedo enseñar. Siguiente otra pagina, que contiene tonadas Francesas con Italianas, que por ser el Gran Duque de Florencia, y el de Mantua, tendrán alguna excelencia. Quando halles en qualquiera son dos raitas, significa, que desde alli se ha de repetir segunda vez aquella musica.

Hasta aqui son documentos para tañer Rasgueado, y si alguno desea adelantarse, y saber puntear bien la Guitarra, le daré las reglas mas principales que usan los mejores Maestros de Roma, que por averlos practicado, y concurrido con ellos en muchas Academias, las aprendí de todos, y en particular de Lelio Colista, Orfeo de estos tiempos, de cuyos inmensos raudales de Musica, procuré, como quien fué á la fuente, coger el mas sonoro cristal que pudo mi corta capacidad.

p.7

Regla primera, documentos, y advertencias generales para tañer de Punteado

Supuesto que los numeros son los trastes en el Punteado, guardan la siguiente execucion. El cero significa, que la cuerda en que se halla, se toca sin pisar, y quando se hallan dos, tres, ó quatro numeros, v.g.



en derecho unos de otros, aquellos se tocará todos juntos, sin arañar las cuerdas, como muchos haze, sino con mucha policia, lo q baste para q se perciba el sonido, y no el impulso de la mano, aplicando, si fuese necesario, el quarto dedo de la mano derecha para la quarta voz, en algunos puntos. En los demás numeros que se siguen unos detras de otros, en una misma cuerda, ó en diversas, tocase succesivamente, procurando, que los dedos de la mano derecha se repartan bien por las cuerdas, alternando los movimientos, y que un dedo no toque dos golpes continuados.

p.7

Regla segunda, de la mano derecha

Del pulgar de la mano derecha, es necesario tener grande cuidado, porque como siempre toca la voz baxa, si hallaren dos numeros, aunque sea en las dos rayas mas baxas, procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece á él explicar aquella voz, para que tenga mas cuerpo, y porque no suena tambien la segunda herida ázia arriba con el índice, como el pulgar ázia abaxo, y pueden probar esta regla en la tercera diferencia de la Xacara, al quarto compás, y experimentarás, que alli es mejor tañer la segunda con el pulgar, que con otro dedo, y asimismo en otros casos.

p.8

Regla tercera, de la mano izquierda

La mano izquierda debe aplicarse con garbo, y bizzarria al mastil, sin asirlo con el pulgar, pues este es el timon de esta sonora barquilla, y no ha de estar fixo, sino dispuesto á todos los aires de las tonadas, y debe arrimarse, y haze fuerza en medio la espalda del mastil, y la muñeca inclinarla ázia las clavijas, para que la mano vaya derecha, y se arqueen mejor los dedos. Supuesto yá que sabes llevar bien la mano izquierda por la Guitarra, es necesario executar diversos primores, y habilidades, que son los siguientes. Se señalan, y llaman asi.

TRINO, MORDENTE, TEMBLOR, EXTRASINO.
T J x 3^{to}

p.8

Regla quarta, del trino

El trino, y Mordente son muy semejantes, pero tambien se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo; pero quiero dar una famosa regla, para que sepas donde sale bien el trinado, y lo podrás hazer siempre, aunque no lo halles señalado.

En primer lugar, la prima, y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque no esté apuntado el Trino. También las quartas, y quintas en segundo traste, y todos los quartos trastes. La razon es, porque son miel, ó sostenidos, que en la Musica corresponde este nombre á los Trinos.

p.8

Regla quinta, del Mordente

El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga alli la cuerda, pues porque la muerde, con razon le llaman los Italianos Mordente, á aquel modo de tañer la cuerda.

p.9

Regla sexta, del Temblor

El Temblor se haze ordinariamete con el dedo pequeño, y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso á un lado, y á otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado asi *.

p.9

Regla septima, del Extrasino

El Extrasino se haze tañendo có la mano derecha solo, el primer numero que está dentro aquel rasgo, de esta suerte,  y despues de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerça, por los numeros ligado, dandoles el valor que pidiere la tonada.

Estas quatro habilidades son las mas comunes de la cifra Italiana, pero aun ay dos mas, que pocas vezes se apuntan; pero por no dexar todo aquello que sea primoroso, y es lo mas delicado que tiene la Guitarra, y no tienen los demás instrumentos, los declararé tambien; y atiende con cuidado á lo siguiente.

p.9

Regla octava, del Apoyamento, y Esmorsata

Un numero se puede herir de dos modos, al uno se llama con Apoyamento, y el otro con Esmorsata. De estos mismos nombres usa Lelio; y aunque Italianos ingierelos con los demás Españoles, pues el nombre de Extrasino, tambien es Italiano. El numero con Apoyamento, se hiere de esta suerte: Si hallas un uno en la prima. para tañer este numero, herirás la primera vacante, y al instante pisala en primero traste, de suerte, que en realidad pisas la que no tocas, y tocas la que no pisas; porque aunque heriste la prima vacante, le robaste su voz, y la aplicaste al primero traste que suena, y no la tañiste. La Esmorsata es al contrario, que roba la consonancia por abaxo. Pongo el mismo exémplo: Has de tañer la prima en primero traste, la herirás primero en tercero, y al instante pisando el primero, harás que se sienta este numero que no se hirió. Esto, si lo executas, es lo mejor q te he enseñado para herir la cuerda, con tal sainete, que no parezca Guitarra, sino voces, á que no llegan las manos; y estos dos generos de tañer en nuestra lengua Española, les llamarás Ligaduras, y la harás en los numero que tienen sobre si, ó debaxo un señalito á modo de parentesis, de esta manera . El exemplo, y uno de esta Esmorsata, ó Ligadura, lo hallarás en la Xacara, en la segunda diferencia, al quarto compás, ligando el cero de la primera, con el cinco del modo referido.

p.10

Regla nona, para tañer Arpeado

Se suele hazer el Arpeado de dos modos, ó con tres dedos, ó con quatro; tañense las cuerdas sucesivamente, comenzando con el pulgar el baxo, y luego las cuerdas mas inmediatas cifradas, subiendo, y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dandole el tiempo, ó compás que pide la tonada. Este modo de tañer se señala con una raita, entre dos puntos; v.g. $\div$ y tambien con una raya á modo de parentesis, que coge de arriba á baxo los puntos que se han de arpear, como lo verás cifrado en la pagina undecima, en el preludio, sobre la + advirtiendole, que no tañas ningun numero de aquellos que están dentro aquella raya, hasta que la mano izquierda esté dispuesta como si los huvieses de tañer a un tiempo, y despues tañerlos uno detras de otro, como se señalan, executandolo todo con igualdad, y desta suerte te gustará este nuevo estilo de Musica.

p.10

Regla decima, y general á todas las pasadas

Explicados ya todos los primores de una, y otra mano, es necesario saber el uso, y practica, porque cada dia vemos que dos tañerán una propia tonada, y mismo compás, y no obstante el uno contenta, y el otro disgusta. La razon es, porque la mano derecha ha de ir igual con la izquierda, tañendo al mismo instante que pisa la otra, y no todos lo hazen asi, y a vezes no basta esto, sino que se pisen las cuerdas con arte, y destreza, que es desta suerte; y atiende, que lo siguiente importa mucho.

Quando de un traste baxas a otro, no quites el dedo con que le pisas, hasta que el siguiente dedo esté pisando en el otro traste, y al instante levanta el dedo primero, con que pisastes; porque levantar el dedo con que pisas el 3. antes de pisar el uno, es tañer de martinete, y hazer un teclado en la Guitarra, que ofende al oído, y hechas á perder quanto tañes.

p.11

Regla undecima, y ultima para tañer á compás

En quanto al aire de los sonos, yá está apuntado igualmente para Cifristas, y Solsistas; estos no necesitan de explicacion, pues hallan sobre la cifra las mismas figuras de la Musica: pero para los que no lo han estudiado, y solo aprenden por la cifra, governandose por el oido, diré tambien lo mas esencial, para que entiendan bien el aire, y compás de todo lo que se les cifrare.

Todos los sonos se reducen á dos aires, y tiempos, que son, Compasillo, y Proporcion, ó como dizen los Italianos, Vinario, y Ternario; el Compasillo se señala con una C, la proporcion con un 3. El ayre del Compasillo, se compone de dos movimientos iguales, como el compás, y tiempo de la Gallarda. El aire de la proporcion, se compone de tres movimientos desiguales, como el

compás, y tiempo de la Española. Por lo qual, quando llegare a tus manos un papel de cifra (hablo si es de buen Maestro, y está con arte, y regla) mira lo primero si antes de los numeros, ó letras de la tonada, ay al principio una C, grande, ó un 3. pues si la tal cifra tiene la C, al principio, dale el compas, y tiempo que lleva la Gallarda; y si acaso tiene al principio un 3. grande, dale á aquella cifra, el compás, y tiempo de la Española; y pues todos los aires se reducen a estos dos tiempos, dexando la distincion de la proporcion, ó compás mayor, ó menor, bastan los dos exemplos.

Quando el Compasillo hallares una figura redonda; v.g. O. vale un compás la cifra que está debaxo; pero si la figura fuere como una d blanca, v.g. vale medio compás la cifra que tiene debaxo; si fuere negra, desta suerte  vale la quarta parte de un compás; si tiene un ganchillo desta manera  llamase Corchea, y vale la octava parte de un compás la cifra que estuviere debaxo, y se abrevia mucho hasta hallar otra señal; si acaso tiene el ganchillo culebreado, de este modo  llamase Semicorchea, y los numeros que tiene debaxo se corrén mucho mas q todos, hasta topar otro signo.

Aora en la proporcion, ó cifra que tiene al principio un tres grande, v.g. 3. la figura redonda con un puntillo, v.g. O. vale un compás, y darás este valor á la cifra que tenga debaxo; y la figura blanca q valia medio compás en el Compasillo, vale un tercio en la proporcion, y de aqui careando las demás figuras, te puedes gobernar. Advirtiéndote, que en todo tiempo has de dar á las cifras el valor, y compás de la figura que tienen sobre si; y si en algun grande trecho no se halla sobre la cifra otra figura de Musica, á todos aquellos numeros les darás el valor de la figura que al principio tienen. Por lo qual, si en el Compasillo, ó Proporcion se halla una figura blanca, tañerás aquella cifra muy á espacio; y al contrario, si hallas figura negra, y con un ganchillo, tañerás aprisa aquella cifra, sin detenerte, hasta que halles otra figura, aunque sea en grande distancia, como sucede en algunas glosas, que desde el principio de la tonada, se corre sin parar hasta el fin, y asi te pondrás gobernar en todas las cifras; y si tienes cuidado de observar esta reglas, tañerás qualquiera papel de cifra con el aire, y compás que pide la Musica; sin aver menester Maestro de Capilla que te lo explique.

Este Tratado te podrá servir de sumulas, y primeros rudimentos, recibe solo mi voluntad, y cariño; y en credito desta verdad, publico esta primer Obra, y despues las demás, en beneficio de la juventud bien inclinada, para que despues de las tareas principales del estudio, pueda el virtuoso desterrar el ocio con exercicio tan decente como este, aconsejandote con un Poeta:

Interpone tuis interdum gaudia curis,
Ut possis animo quemquam susere laborem.

Para que recreado el animo, buevas despues con mayor conato a tu principal ocupacion, acordando con tu prudencia, los altos, y baxos del tiempo; y no fuera para mi poco gloria, si esta Musica te a partase de otras menos decentes, pues podrias entonces darme las gracias con Horacio en su Arte Poetica.

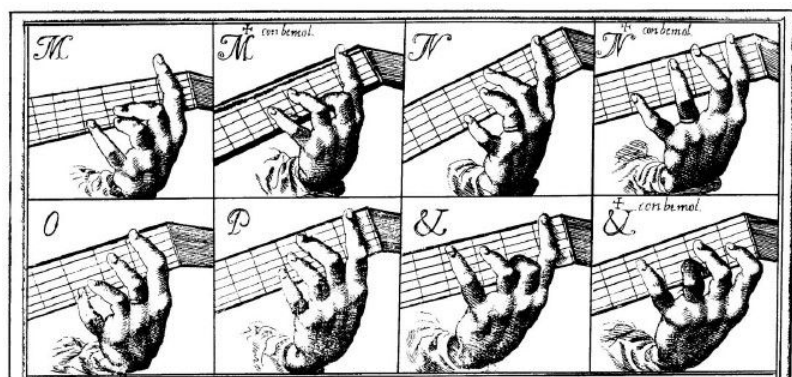
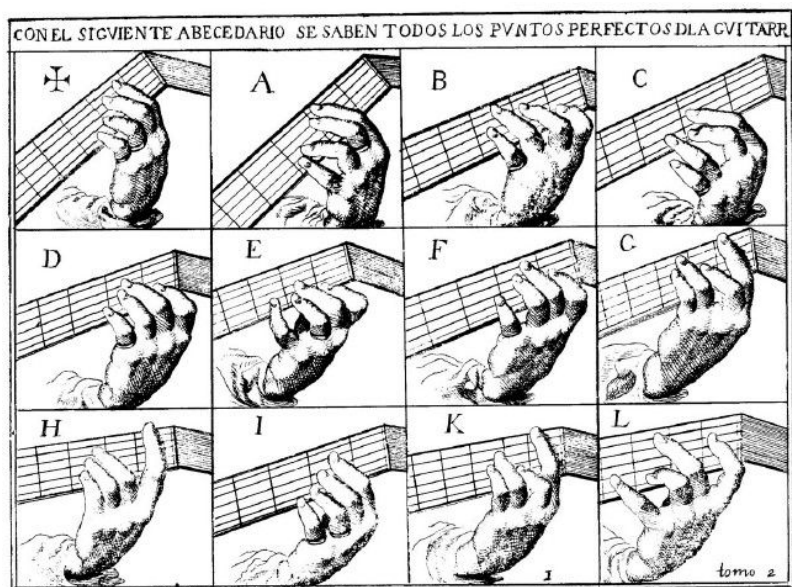
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariter que monendo.

Prólogo de Gaspar Sanz Tomo 2

SANZ, G. (1976). *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*. Genève: Éditions Minkoff. Ed. facs.: Zaragoza: Diego Herederos de Dormer, 1697.

p.1

Con el siguiente abecedario se saben todos los puntos perfectos dla guitarra.



Declaracion de las dudas que pueden ocurrirse en el formar estos puntos.

Las cinco lineas mas sutiles que pasan a lo largo sobre estos mastiles significan las cinco cuerdas de la Guitarra.

Solo se pisan las cuerdas que pasan debajo los puntos de los dedos teniendolos arqueados y no llegar con el dedo que pisa a otra cuerda que a la que tiene debajo la punta ó yema.

En muchos puntos ay dedos que no pisan cuerda alguna y será aquel dedo que tiene un anillo el qual se pondrá desuerte que no llegue alas cuerdas.

En otros puntos como son G. H. M. N. P el indice pisa todas las cinco ordenes y en estos cinco puntos, el indice se estiende y alarga sobre el Mastil para pisar con igualdad todas las cuerdas.

Prólogo de Francisco Guerau

GUERAU, F. (1977). *Poema Harmónico*. London: Tecla. Ed. facs.: Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694.

p.3

Prologo al aficionado.

Caro, y Virtuoso Aficionado, algunos años ha, que he deseado dar á tu aficion empleo con esta inutil muestra de mi corta habilidad; mas por varios accidentes, no ha podido mi deseo tener el logro con la promptitud que yo quisiera. Ya llegó el dia, en que con gusto (aunque no sin confusion) te le ofrezco, por conocer que es gran lastima, que quien (por la Sagrada Dignidad del Sacerdocio, que tan indignamente obtiene) te avia de dar exemplo, y motivos para la virtud, te los dé para el entendimiento. Sirva de alguna disculpa, ser materia indiferente, que no es mala, si tu no abusas della; y ser propia de la profesion, en que me crié desde niño. Usa della para desterrar la ociosidad, y levantar el coraçon á Dios: y si hallares algo, que bien te suene, dá á su Magestad Santisima las gracias, que, sin merito alguno, me quiso franquear este apice de su infinita sabiduria, para que yo te le participase. Recibe mi voluntad, y buen deseo; que si aceptas gustoso esta Primera Parte, daré Segunda á la Estampa, con otras tantas diferencias de Pasacalles, y otras obras de fantasía, y proprio capricho, si Dios me diese salud, y vida para cumplirlo. Su Divina Magestad te guarde, y nos dé á todos gracia, para que no malvaratemos sus dones, y vivamos de modo, que toquémos, y cantémos eternamente en el Cielo, en compañía de los Angeles.

p.4

Advertencias a los principiantes

NO FUE Mi intento poner rudimentos en este Libro para principiantes, porque á la verdad, lo que en él se contiene, mas es para quien tiene la mano suelta, y habilitada, que no para los que carecen de exercicio; mas por si llegare á la de algun aficionado, que no tenga inteligencia de la Cifra, ni Maestro que le enseñe, y desea saber, hago esta breve explicacion della.

Lo primero, ha de saber que las cinco rayas denotan los cinco ordenes, ó cuerdas de la Guitarra; la mas alta al bordón, y las demás descendiendo por orden.

Lo segundo, que otras rayas pequeñas, que á trechos cruzan las cinco, sirven para dividir los compases: y quando ay dos rayas, son señal de que alli acaba la diferencia de lo que se toca.

Lo tercero, ha de entender en quanto á los numeros, que el cero se llama vacío, porque la cuerda que corresponde á la raya en que él está, se toca en vacío; esto es, sin pisarla con la mano izquierda en algun traste. El uno señala el primer traste, el dos el segundo, & c.

Al principio de cada obra, así Pasacalles, como otros sones, se pone una C. grande, que se llama Proporción menor. Esta C. y 3. denotan el tiempo, y ayre con que se han de tocar las tales obras. Y aunque ay otras diferencias de ayres, como la Mariona, y Canario, que le tienen de Proporción mayor, me valgo solo destes, por no causar confusión á los que ignoran la Musica.

