

**MIGUEL DE FUENLLANA Y LAS INTABULACIONES PARA VIHUELA DE
MANO:
POLIFONÍA VOCAL Y MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL SIGLO XVI.**

DANIELA PEÑA JARAMILLO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÉNFASIS DE INTERPRETACIÓN EN GUITARRA CLÁSICA
BOGOTÁ, D.C.
2012

Introducción

Al comienzo del siglo XX los estudios musicológicos a propósito de la hoy llamada “música antigua” cobran especial interés, fenómeno que se reflejará en grabaciones realizadas a partir de la década de los 50. Las transcripciones para guitarra moderna de repertorios propios de instrumentos de los siglos XVI y XVII como la vihuela de mano, el laúd, la tiorba, la guitarra renacentista y barroca y la mandolina, no se hicieron esperar.

Son conocidas las transcripciones para guitarra de la música de John Dowland, Johann Sebastian Bach y Sylvius Leopold Weiss, originalmente escritas para laúd renacentista y laúd barroco respectivamente. Piezas para tiorba de Alessandro Piccinini, Girolamo Kapsberger y Robert de Visée, si bien, menos comunes, aparecen también en el repertorio actual de la guitarra clásica e incluso, piezas para guitarra barroca, o guitarra de cinco órdenes; de este último y de los españoles Gaspar Sanz y Francisco Gerau, han sido transcritas a notación moderna para ser interpretadas en la guitarra clásica.

Antecedentes

La música para vihuela de mano no ha sido la excepción en el afán de mantener una relación directa con el pasado y varios de los libros de los vihuelistas españoles del siglo XVI han sido transcritos en su totalidad para guitarra. Los ejemplos que más permean el ámbito académico actual – refiriéndose a la guitarra clásica - son las transcripciones del primer libro para vihuela, impreso en 1536 “El Maestro” (1563) de Luys de Milán y su sucesor, impreso en 1538 “Los seys libros del Delphin de música” de Luys de Narvaez.

De los otros vihuelistas, Enríquez de Valderrábano, Esteban Daza, Alonso Mudarra, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana se han transcrito piezas como fantasías, diferencias o romances, mas no la totalidad de su obra. De igual manera existen algunas transcripciones a notación moderna sobre las piezas de vihuela que se encuentran en los libros de Luys Vanegas de Henestrosa y de Antonio de Cabezón: “Libro de Cifra

Nueva para harpa, tecla y vihuela” (1557) y “Obras de música para tecla, arpa y vihuela” (1570) respetivamente.

Además de las transcripciones ya referenciadas sobre la obra completa de Milán y Narvaez, han existido autores que se han preocupado por ofrecer un resultado más concienzudo que no solo resulte en la presentación del producto final – en este caso la transcripción – sino de brindar al lector un estudio analítico e histórico que sentará las bases sobre las que dicho producto estará fundamentado. Dos de estos autores son John Griffiths y su libro “Tañer la vihuela según Bermudo – Polifonía vocal y tablaturas instrumentales” (2003) y Emilio Pujol quien publicó las transcripciones, todas precedidas por un estudio analítico e histórico, de “Los seys libros del Delphín, de música de cifra para tañer vihuela – Luys de Narváez” (1945), “Tres libros de Música en cifra para vihuela – Alonso Mudarra” (1949) y “Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas – Enríquez de Valderrábano” (1965).

Objetivos

El “Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra” de Miguel de Fuenllana (c. 1525 – 1578/1606) será el objeto de estudio de este trabajo en donde se transcribirán dos de las piezas que se encuentran en el primer libro que conforman la obra del compositor. Las piezas que se utilizarán a lo largo del trabajo son: la intabulación de *Et resurrexit* de la Missa *L’homme armé* a 4, del compositor español Cristóbal de Morales (1500/10 ¿? – 1553) y la fantasía (No. 3) que le sigue, en el mismo tono.

La primera de estas piezas se presenta en el libro de Fuenllana como una pieza en cifra para vihuela y voz con el texto por debajo de la tablatura, en donde la línea que debe ser cantada está en rojo o como lo dice el autor en su prólogo al lector, en *cifra colorada*. Esto podría indicar que se trata de una pieza originalmente pensada para vihuela sola y voz, no obstante como se verá más adelante, el autor explica las razones por las que la pieza podría ser interpretada tanto en vihuela sola, como acompañándose de un cantante, aunque como se evidencia, lo más común en la usanza de la época era que el mismo vihuelista hiciera las veces de cantante.

Teniendo en cuenta estas indicaciones la transcripción de la primera pieza se hará en dos versiones, una que contenga todas las voces en la partitura para la guitarra y una segunda en donde la voz solista esté separada de lo que sería el acompañamiento de la vihuela o en este caso, guitarra. Lo que se tendrá en cuenta para hacer la transcripción, serán guías como el prólogo del autor, las partes de la pieza original para tres voces de Cristóbal de Morales y el tratado de Fray Juan Bermudo escrito en 1555, llamado “Declaración de los Instrumentos Musicales”.

De igual manera se adicionarán dos versiones, tanto para la intabulación como para la fantasía, en donde cada una de las voces se encontrará en un pentagrama separado, imitando la escritura para polifonía vocal. Ejercicio cuya única razón es evidenciar de manera práctica la fuerte influencia de la música polifónica vocal sobre la música instrumental.

El resultado final tendrá en cuenta la coherencia entre el idiomatismo de la vihuela y la guitarra, lo que permitirá encontrar una versión fiel a la tablatura escrita por el autor, que se ajuste a las posibilidades del instrumento moderno y que de igual manera respete el tratamiento polifónico presente en la pieza escrita originalmente por Cristóbal de Morales.

La vihuela de mano

La vihuela en la Península Ibérica podía corresponder a tres clases de instrumento: la vihuela de arco, la vihuela de púa y finalmente, la que atañe a este trabajo, la vihuela de mano. Fue un instrumento, que durante los siglos XV y XVI se practicó exclusivamente en España y que a pesar de la similitud en su forma con respecto a la guitarra, corresponde más directamente a la versión española del laúd, siendo éste denominado incluso como *vihuela de Flandes* por Juan Bermudo en el cuarto capítulo de su tratado “Declaración de los Instrumentos Musicales” (1555).

Al igual que su análogo extranjero el laúd, la vihuela de mano fue un instrumento noble pero que a diferencia del primero y al ser un instrumento que se abstuvo de expansión geográfica, tuvo un período de vida muy corto, una literatura muy reducida y no permeó mucho en la música popular; así, terminó siendo reemplazado por un instrumento que poco a poco iba ganando más popularidad en la escena musical ibérica del siglo XVI y que finalmente monopolizaría la escritura para música de cuerdas pulsadas, la guitarra de cinco órdenes o guitarra española.

