

Durante los siglos XVII y XVIII la guitarra de cinco órdenes se vio muy enriquecida, debido a la publicaron para ella de más de ciento cincuenta impresos. Pero justo después, durante el último tercio del s.XVIII se desarrolló una nueva innovación, que consistió en la adición de un orden, provocando que el instrumento pasase a tener seis. Conocemos lo anterior gracias al primer documento publicado con música para guitarra de seis órdenes de **Juan Antonio Vargas y Guzmán**, cuyo manuscrito original está fechado en Cádiz (1773). En el tratado se explica tanto el *rasgueo* como el *punteo*. Se refiere en todo caso a la guitarra de seis órdenes dobles de cuerdas, si bien es cierto que en el libro aparece alguna referencia a la guitarra de cinco y siete órdenes.

Antes del libro de Vargas y Guzmán basado en la guitarra de seis órdenes, debemos de mencionar sus antecedentes, como es el método de **Andrés Sotos de 1764** (Madrid), llamado *Arte para aprender con facilidad y sin Maestro, á templar y tañer rasgado la guitarra, de cinco órdenes o cuerdas y también la de quatro o seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y también el Tiple*. El pequeño tratado es una copia del método de la *Guitarra española* de J.C. Amat. El extenso título del tratado no era más que un deseo de encubrir el plagio. El tratado puede ser importante para darnos cuenta de que ya en 1764 existe una vacilación entre órdenes y cuerdas simples, y que Sotos consideraba igualmente guitarras a la *vandola* y a la *bandurria*, que se diferencian de la *guitarra española* de cinco órdenes en que la bandurria tenía cuatro y la vandola, seis.

Siguiendo con la guitarra de seis órdenes, podemos hablar de uno de los mayores exponentes de la difusión de la guitarra dentro y fuera de España fue **Fernando Moretti**, guitarrista italiano que primero publicó un libro para guitarra de cinco órdenes en 1792 en Italia y siete años más tarde (en 1799) escribe uno similar en castellano llamado *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*. El libro es prácticamente una versión exacta del método de 1792, la diferencia es que el método de 1799 está escrito para los españoles, por tanto está adaptado al instrumento más popular en la España de la época que era la guitarra de seis órdenes dobles. La primera parte del prólogo del libro termina con la nota al pie:

Aunque yo uso la guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos Principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España...¹

¹ Extraído del artículo de Mantanya Ophee <http://www.guitarandluteissues.com/methods/castilia.htm>

En 1799 además hubo más autores que publicaron para la “nueva” guitarra como es el caso de Fernando Ferandiere que publica en Madrid *Arte para tocar la guitarra española*, en el que trata de ofrecer un conocimiento práctico del instrumento al mismo tiempo que enseña rudimentos de la música. Ferandiere defiende que la guitarra pueda ejecutar también repertorio serie de música de cámara, no solo fandangos y boleras.

1.2. Afinación

La afinación de la guitarra renacentista y su encordadura se encuentran explicadas en el *Libro de la declaración de instrumentos* (1555) de **Juan Bermudo**, en el cual se nos explica que la guitarra renacentista tenía cuatro órdenes y además era de menor tamaño que la vihuela.

En cuanto a la afinación, llegaron a convivir dos principalmente:

- *Al temple viejo*: que consistía en que entre la tercera y la cuarta cuerda había una quinta justa
- *Al temple nuevo*: en la cual había una cuarta entre la tercera y cuarta cuerda.

La mayoría de piezas estaban escritas para temple nuevo, ya que incluso Bermudo explicó que el temple viejo era únicamente para romances viejos, no era para la música de su tiempo.

1.3. Repertorio de la guitarra renacentista

Durante el siglo XVI, la “guiterre” o “guitarne” de fondo plano (Guitarra) era en Francia un instrumento con más difusión que en España o Italia, lo que da explicación a que allí encontramos mayor número de publicaciones para guitarra. A lo largo de los siglos XVI y XVII era más común ver guitarras de fondo curvo en Italia, denominadas también “chitarra da sette corde o chitarrino”.

Veamos país por país:

En **España** encontramos solamente dos publicaciones con piezas dedicadas a la guitarra renacentista de cuatro órdenes:

- La primera (1546) fue *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de **Alonso Mudarra**. En su interior encontramos una fantasía “al temple viejo” y tres “al temple nuevo”, una pavana y una romanesca (*Guárdame las vacas*, basada en un patrón armónico italiano). Mudarra describía la guitarra como un instrumento de diez trastes y un bordón en el cuarto orden.

