

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

# 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 1980<sup>1</sup>, 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 interés<sup>2</sup>.

Su segundo libro, *The guitar and its music* publicado en 2002<sup>3</sup> 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 fuentes<sup>4</sup>. La tercera parte del libro está escrita por Paul Sparks y está dedicada a la guitarra clásico- romántica.

---

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

<sup>2</sup> 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.

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

<sup>4</sup> 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*<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup> nos proporciona la siguiente definición:

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

---

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

<sup>2</sup> *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 sencilla<sup>1</sup>, 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 bordones<sup>2</sup> en la cuarta y quinta cuerda y el uso de la scordatura<sup>3</sup>.*

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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 puentes<sup>1</sup>. Cada *luthier*<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 naturaleza<sup>1</sup>, 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 Tyler<sup>2</sup> 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.

---

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

<sup>2</sup> 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 Pujol<sup>1</sup>:

*“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*<sup>2</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 órdenes<sup>1</sup>. 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 indicación<sup>2</sup>. “... 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 órdenes<sup>3</sup>: 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*”<sup>4</sup>, 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 Tyler<sup>5</sup>, la situación en Francia fue muy diferente:

---

<sup>1</sup> 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. Libro I- folios XXI al XXIV.

<sup>2</sup> 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 103.

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

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

<sup>5</sup> 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 gitterre (or giterne). 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 giterne* (1550), *Le Premier Livre... de Giterne* (1552), *Quatriesme Livre... de Giterne* (1552), *Le Second Livre... de Giterne* (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 Giterre* (1551), *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature a bien accorder...* (1551), *Tiers Livre... de Giterre* (1552), *Cinquiesme Livre de Giterre* (1554), *Second Livre de Giterre* (1556).
3. Simon Gorlier: publicó los siguientes dos libros: *Le Troysieme Livre... de Giterne* (1551), *Livre de Tablature de Giterne* (156?).
4. Gregoire Brayssing: publicó solo un libro: *Quart Livre... de Giterne* (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 Inglaterra<sup>1</sup>, 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 solista<sup>2</sup>. Las publicaciones para guitarra de cuatro órdenes en Italia son las siguientes:

1. Melchiore 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.

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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*<sup>1</sup>.

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 Bologna<sup>2</sup>, es la primera fuente donde se encuentran ejemplos de *alfabeto*<sup>3</sup>. 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 Pujol<sup>4</sup>:

*“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.”*

---

<sup>1</sup> 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*.

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

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

<sup>4</sup> 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*<sup>1</sup> 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 Dugot<sup>2</sup>. Con la VM del Museo *Jacquemart André*, Emilio Pujol<sup>3</sup> 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

---

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

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

<sup>3</sup> 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 Quito<sup>1</sup>. 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 Griffiths<sup>2</sup>:

*“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 Bargallo<sup>3</sup>:

*“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.”*

---

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

<sup>2</sup> GRIFFITHS, J. (2005). Op, Cit. p.38

<sup>3</sup> 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 Pujol<sup>1</sup>:

*“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 citas 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 Pujol<sup>2</sup>:

*“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 cronológicamente<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> PUJOL, E. (1971). Op, Cit, p.7.

<sup>2</sup> PUJOL, E. (1971). Op, Cit, p.6.

<sup>3</sup> 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”<sup>1</sup> 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 Milán<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Pujol<sup>1</sup>.

*“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.”*

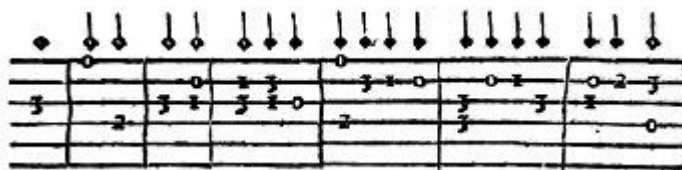
En el prólogo se explica a los principiantes los rudimentos básicos necesarios para la interpretación del repertorio y los aspectos generales del instrumento. En su explicación se indica la forma de *templar*<sup>2</sup>, encordar y comparar la afinación con los puntos sobre el instrumento, estableciendo 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:

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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: *Fantasia 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 rojos<sup>2</sup>.

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 Delphin, 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

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

<sup>2</sup> 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 prólogo<sup>1</sup>:

*“... 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 diciendo<sup>2</sup>:

*“... 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 autor<sup>3</sup> *“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.

---

<sup>1</sup> 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, folio. aii.

<sup>2</sup> NARVÁEZ, L. (2003). Op, Cit. Folio [vii].

<sup>3</sup> NARVÁEZ, L. (2003). Op, Cit. Folio 25.

Cuarto libro: el compositor introduce en este libro el género de las diferencias<sup>1</sup>. 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 Pujol<sup>2</sup>:

*“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*

---

<sup>1</sup> Las diferencias en el Renacimiento evolucionaron en el Clasicismo hacia el tema con variaciones.

<sup>2</sup> 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 Pujol<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup>, 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*

---

<sup>1</sup> PUJOL, E. (1965). Op, Cit. p.X.

<sup>2</sup> 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 mesural<sup>1</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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 Pujol<sup>1</sup>:

*“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”*<sup>2</sup>, 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 dificultoso de tañer”*, sin embargo agrega que *“no son tan difíciles que cualquiera que razonable mano tuviere lo podrá tañer”*<sup>3</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> PUJOL, E. (1965). Op, Cit. p.XI.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 quintas<sup>1</sup>. 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 pieza<sup>2</sup>. 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 guitarra<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 Griffiths<sup>1</sup>:

*“La música de los vihuelistas algo posteriores a los antes mencionados<sup>2</sup>, 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 Griffiths<sup>3</sup>:

*“En sus fantasías, Pisador no fue capaz de controlar la densidad de la textura musical ni dirigir el flujo 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.”*

---

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

<sup>2</sup> Se refiere a Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra y Enríquez de Valderrábano.