La afinación estándar de la vihuela de mano es interválicamente idéntica a la del laúd: GG-cc-ff-aa-d'd'-g'g':

Pues hollando la sexta en el quinto traste y tocando la quinta con ella en vazio: estan unisonus. Una cuerda de otra estan un diatessaron, que son cinco semitonos, y cada traste forma su semitono (...) Para que la quinta cuerda venga unisonus con la quarta ha de ser hollada la dicha quinta en el quinto traste, y asi todas las demas excepto que [...] hollando la quarta en el cuarto traste: viene unisonus con la tercera. (Bermudo, IV, 55)

Vale aclarar que al igual que el laúd, la vihuela puede afinarse también un punto arriba y Bermudo muestra también otras posibilidades de escordaturas para las vihuelas según el uso que se le quiera dar. “Ymagina[n] pues unas vezes començar la vihuela en

gamaut, otras en Are¹, y assi proceden por todas siete letras diferentes, y aun por divisiones de tono comiençan algunas vezes.” (Bermudo, IV, 54)

La notación para vihuela de mano se encuentra en tablatura italiana²; en este sistema se encuentran seis líneas horizontales que corresponden a cada una de los órdenes del instrumento y sobre éstas se escriben números del 0 al 9 – el traste 10 expresa con una x para evitar confusiones - que corresponden al número del traste que debe pisarse. La expresión del ritmo se pone por encima de la línea de arriba y el tañedor del siglo XVI entendía que cada valor rítmico se mantenía hasta que apareciera uno nuevo y éste mismo daría la pauta para las cifras que se encontraran entre la aparición de este valor y el siguiente.

La música para vihuela de mano

Existen siete libros que dedican su contenido a la literatura para vihuela de mano en el siglo XVI:

- **Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro** – Luys Milán (1536)
- **Los seys libros del Delphin, de música en cifras para tañer vihuela** – Luys de Narváez (1538)
- **Tres libros de música en cifras para vihuela** – Alonso Mudarra (1546)
- **Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas** – Enríquez de Valderrábano (1547)
- **Libro de música de vihuela** – Diego Pisador (1552)
- **Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra** – Miguel de Fuenllana (1554)
- **Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnaso** – Esteban Daza (1576)

¹ Gamaut y Are corresponden a los *signos* de G – o (T) y a – Sol y La respectivamente. Juan Díaz de Corcuera lo explica: “Estos [signos] representan la posición del sonido exacta dentro del sistema conocido como ‘gamaut’. (Díaz, 2012) Mirar Anexo No. 1.

² En la tablatura italiana los trastes que debían pisarse se expresaban en números del 0 al 9 y se utilizaba en Italia y en España. Existía también la tablatura francesa en donde los trastes se expresaban con letras: a = 0, b = 1, c = 2, etc. Este tipo de tablatura se utilizaba en Francia, Inglaterra y Alemania, aunque en el último país se mezclaba el método de letras y números.

A estas siete impresiones, se le suman cuatro que si bien incluyen ejemplos de cifras para la vihuela, no se dedican exclusivamente al desarrollo musical para este instrumento: el libro “Declaración de los instrumentos musicales” (1555), en donde Bermudo incluye varias cifras para la vihuela, el Libro llamado “‘Arte de tañer fantasía’, así para tecla como para vihuela” (1565) de Tomás de Santamaría, la publicación de Luis Vanegas de Henestrosa “Libro de Cifra Nueva para harpa, tecla y vihuela” (1557) y finalmente el libro del tecladista y organista Antonio de Cabezón “Obras de música para tecla, arpa y vihuela” (1570).

Las intabulaciones de música vocal

A lo largo del siglo XV la música vocal fue la práctica que más atención recibió en la escena estética, relegando de alguna manera la difusión de la música instrumental. En el siglo que se siguió, esta situación habría de cambiar principalmente gracias a la producción masiva de música impresa, pues a pesar de estar en una época dorada, la polifonía vocal de compositores como Nicolas Gombert, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Adrian Willaert y Cristóbal de Morales, entre otros, se relegaría un poco a finales del siglo XVI, claro está no sin antes permear profundamente en la música que se convirtió en símbolo de innovación durante dicho siglo y los que lo sucederían: la música instrumental.

La penetración de la música vocal en la nueva música instrumental no es de ningún tipo circunstancial y debe ser tomada como el germen que plantearía la nueva estética y traería consigo nuevas formas de música instrumental como la música escrita exclusivamente para ensambles de cámara o las piezas solistas, que comenzarían a explotar el virtuosismo del tañedor. Allan W. Atlas, en su libro *Renaissance Music*, describe el proceso de esta manera: “*Among the most independent tradition of the sixteenth century was the maturing of a truly independent tradition of instrumental music, one that began to shed its past dependence on vocal polyphony and the dance (though these continued to leave a mark) and developed according to its own stylistic forms.*” (Atlas, 1998; 367)

La marca, que según Atlas deja la música vocal polifónica sobre la música instrumental, se refiere a que la primera sería quien diera la pauta para el desarrollo de la música que se escribiría para instrumento solo. Así lo explica John Ward en su artículo *Borrowed Material in 16th-century Instrumental Music*:

...the intabulation of vocal music, presents itself, not as the débris of performance practice, but as one of the keys to 16th-century instrumental music. By arranging motets, madrigals and chansons, performers learned composition, and by writing parodies and imitations of the borrowed music they transformed instrumental style.” (Ward, 1951; 98)

Esta omnipresencia de la música vocal no escapó por supuesto al genio de los vihuelistas españoles, pues un 63%³ de la literatura para este instrumento está consagrado a la intabulación de música vocal, que curiosamente se concentra mayormente en los libros que ocupan los últimos cuatro lugares cronológicamente hablando. La música meramente instrumental corresponde al 37% restante y consta de fantasías, pavanas, diferencias, tientos, fugas⁴ y glosas⁵.

Las intabulaciones de música vocal en estos libros abarcan un vasto repertorio que no se limita a la imitación de géneros de la polifonía sacra como los versos, motetes, misas, salmos e himnos, sino que comprende también algunos géneros seculares como los villancicos, villanescas, canciones o *chansons*, romances, sonetos, ensaladas, strambotes o *strambottos*⁶ y madrigales, en donde éste último grupo evidencia una intención pedagógica, pues al tratarse muchas veces de música homofónica, es adecuada para el vihuelista principiante.

Las Fantasías

En los siglos XV y XVI es difícil apegarse a un término que procure explicar de manera exacta un fenómeno musical, ya que en los diferentes territorios existían conceptos

³ 443 de las 702 piezas que se encuentran en los siete libros para vihuela citados anteriormente.

⁴ Solo se encuentran dos fugas a 3 en el libro *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano.

⁵ Quien acuña el término *glosa* como una pieza por sí sola es Alonso Mudarra en el segundo libro de su publicación *Tres libros de música en cifra para vihuela*.