- La segunda (1554) fue *Orphenica Lira*, del vihuelista **Miguel de Fuenllana**. Esta publicación contiene seis fantasías, un romance, un villancico y una transcripción de música polifónica (intabulación). Además encontraremos referencias a una vihuela de cinco órdenes, que perfectamente podría ser una guitarra renacentista a la cual se le añadió un orden más.

En **Italia** solamente tenemos constancia del laudista **Melchior de Barberis**. Publicó una colección de piezas para laúd y en ella incluyó algunas *Fantasías per suonar sopra la guitarra de sette corde*, que son piezas para guitarra.

Sin embargo **Francia** era un país más prolífico, encontramos una gran cantidad de publicaciones. A partir de 1550, aparecerán gran variedad de fantasías y danzas, cuyo instrumento principal dentro del conjunto era la guitarra, o al menos se usaba como acompañamiento para la voz.

Los principales autores que encontramos en Francia son **Guillaume de Morlaye**, **Simon Gorlier**, **Grégoire Brayssing** (de origen alemán) y **Adrian le Roy**, quien probablemente fue el más importante del mundo en cuanto a guitarra renacentista se refiere.

De Adrian le Roy (quien murió en 1598) sabemos poco. Era considerado un excelente intérprete de laúd, pero su trascendencia proviene de otros aspectos. Fue editor junto a **Robert Ballard** y juntos crearon una de las editoriales más importantes de la época: la **editorial Le Roy-Ballard**, que estuvo a la altura de **Granjon-Fezandant** y compitió con ella durante la segunda mitad de s.XVI. Juntos consiguieron publicar un enorme repertorio de obras de los que se consideraban los mejores músicos de la época.

Por lo general, el repertorio creado en Francia es más ligero y sencillo que las fantasías creadas en España para vihuela o los ricercares italianos para

laúd, debido a que su principal público estaba formado solamente por aficionados.

En los **Países Bajos** también aparecieron publicaciones, pero era repertorio de "segunda mano" (cuyo origen era francés) y venía de otros editores importantes de la época, llamados **Pierre Phalese y Jean Bellere**. Gracias a estos editores, hoy podemos disfrutar de antologías de música para guitarra en versión latina.

El repertorio de guitarra renacentista está formado por trece colecciones, que contienen en total 351 piezas para guitarra renacentista:

- Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546).
- Melchiore de Barberiis, *Opera intitolata confina* (Venecia, 1549)
- Simon Gorlier, *Le troysieme livre...de guitente* (París, 1551).
- Adrian le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre* (París, 1551).
- Adrian le Roy, *Tiers livre de tabulature de guiterre* (París, 1552).
- Guillaume Morlaye, *Le premier livre...de guitente* (París, 1552).
- Guillaume Morlaye, *Quturiestne livre...de guyterne...* (París, 1552).
- Gregoire Brayssing, *Quan livre de tabulature de guiterre* (París, 1553).
- Guillaume Morlaye, *Le second livre...de guiterre* (París, 1553).
- Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitolado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554).
- Adrian le Roy, *Cinquiesme livre de guiterre* (París, 1554).
- Adrian le Roy, *Second livre de guiterre* (París, 1556).
- Pierre Phalese y Jean Bellere, *Selectissima elegantissimaque...* (Lovaina y Amberes, 1570).

A book of new lessons for the Cittern and Ginem fue la última publicación dedicada expresamente a la guitarra de cuatro órdenes. Impresa en Inglaterra en 1652, en su interior encontramos melodías y ejemplos de música popular.

2. NOTACIÓN:

Si queremos comprender correctamente la música antigua, primero debemos **interiorizar tres elementos** principales, que son la **notación, la lectura y la transcripción**. Comenzaremos por la notación, que se realizaba en tablaturas y dependiendo del lugar se usaba la italiana o la francesa:

Italiana: esta tablatura se realizaba sobre cuatro líneas (que representan las cuatro cuerdas de la guitarra), siendo la línea superior la cuarta cuerda y la línea inferior la primera. Sobre estas líneas los autores indicaban los trastes en los cuales deberían pisar los intérpretes, de la siguiente forma:

0 = al aire

1 = traste uno

2 = traste dos

3 = traste tres

4 = traste cuatro

5 = traste cinco

6 = traste seis

7 = Traste siete

8 = traste ocho

9 = traste nueve

X = traste diez

XI = traste once

Y sobre las indicaciones de los trastes se añadía la duración de las notas. Pero esto no se realizaba para cada nota, sino que únicamente se indicaba si el valor de la nota cambiaba. Por tanto, si una nota no iba acompañada de una figura, significaba que tenía la misma duración que la anterior. Las figuras que usaban eran las siguientes:

Original	Actual	
□	□	Breve
◊	○	Semibreve
↓	○	Mínima
◆	○	Semimínima
→	●	Corchea
↔	●	Semicorchea

No siempre se realizaba, pero era común encontrar una indicación del compás o signos que, de una forma aproximada, indicaban la velocidad a la cual se debía interpretar la pieza. Estos símbolos de tempo variaban según el autor:

Narváez	Mudarra	Valderrábano

Francesa: en la tablatura francesa también se usaban cuatro líneas, porque también estaban destinadas a guitarras de cuatro órdenes, pero se diferenciaban, entre otras cosas, en que en ésta se usaban letras para indicar el traste a pisar por el intérprete:

a = al aire

b = traste primero

c = traste segundo, etc.