<sup>3</sup> 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.*”<sup>1</sup>; 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*”<sup>2</sup> 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.*”<sup>3</sup>. 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

---

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

<sup>2</sup> PISADOR, D. (2003). Op, Cit. Folio IX.

<sup>3</sup> 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 español<sup>1</sup>. *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 Griffiths<sup>2</sup>:

*“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

---

<sup>1</sup> El libro contiene 188 obras en total.

<sup>2</sup> 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 Griffiths<sup>1</sup>:

*“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 contienen<sup>2</sup>.”*

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 derecha<sup>3</sup>.”* 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.

---

<sup>1</sup> GRIFFITHS, J. (2005). Op, Cit. p.43.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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*<sup>1</sup>.” 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.

---

<sup>1</sup> 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 Griffiths<sup>1</sup>:

*“... 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.*

The image shows a musical score for a vihuela. It consists of a six-line staff with a treble clef and a common time signature. Above the staff, there are three labels: 'Sexto tono: D.', 'Libro primero:', and 'Fol. 9.º'. Below the staff, there are vertical lines representing the fretboard, with dots indicating finger positions. The notation is a mix of letters and numbers, typical of early Spanish lute tablature.

<sup>1</sup> 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 tratado<sup>1</sup>.” 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 alto<sup>2</sup>.” Las fantasías del autor son para vihuela sola, indica con una letra al comienzo su dificultad: “Todas las fantasías difficiles 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 difficiles, y las que con letra. F. son faciles<sup>3</sup>.”

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 Claves en los trastes que se requiere conforme al término<sup>4</sup>.” 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 1.

<sup>3</sup> DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 2.

<sup>4</sup> DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 35.

*puntillos: y al cabo dél ay dos canciones Francesas tañidas sin cantar*<sup>1</sup>.” 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 construidas. 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 Clemente<sup>2</sup>:

*“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*

---

<sup>1</sup> DAZA, E. (2003). Op, Cit. folio 74.

<sup>2</sup> 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 prólogo<sup>1</sup>:

*“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”*<sup>2</sup>.

*“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

---

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

<sup>2</sup> 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*<sup>1</sup>. 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 Arriaga<sup>2</sup>:

*"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 información<sup>3</sup>:

*"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,*

---

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 Spagnola<sup>1</sup>

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)<sup>2</sup>**

#### **1628 *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*<sup>3</sup>**

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

---

<sup>1</sup> En el segundo libro se considera solo la publicación del quinto libro.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 acordes<sup>1</sup>.

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 cuerda<sup>2</sup>.
- *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,

---

<sup>1</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.55.

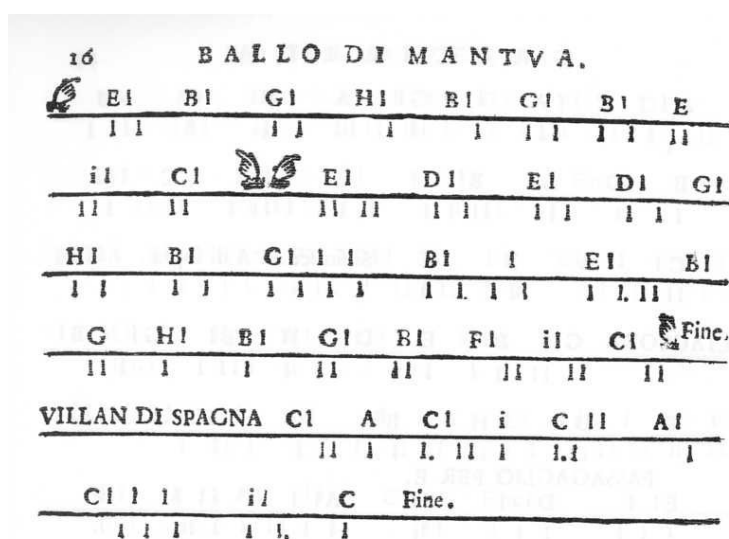
<sup>2</sup> En la explicación existe un error al afinar la primera cuerda con la segunda, el autor dice que se debe pisar en el cuarto traste e igualarla a la cuerda al aire, cuando en realidad debería ser en el quinto traste de la segunda cuerda.

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)*<sup>1</sup>.



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.

<sup>1</sup> 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 Foscari (fl 1629-47)<sup>1</sup>

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

**1640 *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*<sup>3</sup>**

Paolo Foscari 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 Foscari 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*

---

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

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

<sup>3</sup> 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 C<sup>1</sup>.
- *Regola del Trillo, Picco y Repicco*: explica tres modos de realización de estos ornamentos y su escritura en la tablatura.

---

<sup>1</sup> 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).

Passacaglio Passegiato sopra la lettera del O. 81  
All Molto Il.ºe S.ºe Alessandro Capponi

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?)<sup>1</sup>

**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*<sup>2</sup>**

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 Tyler<sup>3</sup>, 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 *españoletas* 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 Foscarini<sup>4</sup>.
- Gráfica del *alfabeto* italiano y explicación: además del *alfabeto* normal, incluye seis acordes que se tocan en posiciones altas del instrumento.

---

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

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

<sup>3</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.57.

<sup>4</sup> 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

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

D I O I I I C I ~ I I  
 I I I I 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 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)<sup>1</sup>**

**1640 *Libro primo di chitarra spagnola*<sup>2</sup>**

**1655 *Libro secondo di chitarra spagnola*<sup>3</sup>**

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 esforzado (*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.

---

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

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

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

Veamos a continuación un prelude 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 (Florenca; fl 1640-43)<sup>1</sup>

##### **1640 *Sonate di Chitarra Spagnola*<sup>2</sup>**

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*, *españoletas* y danzas italianas.