⁶ Las ensaladas y strambotes se encuentran únicamente en el libro *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana.

distintos para definir una misma situación musical. También, dentro de los mismos territorios podían existir discrepancias en cuanto al significado de un término e incluso se podía dar el caso en el que se diera el mismo concepto a dos procedimientos musicales diferentes. La *fantasia* no escapó a este problema, pues a ésta también se le llamaba *ricercare*, *ricercar* o *tiento*⁷ dependiendo del lugar geográfico en donde apareciera el término.

El consenso final, parece indicar que la fantasía fue un género en el que el compositor ponía de manifiesto todo su genio e imaginación con un resultado de casi siempre una sección inicial imitativa y una sección libre de carácter improvisativo. Esta definición se adhiere perfectamente a las fantasías escritas en los siete libros para vihuela en donde si bien se evidencia un carácter pedagógico progresivo en la dificultad de las composiciones, la calidad musical y polifónica propia de la música del siglo XVI nunca es dejada de lado y según Bermudo, las fantasías son casi el punto de llegada de aquel que quisiera tañer y componer para dicho instrumento.

⁷ “In broad terms, the development of the *ricercar* (also called *fantasia* and, in Spain, *tiento*) went through three phases.” (Atlas, 493)

Miguel de Fuenllana

Miguel de Fuenllana nació en la provincia de Navacarnero (Madrid) c 1525. Ciego de nacimiento, se sabe que fue un músico de la corte del príncipe Felipe rey de Inglaterra y Nápoles quien luego se convertiría en Felipe II rey de España. También es sabido que fue empleado de la Marquesa de Tarifa hasta 1559, de la tercera esposa de Felipe II Isabel de Valois y que incluso que en 1574 llegó a territorio portugués, empleándose en Lisboa con Don Sebastián de Portugal bajo un contrato de 80.000 reales anuales.

Juan Bermudo en su tratado, reconoce a Miguel de Fuenllana como uno de los vihuelistas más célebres del siglo XVI, sin embargo, y a pesar de su reconocimiento en la Península Ibérica, los datos de su muerte presentan discrepancias, pues ésta bien pudo ser en 1578 o en 1606 como lo dice Griffiths:

*Contradictory evidence clouds his life after 1578. Anglés claimed that Fuenllana's descendants received retrospective payment from the court in 1591 for money owed to their deceased father, while Jacobs cites a petition of 20 August 1621 presented to Philip IV by Doña Catalina de Fuenllana claiming that her father served Philip II and Philip III for more than 46 years, thus perhaps until 1606.*⁸

Orphénica Lyra

Miguel de Fuenllana publica su “Libro para vihuela intitulado Orhpénica Lyra” en 1554 bajo el privilegio del príncipe Felipe y gracias al contrato con el impresor Martín de Montedoca quien para el 2 de Octubre de dicho año ya había completado las 1000 copias estipuladas; solamente un año después, Fuenllana se vería inmerso en un proceso para suprimir una versión fraudulenta del libro, acción que ya desde 1553 había condenado el príncipe Felipe so pena de pagar treinta mil maravedis.

Esta publicación contiene seis libros y su prólogo es uno de los más completos que se encuentran en los siete libros dedicados a la vihuela. Además de dedicar gran parte de

⁸ John Griffiths. "Fuenllana, Miguel de". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

este a una apología con tinte humanista a la música que puede tañerse con este instrumento, pues Bermudo se justifica citando a autores como san Agustín, Isidoro de Sevilla, Pitágoras, Sócrates, Petrarca y Boecio entre otros, el autor proporciona varios avisos al lector sobre cómo tañer con limpieza y cómo hacer redobles; explica también la distribución rítmica de las obras y cuáles son los modos apropiados para tocar en este instrumento.

Otro punto importante que se trata en dicho prólogo es la justificación de la presencia de las letras en las composiciones que corresponden a intabulaciones sobre piezas vocales: “... porque me parece que la letra es el anima de qualquiera cõpostura, pues aun que qualquier obra compusta de musica sea muy buena, faltando la letra parece que carece de verdadero spiritu.” (Fuenllana, 1554). El autor denomina *cifra colorada* a las cifras en rojo que corresponden a la voz que debe ser cantada. Aclara además que estas cifras se encuentran ahí no porque exista una obligación para que estas sean cantadas sino para que “...el que de veras lo quisiere trabajar, sin duda podra gozar desta excellencia, que es cãtar vna boz de la compostura que tañere.” (Fuenllana, 1554) Esto indica por supuesto, que las intabulaciones pueden ser tanto tañidas íntegramente o tañidas y cantadas por el vihuelista.

De las 182 piezas en total que se encuentran en los 6 libros un total de 123 piezas son intabulaciones de piezas vocales y 59 piezas para instrumento solo distribuídas de la siguiente manera:

Libro primero: Partes de misas, motetes de Josquin, Guerrero y Morales y dos duetos uno de Mateo Flecha y otro compuesto por Fuenllana. A partir de la pieza No. 11, se presentan 5 partes de misas y un motete a 3 voces de Cistobal de Morales, que se intercalan con Fantasías del autor y que corresponden todas al mismo tono de la intabulación precedente.

Libro segundo: Música a 4 voces que contiene partes de misas y motetes de autores como Gombert, Lirithier, Lupus, Gascón, Willaert y Morales. También aparecen Fantasías del autor de la misma manera que en el libro primero.

Libro tercero: Motetes a 5 y 6 voces de los autores Verdelot, Morales, Gombert y Josquin.

Libro cuarto: Partes de misas de Morales, Josquin y Guerrero, un motete a 4 voces del último y un contrapunto de Fuenllana sobre una pieza de canto llano, trece fantasías del autor, un motete del mismo y Fabordones de Guerrero.

Libro quinto: Strambotes a 4 y 5 voces de los compositores Verdeler, Arcadelt, Confesta y Laurus. 8 composiciones que corresponden a sonetos y madrigales de Pedro Guerrero, villanescas a 3 voces, 8 villancicos de Juan Vázquez y dos romances, uno del autor y otro de Bernal.

Libro sexto: 3 ensaladas de Mateo Flecha, 3 piezas para vihuela de cinco órdenes, 14 fantasías del autor, 3 piezas para guitarra de 4 órdenes, 8 tientos en los 8 tonos e intabulaciones sobre piezas de canto llano.

Fray Juan Bermudo nace en Écija c 1510 y muere ahí mismo después de 1559. A los 15 años ingresa a la Orden Franciscana y según los datos que se encuentran en los prólogos de sus tratados, estudia matemáticas en la Universidad de Alcalá. En el convento, probablemente el de su ciudad natal, es guardián, puesto que debe abandonar por una grave enfermedad y posteriormente en 1560 es elegido definidor de la Orden Franciscana en la provincia de Andalucía. Al igual que Miguel de Fuenllana, se tienen muy pocos datos sobre su muerte, pero se asume que al no existir documentos posteriores, pudo haber muerto a inicios de la década de 1560.