Además las letras anteriormente descritas no se indicaban en la parte superior de la tablatura, sino que se hacía entre las líneas y los espacios. El primer espacio inferior estaba reservado para la cuarta cuerda y el cuarto espacio superior para la primera cuerda.

Las figuras rítmicas también eran distintas, así como la forma de usarlas: En la tablatura francesa también se indicaba la figura únicamente si ésta cambiaba, pero como poco se recordaba al inicio de cada compás:

	Semibreve		Corchea
	Mínima		Semicorchea
	Semimínima		

2.1. Lectura

Sobre la lectura debemos decir que lo recomendable es que el intérprete no utilice ningún tipo de transcripción, ya que hoy en día tenemos los facsímiles y además no es complicado leer una tablatura antigua. Esto ya lo defienden J. Tyler y G. Arriaga, ya que hay una gran cantidad de métodos y libros a nuestro alcance. Esto en parte es debido al fácil acceso que nos permite internet.

3. TABLATURAS, CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN

Si tenemos que realizar una transcripción, debemos tener en cuenta que es una tarea muy delicada, ya que nos vamos a encontrar con muchos problemas. Uno de estos problemas es que necesitaremos elegir una **afinación**, pero como no tenemos posibilidad de determinar una altura musical fija, nuestra afinación debe poseer dos características muy importantes: la comodidad de lectura para el intérprete y un respeto detallado del sistema teórico renacentista. Pero conseguir estos dos objetivos es enormemente difícil, así que los transcriptores recomiendan que nos decantemos por una u otra.

La recomendación que nos da **Gerardo Arriaga** es prácticamente la misma: Nos dice que realicemos dos versiones, de tal forma que una esté orientada a ser fácil de leer, y la otra cumpla a rajatabla los requisitos técnicos. Una primera versión en re (cuatro primeras cuerdas de la guitarra) y a una clave, y una segunda a una o dos claves con una afinación aguda correspondiente al modo de la pieza.

Y partiendo de la base de que vamos a realizar dos transcripciones, si queremos que el resultado sea más cercano a la perfección, sería recomendable aportar también la tablatura original, facsímil para los instrumentistas antiguos, una versión a una sola clave y una afinación para los guitarristas modernos y una versión a una o dos claves con afinaciones teóricas para el análisis de los ejecutantes.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Boyd, Malcolm y Carreras, José: *La música en España en el siglo XVIII* (2000)
- Fuenllana, Miguel de: *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lira* (1981)
- Iborra, Alcaraz: *La guitarra: Historia, organología y repertorio* (2010)
- Le Roy, Adrian y Ballard, Robert: *Livres de Guiterre* (1980)
- Mudarra, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1979)
- Ophee, Matanya: *Una breve historia de los métodos de guitarra*
- Pajares Alonso, Roberto: *Historia de la música en seis bloques* (2010)
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Tyler, James: *The Early Guitar* (1980)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day* (1876)

Tema 11.

**El Repertorio de laúd renacentista: su estilo y notación.
Escuelas nacionales. Tablaturas, criterios de transcripción y de
edición.**

ÍNDICE:

1. Introducción
 - 1.1. Características del laúd renacentista
 - 1.2. Repertorio y estilo
2. Escuelas nacionales. Autores
 - 2.1. Escuela de Italia
 - 2.2. Escuela de Francia
 - 2.3. Escuela de Alemania
 - 2.4. Escuela de Inglaterra
 - 2.5. Escuela de Polonia
 - 2.6. Escuela de los Países Bajos
3. Notación
4. Criterios de transcripción y edición
5. Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN

Primero realizaremos una **breve introducción** histórica sobre el instrumento y sus características, para más tarde comenzar con su repertorio.