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

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

<sup>2</sup> 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).**

The image shows a page of handwritten musical notation for a guitar piece. At the top left, the number '24' is written. The title 'Ciaccona passeggiata per A en G' is written in cursive at the top center. The notation consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The music is written in a style characteristic of early guitar tablature, with various rhythmic values and accidentals. There are several asterisks (\*) scattered throughout the notation, which according to the text indicate a 'pizzicato' or 'rasgueado' style. The handwriting is clear and legible.

### 1.2.3.1.6. Francesco Corbetta (Pavia, c.1615; París, 1681)<sup>1</sup>

**1643 *Varii Capricii per la Chittara Spagnuola*<sup>2</sup>**

**1648 *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*<sup>3</sup>**

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 Tyler<sup>4</sup>, 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.

---

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

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

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

<sup>4</sup> 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-C<sup>1</sup>.

### 1.2.3.1.7. Carlo Calvi (fl 1646)<sup>2</sup>

#### **1646 *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*<sup>3</sup>**

El libro de Calvi es la recopilación de obras de dos *maestros*, de quienes no se especifica los nombres. Según Tyler<sup>4</sup>, 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*.

<sup>1</sup> Los acordes en cifrado americano serían: A-Bm-A-D.

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

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

<sup>4</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.61.



La primera parte está escrita para *chitarriglia*<sup>1</sup> 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)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> 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*.”

<sup>2</sup> 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).

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Balletto' and the second 'so.' (soprano). The third system is labeled 'Sarabanda' and the fourth 'da.' (da capo). The score is written in tablature, with rhythmic notation above the strings and fret numbers below. The piece concludes with a 'Fine' marking.

### 1.2.3.1.8. Giovanni Battista Granata (Turin, 1620/21; 1687)<sup>1</sup>

1646 *Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola*<sup>2</sup>

1650 *Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola piccicate, e battute*<sup>3</sup>

1659 *Soavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola*<sup>4</sup>

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 Paolini<sup>5</sup> en el prólogo de su primer libro:

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

<sup>2</sup> GRANATA, G. (1978). *Capricci Armonici sopra la Chitarriglia Spagnuola*. Firenze: SPES. Ed. facs.: Bologna: Giacomo Monti, 1646.

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

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

<sup>5</sup> 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 al 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 Tyler<sup>1</sup> 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 tiorbata<sup>2</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.74.

<sup>2</sup> 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)<sup>1</sup>**

#### **1647 Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola<sup>2</sup>**

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*.

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

<sup>2</sup> 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 Tyler<sup>1</sup>, 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, I<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.62.

<sup>2</sup> 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 seguridad<sup>1</sup>.

#### 1.2.3.1.10. Domenico Pellegrini (Bologna temprano s. XVII; después de 1682)<sup>2</sup>

##### **1650 *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*<sup>3</sup>**

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 Tyler<sup>4</sup>, Pellegrini compuso además de este libro, cantatas seculares y sacras.

<sup>1</sup> 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 la piezas de solo *alfabeto*.

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

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

<sup>4</sup> 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 Paolini<sup>1</sup> 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*.

---

<sup>1</sup> 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).

24  
BATTAGLIA FRANCESE  
ALL' ILLVSTRISS. SIG. PADRON MIO COLENDISS.  
IL SIG. CORNELIO MALVASIA  
SENATORE DI BOLOGNA.

### 1.2.3.1.11. Tomasso Marchetti (Roma?; fl 1660)<sup>1</sup>

#### **1660 *Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola*<sup>2</sup>**

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

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

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

Pico. Dentro de las danzas se cuentan *bergamasche*, *pasacalles*, *gallardas*, *villanos*, *folias*, *chaconas*, *ruggiero*, *marchas*, *balletos*, *monica*, *napolitanas*, *spagnoletas* y *romanescas*, entre otras.

Veamos un *aria* del libro:

*Tablatura 13: MAR 1 044 Aria Nuova en Dm- Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola (p. 43).*

43

A R I A N U O V A .

SPA-

La tablatura presenta acordes con cejilla en varias posiciones: M3, H3, N3; se encuentran así mismo los signos de repetición ya utilizados por Pico.

### 1.2.3.1.12. Bottazzari, Giovanni (Mantua?; fl 1663)<sup>1</sup>

#### **1663 *Sonate nuove per la chitarra spagnola*<sup>2</sup>**

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

<sup>1</sup> La biografía del compositor se puede consultar en *The New Grove* (2001). Op, Cit. Tomo 4, p.83.

<sup>2</sup> 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 diferente- Sonate nuove per la chitarra spagnola (p. 57).*

The image shows a musical score for a piece titled "Passacaglia" in "scordatura". It consists of two staves: a guitar tablature staff at the top and a standard musical staff with a treble clef below it. The piece is in 3/4 time and consists of 13 measures. The tablature shows various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9) and techniques like bends and slides. The musical staff shows the corresponding notes and rests. The piece is in a key of D major, which is achieved through the scordatura tuning.

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)<sup>1</sup>**

#### **1670 *Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola*<sup>2</sup>**

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

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

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

Paolini<sup>1</sup>. 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).*

<sup>1</sup> 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)<sup>1</sup>

#### 1674 *Primi Scherzi di Chitarra*<sup>2</sup>

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).

The image shows a page of musical tablature for a guitar piece titled 'Alemanda'. The page number '20' is in the top left corner. The title 'Alemanda' is written in a decorative font above the first staff. The music is written on a six-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The piece is in G minor, as indicated by the key signature (one flat) and the letter 'H' at the end of the piece. The tablature consists of numbers 0-7 on the lines, with various rhythmic values and accidentals. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

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

<sup>2</sup> 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)<sup>1</sup>

#### **1692 *Capricci Armonici*<sup>2</sup>**

La obra de Roncalli es la publicación más tardía de los libros de GB en Italia. En el prólogo secundario<sup>3</sup>, 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 primario<sup>4</sup>, 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 arpeggio (://:), grafía que ya había utilizado y explicado Pellegrini<sup>5</sup>.