Según la Epístola Recomendatoria que se encuentra en la edición final de su “Declaración de los Instrumentos Musicales” de 1555, Bermudo afirma que decide profundizar sobre el ejercicio y la teoría de la música por la situación que hay en España: “... por lo qual la musica en España ha venido a tanta neceßidad de fundamento, que los mas doctos solamente tractã de practica, sincurar de la theorica...” (Bermudo, Espistola).

Declaración de los Instrumentos Musicales

La publicación de este libro estuvo lista en 1555, pero existieron dos etapas previas que permitieron formar el cuerpo del mismo; una primera etapa, el “Libro Primero” estuvo lista en 1549 y fue dedicada a João III, rey de Portugal. Aquí el autor plantea una discersión acerca de diferentes aspectos – principalmente espirituales y filosóficos - de la música, basándose en maestros como Boecio, san Agustín, Cicerón y Quintiliano. La segunda etapa corresponde a “El arte Tripharia”, en donde se contienen instrucciones para el principiante en canto llano, canto de órgano¹⁰ y el arte de tañer el órgano y la vihuela.

La última versión, la “Declaración de los Instrumentos Musicales” se imprime también en Osuna en 1555, fue dedicado a Francisco Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda y

⁹ La información acá presente se basó enteramente sobre el artículo de Wolfgang Freis y Bonnie J. Blackburn a cerca de Juan Bermudo (Wolfgang Freis and Bonnie J. Blackburn. "Bermudo, Juan." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 25, 2012)

¹⁰ Canto de órgano era el nombre que se le daba a la polifonía vocal en la Península Ibérica.

contiene una versión mejorada del primero, segundo y tercer libro, incluye un cuarto libro que trata exclusivamente sobre instrumentos como la vihuela, el harpa y el órgano y finalmente un quinto libro que trata de composición musical en donde se encuentran ejemplos de composiciones originales.

Cuarto Libro – *De tañer vihuela*

Este libro dedica varios de sus capítulos a tratar la vihuela, pero al mismo tiempo incluye instrumentos como la guitarra de cuatro órdenes y la bandurria, el harpa y el órgano. Ya en los prólogos el autor advierte que este libro fue hecho para proporcionar conocimientos teóricos que lograran sustentar la práctica tanto de los que se dedicaban al canto de órgano como a los que tañían algún instrumento.

En el caso de la vihuela, los elementos teóricos se distribuyen en 27 capítulos que explican muy detalladamente cómo cifrar, es decir cómo poner la música en tablatura, cómo entrestar la vihuela al igual que cómo templarla; explica también los diferentes tipos de vihuela que existen, haciendo alusión a una de siete órdenes, y también los diferentes tipos de temples que estaban en uso en el siglo XVI. Hace hincapié en el modo de afinar la vihuela común y cómo esta afinación podría cambiar según la música que se quisiera poner en cifra.

Es importante resaltar además que la mayoría de los preceptos que Bermudo proporciona al lector, los basa en la necesidad de entender cómo cifrar la música para el instrumento, es decir en el ejercicio de intabular - o poner en tablatura - música vocal previamente escrita, preferiblemente por compositores de renombre en Europa, dentro de los cuales halaga especialmente a Cristóbal de Morales en el capítulo 71. El autor decide detenerse en la manera de intabular música basándose en la consideración de que este método es el camino más correcto para el vihuelista principiante; se presenta acá un acercamiento pedagógico más apreciativo que técnico, pues se asume que aquel que quisiera aprender a tañer dicho instrumento leerá también las indicaciones técnicas para mano derecha que los autores para vihuela proponen en sus libros.

La intención pedagógica se entiende al leer los capítulos 70 – 73, pero especialmente el 71 que se titula “De ciertos avisos para la conclusión de cifrar” en donde explica cuáles serían los pasos que el principiante debería seguir: “La Musica que aveys de començar a cifrar: serán unos villancicos (primero duos, y después a tres) de Musica golpeada¹¹, que, commúnmente dan todas las bozes junctas.” (Bermudo, IV, 71). Luego, el autor propone continuar el aprendizaje con música a tres, cuatro, cinco y hasta seis voces, tanto de generos polifónicos como homofónicos. Continuando, el autor advierte a todo aquel que decida desdeñar el aprendizaje de manos de los maestros que se proponen: “Mucho yerran los tañedores, que comentando a tañer: quieren salir con su fantasía. Aunque supiesse contrapunto (sino fueße tan bueno como el de los sobredichos musicos) no avían de tañer tan presto fantasia: por no tomar mal ayre.” (Bermudo, IV, 71).

¹¹ Por Música golpeada, Bermudo se refiere a la música homofónica en donde todas las voces aparecen con el mismo ritmo verticalmente.

Los datos biográficos del compositor Cristóbal de Morales, al igual que se ha visto con Miguel de Fuenllana y Juan Bermudo, tampoco escapan a las incertidumbres históricas. Se sabe que nació en Sevilla c. 1500, pues a menudo en sus publicaciones su firma se encuentra como *Christophorus Morales Hyspaliensis*¹³ y que su muerte ocurrió entre el 4 y el 7 de Septiembre de 1553 probablemente en Marchena, claro está que la falta de referencias hacen debatible este último postulado.

Existen datos que lo sitúan en el puesto de maestro de capilla en la catedral de Ávila, Plasencia, Toledo, Málaga y Marchena, además hay referencias que dan cuenta de su trabajo como organista en Sevilla y se conocen también los numerosos viajes a regiones italianas como Nápoles, Génova, Perugia, Busseto, Bolonia y Roma, ciudad en la que se empleó con el Papa Pablo III y en donde se publicaron varios de sus trabajos.

Su obra está dedicada casi en su totalidad al repertorio de la polifonía vocal religiosa y comprende misas, lamentaciones, magnificats, himnos y motetes, claro está que existen también algunas piezas seculares con textos en español e italiano. Morales fue reconocido como uno de los compositores más influyentes no solo en la Península Ibérica sino también en Europa y fueron sus habilidades estilísticas las que hicieron que este compositor fuese considerado como el sucesor de Josquin Desprez. Juan Bermudo además de publicar una letra comendatoria escrita por Morales en su “Declaración de los Instrumentos Musicales”, lo describe en el libro cuarto de dicha publicación como *luz de España en la Música*¹⁴ y en el capítulo 71 hace elogiosos comentarios a su genio compositivo: “En las missas del egregio musico Christobal de Morales hallareys mucha musica que poner: con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy sufficiente a explicarlas.” (Bermudo, IV, 71).

¹² La información acá presente se basó enteramente sobre el artículo de Robert Stevenson y Alejandro Enrique Planchart a cerca de Cristóbal de Morales: Robert Stevenson and Alejandro Enrique Planchart. "Morales, Cristóbal de." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 12, 2012)

¹³ *Hyspaliensis* o hispalense es el adjetivo que se daba a los nacidos en Sevilla o *Hispalis*, nombre que en el siglo III a. C. dieron los romanos a dicha provincia.

¹⁴ Bermudo, IV, 42.