El **laúd** se introdujo en España gracias a los árabes y a ellos se les debe su nombre, ya que usaban un instrumento parecido denominado "*al'ud*" o "*ud*", cuyo significado es "madera". Aunque disponemos de documentos que demuestran que había laudistas árabes famosos en Andalucía ya en los siglos IX y X, esto no quiere decir que fuera el único lugar en el cual se tocara el instrumento. Esto lo sabemos gracias a las iconografías de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, en las cuales se pueden apreciar laudistas vestidos a la manera cristiana. Por desgracia y al igual que ocurrió con otros instrumentos, aunque tenemos constancia de que a finales de la Edad Media se construían laúdes de muy diferentes tipos, tamaños y afinaciones, no se ha conservado ninguno; así que nos vemos obligados a recurrir a la iconografía y escritos como única fuente de información.

El laúd fue perfeccionado y se consolidó ya en el **Renacimiento**, cuando se establecieron las escuelas de construcción. Los más famosos estuvieron en Bolonia, Padua y Roma.

1.1. Características del laúd renacentista:

El laúd es **muy parecido a la vihuela y a la guitarra**, ya que está fabricado en madera, con caja, mástil, clavijero, seis órdenes (seis cuerdas dobles) de tripa y trastes anudados al mástil, pero existen ciertas diferencias entre ellos, ya que en el laúd la caja es periforme, el fondo de la misma es ovalado (costillas) y existe un ángulo muy pronunciado entre el clavijero y el mástil.

Antes hablábamos de seis **órdenes** porque era la configuración más común, pero en realidad eran **variables**, ya que también existieron laúdes de cinco y siete órdenes. En el caso del laúd de seis órdenes, su afinación se basaba principalmente en intervalos de cuarta justa, salvo el salto de la cuarta cuerda a la tercera, que se afinaba mediante una tercera mayor, quedando así:

- Sexta a quinta cuerda: cuarta justa
- Quinta a cuarta cuerda: cuarta justa
- Cuarta a tercera cuerda: tercera mayor
- Tercera a segunda cuerda: cuarta justa
- Segunda a primera cuerda: cuarta justa

La anterior no era la única afinación existente, ya que convivían varios tipos de laúd, cada uno de los cuales tenía sus dimensiones y afinación:

- Laúd Soprano: afinación en Do o Re
- Laúd Tenor: afinación en Sol o La
- Laúd Bajo: afinación en Do o Re

Siendo el más común **el Laúd Tenor en Sol** (cuyas notas eran Sol Do Fa La Re Sol) o en La (cuyas notas eran La Re Sol Si Mi La).

En lo que se refiere a trastes, el laúd, al igual que otros instrumentos, sufrió una gran evolución, tanto desde el punto de vista musical como organológico. El hecho anterior influyó directamente en sus características constructivas. Tanto es así, que en el s.XV se hablaba de siete y nueve trastes, pero Bermudo (1555) nos habla ya de diez trastes para el laúd renacentista.

Sobre el número de órdenes hay que comentar que según las representaciones renacentistas de que disponemos, la primera cuerda era sencilla y las demás dobles.

1.2. Repertorio y estilo

Gracias al empuje de las formas de música vocal, procedentes en gran parte de transcripciones de música polifónica, en el s.XVI se produce una ampliación de la literatura laudística en Europa. Junto a las transcripciones de música polifónica convive una música inspirada en la danza, que puede tomarse como el inicio, tanto técnica como formalmente, de la música instrumental.

En las obras de música vocal polifónica, los laudistas rellenaban los huecos largos de la voz usando líneas melódicas. La práctica anterior fue tan desarrollada, que llegaron a crear un estilo propio de carácter compositivo-instrumental. Por otro lado, las danzas, alemandes, pavanás, saltarellos, etc., son tratadas con un carácter virtuosístico dando lugar a variaciones con adornos determinando un arte puramente instrumental.

Mientras que la textura musical renacentista era horizontal, **para un laudista renacentista un acorde era un efecto vertical** provocado por un grupo de notas pertenecientes al contrapunto. Ellos fueron quienes dieron un nuevo sentido a los acordes, cuando al arpegiar las notas en bloque del contrapunto fueron creando un estilo propio. Este estilo, no se caracterizaba únicamente por su visión novedosa de los acordes, sino que también existían características técnicas típicas, como su forma de tañer con los dedos. Esta forma de tañer sustituyó al uso del plectro a mediados del s.XV (heredado de los árabes) y les permitía desarrollar las técnicas y abordar las exigencias de la música polifónica de la época.

En esta época existieron también bastantes publicaciones, como por ejemplo tratados con consideraciones técnicas e interpretativas que además incluían transcripciones de música vocal polifónica, ricercares, danzas, diferencias o música para acompañamiento de la voz, y cuya procedencia solía ser Italia, Francia, Alemania, Inglaterra o Países Bajos.