En los Pasacalles tampoco hago distinción del Compasillo, y Compás mayor, por la misma razón; y porque las mismas notas de Musica harán andar despacio, ó aprisa al Tañedor, según ellas fueren.

Sobre los números hallarás unas notas de Musica de este género (.) (.) (.) (.) (.) de las cuales, la primera se llama, Semibreve; la segunda, Minima; la tercera, Seminima; la quarta, Corchéa; la quinta, Semicorchéa; la sexta, Resemicorchéa, ó Garbatéa. En el Compasillo, que es tiempo perfecto, el Semibreve vale un Compás, la Minima medio, la Seminima la quarta parte de un Compás, la Corchéa la octava parte, la Semicorchéa una parte de diez y seis, la Resemicorchéa una parte de treinta y dos; con que cada una destas notas, ó figuras tiene la mitad menos de valor, que la que la precede; y por esta razón se han de executar las que tienen menos valor la mitad mas aprisa. En la Proporción, que es tiempo imperfecto, entran al compás una Minima, y una Seminima; tres Seminimas, seis Corchéas, doze Semicorchéas, veinte y quatro Resemicorchéas. A estas notas, quando es menester, se les ponen unos puntillos al lado, que las aumentan la mitad del valor que ellas tienen; y quando así las hallares, te detendrás mas en ellas. También advierto, que la nota que está sobre un número, sirve para los que no la tienen; desuerte, que si hallas una Corchéa sobre un número, todos los que se siguen sin tener nota encima, han de ser Corchéas, hasta encontrar otra nota.

Hallarás algunos números con una raya corva debaxo, ó encima, desta manera , que se llama, Extrasino, el qual dá á entender, que los tales números se han de executar con la mano izquierda, dando con la derecha los golpes precisos en la cuerda, para que suene, y no mas. Exemplo, (5) (5) (5) (5) destes quatro números has de herir la cuerda con la mano derecha solo en el primero, y proseguir los demás, pisando los trastes que les corresponden, con la izquierda; que con el eco del primer golpe, suena lo bastante, con mucha gracia, y suavidad.

Hallarás también una raya pequeña, con dos puntillos, desta suerte, (%) que en Italia señalan con una T, y dos puntillos, que se llama, Trino, ó Aleado, que se executa con la mano izquierda, poniendo el dedo conveniente en el traste que el número señala, y con otro dedo de la misma mano hiriendo la cuerda, sin párrar, dos trastes; ó uno mas adelante, según lo pidiere el punto.

Asimismo hallarás una C al revés, ó coma, desta suerte,) que en Italia llaman, Mordente: este se executa poniendo el dedo conveniente dos trastes, ó uno mas atrás de lo que el número señala, según lo pidiere el punto, y con otro dedo se ha de herir con mas viveza, que en el trino, la cuerda en el traste que el número señala, rematando el punto en él.

Algunas veces encontrarás quatro rayas pequeñas cruzadas; deste modo, , que es nota de temblor: este se executa, dando el golpe en la cuerda con la mano derecha, y moviendo á un tiempo la izquierda á uno, y otro lado, sin levantar el dedo del traste que pisa. Esto es por mayor lo que pertenece á la inteligencia de la Cifra; despues del qual conocimiento, se requiere el orden de las manos para la buena execucion; y en esto observarás, lo primero, que el instrumento se ha de asegurar, cargando el brazo derecho sobre él: de modo, que no has de tenerle con la mano izquierda, porque esta ha de quedar libre, para correr con ligereza arriba, y abaxo el Diapason de la Guitarra.

Lo segundo, que el brazo izquierdo esté apartado del cuerpo en forma de arco, y asimismo la mano delante de los trastes; procurando que el dedo pulgar no salga por encima del brazo de la Guitarra, como en el Violin.

Lo tercero, que la glosa que hizieres con el dedo indice, y largo, ha de ser alternandolos; que si uno dá muchos golpes, no podrá ser ligera, ni limpia; observando, que si glosas de la prima abaxo, ha de ser con estos dedos, hasta la quarta; y della abaxo con el pulgar, dando con él todos los golpes; y si glosas de los bordones ázia arriba, ha de ser con el pulgar, hasta la segunda; y della arriba con el indice, y largo.

Sin esto, has de acostumbrarte á usar de la cejuela, que se haze, pisando con el indice de la mano izquierda todas las cuerdas, ó menos, segun fuere menester, que para la execucion de algunos puntos, es muy necesaria.

Pon tambien mucho cuidado en pisar las cuerdas con las puntas de los dedos, y en no torcerlos ázia dentro, sino tener siempre la mano corva ázia fuera.

Tambien te advierto, que en los puntos que tuvieres tras numeros, te acostumbres á tocarlos harpeados, lo qual executarás hiriendo primero con el pulgar la cuerda que le toca, luego con el indice, y despues con el largo; de modo, que no te detengas en el punto mas de lo que valiere, y faltes al compás.

Estas condiciones, y otras que yo ignoraré, pide la Guitarra al que desea tocarla con algun primor: y aunque todas son necesarias para el buen orden, lo que mas hermosea, y causa mas harmonia, es la continuacion del Trino, Mordente, Extrasino, y harpeado; que aunque en la verdad, si la Musica es buena, y la tocas á compás, y el instrumento está templado, sonará bien; no obstante, usando destos afectos, que son alma de la Musica, verás la diferencia que vá de uno á otro. Mas el que no pudiere tañer con la continuacion del Trino, Mordente, y Harpeado, no se desconsuele, ni ofusque por esto; toque los numeros sin los afectos dichos, que esto no es hazer ley inviolable, sino solo advertirle lo mejor al que deseare executarlos.

Yerro considerable no le ay en este Libro. En la lamina 10. ay un Pasacalle, que es el ultimo, de Compasillo de tercer tono, en él hallarás unas Seminimas con puntillo, á las quales se siguen unas Resemicorchéas: advierto que el puntillo no aumenta la mitad del valor á la Seminima, como arriba he dicho, sino el de la Resemicorchéa, que se le sigue. En la lamina 32. hallarás un

Pasacalle de Sexquialtera, que no tiene puesto el tiempo; mas yá está encima advertido de letra. En la lamina 44. faltan dos compases, mas repitiendo lo que está entre las dos Cruces, como alli se advierte, queda enmendado. En la Lamina 50. ay una diferencia de Gallarda de Sexquialtera, entre el primero, y segundo compás hallarás un doze, y un ocho debaxo, algo mayores, que los otros numeros, no los toques, que solo sirven para señalar el tiempo.

Prólogo de Joan Carles Amat

AMAT, J. (1980). *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco ordenes*. Monaco: Chanterelle. Ed. facs.: Gerona: Josep Bro, c. 1761.

GUIARRA ESPAÑOLA, Y VANDOLA en dos maneras de Guitarra, Castellana y Catalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso.

Y PARA PONER EN ELLA QUALquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro ordenes.

p.A3

AL LECTOR

La colera de España ha sido la causa mas principal (discreto lector) que aya sacado a la luz esta obrecilla, porque veo que ninguno es tan flemático como es menester para enseñar el arte de tañer la guitarra, y asi no se maravillan los que deseavan ser instruidos en esta arte, si al cabo de tres dias sus maestros estavan muy cansados de enseñarles, porque nos tiene tan oprimidos a todos los Españoles este humor colérico, que qualquier cosa que emprendamos, por corta que sea nos parece muy larga. Considerando pues yo la falta que avia en toda esta tierra por no haber ningun autor tratado desto, (alomenos que yo sepa) he querido escribir con este estilo, el modo de templar, y tocar rasgado esta guitarra de cinco llamada Española, por ser mas recibida en esta tierra que en las otras, y el modo de poner en ella qualquier tono, para que sirva de maestro, y tambien paraque los dicipulos della no esten sujetos a tanta miseria como es la que nos da este humor. Lo que quiero suplicar a todos los que se aprovecharán de este mi trabajo, que consideren que la buena voluntad ha sido la causa de todo, y ruegoles humildemente por amor de Dios, que no se aprovechen del sino para loar y servir a nuestro Redemptor Jesu-Christo, y a la sagrada Virgen Maria Madre suya: cantando canciones, como son las que se cantan en la Natividad de nuestro señor, y en la fiesta, y octava del Santisimo Sacramento, y en todas las fiestas de nuestra Señora, pues el intento que tengo, y he tenido siempre, ha sido para que fuesen loados todos los Santos, y principalmente la Santa de las Santas nuestra Señora del Rosario, y precursor San Juan Baptista mis particulares Patronos, a los quales ruego que sean intercesores delante de mi Dios, para que alcance yo, y todos los Christianos la bienaventurança eterna, Amen.

p.1

EL AUTOR HABLANDO CON UN HERMANO SUYO, le enseña como se ha de tocar esa Guitarra y comienza la Obra.

CAPITULO PRIMERO

En el qual se trata quantas cuerdas, y trastes ay en la guitarra, y el modo de templarla.

Esta Guitarra Española de cinco ordenes está compuesta de nueve cuerdas: una en el orden primero, llamada prima, y en los demas ordenes dos, las quales llamamos segundas, terceras, quartas y quintas. Las segundas, y terceras, entre si son en una misma vez; pero en las quartas, y quintas, por hallarse en cada orden una cuerda gruesa no son iguales y de la manera que los son las segundas y terceras; porque las gruesas estan una octava mas baxo que las otras cuerdas sus compañeras.

Hallanse no mas de quatro trastes de necesidad, porque los puntos que se pueden hazer en los demas, tienen la mesma consonancia que tienen los puntos que se hazen en el segundo, tercero y quarto, como se dirá después.

Ahora vamos al templar, pues es tan necesario, el qual se haze desta manera.

Primeramente se tomaran las terceras, que es el orden tercero puestas en una misma voz, en el segundo traste y con ellas templar las quintas; la una dellas que es la mas prima igual, de fuerte que sean en un mismo tono, y en una voz, y la gruesa una octava mas baxa que su compañera y tomando después las quintas, en el segundo traste, templar las segundas, poniendolas en una misma voz. Despues tomar las dichas segundas en el tercero traste, y con ellas templar las quartas, desta fuerte, la prima igual, y la gruesa una octava mas baxa de su compañera, y tomando despues las quintas, en el segundo traste, templar las segundas poniendolas en una misma voz. Despues tomar las dichas segundas en el tercero traste, y con ellas templar las quartas, desta suerte; la prima igual, y la gruesa una octava mas baxa que su compañera, y tomando las quartas en el segundo traste templar la prima, que es el orden primero, tambien en una misma voz, y quedará templada esta guitarra del todo. De muchas maneras suelen los músicos templar; pero al cabo todo es uno; porque comenzar a las quintas; o a las quartas, ò à qualquiera de las otras, servando lo susodicho, todo es una misma cosa.

Esta es la manera de templar, la qual à muchos suele ser tan dificil quanto facil à quien tiene un poco de natural, y à quien sabe de canto; y ay hombres que sin saber media solfa, templan, tañen, y cantan, solo con su buen ingenio, muy mejor que aquellos que toda su vida han gastado el tiempo en capillas.

p.3

CAPITULO SEGUNDO

Que cosa es punto, quantos son, y como se llaman.

Pues está la guitarra ya templada, y puesta a punto de tañer, razon es ahora enseñar que cosa es punto, quantos son y como se llaman.

Primeramente, el punto de guitarra es una disposicion hecha en las cuerdas, con los dedos apretados encima de los trastes.

Cada punto tiene su figura y disposicion diferente, y cada una tiene tres voces diferentes, que son, baxete, alto y tiple.

La cantidad dellos es veinte y quatro nomas (dexo los semitonados, y falsos) pues no son de importancia para nuestro intento. Doze son naturales, y doze b, mollados; estos b, mollados no difieren de los naturales sino en una cuerda, y esta cuerda haze el b, mollado.

Lllamanse estos puntos de muchas maneras como es cruzado mayor y cruzado menor, vacas altas, y vacas baxas, puente, y de otras infinitas suertes que los musicos unos, y otros les han puestos nombres diferentes: pero yo aqui no los llamaré sino primero, segundo , tercero, y quarto, &c. y estos ò naturales, ò b, mollados.

p.5

CAPITULO TERCERO

De la disposicion de los puntos naturales.

La disposicion de los puntos naturales es necesario tratar en este capitulo tercero cada uno en particular, paraque mejor se puedan hazer.

El primero se haze poniendo un dedo de la mano izquierda (digo yzquierda, porque son pocos los que tocan al contrario) à las terceras en el traste primero, otro a las quartas en el segundo traste; y otro a las quintas en el traste segundo, y quedan en blanco dos ordenes sin que alguno de los dedos los toque, que son el primero, y segundo. En este punto el baxete està en el orden quarto, el alto en el orden tercero, y el tible en el orden segundo. La primera es ygual con el orden quarto, y las quintas con el segundo.

El segundo se haze poniendo un dedo à las segundas, otro à las terceras, y otro à las quartas todos en el segundo traste, y quedaran en blanco la primera y las quintas, el baxete en este punto està en las quintas; el alto en las segundas, y el tible en la prima; las quartas son yguales con la prima; las terceras con las quintas.

El tercero se haze poniendo à la prima un dedo en el segundo traste, otro a las segundas en el tercero traste, y otro a las terceras en el segundo traste, quedaran en blanco en este punto las quartas y quintas. El baxete se hallarà en las quartas; el alto en la prima; y el tiple en las terceras: las segundas son yguales con las quartas, y las quintas con las terceras.

El quarto se haze poniendo un dedo a la prima, otro à las segundas en el tercero traste, y otro à las quintas en el segundo traste, quedan en blanco las terceras y quartas; el baxete se halla en las terceras, el alto en las quintas, y el tiple en las quartas; la prima es ygual con las terceras; las segundas con las quartas.

El quinto se hace poniendo un dedo la prima en el tercero traste, otro à las segundas en el primero traste, otro à las quartas en el segundo traste, y otro a las quintas en el tercero traste, quedan en blanco solo las terceras. El baxete està en las quintas, el alto en las quartas, y el tiple en las terceras: la prima es ygual con las terceras, y las segundas con las quintas.

El sexto se haze poniendo à la prima un dedo, y à las segundas otro, en el primero traste, otro a las quartas, y otro a las quintas en el tercero traste. En este punto ningun orden queda en blanco. El baxete se halla en el orden quarto. El alto en el tercero, y el tiple en el segundo. La primera es ygual con el orden quarto, y las quintas con el segundo.

El septimo se haze poniendo un dedo a la prima en el primero traste, otro à las segundas, otro à las terceras, otro à las quartas en el tercero traste, y otro à las quintas en el primero traste; ninguna queda en blanco. El baxete se halla en las quintas, el alto en las segundas, y el tiple en la prima. Las quintas son yguales con la prima; las terceras con las quartas.

El octavo se haze, poniendo un dedo à la prima en el tercero traste; otro à las segundas en el quarto traste; otro à las terceras en el tercero traste; otro a las quartas; y otro a las quintas en el primero traste. El baxete se hallará en las quartas; el alto en la prima; el tiple en las terceras.

El nono se haze poniendo à la prima un dedo, y otro à las segundas en el quarto traste, otro à las terceras, y otro a las quartas en el primeo traste, y otro a las quintas en el tercero traste. El baxete se halla en las terceras, el alto en las quintas, y el tiple en las quartas; la prima es ygual con las terceras, las segundas con las quartas.

El decimo se haze poniendo un dedo à la prima en el primero traste, otro à las segundas en el segundo traste, otro à las terceras en el primero traste, otro à las quartas en el tercero traste, y otro a las quintas en el quarto traste. El baxete se halla en las quintas, el alto en las quartas, y el tiple en las terceras: la prima es ygual con las quartas, y las segundas con las quintas.

El onzeno se haze poniendo un dedo à las segundas, y otro a la prima en el segundo traste, otro à las terceras en el tercero traste, otro à las quartas, y otro à las quintas en el quarto traste. El baxete se halla en el orden quarto, el alto en el tercero, y el tiple en el segundo. La prima es ygual con el orden quarto, y las quintas con el segundo.

El dozeno y el ultimo se debe hazer poniendo à la prima un dedo, y otro à las quintas en el segundo traste, otro à las segundas, otro à las terceras, y otro à las quartas en el quarto traste. El baxete se halla en las quintas, el alto en las segundas, y el tiple en la prima: las quartas son yguales con la prima; las terceras con las quartas.

p.9

CAPITULO CUARTO.

De los puntos b, mollados.

Pues van declarados los puntos naturales es menester ahora tratar de los b, mollados, los quales son estos.

El primero se haze poniendo un dedo à las quartas, otro à las quintas en el segundo traste, y quedan en blanco tres cuerdas, que son, prima, segundas, y terceras. El baxete está en las quartas, el alto en las terceras, y el tiple en las segundas: la prima es ygual con el orden quarto, y las quintas con el segundo. En este punto el b, mollado se halla en las terceras.

El segundo se haze poniendo un dedo a las segundas en el primero traste, otro à las terceras, y otro à las quartas en el segundo traste, y quedarán en blanco la prima, y las quintas. El baxete se halla en las quintas, el alto en las segundas; y el tiple en la prima: las quartas son yguales , con la prima; las terceras con las quintas; el b, mollado está en las segundas.

El tercero se haze poniendo un dedo a la prima en el primero traste, otro à las segundas en el tercero traste, y otro à las terceras en el segundo traste, y quedan en blanco las quartas y quintas. El baxete se halla en las quartas, el alto en la prima, y el tiple en las terceras: las segundas son yguales con las quartas, y las quintas con las terceras. El b, mollado está en la prima.

El quarto se haze poniendo un dedo à la prima en el tercero traste, otro à las segundas en el tercero traste, y otro à las quintas en el primero traste, y quedan en blanco las terceras, y quartas. El baxete hallaras en las terceras, el

alto en las quintas, y el tiple en las quartas: la prima es ygual con las terceras, y las segundas con las quartas. El b, mollado hallarás en las quintas.