Missa *L'homme armé*

La tradición de la *Missa L'homme armé*¹⁵ data desde finales del siglo XV hasta inicios del siglo XVII y se encuentra en la obra de compositores como Guillaume Du Fay, Johannes Ockeghem, Johannes Tinctoris, Jacob Obrecht, Juan de Anchieta, Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giacomo Carissimi y por supuesto Cristóbal de Morales, quien compuso dos misas sobre esta melodía, una a 4 y otra a 5 voces.

Sin dejar de lado su importancia histórica, lo que verdaderamente atañe a este trabajo es la *Missa L'homme armé* a 4 voces, escrita por el compositor español Cristóbal de Morales. Dicha composición aparece séptima en el Libro II de una publicación de 1544 que fue impresa en Roma y contiene dos volúmenes con 16 misas en total, todas basadas en material musical preexistente. A dicha publicación se le sumaron dos más, una en 1546 y otra en 1551, ambas impresas en Lyons, de las que actualmente se encuentran copias en la *Sibley Music Library* de la Universidad de Rochester.

Et Resurrexit

El texto de la parte de la misa que Fuenllana escogió para intabular corresponde a la segunda de las tres secciones en las que Cristóbal de Morales divide musicalmente el texto del Credo: *Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.* (Y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin.)

¹⁵ Sobre la melodía de *L'homme armé* los datos son algo difusos, pues no existe información suficiente para declarar una exactitud en cuanto a la fecha, la proveniencia o la primera aparición de la misma. Algunos la atribuyen a la tradición popular y otras fuentes muestran que pudo ser la voz tenor de una chanson polifónica anónima o bien compuesta por Antoine de Busnes (Busnoys) o por el inglés Robert Morton.

Fuentes utilizadas

Probablemente lo más complicado al querer acercarse a una estética que otrora estuvo en boga es encontrar fuentes fidedignas que permitan plantear una hipótesis cuyos resultados, si bien nunca lleguen a ser irrevocables, sí estén fundamentados sobre una base sólida que comprenda un acercamiento teórico, estilístico e histórico. Muchas de las fuentes que se encuentran hoy en día sobre música que fue escrita antes de 1800 comprenden versiones aisladas que no proporcionan un aporte real para la realización de trabajos como el presente.

La razón para que esto suceda, es que como se ha dicho anteriormente, hace falta un cuidadoso estudio previo para sacar a la luz una publicación que funcione como referencia al estudio de la hoy llamada música antigua; para este propósito, la mayoría de las iniciativas investigativas se ven truncadas por la falta de presupuesto, tiempo y disponibilidad del material original.

Sin embargo, y a riesgo de parecer incoherente con el anterior postulado, las ganas de un acercamiento con el pasado histórico, han permitido que importantes centros de investigación proporcionen las herramientas necesarias para aquellos interesados en el estudio de la música antigua, entre otras disciplinas. Los dos centros que proporcionaron las fuentes que se utilizaron a lo largo del proceso del presente trabajo son el repositorio Memòria Digital de Catalunya (MDC) y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) adscrito al Ministerio de Economía y Competitividad español.

Las fuentes proporcionadas por el MDC fueron el tratado de Juan Bermudo “Declaración de los Instrumentos Musicales” (Osuna, 1555) y el “Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra” (Sevilla, 1554) de Miguel de Fuenllana. Por otro lado, la colección “Monumentos de la Música Española” publicada a partir de 1941 por el CSIC proporcionó la fuente de donde se obtuvo el fragmento *Et Resurrexit* del Credo

de la *Missa L'homme armé* de Cristóbal de Morales: “Opera Omnia, de Cristóbal de Morales, vol. VI: Missarum Liber II (Roma, 1544), 2ª parte. Transcripción y estudio por Higinio Anglés Pamies Roma 1962.”. Lamentablemente el volumen en que se encuentra esta misa y al igual que los volúmenes III, V, VII y VIII -de 8 volúmenes en total – se encuentra agotado y para el acceso a esta fuente fue necesario utilizar un medio, que si bien parte de lo informal, es muy común en las investigaciones dedicadas a este tipo de música: la colaboración entre músicos y el préstamos de material entre los mismos.

Procedimiento previo a la transcripción

Teniendo ya las fuentes que proporcionarán el sustento teórico, el siguiente paso para la realización de este trabajo fue la transcripción a notación moderna desde la tablatura de las piezas de Miguel de Fuenllana. Para esto se realizaron diferentes pasos que precedieron al producto final teniendo en cuenta principalmente la relación entre la digitación propuesta en la tablatura, la polifonía original de Cristóbal de Morales y la posibilidad de realización de dichas digitaciones en un instrumento como la guitarra moderna.

En primera instancia se hizo una transcripción literal que contenía únicamente la traducción de la información en la tablatura a la notación moderna, es decir que se pasó de una fuente que contiene únicamente información sobre digitación y ritmo compuesto a una notación en donde se evidencian las alturas y figuras rítmicas específicas que se deben tocar. Posterior a esto, se revisó la polifonía original de la pieza vocal de Morales, y se plasmó la misma en la transcripción antes mencionada, lo que evidentemente generó cambios en la duración de las figuras rítmicas, además de la adición de ligaduras, y lo más importante, la decisión de dividir la polifonía en tres voces separadas (Bajo, Tenor y Alto) pero manteniendo la escritura convencional para guitarra en un solo pentagrama.

Como se ve en el **Ejemplo No. 1** se pasa de una escritura en bloque, a una escritura en donde bajo, tenor y alto se muestran como voces independientes.

Ejemplo No. 1

c.c. 33 - 34



c.c. 33 - 34



c.c. 33 – 34 de la transcripción del *Et Resurrexit* de Miguel de Fuenllana.

La digitación por su parte, no sufrió mayores cambios con respecto a la propuesta por Fuenllana, por un lado pues técnicamente no genera ninguna imposibilidad al pasar de un instrumento a otro, y por otro lado pues si bien la tablatura carece de unas indicaciones rítmicas precisas, el autor plantea las implicaciones rítmicas y polifónicas implícitas en las digitaciones que se proponen ahí. Además, como lo explica en su prólogo, ninguna de estas digitaciones fue producto del azar: “...todo ello antes que se cifra en los papeles se experimento muchas vezes en la vihuela. Y no hay cosa en este libro que primero no se aya puesto y tañido, que cifrado.” (Fuenllana, Folio III)

Luego de haber incorporado el carácter polifónico a la transcripción, se procedió a transcribir la línea de la voz, o como lo llama Fuenllana, la *cifra colorada* en un pentagrama a parte, esto con el fin de que la interpretación de dicha pieza se pueda hacer tanto en la guitarra sola, como acompañada de un cantante que interprete, en este caso, la línea del bajo escrita originalmente por Cristóbal de Morales.