2. ESCUELAS NACIONALES. AUTORES

2.1. Escuela de Italia

La primera publicación de obras para laúd se realizó en Italia y el autor fue el editor **Ottaviano Petrucci** (1466-1539), quien publicó seis colecciones entre 1507 y 1511. Este país fue el más prolífico en la publicación de obras para laúd durante el siglo s.XVI.

Francesco Spinacino escribió dos libros, titulados *Intabolatura de lauto libro primo* e *Intabolatura de lauto libro secondo*, publicados ambos en Venecia 1507 por Ottaviano Petrucci. En los libros se incluyó más de cincuenta transcripciones de música vocal y arias de danzas. Algo de vital importancia con respecto a los libros es que podemos encontrar en ellos numerosas obras de compositores como **Josquin des Prés**, **Antoine Brumel** o

Antoine Busnoys. En el libro encontramos por tanto los primeros ejemplos de composición musical instrumental pura, con un estilo de carácter imitativo que más tarde originaría los ricercari. La tercera publicación (1508) fue obra de **Giovanni Maria Alegano**, cuya colección no ha llegado hasta nuestros días.

En 1508, en Venecia, se publica la colección del milanense **Joan Ambrosio Dalza**. En la colección existen ocho ricercari, transcripciones de frottole y bastantes danzas, además de algunos “preludios” pensados para los ricercari.

Otro de los nombres a destacar es el de **Franciscus Bossinensis** (Venecia 1509 y 1511). La recopilación que realiza está formada por 136 transcripciones de frottole y 46 ricercari para laúd solo.

Una de las más importantes colecciones es la de **Vincenzo Capirola** (1517), ya que entre las 22 transcripciones existentes, podemos encontrar motetes, secciones de misas (entre las que se encuentran algunas de Josquin), frottole, chansons e incluso algún villancico. Además en este libro podemos ver algunas de las primeras indicaciones que conocemos sobre la dinámica en la interpretación.

A partir de este momento, comienza una época fructífera de publicaciones de laúd. Podríamos decir que empieza con **Adriano Willaert** (1490-1562). Posteriormente tendríamos a Francesco da Milano (1497-1543), quien era muy buen laudista y además compuso muchas obras que más tarde fueron reeditadas. La mayoría de su producción fue pensada para laúd solo, estando su producción principalmente basada en ricercari y fantasías.

En la segunda mitad del siglo, una persona de reseña obligada fue **Giacomo Gorzanis** (c.1525-c.1575), laudista y compositor de obras originales. Entre su producción encontramos danzas que después agrupaba en pequeñas suites. En su séptimo libro, presentó 24 diápticos dedicados expresamente a los doce semitonos cromáticos de la escala.

Como últimos autores, mencionamos algunos de finales de siglo como **Giovanni Maria Radino de Padua**, **Giovanni Antonio Terzi** y **Simone Molinaro**, además de **Vincenzo Galilei** (1533-1591) que publicó *Il Fronimo Dialogo* en 1568.

2.2. Escuela de Francia

La historia laudística en Francia podemos decir que empieza con la publicación de la primera tablatura para laúd en 1529 en este país. El nombre es *Trés breve et familiere introduction pour entendre et apprendre... lutz* y posiblemente sea de **Pierre Blondeau**. Contenía 39 piezas, de las cuales cinco eran preludios y 34 transcripciones de música vocal. Como fue publicada en 1529, llegó más tarde que la primera publicación Italiana. Tras ésta hubo otras colecciones, pero no fue hasta la segunda mitad de siglo cuando se llegó a la edad de oro de la literatura francesa para laúd. Su difusión fue llevada a cabo en gran parte por los grupos editores **Le Roy-Ballard** y **Granjon-Fezandat**, quienes consiguieron publicar más de veinte volúmenes en pocos años.

Uno de los fundadores (en 1551) de **Le Roy-Ballard** fue **Adrian Le Roy** (1520-1598), que además era compositor y poeta. Mediante su grupo editor, publicó gran cantidad de canciones, entre las que podíamos encontrar transcripciones de música vocal y “airs de cour” (canción francesa de finales del s.XVI para una voz, acompañada de laúd, en estilo silábico y forma binaria).

Otros de los nombres que debemos destacar de Francia fueron **Guillaume de Morlaye** y **Albert de Rippe**. Este último pasó un tiempo en Milán con los alumnos de Da Milano y posteriormente (1529) se trasladó a París. Después de su maestro, fue considerado uno de los mejores laudistas de la época.