El quinto se hará poniendo un dedo à la prima en el traste tercero, otro à las segundas, otro à las quartas en el traste primero, y otro à las quintas en el traste tercero; quedan en blanco las terceras. El baxete se hallará en las quintas, el alto en las quartas, y el tiple en las terceras: la prima será ygual con las terceras, y las segundas con las quintas. El b, mollado será en las quartas.

El sexto se haze poniendo un dedo à la prima, otro à las segundas, otro a las terceras en el traste primero, otro à las quartas, y otro à las quintas en el traste tercero; no queda en blanco ninguna. El baxete está en las quartas, el alto en las terceras, y el tiple en las segundas: la prima es ygual con las quartas, y las quintas con las segundas. El b, mollado se halla en las terceras.

El septimo se haze poniendo un dedo à la prima, otro à las quintas en el traste primero, otro a las segundas en el segundo traste, otro à las terceras, y otro a las quartas en el tercero traste. El baxete está en las quintas, el alto en las segundas, y el tiple en la prima: las quartas son, yguales con la prima, las terceras con las quintas. El b, mollado está en las segundas.

El octavo se haze si se pone un dedo à la prima en el segundo traste, otro á las segundas en el quarto traste, otro á las terceras en el tercero traste, otro á las quartas, y otro á las quintas en el traste primero. El baxete se halla en las quartas, el alto en la prima, y el tiple en las terceras. El b, mollado está en la prima.

El nono se hará poniendo un dedo á la prima, otro á las segundas en el quarto traste, otro á las terceras, otro á las quartas en el primero traste, y otro á las quintas en el segundo traste. El baxete estará en las terceras, el alto en las quintas, y el tiple en las quartas. La prima es ygual con las terceras, y las segundas con las quartas. El b, mollado estrá en las quintas.

El decimo se haze poniendo á las segundas en el segundo traste, otro á las terceras en el traste primero, otro á las quartas en el traste segundo, y otro á las quintas en el quarto traste, y queda en blanco la prima. El baxete se halla en las quintas, el alto en las quartas, y el tiple en las terceras: la prima es ygual con las quartas, las segundas con las quintas. El b, mollado está en las quartas, y en la prima.

El onzeno se haze quando se pone un dedo á la prima, otro á las segundas, otro á las terceras en el segundo traste, otro á las quartas, y otro á las quintas en el quarto traste. El baxete está en las quartas, el alto en las terceras, y el tiple en las segundas. La prima es ygual con las quartas, las segundas con las quintas. El b, mollado está en este punto en las terceras. El deozeno y el ultimo se haze poniendo un dedo á la prima , otro á las quintas en el segundo traste, otro á las segundas en el tercero traste, otro á las terceras, otro á las quartas en el quarto traste. El baxete está en las quintas, el alto en las segundas, y el tiple en la prima. Las quartas son yguales con la prima; y las terceras con las quintas. El b, mollado está en las segundas.

Adviertese que en los susodichos puntos, asi naturales como b, mollados, aunque diga que el baxete, y el alto, y el tiple se hallan en cada punto, cada uno en su orden; no por eso dexa que algunas vezes se mudan de una cuerda en otra; porque à vezes el baxete està en la cuerda del alto, ò del tiple; y el alto en la cuerda del tiple, ò del baxete; y el tiple en la cuerda del alto, ò del baxete.

Y adviertase que aunque diga que en cada punto se hallan tres voces diferentes, no por esto dexa que se puedan ajuntar otras muchas en cada punto, como lo diremos despues.

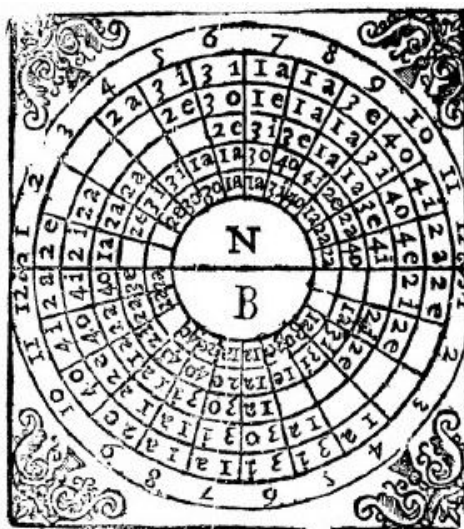
Y adviertase tambien, que en algunas partes hallarase, que en lugar de ordenes, dize cuerdas, y en lugar de cuerdas, ordenes, aunque los nombres sean diferentes, todo es una misma cosa.

p.15

CAPITULO QUINTO.

De la Tabla para saber qual dedo ha de tocar la cuerda, y en que traste.

Lo que se ha dicho hasta aqui de los puntos, fuera de poco provecho si ahora no se enseñase quales son los dedos que en cada punto se han de tocar á las cuerdas; porque quando dize, pongase, y otro dedo, sin decir qual dedo es el que las ha de tocar, fuera dificultoso ahora de nuevo acomodar los dedos á los puntos, no sabiendo hazer las figuras que conviene; y digo que fuera casi imposible á certar de hazellos, porque en alguno con solo un dedo se tocan dos cuerdas, en muchos tres; y asi por quitar todo aquesto he querido ahora traer el modo para entender lo susodicho baxo una Tabla, con la qual se podra fácilmente saber, no solamente qual dedo ha de tocar la cuerda, sino en qual traste: tambien la Tabla es esta.



Explicación de la Tabla.

Para explicar bien esta Tabla, tenemos necesidad del methodo de división, comenzando al todo, despues á las partes, y finalmente á las partezillas.

Primeramente esta Tabla siendo un todo se divide en dos partes; la una donde està la letra N, y la otra donde està la letra B. La letra N, significa que en toda aquella parte donde ella està, asentados todos los puntos naturales; y la letra B, significa, que en donde ella està están los b, mollados.

Qualquier destas dos partes se divide en doze partezillas, cada partezilla significa un punto; si es de la Parte N, es natural, y si es de la parte B, es b, mollado.

Cada punto, asi natural, como b, mollado tiene cinco espacios, los quales significan los cinco ordenes de la Guitarra, desta manera: El espacio mas baxo significa el orden segundo; el otro (que es el que está en medio de todos) significa el orden tercero; el otro significa el orden quarto; el postrero (que es el que está mas alto) significa el orden quinto.

Dentro destes espacios están primeramente puestas cifras, las quales significan los trastes de la Guitarra. Despues letras, las quales significan los dedos de la mano, con la cual tocamos las cuerdas. Las cifras son estas, 1.2.3.4. La prima significa el traste segundo; la tercera el traste tercero; y la quarta el traste quarto. Las letras son estas, a, e, i, o, la a, significa el dedo mas cerca del grueso, llamada en lengua Latina index. La e, significa el dedo mas largo llamado infamis, five famosus. La i, significa el dedo mas cerca del pequeño, llamado medicus, seu anullaris. La o, significa el dedo mas pequeño, llamado minimus, vel auricularis, como se verá en esta mano.



Quando se querrá hazer uno de los puntos naturales, ó b, mollados, tomando la Guitarra se pondrá el dedo señalado por la letra a, la cuerda que señala el espacio en el traste señalado por la cifra, y desta manera se hará qualquier punto sin dificultad y presto.

Aquí queda explicada del todo la Tabla pero para mejor se entienda quiero poner dos exemplos, uno será de los puntos naturales, y otro de los b, mollados; el primero sea este.

En el tercer punto natural, hallamos en el espacio mas baxo (que es la cuerda prima) esta cifra 2. y esta letra e, en el espacio segundo esta cifra 3. y esta letra i, y en el espacio tercero esta cifra 2. y esta letra a, quiere decir que para hazer el tercero punto natural, se ha de poner el dedo infamis á la prima en el segundo traste, y a las segundas el dedo medicus en el tercero traste, y á las terceras el dedo index en el segundo traste. En los dos espacios que quedan (que son el quarto, y el quinto) no ay cifras, ni letras, quiere decir que en las quartas y quintas en este punto no se pongan dedos.

El otro exemplo sea el septimo punto b, mollado, en el qual hallamos en el espacio primero esta cifra 1. y esta letra a. En el espacio segundo esta cifra 2. y esta letra e, en el espacio tercero esta cifra 3. y esta letra o, en el espacio quarto esta cifra 3. y esta letra i, y en el quinto espacio esta cifra 1. y esta letra a, quiere decir: que para hazer el punto septimo b, mollado, avemos de poner el dedo indez á la prima, y á las quintas en el primero traste, y á las segundas el dedo infamis en el segundo traste, y á las terceras el dedominimus, y á las quartas el dedo medicus en el tercero traste.

CAPITULO SEXTO.

Como no ay mas puntos naturales y b, mollados

En la susodicha Tabla estan puestos todos los puntos que se pueden hazer en esta Guitarra; y si alguno dize que ay otros, como son aquellos que se hazen en el quinto, sexto, septimo, y en los otros trastes: digo que todos aquellos tienen las mesma consonancia, y la misma voz que tienen estos que avemos dicho: porque el punto treze, que es el que viene después del doze, tiene la misma consonancia, y voz que tiene el primero; y el catorce es como el segundo, y el quinze como el tercero; &c. y por esta causa dize al principio en el capitulo primero, que para tañer esta Guitarra eran bastantes quatro trastes, pues los puntos que se hazen en el quinto, sexto, septimo, &c. son los mesmos que se hazen en el primero, segundo, tercero y quarto. Puedese provar aquesto fácilmente con una razon: Si del punto primero hasta el segundo, tercero, y quarto. Puedese provar aquesto fácilmente con una razon: Si del punto primero hasta el segundo, subiendo la voz se halla una quarta, que es de esta voz, ut, hasta esta otra, fa; y del segundo al tercero otra quarta, y del tercero al quarto otra quarta, y desta manera subiendo de uno al otro, hasta el doze, se halla una quarta y del doze al primero no hallamos sino la mesma quarta que se halla desde el doze hasta el treze. Siguese por fuerza que el treze es como el primero, y de la mesma manera, el catorce es como el segundo, y el quinze como el tercero. Y asi de los demas que subiendo del un al otro se halla una quarta, no ay para que lo pruebe, pues está tan claro.

Todo aquello que se ha dicho se entiende asi en los puntos naturales como b, mollados, de fuerte, que si el treze es natural, será de la mesma consonancia del primero natural, y si es b. Mollado, será como el primero b, mollado.

Pues se ha tocado en esto, que subiendo de un punto al otro ay una quarta, que son quatro voces, te quiero decir otras cosas convenientes á lo que vamos tratando.

Si quieres subir desta voz, ut, hasta, re, hallandote en qualquiere de los doze puntos de la Guitarra, has de baxar dos puntos, como si te hallaras en el quarto punto, con esta voz, ut, y quieres subir inmediatamente hasta re, has de tomar el segundo punto; despues si desta voz, re, quieres subir hasta, mi, has de tomar el punto doze; por ser el que viene con orden baxando después del punto primero; porque si subiendo despues del doze, viene el primero de la misma manera baxando, después del primero viene el doze.

Desta manera se ha de subir de una voz en otra, baxando dos puntos, sino quando se sube de, la, hasta fa, porque entonces no se han de baxar dos puntos, sino que se deven subir cinco, como por exemplo. Si se hallaren en el punto primero con esta voz mi, ò con la, y quieren subir inmediatamente a fa, han de tomar el sexto punto.

Tambien quando hallarán que se ha de subir un sustentado, han de hazer del mismo modo, subiendo los susodichos puntos.

Y quando hallarán esta voz fa, y el tono baxando inmediatamente lleva otro fa, entonces subirán dos puntos, asi como en este exemplo: si estando en sexto punto con esta voz fa, han de baxar otro fa, inmediatamente harán el octavo punto.

Adviertan, que lo que he dicho del subir puede servir para el baxar, haziendolo todo lo contrario.

p.23

CAPITULO SÉPTIMO.

En el qual se trata, que destos puntos se puede formar toda manera de tonos, por doze partes diferentes.

Todo lo que se ha tratado hasta aquí es como la materia, de la qual se pueden hazer muchas formas. El bueno y el practico Pintor tiene aparejados todos los colores que son necesarios para pintar, de los quales esta a su albedrío si quiere pintar, ò un hombre, ò un leon, ò un buey; de la mesma manera nosotros hasta aquí avemos aparejado todos los puntos, que son como materia, y como los colores del Pintor, de los quales se pueden formar toda manera, y fuerte de tonos, saltando del uno al otro.

Puedense con estos puntos hazer vacas, paseos, gallardas, villanos, italianas, pabanillas, y otras cosas semejantes, por doze partes; y lo que es de maravillar (lo que a muchos parecerá imposible) que con estos puntos puede qualquier ajuntar, ò acomodar por las dichas doze partes, todo lo que se tañe, y pueda tañer, con qualquier instrumento de musica: muchas otras cosas pudiera decir ahora en este lugar, convenientes à la Guitarra, que dexo de decirlas.

Trataré aquí, como, y de que manera se tañe un paseo que anda por aquí comun (y esto para acomodarme a toda manera de sugetos) por las doze partes, que entendido esto, y lo que trataré despues, facilmente se tocará qualquier cosa por todos los doze puntos.

Este paseo que digo está compuesto de tres puntos; el uno se toca dos veces; y los dos no mas de una: y pues se puede tañer por doze modos, vamos al primero.

El Primero se haze quando se toca el punto primero, y de este al segundo, y despues al doze, y de este otra vez al primero.

El segundo se haze, quando se toca el segundo, y de este se va al tercero, y despues al primero, y torna al segundo.

El tercero se haze quando se va del tercero al quarto, y deste al segundo, y se torna al tercero.

El quarto se haze del quarto al quinto despues al tercero, y bolver al mismo quarto.

El quinto es, quando se va del quinto al sexto, y deste se baxa al quarto, y vuelve al quinto.

El sexto es, partir del sexto, y caminar al septimo, y deste yr al quinto, y bolver al sexto.

El septimo es, quando se va del septimo al octavo, y de este al sexto, y se torna al septimo.

El octavo es, yr del octavo al nono, y de este al septimo, y bolver al octavo.

El nono es, quando se va del nono al decimo, y de este al octavo, y buelve al nono.

El decimo es, quando se parte del decimo al onzeno, y despues van al nono, y buelven al decimo.

El onzeno es, quando se va del onzeno al dozeno, y deste al decimo, y buelve al onzeno.

El dozeno, y ultimo se haze quando se toca el doze, y de este va al primero, y después al onzeno, y torna al dozeno.

He querido traer estos doze modos de hazer un paseo, por ser comunes a tantos tonos casi infinitos; y tambien, porque sabiendo mudar de uno en otro, se sabrá tañer por las doze partes muchas tonadillas que andan por aquí; como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, &c. Y por no enfadar, examinandolas de una en una, quiero piner aqui un exemplo baxo de estos numeros, que serán unas vacas.

<i>Vacas.</i>											
1	12	10	9	1	12	10	9	10			
2	1	11	10	2	1	11	10	11			
3	2	12	11	3	2	12	11	12			
4	3	1	12	4	3	1	12	1			
5	4	2	1	5	4	2	1	2			
6	5	3	2	6	5	3	2	3			
7	6	4	3	7	6	4	3	4			
8	7	5	4	8	7	5	4	5			
9	8	6	5	9	8	6	5	6			
10	9	7	6	10	9	7	6	7			
11	10	8	7	11	10	8	7	8			
12	11	9	8	12	11	9	8	9			

Ya está entendido como la susodicha tonadilla se tañe por doze modos, todos diferentes; y no solamente esta, pero sea la que fuere, que todas se pueden tañer con este estilo. Si dicen para que es menester saberlas tañer por tantos modos? No bastaría saberlas de una manera, pues tienen todas una misma consonancia, porque tenerlas todas en la memoria, es cosa muy pesada.

Respondo y digo, que por dos respetos conviene que sepan tañer por todos los puntos qualquier tono. El primero es; yá saben que la voz no se puede acomodar à todos los puntos, porque à unos es muy alta, à otros muy baxa, y si quieren cantar por el modo que saben, y aciertan con una Guitarra, que tienen de si estar muy alta, ò muy baxa, y no saben tañer el tono que quieren cantar sino de una manera, por fuerça avran de cantar, ò muy alto, ò muy baxo, y ofenderán los sentidos de los oyentes, y los suyos: pero si saben tañer el tono por las susodichas doze partes, cantarán segun la voz que tienen, aunque la Guitarra sea, ò muy alta, ò muy baxa. El segundo es, quando quieren que dos Guitarras se toquen juntas, la una tiene de si estar muy alta, y la otra muy baxa; aunque los puntos sean diferentes, pueden cantar à concierto, pues serán todas de una misma consonancia.

De esta manera se pueden tocar doze Guitarras juntas, cada una por sus puntos, todas haran una mesma consonancia.

CAPITULO OCTAVO

De una Tabla con la qual puede qualquier cifrar el tono, y cantar por doze modos.

No será de menos provecho lo que trataré aqui, que todo lo tratado, aunque aya necesidad de saber lo susodicho, para entender lo que diré: quiero decir que para poner, ò ajuntar en la Guitarra qualquier tono, no es de necesidad entender esta Tabla que verán, porque yá pueden sin ella acomodar el tono que quisieren: pero será tan dificultoso, quanto facil, haziendolo por el estilo que verán luego.