El siguiente paso fue hacer una comparación entre la pieza de Cristóbal de Morales y la tablatura de Miguel de Fuenllana para descubrir si la versión del último se trató de una mera transcripción de un medio sonoro a otro, o si en dicha versión existen diferencias suficientes que impliquen una intervención directa del compositor. Estas diferencias se encuentran en el Anexo No. 10 y se explicarán más adelante en detalle.

Con respecto a la transcripción de la *Fantasia No. 3* de Miguel de Fuenllana, los pasos fueron los mismos que con la intabulación de *Et Resurrexit*, con un único cambio, pues al ser una composición original, no existe una fuente previa que contenga indicaciones sobre cómo manejar la polifonía. De todos modos, como esta pieza instrumental se encuentra en el mismo *tono* que la intabulación y tiene la misma cantidad de voces, el ejercicio previo a la transcripción anterior sirvió de base para tomar las decisiones en

cuanto a la polifonía, que esta vez, estuvo sujeta completamente a la digitación propuesta por Fuenllana, pues en este caso se dejó intacta.

Comparación entre ambas fuentes: Cristóbal de Morales y Miguel de Fuenllana

Al comparar la pieza original compuesta por Cristóbal de Morales y la intabulación hecha por Miguel de Fuenllana, la primera impresión que se tiene es que, como lo afirma el autor en los Avisos y Documentos de su libro “Orhpénica Lyra”, la intervención de éste último es casi nula en cuanto a la estructura polifónica original:

... no se debe en otra manera defraudar la compostura con las semejantes glosas o redobles y como dicho tengo, por la causa que aquí digo, yo no la pongo en las obras deste libro: salvo al clausular, o en los lugar que la compostura lo demanda, como en las mismas obras se vera.” (Fuenllana, Folio 7r)

Sin embargo, y a pesar de que Fuenllana no modifica nada en cuanto a la estructura general de la pieza original de Morales, sí existen elementos que comprenden diferencias características de las intabulaciones para vihuela sobre piezas vocales. Como se dijo anteriormente, en el **Anexo No. 10** se encontrarán las diferencias más importantes encontradas entre ambas fuentes; de igual manera, se explicarán brevemente cada uno de los tipos de modificaciones planteados por Fuenllana.

Existen varios tipos de modificaciones con respecto a la pieza original de Morales, y éstas pueden ser tanto rítmicas como melódicas; Griffiths lo explica de la siguiente manera:

En casi todas las obras, y en función de las normas de la práctica de cifrar, hay pequeñas discrepancias entre las versiones vocales y las cifras. En su mayoría, los vihuelistas reemplazaban las breves con dos semibreves, dividían las notas con puntillo en dos notas, agregaban notas de paso o pequeñas glosas, y ornamentaban las cadencias. (Griffiths, 2003: 11)

Con respecto al primer grupo se encuentra que en varios lugares de la pieza las ligaduras planteadas por Morales se eliminan, y las dos notas que originalmente estarían ligadas se atacan en la vihuela; esto sucede tanto en las ligaduras meramente rítmicas, como en las ligaduras que implican una suspensión, es decir una disonancia. Igualmente, muchos de los valores de notas largas propuestos en la pieza original, se ven divididos a la mitad: $\circ = \text{♪} \text{♪}$. Esto puede explicarse probablemente porque, a

diferencia de una voz humana que puede intervenir en el volumen del sonido emitido mientras éste está en curso, el sonido muere muy rápidamente en un instrumento de cuerda pulsada como la vihuela, por lo tanto las ligaduras y suspensiones perderían claridad, y estas alteraciones rítmicas podrían significar una solución a este problema.

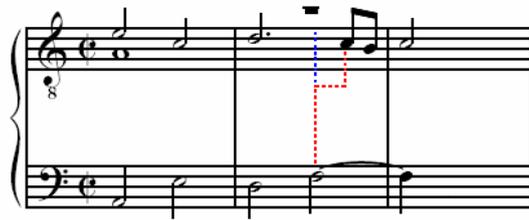
Como se ilustra en el **Ejemplo No. 2**, y perteneciendo aún al grupo de las modificaciones rítmicas, se encuentra el caso en donde hay desplazamientos rítmicos:

Ejemplo No. 2

c. c. 29 - 30 Morales



c. c. 57 - 59 Fuenllana



Éste caso, si bien no modifica en absoluto el orden en la distribución de las voces, sí genera una sensación de impulso hacia un tiempo fuerte; gesto característico en la literatura para vihuela como lo mencionaba Griffiths, y que para esta situación en específico correspondería a la acentuación de la sílaba **Pa** de *Patris* (Padre) en el primer tiempo del c. 59; sin embargo no se puede hablar con certeza de una intención por resaltar el texto, pues aunque a lo largo de la obra existen puntos en donde la música se justifica en las palabras, no puede hablarse de un medio recurrente.

Como se ve en la cita de Griffiths, es común que los vihuelistas cambiaran las notas con puntillo por dos notas de igual duración; la intabulación de Fuenllana no es la excepción y en este caso, la sección de la pieza que se ve afectada por esta modificación a partir de la frase *cujus regni non erit finis* (y su reino no tendrá fin), lugar en donde termina la

pieza. En el **Ejemplo No. 3** se ve la diferencia entre la propuesta de Morales y la versión de Fuenllana y como se puede observar, en cuanto a la distribución del texto no hay mayor diferencia pues las sílabas están puestas en el mismo lugar en ambas versiones, sin embargo, si se quisiera hacer una versión para vihuela, o en este caso guitarra solista, es claro que cada uno de los ataques presentados en versión de Fuenllana cambian su carácter melódico para desempeñar ahora una función de pedal.

Ejemplo No. 3

c.c. 41 - 42 Morales



c.c. 44 - 48 Morales



c.c. 81 - 84 Fuenllana



c.c. 87 - 90 Fuenllana



Ahora bien, con respecto a las modificaciones melódicas existen varios tipos: eliminación de notas, agregado de notas, cambio de las alturas y aparición de la música ficta¹⁶.

En el caso de la eliminación de notas ocurre que en muchas ocasiones la pieza original presenta la duplicación de una nota estructural en las voces del tenor y el alto; como en la versión de la polifonía vocal, transcrita por Higinio Anglés, ambas voces se encuentran en un mismo registro (♩), la explicación más obvia corresponde a que, si este fuera el

registro de la fuente que Fuenllana consultó al momento de intabular, la manera de escribir esta duplicación es por medio de un unísono en la tablatura. Ahora bien, el caso contrario, es decir la adición de notas, se da de igual manera; Fuenllana duplica en alto o

¹⁶ En oposición a la *musica recta*, a partir del siglo XII aproximadamente, se le llama *musica ficta* a todas aquellas notas que no correspondieran a la organización de la escala diatónica en el sistema *gamut* o *gamaut*. Esto se refiere más específicamente a las alteraciones de las notas ya sea con # o b.

tenor una nota estructural que se encuentra en el bajo. Otro caso de la adición o eliminación se encuentra cuando Fuenllana agrega algunas notas de paso o decide eliminar notas de paso que se encontraban en la pieza original, pero al igual que el desplazamiento rítmico ya visto, ésta modificación no implica ningún cambio relevante.