---

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

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

<sup>3</sup> Nos referimos al prólogo de la edición moderna.

<sup>4</sup> Nos referimos al prólogo de la edición antigua.

<sup>5</sup> 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)<sup>1</sup>

**1671** Livre de guitarre contenant plusieurs pièces<sup>2</sup>

**1720** Livre de Pieces de Guitarre et de Musique<sup>3</sup>

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

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

<sup>3</sup> 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 gitarre contenant plusieurs pièces*, fue publicado en 1671, mientras el segundo *Livre de Pieces de Gitarre 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 Gitarre 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*<sup>1</sup>**

**1674 *Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale"*<sup>2</sup>**

**1674 *Pièces pour deux Guitares da "La guitare Royale" contre partie*<sup>3</sup>**

Francesco Corbetta es el único compositor al que se han atribuido dos libros en Italia<sup>4</sup> 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.

---

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

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

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

<sup>4</sup> 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 Paolini<sup>1</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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).

The image shows a musical score for a piece titled "Fanfare la même en Contre partie" from the book "Pièces pour deux Guitares da La guitare Royale". The score is written for two guitars and consists of four staves. The first staff is the bass line, and the other three are the treble lines. The music is in C major and 3/4 time. The piece is marked with a tempo of "Allegro" and a dynamic of "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The number "4" is written in the top right corner of the first staff.

### 1.2.3.2.3. Remy Médard<sup>1</sup>

#### **1676 *Pieces De Guitarre*<sup>2</sup>**

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.

<sup>1</sup> No se encontraron datos biográficos del compositor.

<sup>2</sup> 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 Corbetta<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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)<sup>1</sup>

##### **1680 *Livre de guitarrre et autres pièces de musique*<sup>2</sup>**

Grénerin era además de guitarrista, tiorbista. Según Tyler<sup>3</sup>, 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.

---

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

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

<sup>3</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.111.

Veamos un *menuet* del libro:

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

The image shows two pieces of music in tablature format. The first piece is titled 'Menuet' and is in the key of A minor (Am). It consists of two staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The second piece is titled 'Bourrée' and is in the key of A major (A). It also consists of two staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The tablature uses letters 'a' through 'g' to represent fret positions on the strings.

### 1.2.3.2.5. Robert de Visée (c.1655; 1732-3)<sup>1</sup>

**1682 *Liure de Guittarre dedié au Roy*<sup>2</sup>**

**1686 *Liure de Pieces pour la Guittarre dedié au Roy*<sup>3</sup>**

Robert De Visée fue uno de los más reconocidos tiorbistas y guitarristas de su tiempo, según Tyler<sup>4</sup>, 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

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

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

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

<sup>4</sup> 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).

The image shows a handwritten musical score for a guitar prelude in D minor. It consists of four staves. The first staff is a standard musical staff with a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one flat (D minor). It begins with a forte dynamic marking and contains a melodic line with various ornaments and a final flourish marked with a '5'. The second and third staves are guitar tablatures corresponding to the first staff, with letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g' indicating fret positions. The fourth staff is another standard musical staff, likely for the bass line, showing a simple harmonic accompaniment. The score concludes with a double bar line and a final chord.

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)<sup>1</sup>**

##### **1705 *Nouvelles découvertes sur la guitare*<sup>2</sup>**

La obra de Campion representa la última manifestación de la GB en Francia. Según Tyler<sup>3</sup>, 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 guitare*<sup>4</sup>, 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

---

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

<sup>2</sup> CAMPION, F. (1977). *Nouvelles découvertes sur la guitare*. Genève: Minkoff. Ed. facs.: París: 1705.

<sup>3</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.115.

<sup>4</sup> 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).

The image shows handwritten guitar tablature for two pieces. The first piece is titled "Prelude à 4 temps" and is written on six staves. It features a mix of rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings indicated by numbers 1-4. The second piece is titled "Allemande Tombeau" and is also written on six staves. It features a mix of rhythmic values and accidentals, with a double bar line and repeat sign in the middle. The tablature is written in a clear, legible hand.

Este preludio está escrito en *scordatura*, si consideramos la primera cuerda en mi', la afinación de la GB sería: mi', si, fa#, do# y La<sup>1</sup>. 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 estandar.

### 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 Perdomo<sup>2</sup>, 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)<sup>3</sup>**

#### **1626 *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español<sup>4</sup>***

El libro de Briceño fue impreso en París en 1626, recoge una serie de *romances y seguidillas*, junto con 60 lecciones diferentes<sup>5</sup>. Briceño utiliza el

---

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

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

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

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

<sup>5</sup> 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 *españoletas*, *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 comienzan suerte de folias in D- *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (p. 8).

*AQUI COMIENÇAN TODA SVERTE DE FOLIAS. 8*

$\begin{matrix} o & d & o & o & d & o & o & d & o & d \\ + & & P & & & & + & & I & \end{matrix}$   
*S* *I* *quereis que os enrrame la puerta.*  
 $\begin{matrix} o & d & o & o & d & o & o & d & o & d \\ I & & & & + & & P & & & \end{matrix}$   
*Vida mia de mi coraçon.*  
 $\begin{matrix} o & d & o & o & d & o & o & d & o & d \\ P & & & & & & + & & I & \end{matrix}$   
*Si quereis que os enrrame la puerta.*  
 $\begin{matrix} o & d & o & o & d & o & o & d & o & d \\ I & & + & & P & & & & + & \end{matrix}$   
*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 arriua calle a baxo  
 Vida muerto me teneis  
 Las yeruas ſe bueluen floyes  
 Donde vos poneis los pies  
 Mi querida verdad es  
 Que cauſandome paſion  
 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)<sup>1</sup>**

#### **1677 *Luz y Norte Musical*<sup>2</sup>**

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 autoría<sup>3</sup>. *Luz y Norte* es la única obra conocida de Ribayaz y fue publicada en Madrid en 1677. Según Tyler<sup>4</sup>, 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 capítulos<sup>5</sup>:

---

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

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.154.