Para confirmar esto, quiero contar lo que me aconteció con unos Musicos de Guitarra, que pretendian ser en eso de ajuntar, o poner, la prima de España; los quales estavan saneados (y eran quatro) y sabiendo muy bien que yo tenia cierto estilo, con el qual luego sin dificultad ponía en la Guitarra qualquier tono: una tarde paseandome encontré con ellos; hecho el devido acatamiento, me dixo uno de ellos: Amigo, nosotros tenemos entendido que sabeis una arte maravillosa (y esto lo hazian para hazer burla de mi, como lo afirmaron despues) con la qual presto poneis en la Guitarra qualquier tono; estos mis compañeros, y yo, os suplicamos querays enseñar à los que deseamos servir el modo que teneys, y el estilo que usays, en eso que tenemos dicho; y si lo hazeys, quedaremos satisfechos, y lo tendremos à grande dicha, para que en otras cosas os podamos servir. Yo viendo tantas flores en Invierno, entendida la maraña, sin darles à conocer que la entendia, les dixe: Señores, el modo que yo tengo en lo propuesto, es de poco momento, y delante de vs. ms. Sería como un grano de mostaza puesto à los lados de una gran montaña: vs. ms. Estense en sus riquezas, y yo con mis miserias. No satisfechos de mi respuesta, de nuevo me lo dixeron, y yo diciendo, que era cosa muy poca, no les dava muestras de quererlo hazer. Al fin dixeron; Amigo, este estilo que vos teneys, puede ser que para acomodar solas tres voces sea, qual dicen; pero que pueda servir para mas, tenemos por cierto que es falso, y cosa muy imposible; y tened por averiguado, que solo para deciros esto, viendo tan buena ocasión, hemos venido aqui. Yo sin mostrar el animo turbado les dixe: Señores, la verdad es esta, yo tengo el estilo que dezis en una Tabla muy pequeña, que yo soy el inventor de ella (aunque alguno se ha alçado con ella) y con ella no tres voces solas, pero quatro, cinco, seyz, y quantas quisiereys acomodaré en la Guitarra; y para que entendays que es verdad lo que digo, vamos à donde quisiereis para hazer de esto experiencia; y vereys si es verdad lo que digo. Fueron contentos, pensando que seria mejor ocasión para burlarse de mi, y fuymonos à un aposento del uno de ellos, que era Estudiante en Artes, y en entrando por él, me dieron unos papeles de Preneltina a cinco voces; y yo cifrando todo el tono, me dieron una Guitarra, y començamos a cantar cada uno su voz, juntamente con el instrumento, y vieron ser verdad lo prometido: de suerte que admirados de lo hecho, mirandose unos a otros quedaron satisfechos. De suerte, bolviendo a nuestro propósito, que será cosa muy facil entendida la prometida Tabla, hazer lo que à muchos ha parecido imposible.

La Tabla es esta.

[illegible]

DE-

DECLARACIÓN DE LA TABLA

En la presenta Tabla hallarán siete líneas de cifras, y cada línea le corresponden voces.

Las cifras son estas, 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12. Las quales significan los doze puntos de la Guitarra: la primera significa el punto primero: la segunda el punto segundo: la tercera, el tercero, &c. Las voces son ut, re, mi, fa, sol, la; las quales señalan que a todos los puntos se pueden acomodar, desta manera: las voces que estan en la linea mas alta, que son, fa, ut, (que es en orden la primera) se pueden acomodar al punto primero, ò al segundo, ò tercero, &c. de suerte que está à nuestro albedrío tomar el punto que nos da gusto.

A la segunda línea corresponden estas voces, re sol, también se pueden acomodar a todos los puntos que están en la dicha segunda línea, de la misma manera harás en las otras líneas.

Ahora entendido esto, quando quisieran cifrar un tono, tomarán el baxete, y verán en que voz comienza, si es, ut, ò re, ò mi, ò fa, &c. si comienza por, ut, luego correrán a la linea que corresponde esta voz, ut, y tomarán el punto que les dará gusto de los doze. Despues si va subiendo del dicho, ut, hasta fa, (que seria como quien hubiese del fa, ut, hasta, b, fa, b, mi,) irán a la linea del fa, y verán que punto corresponde al otro que han tomado por el ut, el qual hallarán mirando por la Tabla abaxo, à su derecho al cabo de tres casas. Despues si el tono haze mudança, y sube deste fa, hasta mi, (que seria como quien subiese de b, fa, b, mi, hasta e, la, mi) irá à la linea mas baxa, y tomarán el punto que corresponde al punto del fa, que tomaron. Y si despues de este mi, inmediatamente va subiendo à fa, han de tomar el punto que han tomado al principio, quando se hallavan con esta voz, ut, que por ser la octava, han de tomar su mesmo punto. Todo al contrario se haze quando el tono baxa. Desta manera han de proceder todo el tono, dando à cada compás un punto, ó dos, segun lo pide el tono; porque a vezes à un compás le dán dos, y tres puntos, y á vezes à un solo punto lo haze contrario.

Quando el punto que se dá al baxete no conviene con las otra voces, entonces han de correr à la mas alta linea, y mirarán el punto que tenia el baxete, que

letra le está encima, y corriendo por la Tabla abaxo mirarán todos los puntos que tienen la misma letra, y provarán de uno en uno qual conviene, que por fuerça ha de convenir con las dichas voces uno dellos; y advertirán, que quando van buscando estas consonancias, ò conveniencias, los puntos de la primera linea, y los de la tercera, pueden ser, ò naturales, ò b, mollados: pero los de la quinta no pueden ser sino naturales, y los de la séptima, no pueden ser sino b, mollados, que aquella b, que esta encima de cada letra en esta linea postrera, no significa otra cosa.

Adviertan tambien, que quando el tono anda con fuga, han de començar de cifrar aquella voz que comienza, hasta que llegue el baxete.

Esto es lo que significa la Tabla, y para que mejor se entienda, quiero poner este exemplo à tres voces, con el qual verán por obra lo susodicho: no he querido traer otros exemplos por ser el libro pequeño, bastará este pues los otros, aunque sean a quatro, y à cinco voces, siguen el mesmo estilo Tiple.



De la manera que se ha cifrado este tono, se han de cifrar todos los demas, poniendo encima de las solfas los puntos; los naturales sin esta letra b, y los b, mollados con ella, he querido cifrar este tono por el sexto modo, pues estava à mi alvedrío de tomar qualquier de los doze. Y si ahora le quieren mudar por el quinto, no tienen de hazer otra cosa sino borrar todas las cifras, y poner otras, servando proporcion desta manera. El sexto punto natural puesto al principio, borrese, y en su lugar pongase el quinto natural, despues borrese el que viene, que es el quarto b, mollado, y en su lugar pongase el tercero b, mollado, y desta manera se ha de hazer con los demás, hasta llegar al fin del tono, servando siempre esta regla; que si el punto que se borra es natural, el que viene en su lugar sea natural, y si es b, mollado, sea tambien el que viene b, mollado.

Con este estilo se puede tocar (como lo tengo dicho) por todos los doze modos este tono, y los demas.

p.37

CAPITULO NONO

Trata de la Guitarra de siete ordenes.

Para que los musicos de la Guitarra de quatro ordenes (que es la de siete cuerdas) no me diesen culpa, pues en este librito no he tratado tambien de su instrumento, he querido traer en este ultimo capitulo alguna cosilla acerca desto, diciendo.

La Guitarra de quatro ordenes se templa de la misma manera, tiene los mismos puntos, doze naturales, y doze b, mollados, y las mismas consonancias que tiene la de cinco: de suerte, que todo lo que se toca en la Guitarra de cinco, se tocará también en la de quatro, y qualquier tono se puede trañer tambien por doze modos, solo se halla una diferencia, y es esta, que en la Guitarra de cinco ay un orden mas, que es el quinto: pero quitado este, es ni mas ni menos como la de quatro.

La disposicion de los puntos es toda una, salvo que el quarto, y octavo b, mollados, tienen otra desta manera; el quarto en la Guitarra de quatro, se tocan las terceras en el tercero traste, las quales no se tocan en la de cinco. El octavo en la Guitarra de quatro se tocan las terceras en el quarto traste, y en la de cinco se tocan en el primero. Finalmente el que quisiere saber tocar la Guitarra de quatro ordenes siga todas las reglas, y el mismo estilo desta Guitarra de cinco ordenes, y haga cuenta que el orden quinto estuviese borrado deste librito.

Del ayre con que se han de tocar estas Guitarras no he querido tratar, porque el mismo tono lo lleva consigo: si el tono es de proporcion; si es mayor, ò menor, sea tambien el ayre mayor, ó menor; y asi en los demas haga cuenta el que toca la Guitarra, que la mano derecha es el maestro de capilla, y los dedos de la mano izquierda, las voces regidas, y gobernadas por ella.

p.39

TRACTAT BREU, Y EXPLICACIO DEL PUNTS

de la Guitarra, en Idioma Cátala, ajustat en esta ultima impresio de la present obra.

PERAQUE LOS NATURALS QUE gustaran de apendrer, y no entendrán la explicacio Castellana pугan satisfacer son gust ab est breu, y compendiós estil.

Gerona. Per Joseph Bró, Estamper.

p.40

CAPITOL I.

EN QUE SE EXPLICA QUANTS SON *los punts de la Guitarra, y com se ban de entendre escrits ab Xifras, y anomenats, primer, segon, &c. de Naturals, y b, Molls.*

Se ha de saber; que tots los punts perfets de la Guitarra, son vint y quatre (que si apar que ni ha molts mes, com son aquells ques fan en quint, sizè trast, &c.

Nos distingeixén formalment del vint y quatre, per tenir la materia conformada, los unos dels altres, sino tots materialment, pot ferfe los uns en un trast mes amunt, o avall que altres ab la mateiza disposició de dits.) Los dotze primers se diuhen Naturals, (que se asenyalan ab una, n, al costat del Numero ab que se anomenan.) Y los altres dotze b, Molls, que se asenyalan ab una bv, que son aquells Numeros ques troban antes de las Rallas, y en pret de cada punt, com se podrà veurer en lo exemple, y disposicio seguent.

Naturals					
1 ⁿ	2 ⁿ	3 ⁿ	4 ⁿ	5 ⁿ	6 ⁿ
2 ^{..}			2 ^{..}	3 ^{...}	3 ^{...}
2 ^{...}	2 ^{..}			2 ^{..}	3 ^{...}
1 ^{..}	2 ^{..}	2 ^{..}			2 ^{..}
	2 ^{..}	3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{..}	1 ^{..}
		2 ^{..}	3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{..}
7 ^a 8 ^a 9 ^a 10 ^a 11 ^a 12 ^a					
1 ^{..}	1 ^{..}	3 ^{..}	4 ^{...}	4 ^{...}	2 ^{..}
3 ^{...}	1 ^{..}	1 ^{..}	3 ^{...}	4 ^{...}	4 ^{...}
3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{..}	1 ^{..}	3 ^{...}	4 ^{...}
3 ^{...}	4 ^{...}	1 ^{..}	2 ^{..}	2 ^{..}	4 ^{...}
3 ^{...}	3 ^{...}	4 ^{...}	1 ^{..}	3 ^{..}	2 ^{..}
Bemolls					
1 ^b	2 ^b	3 ^b	4 ^b	5 ^b	6 ^b
2 ^{..}			1 ^{..}	3 ^{..}	3 ^{..}
2 ^{..}	2 ^{...}			1 ^{..}	3 ^{...}
	2 ^{...}	2 ^{..}			1 ^{..}
	1 ^{..}	3 ^{...}	3 ^{...}	4 ^{...}	1 ^{..}
		1 ^{..}	3 ^{...}	3 ^{...}	1 ^{..}
7 ^b 8 ^b 9 ^b 10 ^b 11 ^b 12 ^b					
1 ^{..}	1 ^{..}	2 ^{..}	4 ^{..}	4 ^{..}	2 ^{..}
3 ^{...}	1 ^{..}	1 ^{..}	2 ^{..}	4 ^{...}	4 ^{...}
3 ^{...}	2 ^{...}	1 ^{..}	1 ^{..}	2 ^{..}	4 ^{...}
3 ^{...}	4 ^{...}	4 ^{...}	2 ^{..}	2 ^{..}	3 ^{..}
1 ^{..}	2 ^{..}	4 ^{...}	2 ^{..}	2 ^{..}	3 ^{..}

Pera entendre perfectament estos punts ab la forma que están posats, se ha de advertir primerament que las sinch rallas que pasan de llarch a llarch signifcan las zinc Ordres de la Guitarra desta manera, que la mes baixa corespon à la prima de la Guitarra, la mes prop de aquella, à la segona, &c.

En segon lloch se ha de advertir que las xifras ò numeros, que pasan per mitg destas zinc rallas signifcan los trasts de la Guitarra desta manera que lo 1. signifca primer trast; lo 2. segon; lo 3. al tercer, &c.

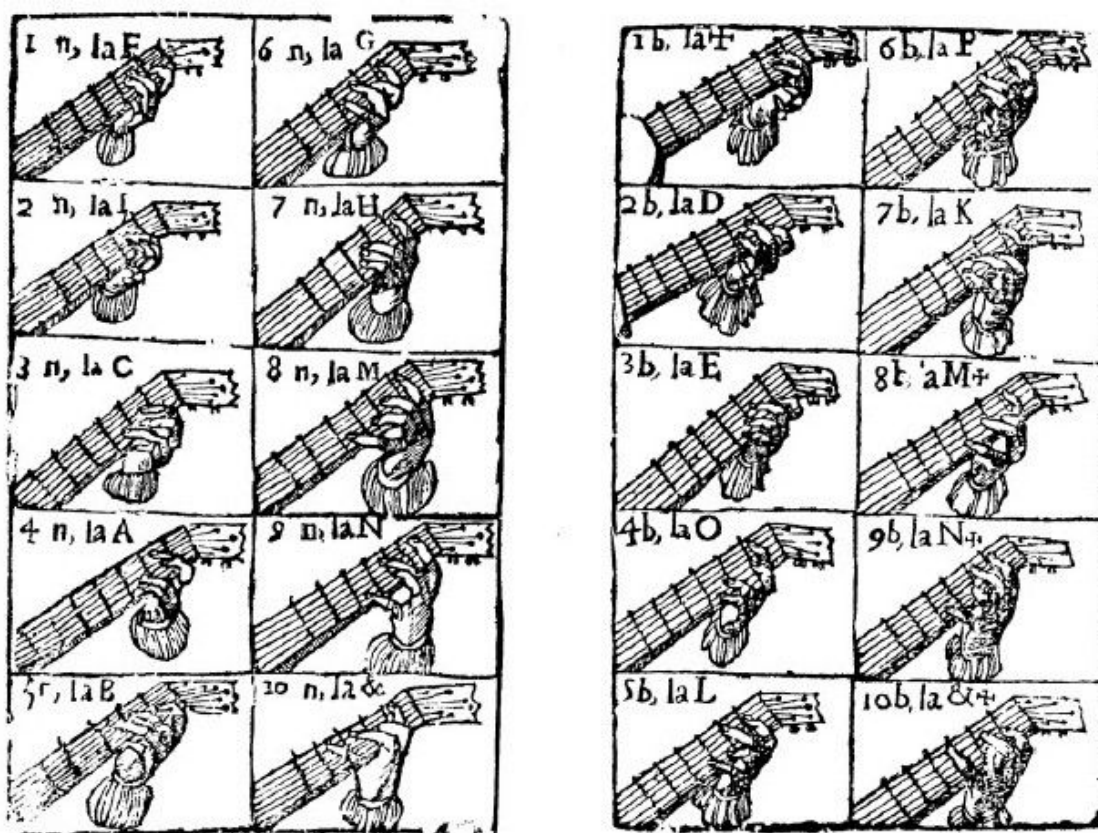
Y aixis en la Guitarra sols se han de pisar aquelles cordas, y sobre aquell trast, que en los punts, antecedents escrits los corresponen aquelles rallas sobre las quals se troban xifras, salvada la proporció de rallas à cordas, y de xifras à trasts, com ja està dit.

Perà saber los dits que son convenientes pera pisar las cordas y fer cada punt ab la deguda forma, y disposició, se ha de reparar en aquells punts ques troban al costat de cada xifra, y signifcan que aquella xifra que te un puntet al costat, la corda à que correspon se ha de pisar sobre del trast, que la xifra asenjala ab lo primer dit, (ques diu Index, y es lo mes propo al dit gros) quant, se ni troban dos, se ha de pisar ab lo dit del mitg; quant se ni troban tres, ab lo dit Anular; y quant se troban quatre ab lo dit petit.

CAPITOL II.

EN QUE SE DECLARAN MES LOS *precedents punts*, ensenyant la *propia forma*, y *disposició de cada punt*, asenyalant los *dits*, y *cordas*, que *tenen que pisar*, y lo *nom de la lletra A, B, C*, que *correspon à cada punt de Naturals*, y *b, Mollats*.

Perque los *antecedents punts*, y *Explicació* podrian, per alguna *dificultat* deixar *suspes*, y *confus* al *principiant de Guitarra* (al qual se dedica esta *Obra*, per ser purament los *primers Rudiments*, y *principis*) però en lo present *Capitol* se *declaran ab facilitat*, y *evidencia de la propia forma*, y *figura*, quels convè, asenyalant *Cordas*, y *dits* ab fe han de formar. Exemple.



ADVERTENCIA PERA ENTENDRER estos punts.

En estas dos paginas de *Manechs*, y *Mans*, se contenen tots los punts del primer *Capitol*, que son los punts perfets de la *Guitarra*. Per no quedar rastre de *dificultat*, y lo *principiant* puga apendrerlos fens *Mestre* se ha de saber.

PRIMERAMENT, que en lo *Manechh* de la *Guitarra* bastan, y se han ,menester quatre *trast*, pera formar tots los punts essencials, perfets, y si ni ha molts mes, son per major gust, y curiositat del tocar.

SEGONAMENT se ha de saber, que estos *Manechs* se componene de fet *Tallas*, delas quals las dos mes grossas, ço es la mes alta, y la mes baixa, que

son una de cada vora de Manech, no fan altre ofici, que significar lo Manech de la Guitarra, y aixis per fer los punts se han de contemplar estas dos Rallas, com si no hi fossen; las sinch restants, y mes primas, que son las del mitg significan las sinch ordes de la Guitarra.

TERCERAMENT se ha de saber, que cada Manech ab fa ma forma un punt perfet del primer Capitol ab advertencia, que la primera pagina conté als Naturals, y la segona als b, Mollats, conforme están nombráts en cada caseta.

QUARTAMENT se ha de saber, que en alguns punts, tant de la primera; com segona pagina, hi ha alguns dits, que encara que apar que pisan, en realitat no pisan corda alguna, y son aquells dits, que se asenylan ab un Anell. Pera saber quins dits pisan, y quins no pisan, se veurá en la explicació de cada punt en particular.