El cambio en las alturas se refiere a que se encuentran algunos casos, sobre todo en los puntos de articulación en donde Fuenllana modifica las alturas originales, probablemente para hacer más clara la intención de cierre de una frase. Ahora bien, la aparición de *musica ficta* se encuentra nuevamente siempre que Fuenllana pretende darle más peso a un punto de articulación; la pieza original está en La eólico y muestra únicamente la alteración en donde la subtónica (Sol) se convierte en sensible (Sol#), sin embargo Fuenllana agrega alteraciones de # a Do y Fa, para hacer énfasis en el 4° (Re) y 5° (Mi) grados del modo respectivamente, y también presenta una alteración de ♭ al 2°

grado de la escala (Si), probablemente para hacer énfasis nuevamente en el 4° grado de la escala (Re) o también para mantener la interválica de semitono en la imitación de una voz a otra: Tenor: **mi-fa**-re-mi, Alto: **la-si**♭-sol-la.¹⁷

Finalmente existe un caso particular que comprende la adición de un compás entero a manera de interpolación; aquí, en la pieza original el alto comienza con las palabras *non erit finis* ([su reino] no tendrá fin) y el gesto musical corresponde a una línea descendente en un ámbito de 7 - : la-sol-fa-mi-re-do-si, gesto que después se imitará en el tenor y posteriormente en el bajo. Como se ve en el **Ejemplo No. 4** Fuenllana interpola un gesto evidentemente cadencial que se podría explicar teniendo en cuenta que con la frase citada se da término al texto; dicha articulación final se apoya entonces sobre la imitación en el tenor y el bajo del gesto descendente presentado inicialmente por el alto y que además concluirá la pieza.

¹⁷ En la pieza de Morales: Tenor: **mi-fa**-re-mi, Bajo: **la-si** (♭)-sol-la. El intervalo **mi-fa** corresponde a un semitono y en intervalo **la-si** (♭) corresponde a un tono entero.

Ejemplo No. 4

c.c. 41 - 43 Morales

Musical notation for c.c. 41 - 43 Morales. The score is in common time (C) and features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

c.c. 82 - 85 Fuenllana

Musical notation for c.c. 82 - 85 Fuenllana. The score is in common time (C) and features a treble and bass clef. The treble clef part includes a red bracket highlighting a specific melodic phrase. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Interpretación

Para poder realizar una interpretación tanto de la intabulación como de la fantasía fue necesaria, como se ha dicho varias veces a lo largo del trabajo, la consulta a varias fuentes que pudieran proporcionar información tanto histórica como teórica con respecto a la música vocal e instrumental del siglo XVI. Más específicamente se utilizó la información dada por Juan Bermudo, la información de John Griffiths y la información que el mismo Miguel de Fuenllana proporciona en su prólogo; luego, a partir de la recopilación de estos datos, fue posible una interpretación de la información dada, tanto por la partitura de Cristóbal de Morales como por las tablaturas de Fuenllana. Para este efecto, se tuvieron en cuenta entonces varios elementos que se explicarán a continuación.

Para comenzar, lo primero que se debe tener en cuenta son las entradas imitativas en cada voz, es decir, no tocar todo como un entramado armónico en bloque, sino respetar la polifonía que se presenta. Se llega a esta conclusión, pues como se vio anteriormente en el Capítulo I, gran parte de la música instrumental en el siglo XVI estaba supeditada a las normas de la música vocal polifónica. Además, y teniendo en cuenta lo que dicen tanto Fuenllana como Bermudo, las intabulaciones sobre música vocal son un medio para el aprendizaje de la teoría musical de manos de los grandes compositores que en música vocal son autoridades. Luego las fantasías son el resultado de un debido aprendizaje de dicha teoría, y aunque corresponden a un lenguaje meramente instrumental, la influencia de la música vocal se presenta a lo largo de la mayoría de estas piezas.

Con respecto a la escogencia del tempo se tuvo en cuenta lo dicho por Fuenllana en su prólogo: "... me parece que en toda obra q tañeren, ora sea facil o dificultosa, deven de elegir el medio: quiero decir, que si el compas vaya apresurado, ni muy despacio." (Fuenllana, Folio 7r). Esto quiere decir que al escoger la velocidad con que se tocará una pieza del libro "Orphénica Lyra", el intérprete debe conocer cuál es la velocidad que permite el discernimiento y comprensión tanto de la pieza en general como de cada uno de los elementos polifónicos específicos que la componen.

Nuevamente, tomando como punto de referencia la comprensión de la polifonía al momento del estudio de la música contenida en su libro, Fuenllana dedica un capítulo de los avisos del prólogo a cómo Tañer con limpieza. Contrario de lo que se refiere el término limpieza en la técnica actual, lo que Fuenllana pretende no es mostrar cómo se pueden evitar trasteos y notas golpeadas por malas posiciones en las manos, sino explicar de qué manera se debe tañer para que la polifonía se entienda claramente, de ahí el adjetivo limpio. De esta manera, la estructura polifónica no se verá interferida por sonidos parásitos o disonancias provocadas ya sea por mantener una voz por más de lo que se debería, o que por el contrario una voz no se mantenga el tiempo suficiente y la polifonía se vea entonces empobrecida.

Hase pues de notar, q assi en cõposturas como en fantasias, algunas vezes se offrecẽ consonãcias de quatro bozes: entre las q les queda alguna de las cuerdas en vazio: y si la dicha consonancia no es tocada con la mano derecha con algun auiso o curiosidad, aquella cuerda que quedo en vazio, haze disonancia freçando en ella, con las demas que estan pisadas en sus puntos o cifras. Y esto no solo es tañer suzio, pero aun da gran desabrimiento al oydo. (Fuenllana, folio 7r).

Por último, y atañendo únicamente a la intabulación de *Et Resurrexit*, debe tenerse en cuenta que el texto desempeñaba un papel muy importante en la música polifónica del siglo XVI, y por tanto, al momento de la interpretación debe tomarse en consideración las implicaciones que éste pueda tener sobre el resultado sonoro. Nuevamente es necesario remitirse a Griffiths: “Siguiendo el significado del texto, su acentuación y su poesía el instrumentista también se acerca más a una interpretación que respeta la retórica de la obra original y que la infunde con el elemento emotivo que subyace en el artificio de su polifonía.” (Griffiths, 2003: 10).

Conclusiones

Luego de haber examinado paso por paso el proceso previo al resultado final, se pueden sacar varias conclusiones con respecto a la manera de abordar las lecturas sobre la música que se escribió antes de 1800 y sobre todo, de la música que se escribió en tablatura, sistema de escritura parcialmente ajeno al mundo en que se encuentra el músico académico actualmente y que está regido casi en un 100% por la partitura.