<sup>5</sup> 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<sub>2</sub>

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 Sanz<sup>1</sup> y su notación rítmica se puede deducir de esta fuente.

### **1.2.3.3.3. Francisco Guerau (Palma de Mallorca, 1649; Madrid, 1722)<sup>2</sup>**

#### **1694 *Poema Harmónico*<sup>3</sup>**

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* presentas 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 prólogo<sup>4</sup> 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.

---

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

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

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

<sup>4</sup> 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).

The image shows a page of handwritten musical tablature for guitar. At the top right, it is titled "Pasacalles de 3º tono" with a treble clef and the number "8" in a box. The notation consists of six staves. The first staff contains rhythmic markings and a series of vertical lines representing fret positions. The subsequent staves use numbers 0-7 to indicate frets, with various musical symbols like beams, slurs, and accents. A large, shaded area in the second staff indicates a specific technique or a section of the piece. The handwriting is clear and detailed, typical of a composer's manuscript.

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)<sup>1</sup>**

**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 3<sup>2</sup>**

El libro de Sanz es quizás el libro más importante de GB en España, como diría Xavier Díaz en una entrevista a la revista *Diverdi*<sup>3</sup> “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 Foscarini, Kapsperger, 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, españoleta, folias, pavanas, rugero, paradetas, granduque* y *zarabandas*. Estos patrones los muestra a continuación en estilo punteado<sup>4</sup>. Posteriormente, presenta

---

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

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

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

<sup>4</sup> 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 cortesanias 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 manera<sup>1</sup>:

#### 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”.

<sup>1</sup> 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 jácaras del primer tomo:

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

The image shows a page of musical notation for 'Jacaras' in D minor. It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes a melody line with various ornaments and a guitar tablature line below it. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes symbols for natural harmonics (marked with 'x'). The piece is identified as 'Tomo I 7' and is attributed to 'Don/rai SANCHEZ, invent'.

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)<sup>1</sup>**

##### **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 Tyler<sup>2</sup>, 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*.

---

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

<sup>2</sup> 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)<sup>1</sup>

1714 *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*<sup>2</sup>

1732 *Saldívar Codex N° 4*<sup>3</sup>

1732 *Passacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales*<sup>4</sup>

Santiago de Murcia fue según Tyler<sup>5</sup> 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

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

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

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

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

<sup>5</sup> TYLER, J.; SPARKS, P. (2002). Op, Cit. p.158.

Reina era María Luisa Gabriela de Saboya. Según Arriaga<sup>1</sup>, 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 Perú<sup>2</sup>. 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 Chile<sup>3</sup>.

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 Lorimer<sup>4</sup>, 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

---

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 GB<sup>1</sup>, 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 Guerau<sup>2</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Macmeeken<sup>1</sup>, 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 “¿Quién 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 Lorimer<sup>2</sup>, 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 jotas*, 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.

---

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

<sup>2</sup> 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 preludeo y allegro, género de composición ampliamente desarrollado por Bach y Weiss durante el siglo XVIII<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 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)<sup>1</sup>**

#### **1761 *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes*<sup>2</sup>**

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 años<sup>3</sup>.

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 manera<sup>4</sup>.

- 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.*

---

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 destes 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 labrá 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)<sup>1</sup>

##### **1690 *Les Principes de la Guitarre*<sup>2</sup>**

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

<sup>2</sup> 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).

vi<sup>iii</sup>

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)<sup>1</sup>**

##### **1729 *Recueil des pièces de guitare*<sup>2</sup>**

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 marches*, 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 referencian<sup>3</sup>.

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

---

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

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

<sup>3</sup> 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 Coqc 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 handwritten musical notation for a piece titled "Gigue en Am". The score is written on ten staves. The first staff begins with the word "Gigue." and a treble clef. The notation is a combination of standard musical notation and guitar tablature. The tablature consists of numbers 0-7 placed on the lines of the staff to indicate fret positions. The piece is in the key of A minor (Am) and 6/8 time. The score includes various musical ornaments such as mordents and trills, and ends with a double bar line and a decorative flourish. A small number "6" is written in a circle at the top center of the page.

## 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 Tyler<sup>1</sup>:

*“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*

---

<sup>1</sup> 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 Medina<sup>1</sup>:

*“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.

---

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



- Tablatura de seis líneas: utilizada para la VM, laúd renacentista, laúd barroco, archilaúd y tiorba.

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.

La tablatura presentaba dos variantes que relacionamos a continuación:

- 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 33:* Ejemplo de tablatura italiana.



- **Tablatura francesa:** se utilizó la utilización de 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 guitarra<sup>1</sup> 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.

---

<sup>1</sup> 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 Arriaga<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 Arriaga<sup>1</sup>:

*"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 tríadas 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 Pico<sup>2</sup> 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:<sup>3</sup>

*"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*

---

<sup>1</sup> ARRIAGA, G. (1992). Op, Cit. p.69.