ULTIMAMENT se ha de saber, que en un cantó de la Caseta de cada punt, está asenyalát lo nom del punt que conté aquella Caseta. En primer lloch per numeros de b, Mollats, y Naturals (los b, Molls asenyláts ab una b, al costat del numero, y los Naturals ab una n, com ja está dit) y despres ab una lletra de la qual lo nom correspon al punt. Aixó se veurá mes clarament en lo subsegüent.

p.48

CAPITOL III.

Y DECLARACIO DE LA PRIMERA *pagina de Manechs, que conté déu Casetas, que son déu punts Naturals.*

1. La primera Caseta conté al primer punt Natural, que ab nom de lletra se diu F; se fa pisant ab lo dit llarch, (ò dit del mitg) la quinta segon trast, à la quarta ab lo dit Anular també en segon trast, y à la tercera ab lo dit Index, (ò dit primer) en primer trast. En aquest punt lo dit xich no toca corda alguna, ni la prima, ni segona son pisadas.

2. La segona Caseta linea recta, conté al segon natural, ques diu I, se fa pisant ab lo Index ben apretat à la quarta, y tercera, totas en segon trast, y ab lo dit llarch à la segona també en segon trast. En aquest punt lo dit Anular, y dit xich no tocan corda; y la prima, y la quinta nos pisá.

3. La tercera Caseta conté al tercer natural, ques diu C, y se fa pisant à la tercera en segon trast ab lo Index, à la segona ab lo dit Anular en tercer trast, y à la prima ab lo dit llarch en segon trast. En aquest punt lo dit xich está en layre, y la quarta, y la quinta no son pisadas.

4. La quarta Caseta conté al quart natural, ques diu A, y se fa pisant ab lo Index à la quinta en segon trast, y la segona ab lo dit Anular en tercer trast, y à la primera ab lo dit xich en tercer trast. En aquest punt lo dit llarch está en layre, y la tercera, y la quarta no son pisadas.

5. La quinta Caseta conté al quint natural, ques diu B, y se fa pisant à la quinta ab lo dit llarch en segon trast. En aquest punt lo dit xich está en layre, y la primera, y tercera no son pisadas.

6. La sexta Caseta conté al sisé natural, ques diu G, y se fa pisant à la quinta ab lo dit Anular en tercer trast, à la quarta ab lo dit xich en tercer trast, à la tercera ab lo dit llarch en segon trast, y à la segona, y prima ab lo dit Index en primer trast. En aquest punt tots los dits pisan, y totas las cordas son pisadas.

7. La séptima Caseta conté al seté natural, ques diu H, y se fa pisant à la quinta, y prima ab lo dit Index en primer trast, à la quarta ab lo dit llarch en

tercer trast, à la tercera ab lo dit Anular en tercer trast, y à la segona en tercer trast ab lo dit xich. En aquest punt tots los dits pisan, y todas las cordas son pisadas.

8. La octava Caseta conté lo vuyté Natural, ques diu M, y se fa pisant à la quinta, y quarta ab lo Index en primer trast, à la tercera ab lo dit llarch en segon trast, à la segona ab lo dit xich en quart trast, y à la prima ab lo dit Anular en tercer trast. En aquest punt tots los dits pisan, y todas las cordas son pisadas.

9. La novena Caseta conté lo nové natural, ques diu N, y se fa pisant à la quinta ab lo dit llarch en tercer trast; à la quarta, tercera, y segona ab lo Index todas tres en primer trast, y à la primera ab lo dit xich en quart trast. En aquest punt lo dit Anular está en layre, y todas las cordas son pisadas.

10. La docena, y ultima Caseta conté lo dezé natural, ques diu &, y se fa pisant á la quinta en quart trast ab lo dit xich, á la quartas ab lo dit Anular en tercer trast, á la segona ab lo dit llarch en segon trast, y ab lo Index se pisan tercera y prima en primer trast. En aquest punt tots los dits pisan, y todas las cordas son pisadas.

p.51

DECLARACIO PERQUE EN LAS *dos paginas de Manechs fols hi ha déu Casetas, ò déu punts Naturals, y b, Mollats.*

Pot causar dificultat lo no haverhi mes que déu manechs en cada pagina, y no haverni dotze, que corresponen als Naturals, y b, Mollats. Se ha de advertir que això fora multiplicar punts: perque la mateixa postura de ma, que té lo sisé natural, ò la G, feta en segon trast es lo onse natural, y la mateixa postura del feté natural, feta en segon trast, es lo dotzé natural. Així mateix la mateixa postura de ma, que té lo sisé b, mollat, ò la K, feta en segon trast, es lo onsé b, moll, y la mateixa postura del feté b, mollat feta en segon trast, es lo dotzé b, moll.

p.52

CAPITOL IV

Y DECLARACIO DE LA SEGONA *pagina de Manechs, que conté los punts d, Mollats.*

1. En esta pagina se troban déu Casetas. La primera Caseta conté al primer punt b, Mollat, que ab nom de lletra se diu +, y se fa pisant ab lo dit Index à la quinta en segon trast, y à la quarta ab lo dit llarch, també en segon trast. En aquest lo dit Anular, y lo dit xich no pisan; y la prima, segona, y tercera no só pisadas.

2. La segona Caseta, linea recta, conté lo segon b, mollat, ques diu D, y se fa pisant a la quarta ab lo dit llarch en segon trast, à la tercera ab lo dit Anular en segó trast, y à la segona ab lo Index en primer trast. En aquest punt lo dit xich no pisa, y la prima, y quinta no son pisadas.

3. La tercera Caseta conté lo tecer b, Mollat, ques diu E, y se fa pisant à la tercera ab lo dit llarch en segon trast, à la segona ab lo dit Anular en tercer trast, y a la prima ab lo Index en primer trast.

En aquest punt lo dit xich no pisa, y la quarta, y la quinta no son pisadas.

4. La quarta Caseta conté lo quart b, Mollat, ques diu O, y se fa pisant à la quinta ab lo Index en primer trast, à la segona ab lo dit xich en tercer trast. En aquest punt lo dit llarch no pisa, y la quarta, y tercera no son pisadas.
5. LA quinta Caseta conté lo quint b, Mollat, ques diu L, y se fa pisant ab lo dit llarch à la quinta en tercer trast, à la quarta ab lo Index en primer trast, à la quarta segona ab lo dit xich en quart trast, y à la primera ab lo dit Anular en tercer trast. En aquest punt tots los dits pisan, y solo la tercera no es pisada.
6. La sexta Caseta conté lo sise b, Mollat, ques diu P, y se fa pisant ab lo dit llarch à la quinta en tercer trast, á la quarta ab lo dit Anular en tercer trast, y ab lo dit Index estirat se pisan prima, segona, y tercera, totas en primer trast. En aquest punt sols lo dit xich no pisa, y totas las cordas son pisadas.
7. La séptima Caseta conté lo seté b, Mollat, ques diu K, y se fa pisant ab lo dit Index à la quinta, y prima, totas en primer trast, á la quarta ab lo dit Anular en tercer trast, á la tercera ab lo dit xich en tercer trast, y á la segona ab lo dit llarch en segon trast. En aquest punt tots los dits pisa, y totas las cordas son pisadas.
8. La octava Caseta conté lo vuyté b, mollat, ques diu M, + de b, moll, y se fa pisant ab lo Index estirat á la quinta, y quarta en primer trast, à la tercera ab lo dit Anular en tercer trast, á la segona ab lo dit xich en quart trast, y á la primera ab lo dit llarch en segon trast. En aquest punt tots los dits pisan, y totas las cordas son pisadas.
9. La novena Caseta conté lo nové b, mollat, ques diu N, + de b, moll, y se fa pisant á la quinta ab lo dit llarch en segon trast, á la quarta, y tercera ab lo Index totas dos en primer trast, y á la segona, y primera lo dit xich, totas dos en quart trast. En aquest punt lo dit Anular no pisa, y totas las cordas son pisadas.
10. La dexena y ultima Caseta conté lo dezé b, mollat, ques diu &, + de b, moll, y se fa pisant ab lo dit xich á la quinta en quart trast, á la quart ab lo dit llarch en segon trast, á la tercera ab lo dit Index en primer trast, y á la segona ab lo dit anular en segó trast. En aquest punt tots los dits pisá, y sols la prima no es pisada. Fi de la Guitarra.

CAPITOL ULTIM.

En que se explica lo modo de templar la Vandola, y com se ajusta ab la Guitarra.

Pera cumplir ab lo promès en lo principal Titol de la present obra se tracta en est Capitol, com se ajusta la Vandola ab la Guitarra, y lo modo de templarla. Y se ha de advertir que aquí se enten de la Vandola de sis Ordes, per ser instrument mes perfet, y per estar mes introduhida, y mes en us en aquest temps, que la de quatre, ni sinch Ordes.

Pera templar esta Vandola, pera disho ab mes claredat, y mes breu: Les sinch Ordes fes la primera se templan aixi mateix com la Guitarra, y despres la prima en vuyt se ajusta, y es Octava de la sextas també en buyt, ò de las quartas pisadas en segó trast: O sino las primas pisadas en segon trast, se ajustan ab las terceras sens pisar.

Per tocar, ò templar esta Vandola al punt de una Guitarra, ò una Guitarra, al punt de una Vandola, la mateixa veu que fan las terceras de Guitarra sens pisar, fan las quintas sens pisar, de la Vandola, y lo mateix que fa las quartas de la Guitarra fan las sextas de la Vandola, totas sens pisar: Y la mateixa veu

que fan las primas de la Guitarra fan las terceras de la Vandola, totas sens pisar.

Dels punts de la Vandola, ò consonancia ab los de la Guitarra es difícil darne regla, sols se pot dir que en las sinch Ordes de Vandola sens la prima, que son como la Guitarra tots los punts ques fan en la Guitarra, tenen la mateixa consonancia, fets un punt mes atras del que pita en la Guitarra, en las ditas sinch Ordes de Vandola, com es ara, si en la Guitarra se toca per tercer natural, en la Vandola pinta per segon natural (y així ab proporció de b, molls) sols la prima de Vandola se juga de diferent manera, que fora confondre mes que declarar volrho declar sens un instrument, ò Vandola en las mans.

De aquest breu tractat (carisim Lector) no solicito gracia sino correcció, y avisos dels queu entenen (als quals ho submeto) sols te debo fer breu, porque del mal lo menos, y segons lo gust que trobará esta obra en lo agrado, y benavolencia de la juventut, me empenyarè, mogut lo animo de carinyo, en obra mes dilatada, que ara nom permet lo present volumen, ni la brevedat del temps. Empleantme sempre en cosas de ton voler. Vale, iterumque Vale.

FINIS.

Prólogo de Santiago de Murcia

MURCIA, S. (1984). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: Arte Tripharia. Ed. facs.: Madrid: 1714.

p.I

Amado lector, tan necesario es el Prologo en qualquiera Libro, que se estampa, como el sobre-escrito en las Cartas, que se escriben, estas han de dezir á quien se encaminan, yo debo explicar á quien mis Obras se dirigen; supuesta una tan inescusable circunstancia, paso á prevenir, que en aver hecho abrir estas Laminas, llevo por unico fin mi deseo, el avivar el gusto de los Aficionados á la Guitarra, dandoles con la novedad el mas propio incentivo para la aplicación. A estos con singularidad, se les ofrece el Libro, que sale á luz, y por sino consigo el que merezca su estimacion, será bien, que entiendan, que el merito le proporciono yo, con el conocimiento de mi cortedad, y que no es culpa mia, el que mis favorecedores le huviesen medido con su propria pasion: á instancias suyas, se vén ay reducidas á publicas censuras mis recatadas Tareas; supongo, que los que me conocen, creerán sin apremio, que procedí en esta parte, intentando complacencias, no anhelando aplausos; quando fuese dable en mi cortedad el codiciar lisonjas, las buscára en la limpieza, y claridad de la Zifra, en que procuró mi cuydado el que llevase siquiera algun primor, aunque a costa del trabajo ageno. El primer Tratado contiene un resumen de Acompañar la parte, el qual se entenderá, no Reglas de Acompañar, sino un todo: pues se halla en él todas las ligaduras mas usadas en la Musica, por todos los signos naturales, y accidentales, y estas por diferentes partes del instrumento, para que cada uno tomo aquello que gustase, segun la destreza tenga, y pueda usar de la Guitarra con conocimiento del Diapason, de toda ella. En él tambien se encontrarán otras curiosidades, que estas son conducentes á este fin. En el segundo Tratado, que se reduce á Zifra, encontrará la habilidad de el Aficionado, y el gusto de los oyentes, variedad de piezas, siguiendo el estilo presente en quanto á Danças, y Contradanças Francesas, diferentes Minuetes, y Canciones, y para los que estuviesen adelantados, algunas Obras dificultosas, con alguna novedad. He omitido el poner pasacalles respecto de lo mucho que ay escrito sobre ellos con tan gran primor, de Autores tan conocidos. Tampoco me detengo en explicar las gracias, que ay en executar, las quales son la sal de lo que se tañe, (aunque ván figuradas) persuadido, á que no avrá Aficionado, que no aya visto el Libro tan singular, que dió á la estampa Don Francisco Garaú (de Tañidos de España, y Pasacalles primorosos) en el qual pone al principio toda la explicacion, con notable luz, y conocimiento para el que quisiere manejar este instrumento; con todas las feligranas; que pueden caber en la ultima destreza. Si el Aficionado se dá por servido de el ofrecimiento, que le hago de mi trabajo, avré conseguido el mayor aplauso, por aver sido la unica cosa, á que ha llevado puesta la mira mi ambicion. VALE.

p.6

Demostracion.

Para saver asi las cuerda en bacío Como pisaras en Todos los Trastes, que signos sean, para el conocimiento de toda la Guitarra Para lo qual se advierte; que donde se halla Una G es Gsolreut un A. Alamire la B. Bfabmi la C: Csolfaut. la D: Dlasolre. la E: Elami. la F: Ffaut. Esta señal * esaquel signo su b s tenido esta: b Bemolado.



p.7

Explicacion del ABC dario Y de la segunda demostracion

El modo de sacar el abecedario, es, como se entiende para sacar la zifra de punteado: suponiendo las cinco cuerdas de la Guitarra en las cinco lineas comenzando a contar desde la ynfima que equibale ala prima; y desta suerte asçendiendo, la segunda raia sera la segundo de la Guitarra. Y la tercera raia conbiene con las terceras; y asi mismo de las quartas. y quintas. Los numeros que se hallan en dichas raia. denotan los trastes que se han de pisar; de suerte: que si fuere Un 1 se pisara en primer traste, (segun en la cuerda que estubiere) Si fuere Un 2 se pisara en segundo traste, y asi de los demás Los puntillos se ponen para saver con que dedos se han de pisar las Cuerdas para la buena ordenacion de la mano Izquierda, pisando con el dedo Yu dice donde se hallase Un puntillo, quando hubiese dos: con el dedo del Corazon si hubiere tres: con el Anular. Si hubiere quatro: con el meñique. La pauta (qesta debajo de las Letras es para saver en la clave debajo, aque signo de musica corresponde cada letra, adbirtiend, que esta senal en cima Vg.^a 3* es aquel signo con tercera mayor esta serial 3b es con tercera menor, y si se encontrasen dichas señales en los bajos encima de la nota (como queda dicho) aun que sean sin el tres antes: significa lo mismo lo que no tiene q se halla antes de la figura, que entonces esta señal # es aquel Signo Substenido Si Subiere esta b. es Bmolado.

Anexo 2

Programación de contenidos de la asignatura de ICPRB de tres conservatorios españoles

El presente anexo presenta la programación de contenidos de los siguientes conservatorios españoles:

- CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA "CRISTÓBAL DE MORALES", SEVILLA
- CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "MANUEL CASTILLO", SEVILLA
- REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA "CRISTÓBAL DE MORALES", SEVILLA

Enseñanzas de Grado medio

Profesor: Anibal Soriano

PROGRAMACIÓN DEL GRADO MEDIO

Durante el grado medio el alumno deberá estudiar como mínimo sobre dos instrumentos, uno renacentista y otro barroco. Los grandes bloques son los siguientes:

Vihuela
Laúd renacentista
Laúd de 10 órdenes
Instrumentos Renacentistas:
Archilaúd
Tiorba
Guitarra Barroca
Instrumentos Barrocos:
Laúd Barroco

Como complemento a estos dos grandes grupos se incluyen el estudio de los siguientes instrumentos:

Guitarra Renacentista
Guitarra Romántica

Ninguno de estos dos instrumentos se incluirá dentro de la programación general por cursos para el Grado Medio, si bien, en el apéndice de esta programación se detallarán los contenidos a abordar en el caso de que quisieran ser estudiados en cualquiera de los cursos.

Se recomienda comenzar en 1er. curso con un instrumento renacentista y sobre el final de 3er. curso o comienzo del 4º, abordar el estudio del instrumento barroco. De esta forma se garantiza al menos el estudio del instrumento barroco durante tres cursos. Menos de esto puede ser demasiado poco tiempo para alcanzar una visión global del instrumento. No obstante, dicho orden puede ser alterado por el gusto del alumno y comenzar sus estudios con un instrumento barroco e incorporar el renacentista después.

Es importante tener este dato en cuenta ya que la adquisición de un instrumento en un taller de luthería puede prolongarse años, y por tanto, el encargo (no es necesario definir en ese momento el tipo de instrumento que se construirá) debe ser realizado con bastante antelación. Es aconsejable también comentar con el profesor los distintos puntos de fabricación de instrumentos antiguos en España, así como de la evolución del mercado de instrumentos usados.