En un principio puede parecer fácil, e incluso ingenuo pretender centrar un trabajo entero alrededor de la transcripción de una pieza que ya ha sido escrita en su totalidad para un instrumento muy similar al que se adaptará y que no requiere mayor intervención por parte del transcriptor. Se podría pensar además que basta con entender cómo se lee una tablatura para entender la música y mecánicamente pasar de un sistema de escritura a otro, sobre todo tratándose, como lo es el caso de este trabajo, de piezas que estaban concebidas como las primeras bases para que el instrumentista principiante entendiera la polifonía del siglo que estaba en curso.

Sin embargo, la transcripción es un ejercicio que trasciende el saber leer música y la propuesta de digitaciones cómodas; éste ejercicio requiere de un compromiso y un estudio mucho más detallados que den cuenta de la comprensión del estilo que se quiere estudiar, sobre todo, tratándose de una música que está tan alejada cronológicamente. La consulta de fuentes que brinden una información teórica e histórica alrededor del objeto de estudio es indispensable, pues en últimas el resultado final mostrará el criterio que el transcriptor se formó a lo largo del proceso.

En el caso de este trabajo en particular, las fuentes que sirvieron para el desarrollo del mismo, como el tratado “Declaración de los instrumentos musicales” (1555) de Juan Bermudo, el prólogo escrito por Miguel de Fuenllana en el “Libro de música intitulado Orphénica Lyra” (1554) y el libro de John Griffiths “Tañer la vihuela según Bermudo – Polifonía vocal y tablaturas instrumentales” (2003), sirvieron para tener un acercamiento, tal vez incipiente, pues la comprensión absoluta de la música estudiada podría significar el trabajo de toda una vida, que pudiera generar un resultado coherente con el planteamiento original de los compositores.

Por último es válido aclarar que, aunque las piezas que se trabajaron a lo largo de proceso hacen parte de uno de los primeros escalones propuestos por Fuenllana y paralelamente explicados por Bermudo para el vihuelista principiante, la dificultad tanto de la transcripción como de la interpretación, no radica en la dificultad técnica, sino en llegar a la correcta comprensión del estilo polifónico que estaba en boga en el siglo XVI. Por supuesto para oídos contemporáneos acostumbrados a la estética de la guitarra moderna, es necesario partir desde lo básico, pues solo de esta manera se podrá comprender y apreciar esta música, que si bien fue escrita para un instrumento que poco tiene que ver con las necesidades actuales del instrumento moderno, es un legado musical que no puede soslayarse. Merece la continuación de su estudio por parte de los músicos actuales que quieran continuar con la labor de interpretaciones proponentes y comprometidas.

Bibliografía

- Anglés, Higinio. 1962. *Opera Omnia, de Cristobal de Morales, vol. VI: Missarum Liber II (Roma 1544), 2a parte. Et Resurrexit de la Missa L’homme armé*, pp. 77 – 79. Roma. CSIC.
- Atlas, Allan W. 1998. *Renaissance Music: music in Western Europe, 1400 – 1600*. Nueva York. W.W. Norton & Company, Inc.
- Apel, Willi. 1953. *The Notation Of Polyphonic Music, 900 – 1600*. Cambridge, Massachusetts. The Mediaeval Academy of America.
- Bermudo, Juan. 1555. *Declaración de los Instrumentos musicales*. Biblioteca de Catalunya, Memòria Digital de Catalunya. Osuna. Juan de Leo[n].
- Freis, Wolfgang and Bonnie J. Blackburn. “Bermudo, Juan”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02835>>. [Consulta: Septiembre 25, 2012]
- Fuenllana, Miguel. 1554. *Libro de Música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Biblioteca de Catalunya, Memòria Digital de Catalunya. Edición Facsimilar: Sevilla. Martín de Montedoca.
- Griffiths, John. 2003. *Tañer la vihuela según Bermudo – Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.
- Griffiths, John. “Fuenllana, Miguel de.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10345>> [Consulta: Septiembre 27, 2012]
- Lockwood, Lewis. 1974 – 1974. “Aspects of L’homme armé tradition”. *Taylor & Francis, Ltd., Royal Musical Association*. Vol. 100. 97 – 122.
- Navarro, Julián. 2007. “La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio”. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Stevenson, Robert and Alejandro Planchart. “Morales, Cristóbal de.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19078>> [Consulta: Octubre 12, 2012]

- Tyler, James and Paul Sparks. 2006. *The Guitar and Its Music*. Nueva York. Oxford University Press.
- Ward, John. 1951. "The Use of Borrowed Material in 16-th Century Instrumental Music". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 5. 88 – 98.
- Warren, Charles. 1941. "The masses of Cristobal Morales". *University of California Press, American Musicological Society*. No. 5. 16 – 18.
- Warren, Charles. 1940. "Accidentals in vihuela tablature". *University of California Press, American Musicological Society*. No. 4. 22 – 24.

Anexo No. 1: Signos y Deducciones ¹

1. Letras

Según Cristóbal Escobar: La letra es denotación del sonido. Estas son siete: g,a,b,c,d,e,f, volviendo a comenzar desde el principio hasta un número que varía entre dieciséis y veintidós.

2. Voces

A estas letras se superponen unas sílabas que según la tradición fueron añadidas por el monje benedictino Guido D'Arezzo y fueron tomadas del Himno de San Juan Bautista Ut queant laxis: **Ut, re, mi, fa, sol, la.**

3. Deducciones y propiedades

Las “deducciones” son siete y tienen su inicio en “g”, “c” y “f”. Dependiendo de la letra en la que comienzan, y por tanto, de en qué letras está situado el semitono mi-fa se considera que tienen diferentes “propiedades”

4. Signos

De la unión de estas letras y voces nacen los signos. Estos representan la posición del sonido exacta dentro del sistema conocido como “gamaut”. Cada signo contiene las diferentes sílabas que una letra recibe en las diferentes “deducciones”.

Letras	Voces:							Signos:
e							la	e la
d						la	sol	d la sol
c						sol	fa	c sol fa
b						fa	mi	b fa / b mi
a					la	mi	re	a la mi re
g					sol	re	ut	g sol re ut
f					fa	ut		f fa ut
e				la	mi			e la mi
d			la	sol	re			d la sol re
c			sol	fa	ut			c sol fa ut
b			fa	mi				b fa / b mi
a		la	mi	re				a la mi re
g		sol	re	ut				g sol re ut
f		fa	ut					f fa ut
e	la	mi						e la mi
d	sol	re						d sol re
c	fa	ut						c fa ut
b	mi							b mi
a	re							a re
Γ	ut							Γ ut
Propiedades:	h	n	b	h	n	b	h	
Deducciones:	1a	2a	3a	4a	5a	6a	7a	

¹ Esta explicación fue tomada de la Conferencia No. 2, que hizo parte de la cátedra dictada por el maestro Juan Díaz de Corcuera: *El “canto llano” en la era del “canto de órgano”*. Se llevó a cabo en abril de 2012 en la Universidad Central de Bogotá.