2.3. Escuela de Alemania

Las primeras tablaturas de procedencia alemana fueron de Sebastián Virdung, Hans Judenkunig y Hans Gerle, allá por la segunda década del siglo XVI. Se caracterizan por ser bastante didácticas e ir acompañadas por páginas originales y recopilaciones, en gran parte de origen italiano. Hans Newsidler (1500?-1563) fue en su momento el compositor para laúd más importante de origen alemán, aunque también cabe destacar la labor de su hijo Melchior (1531-1590?).

Aunque de origen austriaco, **Simón Gintzler** (1512-1578) llegó a ser un embajador de la escuela alemana con su música claramente influenciada por la italiana, estando incluso al servicio del príncipe-arzobispo de Trento.

Cabe destacar también a **Sebastián Ochsenkun** (1521?-1574), ya que fue un excelente laudista y además elaboró y transcribió música polifónica de gran calidad.

Llegada la segunda mitad del siglo, creció el interés por el laúd en Alemania, lo que produjo una proliferación de publicaciones. De entre todas, tenemos que hacer mención las de **Mateo Waisel**, **Sixto Kärgel** y **Mateo Reyman**. En esa época, muchos de los laudistas alemanes ya usaban el sistema francés.

2.4. Escuela de Inglaterra.

En lo que se refiere al comienzo de las publicaciones para laúd en Inglaterra, la más antigua data de 1565 y en su mayoría son tratados.

A pesar de que en Inglaterra ya había gran tradición en cuanto al laúd se refiere durante el comienzo del siglo XVI, esto no impidió que aun así vivieran una (aunque corta) época de esplendor que duró los últimos 20 años de dicho siglo y los 20 primeros del siguiente. Sin embargo, la escuela inglesa también vivió momentos duros justo después de **Walter Porter** (1595?-1659). Porter era el director de los coros de la Abadía de Westminster y publicó en Londres en 1632 diversas composiciones en las cuales el laúd únicamente formaba parte del conjunto instrumental.

El autor más importante que dio Inglaterra fue **John Dowland** (1562-1626). Se le suele relacionar con Purcell, ya que su arte es exquisito y además lo ejecuta con una técnica perfecta; técnica que fue cambiando junto con el tipo de laúd que usó a lo largo de toda su vida profesional e hizo que se le considerara uno de los mejores laudistas. Se cree que comenzó a tocar usando un laúd de seis órdenes, pero con seguridad se sabe que en sus últimos años tocaba con laúdes de nueve o diez. Podríamos clasificar la música de Dowland en tres grupos: *Danzas, obras contrapuntísticas, melodías y canciones con glosas*. De toda su obra debemos mencionar *Lachrymae or seven tears* (escrita para conjunto instrumental y laúd en 1605) y *Varieties of lute lessons*.

2.5. Escuela de Polonia

El autor que exponemos a continuación nació en Hungría, pero habitualmente es incluido en la escuela polaca: Se trata de **Valentin Bakfark** (1507-1576), un autor cuya obra fue publicada en tres lugares distintos: Lyon, París y Cracovia. En sus publicaciones podemos encontrar transcripciones polifónicas de los más notables músicos de la época (**Arcadelt, Gombert, Verdelot**, etc). Sus fantasías y ricercari manifiestan un gran conocimiento del procedimiento imitativo e inventiva rítmica. De la escuela polaca también podemos mencionar a **Adalbert Dlugoraj** (c.1550-1619?) y a **Diomedes Cato** (1570?-1615), que aunque su procedencia sea veneciana, publicó algunas canciones con textos polacos.

2.6. Escuela de los Países Bajos

Gracias a **Pierre Phalése de Lovaina**, los Países Bajos disfrutaron de una posición privilegiada en el panorama musical durante el Renacimiento. La primera publicación de Pierre fue en 1545 y contenía obras de diversa procedencia, incluyendo publicaciones de otras colecciones. Además debemos citar también a dos autores flamencos: **Jean Mattelart** y **Emmanuel Adriaenssen**, de los cuales el último fue considerado el mayor laudista flamenco.

3. NOTACIÓN

Existieron diferentes **notaciones**, siendo las más importantes la **italiana, la francesa y la alemana**. La explicación de las tablaturas italiana y francesa se encuentra en el tema número 10.

La tablatura **alemana** fue la menos importante de las tres citadas, entre otras cosas, porque únicamente se usó en Alemania en la primera parte del siglo XVI, ya que acabó siendo reemplazada por la tablatura francesa. Resulta curioso que este método sea en realidad más económico que los demás, pero es evidente que requiere de un esfuerzo mucho mayor para aprenderlo y posteriormente usarlo. Tanto es así, que muchos intérpretes actuales no pueden leerlo.