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

<sup>3</sup> 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 diapasón 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 Foscarini

Tablatura 35: *Alfabeto* Foscarini (1632)

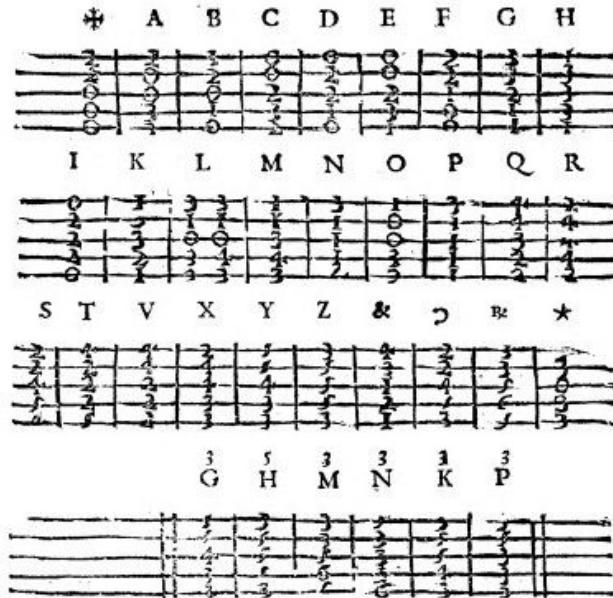
*ALFABETO*

|   |   |   |   |                |                |                |                |                |                |                |   |
|---|---|---|---|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|---|
| ♯ | A | B | C | D              | E              | F              | G              | H              | I              | K              | L |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2              | 2              | 2              | 3              | 1              | 2              | 3              | 3 |
| 2 | 3 | 1 | 2 | 2              | 2              | 1              | 2              | 3              | 2              | 3              | 3 |
| 3 | 3 | 2 | 1 | 1              | 1              | 1              | 1              | 2              | 1              | 1              | 3 |
| L | M | N | O | P              | Q              | R              | S              | T              | V              | X              | Y |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 3              | 4              | 2              | 2              | 4              | 4              | 2              | 5 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 3              | 4              | 4              | 2              | 4              | 4              | 4              | 4 |
| 4 | 4 | 1 | 3 | 1              | 2              | 4              | 1              | 2              | 2              | 3              | 6 |
| 3 | 3 | 4 | 3 | 1              | 2              | 2              | 4              | 5              | 2              | 2              | 3 |
| Z | α | ϕ | ϕ | B <sup>c</sup> | G <sup>3</sup> | H <sup>3</sup> | M <sup>3</sup> | N <sup>3</sup> | K <sup>3</sup> | P <sup>3</sup> | M |
| 4 | 4 | 2 | 3 | 3              | 5              | 3              | 3              | 5              | 1              | 5              | 1 |
| 5 | 3 | 2 | 3 | 3              | 4              | 5              | 3              | 3              | 5              | 5              | 1 |
| 5 | 2 | 1 | 4 | 3              | 3              | 5              | 3              | 3              | 4              | 3              | 3 |
| 3 | 1 | 3 | 4 | 3              | 3              | 3              | 6              | 3              | 3              | 3              | 2 |



1637 *Intavolatura di chitarra spagnuola primo libro*, Giovanni Ambrosio Colonna

Tablatura 36: *Alfabeto Colonna* (1637)



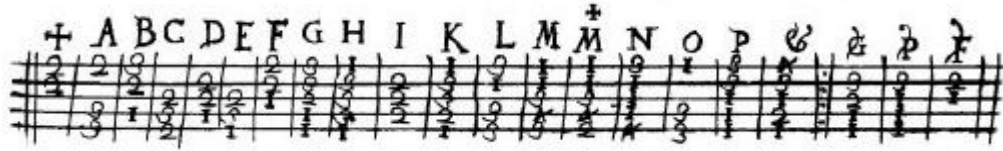
1640 *Sonate di Chitarra Spagnola*, Antonio Carbonchi

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)

Alphabetical tablature for Granata's system, showing letters A through Q, R through Z, and special characters with fingerings on a six-string guitar.

Letters A through Q are shown on a six-line staff with a cross symbol at the beginning. Letters R through Z, &, Con Ron B<sup>o</sup> are shown on a six-line staff. Letters G, H, M, N, K, P, M̄ are shown on a six-line staff with triplets indicated by a '3' above the letters.

1648 *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola- libro cuarto*, Francesco Corbetta

Tablatura 42: Alfabeto Corbetta (1648)

Alphabetical tablature for Corbetta's system, showing letters A through S for Italian and L through N for French, with fingerings and musical notation.

The Italian system (Tablatura Italiana) shows letters A through S on a six-line staff with a cross symbol at the beginning. The French system (Tablatura Francese) shows letters L through N on a six-line staff with a cross symbol at the beginning. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the letters.

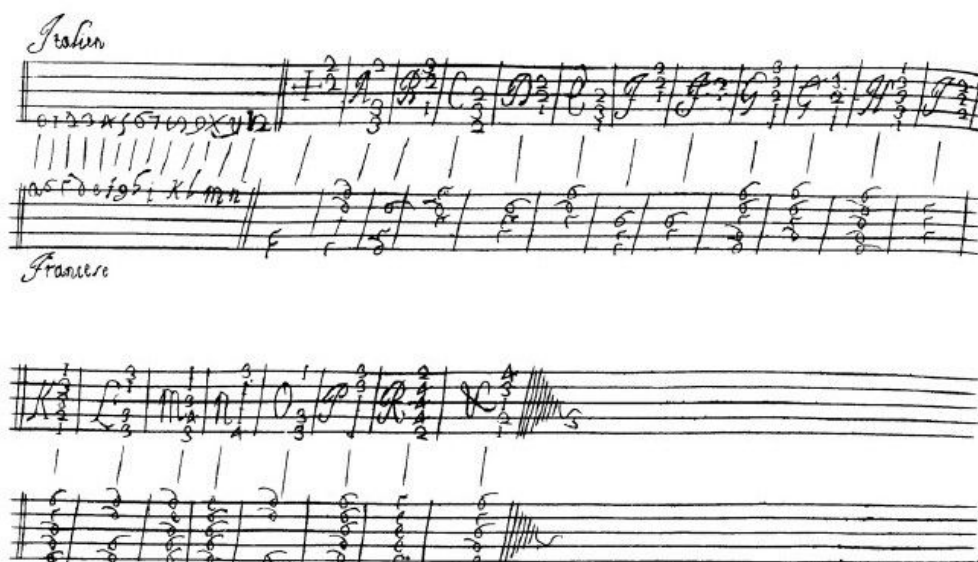
1650 *Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*, Domenico Pellegrini

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)

*Alphabet Françoise*

*Italiano*

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| + | A | B | C | D | E | F | G | H | I | K | L | L | M |
|   | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
|   | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |

1690 *Les Principes de la Guitarre*, Nicolas Derosier

Tablatura 46: *Alfabeto Derosier* (1690)

ALPHABET ITALIENNE ET FRANCOISE.