Para los cursos 1º, 2º y 3º, las obras que sean interpretadas por las siguientes formaciones se podrán incluir dentro de la programación:

- Dúos de dos laúdes o vihuelas
- Dúos con otro instrumento (Flauta de pico, viola da gamba...)
- Dúos con canto
- Obras en Consort con otros instrumentos

A partir del 4º curso estas obras podrán formar parte de la programación siempre y cuando tengan un nivel técnico similar a las demás obras orientativas para el curso en cuestión (consultar con el profesor). A estos tipos de obras se le añadiría cualquier obra en la que el alumno tenga que realizar un bajo continuo. De esta forma se permitiría el trabajo en clase de esta compleja parte del aprendizaje del instrumento.

Las siguientes materias también formarán parte del currículo de grado medio:

- Lectura a primera vista
- Fuentes
- Autores
- Adornos
- Transcripción de la tablatura
- Intabulación de una obra a varias voces en notación musical
- Afinación y temperamentos
- Conservación del instrumento y cálculo de tensiones de cuerdas
- Lectura en notación musical
- Lectura armónica sobre el bajo de una composición a 4 voces. Autocifrado
- El Bajo Cifrado o Bajo Continuo

Este apartado merece un estudio pormenorizado ya que por sí solo constituye toda una materia independiente en el currículo de grado superior, y por tanto es muy aconsejable y obligado su estudio a partir de la mitad de grado medio, justo cuando se acaba de incorporar el estudio de la Armonía como asignatura en las materias que se cursan. Por tanto, a partir del 4º curso como muy tarde, y ya llevado cursados un año de Armonía, se iniciará el estudio del Bajo Continuo (B. C.). Su estudio formará parte de los contenidos mínimos tal y como se detallará en la programación de los últimos cursos de grado medio de ICPRB.

Sería conveniente que se iniciara la práctica de continuo en el instrumento renacentista en el 3er. curso, cuando se comienza a dominar mejor su técnica. Por otro lado, las armonías del final del renacimiento y principio del barroco son más simples para iniciarse en esta práctica. A partir del 4º ó 5º curso se abordará el estudio del continuo en el instrumento barroco.

Sería ideal que los profesores de la asignatura de “Música de Cámara” fueran especialistas de este apartado de la Música Antigua. A falta de esto,

sería aconsejable que esta materia se trabajara con el mismo profesor de ICPR para abordar la particularidad del bajo continuo en la práctica. Se completaría mucho la formación si además se recibiera clases de cámara de profesores de Flauta de Pico, de Viola da Gamba, de Clave, de Violín o de Canto, especialistas en Música Antigua.

A continuación se muestra un detalle de algunas obras, que pretende mostrar el nivel de las piezas que se trabajarán en cada uno de los cursos, sin que suponga que no se puedan trabajar en cursos anteriores o posteriores al que están ubicadas.

Para el examen se cita el número de obras que el alumno debe preparar por curso, sin que este dato suponga por sí solo una rigurosa imposición para alcanzar los contenidos mínimos para ese curso, dado que los contenidos que conforman el perfil de esta asignatura son muy extensos. Sin embargo, debe servir de referencia para conocer el volumen de trabajo ideal en cada uno de los cursos, para su lógica distribución por trimestres.

El alumno que desee ampliar curso no está obligado a presentar la suma de obras de los dos cursos y bastará que trabaje, al menos:

- Durante el 1er. trimestre (que es el tiempo en el que el profesor puede autorizar o no la ampliación): las obras del 1er. trimestre del curso de matriculación + las obras del primer trimestre del curso al que amplía.
- A partir del 2º trimestre: las obras del curso de ampliación.

Nota: Las obras del primer trimestre pueden oscilar entre 4 y 6, según el curso.

Primer Ciclo – 1er. Curso

Instrumentos Renacentistas

Base del trabajo técnico

Hans Newsidler	Das Erst Buch
Stefan Lungren	Method for the renaissance lute
Aníbal Soriano	Vihuela y Laúd del Renacimiento – <i>Ejercicios de Técnica</i>

Autores y obras orientativas del nivel exigido

Francesco Canova da Milano	Ricercari y fantasías nos. 4, 45, 46 y 61.
Cesari Negri	Il Spagnoletto
	Il Villanico
	Il Cesarino
	(Las tres son válidas como una obra sola)
John Dowland	Orlando Sleepeth
	Fortune

Varios	Del libro "Easy lute music" las piezas nº 1, 2, 3, 4 y 6
Francis Cutting	Toy
Anónimos	Wilson's Wild (The Sampson lute book)
	Greensleeves (Ballet lute book)
	An Almaine (The Mynshall lute book)
	Lord Hay's Coranto (The Sampson lute book)
	Packington's Pound (Colección "Music for the lute", vol. 1)

EXAMEN:

1. Durante el curso, el alumno presentará una relación de quince piezas, de las cuales cinco al menos deberán ser extraídas de esta relación y el resto de una dificultad análoga. No es necesario que se toquen todas al final del curso, sino que se pueden ir presentando por bloques al final de cada uno de los trimestres.
2. El alumno tendrá que interpretar una selección de al menos tres piezas en una audición pública.
3. Tendrá que entregar la intabulación de una obra polifónica al final del curso.
4. Tendrá que entregar la transcripción de una tablatura en notación musical al final del curso.

Primer Ciclo – 2º Curso

Instrumentos Renacentistas

Base del trabajo técnico

Hans Newsidler	Das Erst Buch
Stefan Lungren	Method for the renaissance lute
Aníbal Soriano	Vihuela y Laúd del Renacimiento - <i>Ejercicios de Técnica</i>

Autores y obras orientativas del nivel exigido

Francesco Canova da Milano	Ricercari y fantasías nos. 7, 16, 31, 32, 41, 43 y 75.
Domenico Bianchini	Ricercari quinto y sexto
Vicenzo Capirola	La vilanela
	Recercar octavo
Thomas Robinson	Bonny sweet boy
	The Queen's gigue
John Dowland	Mrs Winter's jump
	Mrs White's nothing

Robert Johnson	Complaint
Varios autores	Alman (nº 12)
	Del libro "Easy Lute music": nos. 8, 9 y 10.
	Del libro "Elizabethan popular music for the lute": nos. 1, 3, 4, 7 y 12.
Anónimos	Rogero (The Sampson lute book)
	A volt (The Sampson lute book)
	Dowland's Bells (The Mynshall lute book)
Robert Ballard	Branle de la cornemuse
	Branles de village
Miguel de Fuenllana	Dúos del primer libro
	De Antequera sale el moro (Morales)
Diego Pisador	Pavana muy llana para tañer
Luis de Narvaez	Canción del Emperador
Dúos:	
John Daniel	A Nancy (para dos laúdes)
	(Tablature for two lutes, vol 3)
Anónimo	Greensleeves (para dos laúdes)
	(Tablature for two lutes, vol. 1)
	La Rossignol (para dos laúdes)
	A Lesson for two lutes

EXAMEN:

1. Durante el curso, el alumno presentará una relación de quince piezas, de las cuales cinco al menos deberán ser extraídas de esta relación y el resto de una dificultad análoga. No es necesario que se toquen todas al final del curso, sino que se pueden ir presentando por bloques al final de cada uno de los trimestres.
2. El alumno tendrá que participar en al menos dos audiciones públicas donde interpretará como mínimo tres piezas en cada una de ellas.
3. Tendrá que entregar la intabulación de una obra polifónica al final del curso.
4. Tendrá que entregar la transcripción de una tablatura en notación musical al final del curso.

Segundo Ciclo – 3er. Curso

Instrumentos Renacentistas

Base del trabajo técnico

Stefan Lungren	Method for the renaissance lute
Aníbal Soriano	Vihuela y Laúd del Renacimiento -

Ejercicios de Técnica

Autores y obras orientativas del nivel exigido

Francesco Canova da Milano	Ricercari y Fantasías nos. 2, 9, 10, 12, 13, 17, 22, 28, 29, 40, 42, 47, 62 y 67.
Joan Ambrosio Dalza	Calatas la spagnola (folios 48 y 50)
Domenico Bianchini	Recercar quinto
Vicenzo Capirola	Canto bello Qui tollis pechata mundi de Josquin Padoana francese a quatro
Gio. Girolamo Kapsperger	Gagliarde nos. 1, 4, 9, 11 y 12. Corrente nº 5
John Dowland	Come away What if a day
Francis Cutting	Almain nº 16
Robert Jonson	Alman nº 7 y nº 9.
Anthony Holborne	The night match Playfellow nos. 1 y 2.
Tomas Robinson	Robin is to the green Word gone Go from my window Merry melancholy
Anónimo	Heaven and Earth Pavan (The Sampson lute book)
Adrian le Roy	Branles de Bourgongne
Pierre Attaignant	Basse dance La Brosse
Luys Milan	Fantasías 1 a 6 del primer libro
Enriquez de Valderrabano	Sonetos
Alonso Mudarra	Fantasia nº 5 Pavana de Alexandre
Luys de Narváez	Cuatro diferencias sobre "Guárdame las vacas" Paseavase el rey moro
Miguel de Fuenllana	De Juan vázquez: ¿Cómo queréis madre? Duélete de mi señora Morenica dame un beso
Dúos:	
Thomas Robinson	Piezas para dos laúdes sacadas de "The Schoole of Musicke"
John Dowland	Lord Willoughby's Welcome home (para dos laúdes)
Anónimos	Mr Drewry's Accords (para dos laúdes) A Merry Mood (para dos laúdes) Duncomb's Galliard (para dos laúdes) (Tablatura for two lutes, vol. 3)

EXAMEN:

1. Durante el curso, el alumno presentará una relación de quince obras, de las cuales cinco al menos deberán ser extraídas de esta relación y el resto de una dificultad análoga. Se pueden ir presentando por trimestres. En la selección de piezas se deberán incluir varios estilos. Como mínimo:

- 3 obras de vihuela
- 3 obras inglesas
- 3 obras italianas
- 1 obra francesa
- 1 dúo de dos laúdes
- 4 obras libres

2. El alumno tendrá que participar en al menos dos audiciones públicas donde interpretará como mínimo tres piezas en cada una de ellas.

3. Tendrá que entregar la intabulación de una obra polifónica al final del curso.

4. Tendrá que entregar la transcripción de una tablatura en notación musical al final del curso.

5. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

6. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

7. Afinación del laúd o vihuela.

Segundo Ciclo – 4º Curso

Instrumentos Renacentistas

Base del trabajo técnico

Stefan Lungren
Aníbal Soriano

Method for the renaissance lute
Vihuela y Laúd del Renacimiento -
Ejercicios de Técnica

Autores y obras orientativas del nivel exigido

Francesco Canova da Milano	Ricercari y Fantasías nos. 3, 5, 8, 11, 14, 15, 23, 26 y 36.
Francesco Spinacino	De "Intabolatura de lauto", libros 1º y 2º: Bassadanza (pag. 66) y Bassadanza (pág. 183)
Domenico Bianchini	Ave Santissima Recercar secondo

Joan Ambrosio Dalza	Pavanas a la ferrarese, con su saltarello y piva
Simone Molinaro	Saltarello terzo Gagliarda in quattro modi (pág. 20) Gagliarda in sei modi (pág. 29) Fantasías 1, 2, 3 y 4
Gio. Girolamo Kapsperger	Gagliarde nos. 2, 3, 5, 6, 7 y 8 Corrente nos. 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11 y 12
Edward Collard	Go from my window (Elisabethan Popular Music, for the Lute)
Francis Cutting	Gallardas nos. 10, 11 y 13
John Dowland	Melancoli Galliard Lady Hunsdon's puffed The shoemaker's wife Lacrimae pavan (en sol)
Anthony Holborne	Muy Linda galliard The Fairy round galliard
Robert Jonson	Pavan (nº 4) My Lady Mildemays delight galiard Galliard nº 6 Almains nos. 8, 9, y 10 Carman's whistle
Pierre Attaingnant	Basse dance la Magdalena Pavane et sauterelle (pág. 22 a 25)
Robert Ballard	Entrées de luth del libro primero (1611) Ballets del libro segundo (1614) Courentes del segundo libro, nos. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16 y 17
Guillaume Morlaye	Fantasia VI del primer libro Pavanas y Gallardas del primer libro Chanson "Ta pivaulté", de Arcadelt Gallarda II del segundo libro
Luys Milan	Fantasías 7 a 12, ambas inclusive, del libro primero Seis pavanas
Alonso Mudarra	Fantasías 1 y 2
Luys de Narváez	Fantasías 9 a 14 (segundo libro)
Miguel de Fuenllana	Tant que vivrai

Instrumentos Barrocos (iniciación)

Guitarra Barroca

Gaspar Sanz	Piezas sencillas del libro "Instrucción de Música sobre la Guitarra Española"
Carlo Calvi	Las piezas del libro "Intavolatura di chitarra e chitarriglia"
Aníbal Soriano	Guitarra Barroca - <i>Técnica de rasgueado</i>
Tiorba	

Aníbal Soriano Gio. Girolamo Kapsperger	La Tiorba (1ª Parte) – <i>Ejercicios de iniciación</i> Tocata arpegiada Passacaglias, Ciaccona, Capona, Kapsperger, Zarabanda, Canario, Bergamasca, Sferraina, Mattacino y Piva del “Libro quarto d’intavolatvra di chitarone”
Allessandro Piccinini	Ciaccona
Archilaúd	
Allessandro Piccinini	Aria di zarabanda in parte variate
Laúd Barroco	
Aníbal Soriano	El Laúd Barroco (1ª Parte) – <i>Ejercicios de mano derecha</i>
E. J. Giesbert	Schule für die Barocklaute (ejercicios y piezas diversas)
T. Satoh	Method for the baroque lute
Varios autores	32 Easy pieces for baroque lute, editadas por Anthony Bailes

EXAMEN:

1. Durante el curso, el alumno presentará una relación de quince obras, de las cuales cinco al menos deberán ser extraídas de esta relación y el resto de una dificultad análoga. En la selección de piezas se deberán incluir varios estilos. Como mínimo:

- 2 obras de vihuela
- 1 obra inglesas
- 1 obra italianas
- 1 obra francesa
- 1 dúo de dos laúdes
- 5 obras de estilo barroco
- 4 obras libres

2. El alumno tendrá que participar en al menos dos audiciones públicas. En la audición de final de curso deberá presentar un mínimo de cinco piezas.

3. Tendrá que entregar la intabulación de una obra polifónica al final del curso.

4. Tendrá que entregar la transcripción de una tablatura en notación musical al final del curso.

5. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

6. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

7. Lectura a primera vista de un fragmento fácil en notación musical.

8. Afinación del laúd o vihuela y del instrumento barroco.

Tercer Ciclo – 5º Curso

Instrumentos Renacentistas

Pietro Paolo Borrono	Ballo: Pavana y Saltarello “La Milanese” Saltarello “Rose e viole” Saltarello “Bell fiore” Tocata nel fin del ballo Ballo: Pavana y Saltarello “La malcontente” Saltarello “Bagino” Saltarello “El burato” Tocata del fin del ballo (Intavolatura de leuto de diversi autori, ed. De Casteliono)
Francesco Canova da Milano Domenico Bianchini	Ricercari y Fantasías nos. 1, 6, 20, 30, 38 y 39 Chanson “Apures de vous ” Saltarello Lodesana
Joan Ambrosio Dalza	Pavanas a la veneciana, con saltarello y piva Calata a la spagnola ditto Terzetti
Simone Molinaro	Saltarello primo Saltarello secondo Gagliarda in tre modi (pág. 42) Fantasía 2
Gio. Girolamo Kapsperger	Tocatas para láud nos. 2, 3, 5, 6 y 8 Gagliarda nº 10 Correntes 1 y 7
John Dowland	Can she excuse, galliard Mrs Vaux jig Robin La Mia Barbara Sir John Smith, His Almaine A Fancy (nº6) A Fancy (nº 7) Gallarda nº 15
Francis Cutting Anthony Holborne Robert Ballard Luys Milan Alonso Mudarra	Pavan “Image of melancholy” Gallardes Fantasías 13 a 22 del primer libro Pavana de Alexandre y Gallarda Pavana Diferencias sobre el tenor de “Conde Claros” Fantasía VII
Luys de Narváez	Fantasías 1 y 2 Dos canciones de Nicolas Gombert Diferencias sobre “Y la mi cinta dorada” Baxa de contrapunto Tres diferencias sobre “Guárdame las vacas”

Francisco Páez
Mendoza

Seis diferencias de bacas (Ramillete de flores)
Honze diferencias de Folías (Ramillete de flores)

Instrumentos Barrocos

Guitarra Barroca

Aníbal Soriano

Guitarra Barroca - *Técnica de rasgueado*

Piezas de dificultad media de los siguientes autores y libros (entre otros):

Tomaso Marchetti

Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola (Roma, 1660)

Gaspar Sanz

Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza, 1674-1697)

Santiago de Murcia

Resumen de acompañar la parte con la guitarra (Madrid, 1714)

Códice Saldívar

Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales

Robert de Visée

Livre de Guitarre dedié au Roy (París, 1682)

Livre de pieces pour la Guitarre dedié au Roy (París, 1686)

Giovanni Bottazari

Sonate Nuove per la chitarra spagnola (Venecia, 1663)

Remy Medard

Pièces de guitarre (París, 1676)

Francisco Guerau

Poema Harmonico (Madrid, 1694)

Francesco Corbetta

La Guitarre Royale (París, 1670)

Tiorba

Aníbal Soriano

La Tiorba (1ª Parte) – *Ejercicios de iniciación y primeras nociones para realizar el continuo*

Gio. Girolamo Kapsperger

Tocatas del "Libro quarto d'intavolatura di chitarone"

Allessandro Piccinini

Piezas sencillas para tiorba del libro "Intavolatura di livto et di chitarrone" - Libro primo, Bolonia, 1623

Bellerofonte Castaldi

Piezas sencillas del libro "Capricci a due stromenti cioe tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli fantasticarie"

Robert de Visée

Piezas para tiorba

Archilaúd

Allessandro Piccinini

Piezas sencillas para Liuto (archilaúd) del libro "Intavolatura di livto et di chitarrone" - Libro primo, Bolonia, 1623

Giovani Zamboni	Romano Tres piezas de una suite para archilaúd

Laúd Barroco

Aníbal Soriano	El Laúd Barroco (1ª Parte) – <i>Ejercicios de mano derecha</i>
David Kellner	Fantasías sencillas para laúd barroco
Les Gallot	Piezas sencillas para laúd barroco
Silvius Leopold Weiss	Piezas sencillas para laúd barroco

EXAMEN:

1. Durante el curso, el alumno presentará una relación de doce obras, de las cuales serán:

6 obras de estilo renacentista
5 obras de estilo barroco
1 obra como continuista

2. El alumno tendrá que participar en al menos dos audiciones públicas. En la audición de final de curso deberá presentar un mínimo de seis piezas, tres renacentistas y tres barrocas.