Este tipo de tablatura fue originalmente pensado para el laúd de cinco órdenes, que eran indicados con números: El número 1 representaba el orden más grave y el número 5 el orden más agudo. Sin embargo las notas se indicaban con letras, que en el primer traste iban de la “a” a la “e” (del quinto al primer orden), en el segundo traste se recorrían las letras de la “f” a la “k” (omitiendo la letra “j”), etc.

Podemos ver la disposición del alfabeto relacionado con las notas en cada traste en un gráfico como el siguiente:

5	e	k	p	v	9
4	d	i	o	t	7
3	c	h	n	s	z
2	b	g	m	r	y
1	a	f	l	q	x

Este alfabeto contiene 23 caracteres, así que para completar los últimos dos trastes hay que añadir dos símbolos.

Y cuando se añadió el sexto orden, aparecieron nuevos problemas, para los cuales llegaron a existir unas veinte soluciones. La que al final tuvo más aceptación fue la solución que consistía en indicar esta nueva cuerda al aire con una “X” y los trastes sucesivos con letras mayúsculas.

Los valores de duración de cada nota eran muy parecidos a los usados en las tablaturas italianas, pero se agrupaban mediante trazos horizontales y los compases se definían mediante barras divisorias.

4. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN

Si analizamos detenidamente, vemos que tanto la técnica de la mano derecha del laúd del siglo XVI, como el estilo compositivo, formas y ornamentación son muy parecidos a la vihuela, es decir, que el planteamiento técnico y estilístico varían muy poco. Además ambos instrumentos afinaban de la misma forma, ya que ambos lo hacían en Sol y con una tercera mayor justo en el centro.

En este punto recomendamos la lectura del tema número 9, aunque es preferible el estudio de los compositores laudistas y mirar su música, pues difieren unos de otros.

Se aconseja siempre mirar la tablatura original y a poder ser, realizar la lectura sobre ésta.

Aspectos fundamentales que debemos tener en cuenta:

- Para laúd de seis órdenes, bajar la tercera a Fa# en la guitarra.
- Para laúdes con otras afinaciones, elegir una buena transcripción en tonalidades cómodas que faciliten la lectura y que cumpla los requisitos teóricos musicales en cuanto a la conducción polifónica.
- Los valores de duración de las notas se reducen, así que debemos tener cuidado con la acentuación rítmica.
- Debemos mirar con detalle la conducción de las voces, más que transcripción literal.
- Transcribir respetando lo máximo posible la ornamentación y técnicas estilísticas.

En lo que respecta a la edición sería **aconsejable que se publicaran las dos partituras, original (tablatura) y transcripción moderna**, incluso con las consideraciones (aparte del estudio personal de autor y época) del propio autor sobre técnica, didáctica o interpretación que utiliza.

Con ello conseguiremos una mayor fiabilidad en la interpretación de la época y estilo del autor, así como la posibilidad de aprender y desarrollar nuestra lectura en notación antigua, válida para los alumnos y profesores.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Cherici, Paolo. *Opere Complete per liuto di J. S. Bach* (1980)
- Chiesa, Ruggero. *Intavolatura di liuto di Sylvius Leopold Weiss* (1967)
- Harwood, Ian. *A brief history of the lute* (1975)
- Kehr, Günter. *La obra para violín solo de J. S. Bach* (1979)
- Macleod-Coupe, Philip. *Lute Construction* (1978)
- Martin, Peter. *Interpretación de música para laúd en guitarra. Parte I.* (2006)
- Poulton, Diana. *Lute Playing Technique* (1981)
- Roche, Jerome&Elizabeth. *A dictionary of Early Music* (1981)
- Tureck, Rosalyn. *Introducción a la interpretación de J.S.Bach* (1980)



Tema 12.

El repertorio de guitarra barroca: su estilo y notación. Escuelas nacionales. Tablaturas, criterios de transcripción y edición

ÍNDICE

1. Introducción

2. Afinación

3. El repertorio de guitarra barroca: su estilo y notación.

3.1. Formas compositivas

4. Escuelas nacionales

4.1. La escuela española

4.2. La escuela italiana

4.3. La escuela Francesa

4.4. La escuela de los Países Bajos

5. Tablaturas, criterios de transcripción y edición

6. Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN

Cuando el Renacimiento se ve agotado como corriente y estética, aparece una nueva etapa denominada **Barroco**. La música a diferencia de otras artes, tenía libertad para ampliar su campo expresivo en distintas direcciones, que estimuló el desarrollo del lado emocional de la misma creándose teorías como la de los afectos.

Entre los muchos cambios que se produjeron en la música podemos destacar algunos como la irrupción del **bajo cifrado o continuo** que se convirtió en la textura predilecta de la época; empieza a producirse un desarrollo de la armonía tonal, dejando atrás cada vez más a la modalidad, y apareciendo poco a poco la dualidad entre tonalidad mayor y menor; se diferencia el estilo vocal del instrumental; preferencia por la familia del violín, etc.