+ A B C D E F G H I K

Notes des Accords de l'Alphabet,

L M N N O P Q Q

1697 *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1*, Gaspar Sanz

Tablatura 47: *Alfabeto Sanz* (1697)

*Abecedario Italiano.*

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ⊕ | A | B | C | D | E | F | G | H | I | K | L | M | M | N | N | O | P | Q | Q |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |

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

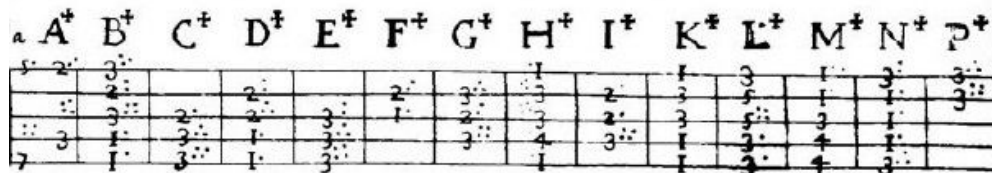
*Tablatura 51: Alfabeto Murcia (1732)*



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)*



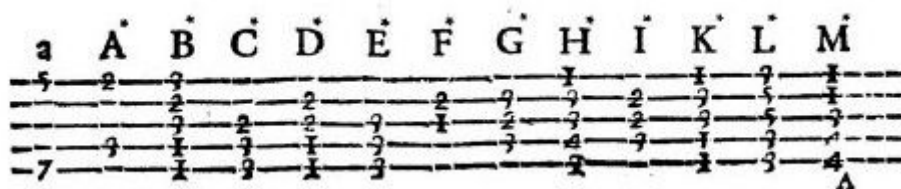
1646 *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia*, Carlo Calvi

*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

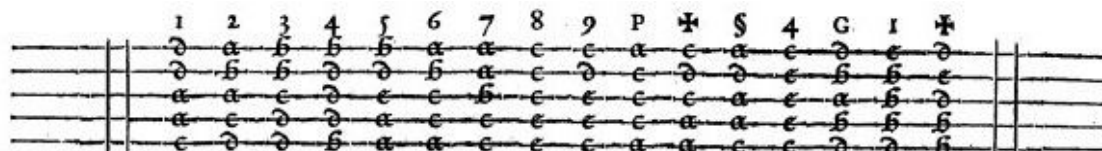
El *alfabeto* castellano utiliza números, letras y signos para la designación de los acordes. Los números van del 1 al 9 y las letras son la P, C y X; y el signo +. Según Arriaga:<sup>1</sup>

*“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 Ribayaz<sup>2</sup>, 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)



<sup>1</sup> ARRIAGA, G. (1992). Op, Cit. p.75.

<sup>2</sup> 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*<sup>1</sup>, Pablo Minguet e Yrol

Tablatura 56: Alfabeto castellano Minguet e Yrol (1752)



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 Arriaga<sup>2</sup>:

*“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.”*

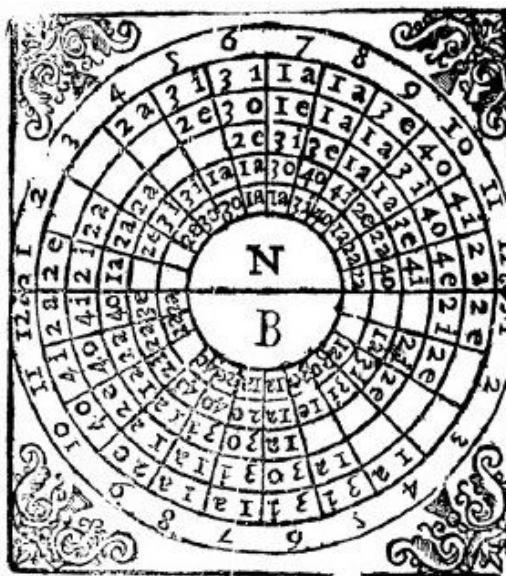
Amat, presenta en el capítulo quinto de su libro, una interesante tabla donde explica los acordes del *alfabeto* con su digitación de mano izquierda. Esta tabla es un curioso ingenio presentado en forma de círculos concéntricos, que representan las cuerdas de la guitarra, veamos la tabla a continuación.

<sup>1</sup> 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

<sup>2</sup> 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 siguiente<sup>1</sup>:

*“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.*

<sup>1</sup> AMAT, J. (1980). Op, Cit. p.16.

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.”

Como se puede apreciar, la tabla nos proporciona elementos importantes de la digitación de los acordes del *alfabeto*. Si relacionamos la digitación de Amat con la que se usa en la guitarra clásica actualmente, tenemos la siguiente equivalencia: dedo 1 (a), dedo 2 (e), dedo 3 (i), dedo 4 (o). Los libros que utilizan el *alfabeto* catalán son los siguientes.

1761 *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes*, Joan Carles Amat

Tablatura 57: *Alfabeto* Amat (1761)



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 LOE<sup>1</sup> 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 LOGSE<sup>2</sup>:

*“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 «cultura» 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 siguiente<sup>3</sup>:

*“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

---

<sup>1</sup> La ley fue aprobada el 3 de mayo de 2006 y publicada en el BOE número 106.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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*<sup>1</sup>. 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 siguientes<sup>2</sup>:

|                  |                     |                |
|------------------|---------------------|----------------|
| 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    |

---

<sup>1</sup> 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/>

<sup>2</sup> 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 siguientes<sup>1</sup>:

|                |                     |                |
|----------------|---------------------|----------------|
| 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*<sup>2</sup>; 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 pico<sup>3</sup>, se puede considerar lo siguiente:

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Nos referimos a los instrumentos más conocidos como el piano, violonchelo, guitarra, violín, etc; y no a los instrumentos de *música tradicional*.