3. Tendrá que entregar la intabulación de una obra polifónica al final del curso.

4. Tendrá que entregar la transcripción de una tablatura en notación musical al final del curso.

5. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

6. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

7. Lectura a primera vista de un fragmento en notación musical.

8. Lectura a primera vista de un fragmento de un Bajo Cifrado.

9. Afinación del laúd o vihuela y del instrumento barroco.

Tercer Ciclo – 6º Curso

Instrumentos Renacentistas

Francesco Canova da Milano	Ricercari y Fantasías nos. 18, 21, 33, 37 y 55
John Dowland	Farewell
	Fantasia 1.a
	Sir John Smith, His Almaine
	The King of Denmarke, His Galliard

Iacomo Gorzanis	Una suite de tres piezas, incluyendo un passamezzo, una padoana y un saltarello
Simone Molinaro	Fantasías nos. 5, 6 y 7
Thomas Robinson	Passamezzo in otto modi (pág. 14)
William Byrd	Lord Willoughby's Welcome home
	The woods so wild
	Lord Willoughby's Welcome home
Francis Cutting	Mrs Anne Markan's pavan and galliard
	Walsingham
Alonso Mudarra	Piezas del tercer tono (libro segundo)
	Piezas del octavo tono (libro segundo)
	Fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico
Luys de Narváez	Fantasías nos. 4, 5, 6, 7 y 8
	Diferencias sobre el tenor de "Conde Claros"
Enriquez de Valderrabano	Diferencias sobre Guárdame las vacas
Esteban Daza	Diferencias para desenvolver las manos

Instrumentos Barrocos

Guitarra Barroca

Aníbal Soriano Guitarra Barroca - *Técnica de rasgueado*

Piezas de los siguientes autores y libros (entre otros):

Tomaso Marchetti	Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola (Roma, 1660)
Gaspar Sanz	Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza, 1674-1697)
Santiago de Murcia	Resumen de acompañar la parte con la guitarra (Madrid, 1714)
	Códice Saldívar
	Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales
Robert de Visée	Livre de Guitarre dedié au Roy (París, 1682)
	Livre de pieces pour la Guitarre dedié au Roy (Paris, 1686)
Giovanni Bottazari	Sonate Nuove per la chitarra spagnola (Venecia, 1663)
Remy Medard	Pièces de guitarre (Paris, 1676)
Francisco Guerau	Poema Harmonico (Madrid, 1694)
Francesco Corbetta	La Guitarre Royale (París, 1670)
Tiorba	
Henry Generin	Livre de Theorbe (Tratado sobre continuo) París, 1682
Varios autores	Manuscrito de Saizenay

Gio. Girolamo Kapsperger	Tocatas del “Libro quarto d’intavolatvra di chitarone”
Allessandro Piccinini	Tocatas para tiorba nos. 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 de “Intavolatura di livto et di chitarrone” - Libro primo, Bolonia, 1623
Bellerofonte Castaldi	“Capricci a due stromenti cioe tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli fantasticarie”
Robert de Visée	Pièces de theorbe et de luth mises en partition
Archilaúd	
Allessandro Piccinini	“Intavolatura di livto et di chitarrone” - Libro primo, Bolonia, 1623
Giovani Zamboni Romano	Una suite completa para archilaúd
Laúd Barroco	
Música francesa	Un suite completa de los Gaultier, los Gallot, Mouton...
Música alemana	Una suite completa de Reusner, Bittner, Weiss

EXAMEN:

1. Durante el curso, el alumno presentará una relación de diez obras, entre las que figurará:

- 1 suite para laúd barroco, tiorba, guitarra barroca o archilaúd
- 4 obras del repertorio renacentista
- 1 obra como continuista

2. El alumno tendrá que participar en al menos dos audiciones públicas. En la audición de final de curso deberá presentar un mínimo de seis piezas, tres renacentistas y tres barrocas.

3. Tendrá que entregar la intabulación de una obra polifónica al final del curso.

4. Tendrá que entregar la transcripción de una tablatura en notación musical al final del curso.

5. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

6. Lectura a primera vista de un fragmento en tablatura italiana.

7. Lectura a primera vista de un fragmento en notación musical.

8. Lectura a primera vista de un fragmento de un Bajo Cifrado.

9. Afinación del laúd o vihuela y del instrumento barroco.

Apéndice

A continuación se relacionan algunos de los autores y obras de los dos instrumentos que no pueden constituir por sí solos uno de los dos apartados (Renacimiento y Barroco) de esta asignatura, la Guitarra renacentista y la Guitarra Romántica, así como un detalle de algunos autores y obras para Archilaúd y Laúd de 10 órdenes.

Guitarra Renacentista

Albert de Rippe	Fantasías para guitarra renacentista del cuarto libro de G. Morlaye (1552).
Miguel de Fuenllana	Libro de música de vihuela “Orphenica Lyra” 6 Fantasías y otras 3 piezas para guitarra renacentista.
Alonso Mudarra	“Tres libros de música en cifras para vihuela” – Las piezas para guitarra contenidas en el primer libro.
Varios	Intabulaciones de obras polifónicas. Intabulaciones de obras de cancioneros.

Laúd de 10 órdenes y Archilaúd

Giovani Zamboni	Sonate d'intavolatura di liuto. Opera prima.
Gio. Girolamo Kapsperger	Libro primo d'intavolatura di liuto – Roma, 1611 – SPES.
Alessandro Piccinini	Intavolatura di livto et di chitarrone. Libro primo Bologna, 1623 – SPES
Alessandro Piccinini y Leonardo Maria Piccinini	Intavolatura di livto – Bologna, 1639 – SPES
Robert Ballard	Deuxième livre (1614) et pièces diverses - Edición y transcripción de André Souris, Sylvie Spycket y Jacques Veyrier Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976
J. B. Besard	Thesaurus Harmonicus 1603, Colonia - Minkoff, 1993
The M. L. Lute Book	The M. L. Lute Book Estudio de Robert Spencer 1610-1640 - Boethius Press Ltd., 1985
Varios	Music for the Lute in Scotland, Vol I
Music for the Lute in Scotland	Edited by Robert Phillips Music for the Lute in Scotland, 1600-1650 aprox. Obras de los manuscritos Jane Pickeringe, Rowallan, Straloch y Gemís - Kinmor Music, 1995.
Varios	Schottische Tänze und Lieder aus dem Rowallen Lute-Book
Musik für Laute	1620 aprox. - Antiqua Edition, 1992

Guitarra Romántica

El estudio de la Guitarra Romántica se ofrece como complemento al estudio de los instrumentos renacentistas y barrocos, y por lo tanto y como ya se ha dicho, no puede reemplazar por sí sola a cualquier instrumento de alguna de estas dos épocas.

No obstante, y para todo aquel que desee profundizar en el estudio de este instrumento, que ocupa el nexo histórico entre la guitarra barroca y la guitarra clásica, se le ofrece la oportunidad de trabajar la música que se escribió sobre todo en el período comprendido entre 1740 y 1800 y que no suele abordarse en el currículo de Guitarra Clásica. De hecho, las características de este instrumento y de su música responden a la de un instrumento antiguo. De esta forma se trata de rellenar el vacío que existía en la enseñanza conectando el estudio de los instrumentos antiguos con el estudio de la Guitarra Clásica. Aunque como bien indica su nombre, La Guitarra Romántica (que comprende el periodo clásico-romántico de la historia de la música) está situada fuera del amplio período que abarca esta asignatura de ICPRB, pero parece más que razonable que intentemos “rellenar”, y de esta forma enlazar, el estudio de la música que se hizo para aquel instrumento que desembocaría en la genéricamente llamada “Guitarra Clásica”. Para aquellos que los deseen, el estudio de esta música se podría ampliar hasta la década de 1840 aproximadamente, sin que ello suponga, como dije anteriormente, la supresión del estudio de las dos obligadas épocas que se abordan necesariamente en el currículo de los Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco. Entre las obras que se pueden estudiar se incluyen los dúos y obras de cámara de la época, debido a la gran cantidad de obras de este tipo (de cámara) que se hicieron y a la mala calidad de la música conservada para ser interpretada a guitarra sola durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Se trabajarían estos apartados:

- Autores
- Estudio de su repertorio a solo
- Estudio de la música de cámara
- Adornos
- El acompañamiento del canto con la Guitarra Romántica
- El acompañamiento con guitarra sobre una partitura escrita para piano-forte o clave; la adaptación de la parte del teclado en otra para guitarra al uso de la época.
- El final del Bajo Continuo

Entre un muestreo de las numerosas obras y autores estarían los siguientes:

Varios
Obras a guitarra sola
de varios autores clásicos

Fernando Sor
Dionisio Aguado
Mauro Giuliani
Fernando Carulli
Matteo Carcassi

- Antonio Cano
Etc.
- Pierre-Jean Baillon (Guitarra de 5 órd.) Nouvelle Méthode de Guitarre - 1781, Paris - Minkoff, 1977
- Giacomo Merchi (Guitarra de 5 órd.) Le Guide des Écoleiers de la Guitarre & Traité des agrévemens de la musique exécutés sur la guitarre - 1761 & 1777, Paris – Minkoff, 1981
Racolta d'ariette francesi ed italiane per la chitarre op. 4 – SPES.
XXI Livre de Guitare contenant des airs connus op. 25 – SPES
Quattro cuetti a due chitarre e Sei minuetti a solo con variazioni op. 3 - SPES
Sie duetti a guitarra e violino op. 12 – SPES
- Pierre Jean Porro (Guitarra de 5 órd.) Six Sonates & Dixième Ouverture 1788-1797 ó 96, Paris – Chanterelle, 1981
(Guitarra de 5 órdenes y violín)
Novelles etrennes de guitarre – Paris 1784
Journal de guitarre
Collection de Preludes ou Caprices
Instruction Elementaire de la Lyre-guitarre
- Antonio Abreu (Guitarra de 5 y 6 órd.) Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes - 1799, Salamanca - Biblioteca Nacional de Madrid, microfilm
- Domenico Cimarosa (Guitarra de 5 y 6 órd.) Sei Canzonette Italiane, coll'Accompanamento di Chitarra - 1749-1801
- Fernando Sor (Guitarra Clásica-romántica) Fernando Sor, Seguidillas - 1778-1839
- Fernando Sor (Guitarra Clásico-romántica) More Seguidillas For tree and three voices, with guitar or piano accompaniment – Brian Jeferry – Tecla
- Nicolo Paganini (1782-1840) Sonatas para guitarra
En especial la nº 87: Minuetto y Rondó Allegro
3 Grandes cuartetos a violín, viola, guitarra y violoncello, op. 4.
3 Cuartetos a violín, viola, guitarra y cello, op. 5.
- Varios Antología s. XIX – La canción con acompañamiento de guitarra – Javier Suárez Pajares – Música Hispana

Manuel García (1775-1832)	Canciones y caprichos líricos – Celsa Alonso – Música Hispana
Franz Schubert	Musik für Gitarre – Kart Scheitt – Universal Edition
Federico Moretti	Doce Canciones (London, c. 1812) Brian Jeffery – Tecla Principio per la Chitarra. Napoli 1792. (Guitarra de 5 órdenes).
Emilia Giuliani Gugliemi	Sei preludi per chitarra – SPES
Salvador Castro de Gistau	Oeuvres choisies pour guitarre seule op. 7, 9, 10, 12, 17 y 18 – SPES
Martín y Soler	Canzonettes acompañadas con guitarra
Luigi Bocherini	Quintetos con guitarra Seguidillas et boleros avec accompagnement de guitarre op. 1, 3 y 19. – SPES
Doisy-Bedard	Six airs nouveaux avec accompagnemens de Guitarre Musique et partie des Paroles. Aires y romances con acompañamiento de guitarra.
Anton Diabelli	Serenata concertante op. 105 per flauto, viola e chitarra.
J. Amon	Lied para voz con acompañamiento de flauta, guitarra y pianoforte Divertimentos para guitarra,, violín, alto o 2º violín y chelo.
Bailleaux / Lemoine	Metodo de guitarra por musica y tablatura. Contine suites de aires para violín y guitarra y otra suite de aires para cantar con acompañamiento de guitarra. Novelle metodo... (París, 1773)
Beethoven / Matiegka	Adelaida. Cantata para voz y guitarra.
Fernando Carulli	Obras escogidas para violín y guitarra y para flauta y guitarra.
Mauro Giuliani	Sei Ariette poesia di Metastasio coll accompagnamento di pianoforte o chitarra, op-95 Cavatina y romanza para voz y guitarra. Cavatine “Di tanti palpiti” de l’Opera Tancredi per canto y guitarra o pianoforte. L’Hoyer Gran dúo concertante para guitarra y violín, op. 28. Trío Concertante para 3 guitarras, op. 29. Tres dúos concertantes para 2 guitarras, op. 34.
I. de Laporta	Seis tríos para guitarra, violín y bajo (c. 1790)
Francesco Molino	Tres grandes sonatas para la guitarra con acompañamiento de violín, op. 7.
W. A. Mozart / W. Matiegka	3 Lieder para voz y guitarra
F. Rault	3 Sonatas para la flauta con acompañamiento de bajo.

- A. de Soto Arte de aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgado la guitarra, de cinco ordenes o cuerdas y también la de quatro o seis ordenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y también el Tiple... (1760)
- R. Straube 3 Sonatas para la guitarra con acompañamiento para el clave, 2 sonatas para guitarra y violín y una selección de canciones inglesas e italianas para 2 guitarras.
Piezas para Guittar (Guitarra popular en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII).

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "MANUEL CASTILLO", SEVILLA

Enseñanzas de Grado superior

Profesor: Juan Carlos Rivera

INTRODUCCIÓN

Después del trabajo exhaustivo y continuado en el terreno de las diferentes técnicas instrumentales realizado en el Grado Medio, el objetivo fundamental que nos planteamos en el Grado Superior es, además del lógico afianzamiento y progreso de estos recursos técnicos, el perfeccionamiento de todo lo inherente a la interpretación de las diferentes corrientes musicales y estilos nacionales que se dieron durante los siglos XVI a XVIII.

Dado que los alumnos practican ya desde el Grado Medio varios instrumentos de la familia del laúd y la vihuela, vemos conveniente que en cada curso del Grado Superior el alumno se centre en dos instrumentos, uno renacentista y otro barroco, para así poder trabajar más profundamente cuestiones de repertorio y técnicas específicas, estilo y ornamentación.

Así, los principales objetivos que nos marcamos para los dos primeros cursos serán:

OBJETIVOS (INSTRUMENTO RENACENTISTA)

1.- Trabajo en profundidad de repertorios fundamentales:

- Repertorio vihuelístico español del siglo XVI y del laúd italiano de la primera mitad del siglo XVI.
- Repertorio de la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII en Italia.
- Repertorio inglés de los períodos isabelino y jacobeo (2ª mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII).

Será conveniente que el alumno no trabaje más de uno de estos apartados por curso para así poder profundizar en los mismos.

2.- Afianzamiento y progreso en recursos técnicos instrumentales:

- Conseguir velocidad en la técnica de la figueta (alternancia de pulgar e índice de la mano derecha).
- Independencia de los dedos de ambas manos para poder afrontar con garantías el repertorio polifónico.
- Control de la emisión del sonido.
- Control de la mano izquierda en movimientos longitudinales rápidos ascendentes y descendentes.

3.- Estudio de la ornamentación propia de cada estilo teniendo en cuenta las fuentes originales y los estudios modernos sobre el tema.

OBJETIVOS (INSTRUMENTO BARROCO)

1.- Trabajo en profundidad de uno de los siguientes repertorios:

- Repertorio italiano para tiorba de la primera mitad del siglo XVII.
- Repertorio francés para tiorba de la segunda mitad del siglo XVII
- Repertorio francés del siglo XVII para laúd barroco.
- Repertorio alemán del siglo XVIII para laúd barroco o para tiorba (transcripciones de obras de J.S. Bach).
- Repertorio español del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII para guitarra barroca.

2.- Afianzamiento y progreso en recursos técnicos instrumentales:

- Dominio de la acción del pulgar de la mano derecha en instrumentos de 11 o más órdenes de cuerdas.
- Control en el recurso técnico de los ligados de mano izquierda.
- Perfeccionamiento en el uso de las campanelas.
- Conseguir velocidad en la alternancia de los dedos índice y medio de la mano derecha.
- Control en la emisión del sonido.

3.- Estudio de los estilos característicos que se dan en el Renacimiento y el Barroco.

4.- Estudio de la ornamentación propia de cada estilo e instrumento acudiendo a las fuentes originales y a estudios modernos sobre la materia.

CONTENIDOS (INSTRUMENTO RENACENTISTA)

- Ejercicios de figueta de Pat O'Brien y Paul O'Dette.
- Ejercicios de independencia para ambas manos (muy útiles los de Paul O'Dette y los de guitarra clásica de Abel Carlevaro que fácilmente pueden trasladarse a los instrumentos antiguos).
- Ejercicios de ligados de dos y tres notas.
- Ejercicios de trinos.
- Escalas diatónicas ascendentes y descendentes.
- Escalas en terceras y sextas paralelas.

CONTENIDOS (INSTRUMENTO BARROCO)

- Ejercicios para dotar al pulgar de la mano derecha de seguridad y firmeza en la pulsación de los órdenes más graves (instrumentos de 11 a 14 órdenes).
- Escalas y diseños melódicos en campanela.
- Ligos de dos, tres y cuatro notas.
- Fórmulas de rasgueado.
- Trinos, mordentes, acciaturas, apoyaturas y toda clase de ornamentos.
- Diferentes técnicas de arpegiado de acordes.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

Interés intrínseco del repertorio elegido y calidad de las obras.
Demostrar calidad y potencia del sonido.
Demostrar expresividad en la interpretación adecuada a cada estilo y autor.
Dificultad técnica y expresiva de las obras elegidas. Se valorará positivamente el nivel de dificultad de las mismas.
Interés mostrado por el conocimiento de época, estilo y autor.
Participación en audiciones.
Mostrar autonomía progresivamente mayor en la resolución de problemas técnicos e interpretativos.

La evaluación será continua, y el alumno demostrará, mediante controles cuatrimestrales, el nivel alcanzado en el dominio del/los instrumento/os. La calificación final reflejará el nivel adquirido al finalizar el curso.

El alumno deberá presentar a final de curso un programa de recital de aproximadamente una hora de duración con obras de diferentes estilos y para dos instrumentos diferentes.

Se valorará positivamente la participación del alumno en audiciones.

RELACIÓN DE OBRAS ORIENTATIVAS

No se trata de dar una relación exhaustiva sino de indicar con algunas obras fundamentales del repertorio el grado de dificultad que deben tener las obras a preparar durante el curso.

INSTRUMENTOS RENACENTISTAS

Alonso Mudarra: Piezas para vihuela del tercer tono.
Luis Milan: Fantasías de consonancias y redobles XV a XVIII y Tentos (para 2º curso).
Francesco da Milano: Ricercar 33 e la sua Compagna 34.
John Dowland: Farewell
Simone Molinaro: Fantasías.
Passamezzi in parte variate.
Michelangelo Galilei: Suites

INSTRUMENTOS BARROCOS

Robert de Visée: suite en Re M para tiorba (ms. Vaudry de Saizenay)
Suite en Re m para guitarra
Angelo Michele Bartolotti: Suite por la E del segundo libro de guitarra española.
Silvius Leopold Weiss: Suite en Fa M (Praga 1717, ms. de Londres)
Girolamo Kapsperger: Tocatas I y VII para tiorba.
Santiago de Murcia: Passacalle por la E de Passacalles y Obras.
Johann Sebastian Bach: Suites BWV 1007, 1008 & 1009 en transcripción para tiorba.

TABLATURA

INTRODUCCIÓN

La música instrumental ha tenido durante siglos un sistema particular de notación musical: la "tablatura" o "cifra" en español. Éste, o más bien estos sistemas están concebidos fundamentalmente para indicar al intérprete la digitación necesaria para producir los sonidos. Es pues, un sistema práctico y absolutamente idiomático.

El primer ejemplo que se conserva de tablatura data de alrededor del año 1320 y se trata de un manuscrito de música de órgano, o posiblemente de clavicordio, con música principalmente francesa pero cuyo sistema será característico de las posteriores tablaturas alemanas para teclado.

Es sumamente conocido que toda la música para instrumentos de cuerda pulsada se escribió mediante diferentes sistemas de cifrado hasta bien entrado el siglo XVIII, algunos de los cuales han perdurado en la música popular hasta nuestros días. El conocimiento de estos sistemas es pues fundamental para poder acudir a las fuentes originales sin tener que recurrir a transcripciones en notación moderna, a veces elaboradas con una muy dudosa base científica.

La asignatura está especialmente dirigida a aquellos alumnos de especialidades instrumentales cuyo repertorio histórico está escrito en los citados sistemas de tablatura: alumnos de Guitarra, alumnos de Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco, alumnos de Órgano, Clavecín, Viola da Gamba, Arpa, o todos aquellos que estén interesados en el repertorio llamado de la música antigua.

OBJETIVOS

La asignatura pretende desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

- Conocer los distintos sistemas de tablatura de teclado, instrumentos de cuerda pulsada, arpa y viola da gamba.
- Reconocer los diferentes sistemas de tablatura: italiana, francesa, alemana, napolitana.
- Aprender a transcribir los signos de las diferentes tablaturas a signos musicales convencionales.
- Conocer y practicar los diferentes procedimientos de transcripción.
- Reconocer épocas y estilos -incluso autores- según la escritura utilizada.
- Descubrir a primera vista a qué tipo de instrumento está destinada una determinada tablatura.
- Conocer organológicamente los instrumentos para los que se escribió en tablatura, así como sus diferentes afinaciones y su papel histórico.
- Analizar obra impresa y obra manuscrita.
- Conocer las diversas maneras "típicas" de escribir ciertas letras o números dependiendo de época y lugar de procedencia.

- Conocer los signos de digitación y ornamentación en diferentes épocas y autores.

CONTENIDOS

- Terminología básica referida a la música escrita en tablatura y a los instrumentos para los que se escribió.
- La tablatura italiana: - sistema
 - signos comunes de digitación y ornamentación
 - signos particulares
 - particularidades de su uso en España. La cifra.
 - evolución
- La tablatura francesa: - sistema
 - signos comunes de digitación y ornamentación
 - signos particulares
 - evolución
- La tablatura alemana: - sistema general y sistemas particulares
 - signos comunes de digitación y ornamentación
 - signos particulares
 - evolución
- La tablatura napolitana: - sistema
- La tablatura italiana de guitarra barroca:
 - tablatura de rasgueado: el Alfabeto
 - tablatura mixta de rasgueado y punteado
 - signos de ornamentación y digitación
- Las tablatras castellana y catalana de guitarra barroca.
- La tablatura francesa de guitarra barroca:
 - tablatura mixta de rasgueado y punteado
 - signos de ornamentación y digitación
- Tablatura de teclado: sistema español.
- Tablatura española de arpa.
- Tablatura de viola da gamba.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

- Analizar diferentes tipos de tablatura y relacionarlos con diferentes épocas y estilos, e incluso autores.
- Usar correctamente la terminología referida a instrumentos, sistemas de tablatura, ornamentación.
- Conocer el material bibliográfico necesario.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura italiana para laúd o vihuela.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura francesa para laúd.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura italiana para tiorba.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura francesa para tiorba.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura italiana para guitarra barroca.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura francesa para guitarra barroca.

- Realizar la transcripción de una obra en tablatura española de teclado.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura española de arpa.
- Realizar la transcripción de una obra en tablatura inglesa para viola de gamba.

La evaluación será continua, con un seguimiento de la actividad y progreso del alumno durante todo el curso académico. El alumno irá presentando trabajos de transcripción a lo largo del curso, y realizará varios controles en los que se exigirá la transcripción de obras o fragmentos de obras en diferentes tipos de tablatura.

METODOLOGÍA

Si bien el tipo de lección magistral se hace necesario para la explicación de los contenidos, la clase pretende ser lo más práctica posible. Uno de los procedimientos a seguir será la corrección y análisis en clase y ante la concurrencia de todos los alumnos de los trabajos de transcripción elaborados por los mismos.

Un proyector de opacos será de suma utilidad para mostrar ejemplos de diferentes tablaturas y signos de ornamentación, así como representaciones iconográficas de los distintos instrumentos.

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Enseñanzas de Grado superior

Profesor: Juan Carlos de Mulder

INSTRUMENTOS DE CUERDA PULSADA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO (Laúd / Vihuela)

Vigente desde el curso 2005-2006

Números de cursos: 4

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los cuatro cursos que contempla el grado superior el alumno deberá consolidar y profundizar el conjunto de los factores técnicos e interpretativos que definirán la formación integral del alumno de los instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento y barroco

OBJETIVOS

Desarrollar y consolidar el buen funcionamiento progresivo de los factores técnicos , y ejercitar la técnica con la práctica de ejercicios de mecanismo y estudios técnicos en las obras musicales. Conocimiento teórico y en su caso práctico (según la elección de instrumentos que haya hecho el alumno) de los diferentes instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento y barroco.

Interpretación y estudio de obras a sólo representativas de cada uno de los estilos e instrumentos (música renacentista, música del siglo XVII y música barroca) poniendo en práctica todos los principios técnicos, sonoros, teóricos, históricos y de ornamentación.

Conseguir que el alumno tenga una personalidad interpretativa propia.

CONTENIDOS

Estudios técnicos específicos de cada instrumento que desarrollen todos los aspectos mecánicos e interpretativos (digitaciones de mano derecha e izquierda, dinámicas y articulaciones en las diferentes épocas y estilos).

Lectura y conocimiento de la tablatura francesa e italiana.

Estudio de la evolución de los instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento al barroco y de la técnica, ornamentación (signos comunes en la tablatura de cada compositor) y estilos.

Estudio en profundidad de un instrumento renacentista y otro barroco.

METODOLOGÍA

Dependiendo del alumno y de sus características físicas y psicológicas, el método a seguir se desarrollará dentro de un concepto personalizado y de un seguimiento profundo para desarrollar su técnica mecánica e interpretativa, el

desarrollo artístico y la capacidad facultativa para la enseñanza de la asignatura con el fin de desarrollar un músico del máximo nivel posible.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

El alumno deberá ser capaz de:

Tocar con una técnica correcta demostrando el buen uso de todos los factores técnicos (sonido de calidad, capacidad de digitación con ambas manos, diferentes dinámicas y diferentes articulaciones) Capacidad para transmitir el mensaje musical con personalidad propia.

Conocimiento máximo sobre estilos, técnicas interpretativas, épocas e instrumentos que le permitan una autonomía en su proyección como profesional.

PRIMER CURSO

PRIMER TRIMESTRE

Se practicará la figueta y dos dedos en los instrumentos renacentistas y pulgar en bordones para un mayor afianzamiento en el laúd barroco o la tiorba. Emisión del sonido en los órdenes (cuerda doble, sea octavada o al unísono) para los diferentes instrumentos. Coordinación precisa de las dos manos para una correcta interpretación.

Lectura de 5 obras renacentistas del programa en tablatura francesa e italiana, o de similar dificultad.

Lectura de una suite para tiorba, laúd barroco o guitarra barroca del programa o de dificultad análoga.

SEGUNDO TRIMESTRE

Afianzamiento de los estudios realizados anteriormente.

Estudio de seis obras renacentistas del programa.

Estudio de una suite o parte de ella para instrumentos barrocos del programa.

TERCER TRIMESTRE

Repaso de lo estudiado en los dos trimestres anteriores.

Estudio de tres obras para instrumento renacentista del programa.

Estudio de cinco obras sueltas para instrumento barroco del programa.

PROGRAMA PRIMER CURSO

Obras a elegir

Instrumento renacentista (vihuela y laúd renacentista)

LUYS DE NARVÁEZ	Diferencias de guárdame las vacas
LUYS MILÁN	Canción del Emperador
E. de VALDERRÁBANO	12 primeras fantasías
M. de FUENLLANA	Sonetos
	Fantasía
E.DAZA	Glosa sobre Tant que vivray
J.DOWLAND	Fantasía para desenvolver las manos
	Fantasía
	Lachrimae
	Lady Hunsdon"s Puffe
F.C da MILANO	Fantasía
ROBERT BALLARD	Gaillardes
S.MOLINARO	Fantasía

Guitarra barroca

GASPAR SANZ	Piezas
ROBERT DE VISÉE	Suite en re menor
FRANCISCO GUERAU	Piezas
LUDOVICO RONCALLI	Piezas

Laúd barroco

J.S. BACH	Fuga en sol menor BWV 1000
S.L. WEISS	Suite en re menor
CH. MOUTON, J.G. CONRADI	Suite

Tiorba

ROBERT DE VISÉE	Suite
H. KAPSPERGER	Piezas
A. PICCININI	Piezas

Archilaúd

A. PICCININI	Tocatas y danzas
GIOVANNI ZAMBONI	Suite

SEGUNDO CURSO

PRIMER TRIMESTRE

Se afianzará el estudio de la figueta y dos dedos en los instrumentos renacentistas y pulgar en bordones para un mayor dominio en el laúd barroco o la tiorba. Emisión del sonido en los órdenes (cuerda doble, sea octavada o al unísono) para los diferentes instrumentos. Coordinación precisa de las dos manos para una correcta interpretación. Estudio intensivo de fórmulas de digitación para mayor facilidad en la interpretación.

Lectura de 6 obras renacentistas del programa en tablatura francesa e italiana o de similar dificultad.

Lectura de una suite para tiorba, laúd barroco o guitarra barroca del programa o de dificultad análoga.

SEGUNDO TRIMESTRE

Afianzamiento de los estudios realizados anteriormente.

Estudio de siete obras renacentistas del programa de similar dificultad.

Estudio de una suite o parte de ella para instrumentos barrocos del programa o de dificultad análoga.

TERCER TRIMESTRE

Repaso de lo estudiado en los dos trimestres anteriores.

Estudio de dos obras para instrumento renacentista del programa.

Estudio de cuatro obras sueltas para instrumento barroco del programa.

PROGRAMA SEGUNDO CURSO

Obras a elegir

Instrumento renacentista (vihuela y laúd renacentista)

LUYS DE NARVÁEZ	Diferencias de Conde Claros
	Diferencias sobre vacas
LUYS MILÁN	Fantasías de consonancias y redobles
DIEGO ORTIZ	Recercadas
A. MUDARRA	Fantasías
E.DAZA	Fantasías de passos largos
J.DOWLAND	Fantasia 73
	Solus Cam Sola
	Preludium
	The Right Hounorable R.E.S Galliard
F.C da MILANO	Fantasías
ROBERT BALLARD	Gaillardes
S.MOLINARO	Fantasías

Guitarra barroca

GASPAR SANZ	Piezas
FRANCESCO CORBETTA	Suite
FRANCISCO GUERAU	Piezas
SANTIAGO DE MURZIA	Piezas

Laúd barroco

J.S. BACH	Suite en sol menor BWV 995

S.L. WEISS	Suite en re Mayor
CH. MOUTON, J.G. CONRADI	Suite

Tiorba

ROBERT DE VISÉE	Piezas en do Mayor
A. PICCININI	Tocatas y danzas
H. KAPSPERGER	Tocatas y danzas

Archilaúd

A. PICCININI	Tocatas y danzas
GIOVANNI ZAMBONI	Suite

TERCER CURSO

PRIMER TRIMESTRE

Se realizará un estudio más intensivo de la figueta y dos dedos en los instrumentos renacentistas con obras de mayor dificultad y pulgar en bordones para un mayor dominio en el laúd barroco, archilaúd o la tiorba. Emisión del sonido en los órdenes (cuerda doble, sea octavada o al unísono) y en las cuerdas simples para los diferentes instrumentos. Coordinación precisa de las dos manos para una correcta interpretación en los distintos instrumentos. Estudio de fórmulas de digitación, según instrumentos y estilos para mayor facilidad técnica en la interpretación.

Lectura de 8 obras renacentistas del programa en tablatura francesa e italiana o de similar dificultad.

Lectura de una suite para tiorba, archilaúd, laúd barroco o guitarra barroca del programa o de dificultad análoga.

SEGUNDO TRIMESTRE

Afianzamiento de los estudios realizados anteriormente.

Estudio de siete obras renacentistas del programa de similar dificultad.

Estudio de una suite o parte de ella para instrumentos barrocos del programa o de dificultad análoga.

TERCER TRIMESTRE

Repaso de lo estudiado en los dos trimestres anteriores.

Estudio de dos obras para instrumento renacentista del programa.

Estudio de cuatro obras sueltas para instrumento barroco del programa.

PROGRAMA TERCER CURSO

Obras a elegir

Instrumento renacentista (vihuela y laúd renacentista)

LUYS DE NARVÁEZ	Fantasías
LUYS MILÁN	Pavanas y tientos
A. MUDARRA	Piezas
E.DAZA	Fantasías
J.DOWLAND	Mr John Langton's Pavan
	Fantasie 1
	Can She Excuse
	Semper Dowland Semper dolens
F.C da MILANO	Fantasías

Guitarra barroca

GASPAR SANZ	Pasacalles y piezas
SANTIAGO DE MURCIA	Pasacalles y piezas del código Saldívar
FRANCISCO GUERAU	Pasacalles
	A convenir personalmente con cada alumno

Laúd barroco

J. S. BACH	Suites para Laúd, violín o violonchelo
S.L.WEISS	Suite del manuscrito de Dresde

Tiorba

OBRAS DE: ROBERT DE VISÉE, A. PICCININI Y H.KAPSPERGER DE MÁXIMA DIFICULTAD
A convenir personalmente con cada alumno

Archilaúd

OBRAS DE: A. PICCININI Y GIOVANNI ZAMBONI
A convenir personalmente con cada alumno

CUARTO CURSO

PRIMER TRIMESTRE

Siendo este el último curso, se realizará un estudio mucho más intensivo, repasando y perfeccionando la técnica de la figueta y dos dedos en los instrumentos renacentistas con obras de mayor dificultad y pulgar en bordones para un mayor dominio en el laúd barroco, archilaúd o la tiorba. Emisión del sonido en los órdenes (cuerda doble, sea octavada o al unísono) y en las

Guitarra barroca

OBRAS DE LOS GUITARRISTAS EUROPEOS DE MÁXIMA DIFICULTAD

SANTIAGO DE MURZIA	Pasacalles
ROBERT DE VISÉE	Suite

Laúd barroco

J.S.BACH	Suite
S.L.WEISS	Suite del manuscrito de Londres
J.G.CONRADI	Suite
VIEUX GAULTIER	Suite

Tiorba

ROBERT DE VISÉE	Suite del manuscrito de Sezenay
A. PICCININI	Tocatas y danzas
H.KAPSPERGER	Tocatas y danzas del libro cuarto

Archilaúd

A. PICCININI	Tocatas y danzas
GIOVANNI ZAMBONI	Suite

Anexo 3

CD con los siguientes archivos:

- Listado completo de piezas organizadas por libros
[\[ANEXO 3 Lista piezas libros.pdf\]](#)
- Listado completo de piezas organizadas alfabéticamente
[\[ANEXO 3 Lista alfabética piezas.pdf\]](#)