<sup>3</sup> 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 ICPRB<sup>1</sup>, 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 tiorba<sup>2</sup> 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 Clasicismo<sup>3</sup>; o por el contrario ¿Existiría en este caso justificación para interpretar música contemporánea en instrumentos de CP?,

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Como tampoco imaginamos el mismo niño de 10 años tocando una tuba.

<sup>3</sup> 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 ICPRB<sup>1</sup>:

#### *“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'intèrpret, 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.*

---

<sup>1</sup> 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 Estado<sup>1</sup>.

#### **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

---

<sup>1</sup> 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 currículum<sup>1</sup>:

*“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

---

<sup>1</sup> 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 Instrumentos de la música antigua, 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.

### **Área 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 conflueixin 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 Goldberg<sup>1</sup>, 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,

---

<sup>1</sup> 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 <sup>1</sup> |              |                           | 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 <sup>2</sup> | 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

<sup>1</sup> Grado Medio.

<sup>2</sup> 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>

---

CONSERVATORIO PROFESIONAL  
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](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<br>DE CATALUNYA (ESMUC)<br>Enseñanzas de Grado superior<br>Profesor: Xavier Díaz | Edifici L'Auditori<br>Padilla, 155<br>08013 BARCELONA<br>Teléfono: 93 3523011<br>Fax: 93 3497108<br><a href="http://www.esmuc.net/">http://www.esmuc.net/</a> |
|--|---|

---

|   |  |
|---|--|
| ESCUELA DE ARTES MUSICALES<br>LUTHIER<br>Enseñanzas de Grado medio<br>Profesor: Xavier Coll | C/. Balmes 53, Pral<br>08007 BARCELONA<br>Teléfono: 93 3232246<br>Fax: 93 2153984<br><a href="http://www.casaluthier.com/escuela/index.php">http://www.casaluthier.com/escuela/index.php</a> |
|---|--|

---

|   |   |
|---|---|
| ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA<br>DE POZUELO DE ALARCÓN<br>Enseñanzas de Grado medio<br>Profesor: Jesús Alonso | Ctra. de Húmera, 15<br>28224 Pozuelo de Alarcón (MADRID)<br>Teléfono: 91 7156062 y 91 7156049<br>Fax: 91 3521459<br><a href="http://www.emmdpozuelo.es/index.asp">http://www.emmdpozuelo.es/index.asp</a> |
|---|---|

---

|  |   |
|--|---|
| REAL CONSERVATORIO<br>SUPERIOR DE MÚSICA DE<br>MADRID<br>Enseñanzas de Grado superior<br>Profesor: Juan Carlos de Mulder | C/ Doctor Mata, 2<br>28012 MADRID<br>Teléfono: 91 5392901<br>Fax: 91 5275822<br><a href="http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/">http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/</a> |
|--|---|

---

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.

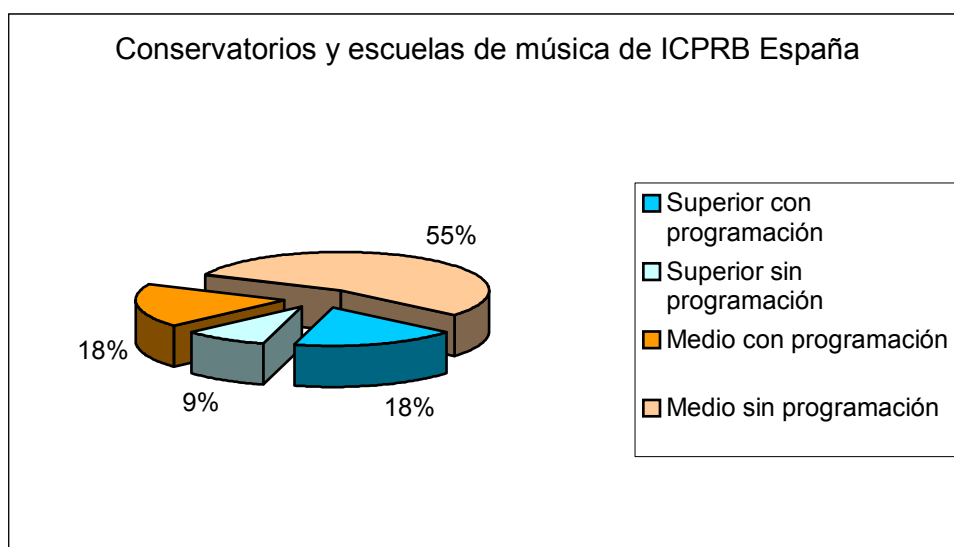
---

|   |  |
|---|--|
| CONSERVATORIO DE SAN LORENZO<br>DE EL ESCORIAL<br>Enseñanzas de Grado medio<br>Profesor: Ramiro Morales | C/ Floridablanca, 3<br>28200 San Lorenzo de El Escorial<br>(MADRID)<br>Teléfono: 91 8903611<br>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 TESEO<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 1976<sup>1</sup>:

|                              |         |
|------------------------------|---------|
| 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.

---

<sup>1</sup> 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: ANÁLISIS 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 desarrolló, 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”*<sup>1</sup>. 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 University<sup>2</sup>, 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 North<sup>3</sup> 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.:

---

<sup>1</sup> CLEMENTE, J. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Tesis doctoral

<sup>2</sup> <http://www.music.indiana.edu>

<sup>3</sup> 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., tbls., 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., tbls., 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.

*tpls., 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., pls., 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., pls., 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., pls., 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., tbls., 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., tbls., 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.