Como anteriormente expusimos, estamos ante una nueva etapa en la que es primordial expresar los "afectos", aquellos "estados del alma" que afectan al compositor y tienen que ser expresados de distintas formas (en parte establecidas) hacia los oyentes.

Si nos centramos en la guitarra, aunque aún quedan algunas incógnitas por aclarar (como la gran diferencia de tamaño o la coexistencia de instrumentos de cuatro y cinco órdenes según Fuenllana y Bermudo), parece más o menos aceptado que la guitarra barroca es una evolución de la guitarra renacentista (en cuanto a número de órdenes se refiere). Según **Lope de Vega, Nicolao Doizi de Velasco, y Gaspar Sanz** (en *Instrucción de música sobre la guitarra española*) el "inventor" del **quinto orden** y de la guitarra española fue **Vicente Espinel**, pero como no podemos contrastar con las guitarras conservadas (porque de cuatro órdenes no queda ninguna), únicamente podemos observar unas pocas unidades de guitarras de cinco órdenes. Ta Lo único en este tema que parece claro es que, al igual que la de cuatro órdenes, la de cinco órdenes nació en España y a finales del siglo XVI llegó a ser el más popular de los instrumentos nacionales, algo a lo que favoreció Espinel. Su popularidad se acrecentó poco a poco hasta llegar a extenderse por Europa. En ese mismo siglo además, nacía una nueva forma de tañer la guitarra: el rasgueado. La guitarra barroca fue fruto de distintos cambios acaecidos en "la guitarrilla" en España. Se aumentó su tamaño, se perfeccionó la estructura interna, a la vez que su aspecto externo debido a la ornamentación, y se le añadió como anteriormente dijimos un orden más.

A mediados del siglo XVI, Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*, relata que la vihuela de mano y la guitarra eran prácticamente idénticas. Para convertir la vihuela en guitarra faltaba quitarle los órdenes extremos más graves. Miguel de Fuenllana en *Orphenica Lyra*, habla de una vihuela de cinco órdenes que podría ser una Guitarra renacentista a la cual se le podría añadir un orden.

Es curioso, además, que aun teniendo la violería la importancia de que disfrutaba durante el Renacimiento y el Barroco, haya **tanta escasez de guitarras barrocas conservadas**. Incluso en el mundo de la violería ya se hablaba de guitarreros, ya que de los instrumentos de cuerda de finales del siglo XVI, la guitarra era el que mayor demanda tenía.

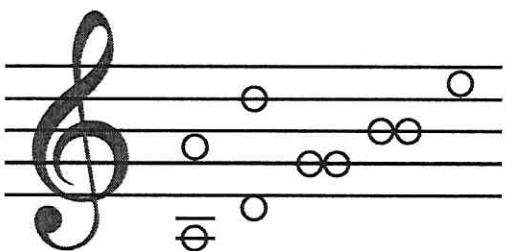
Gracias a algunas obras literarias, podemos deducir que el rasgueo en la guitarra se extendió como la pólvora y tanto es así, que llegó a ser imprescindible en el teatro, donde era usada para acompañar canciones. Incluso los escritores españoles de la época hacen referencia a ella como un instrumento popular y muy extendido.

No mucho después, durante la **década de 1630** ocurrió una innovación más. Se trataba del estilo rasgueado mezclado con el punteado la persona que lo ideó fue Giovanni Paolo Foscarini. Foscarini era tiorbista, laudista, compositor, teórico musical y por supuesto guitarrista, e introdujo este estilo en sus libros a modo de curiosidad, sin imaginar que llegaría a ser una de las características más importantes de la guitarra (aunque en aquel momento era más bien una imitación de la música de laúd). A partir de ese momento, se escribieron libros dedicados a distintas formas de tañer, entre ellas el estilo mixto, el punteado y también el rasgueado, que poco a poco fue perdiendo importancia.

2. AFINACIÓN

Aunque la mayoría de guitarristas lo tenían claro y preferían una prima sencilla y las demás dobles, afinadas con la-re-sol-si-mi, muchos italianos (s.XVII) no lo tenían tan claro y prácticamente sólo conservamos algunos testimonios que dan vagos esbozos en cuanto a la afinación por cuartas justas y una tercera mayor entre los órdenes tercero y segundo. Sin embargo hubo autores que eran más precisos, como lo fue Giloramo Montesardo, que describió de una forma exacta el número de cuerdas y las octavas en su “Nuova inventione” (1606).

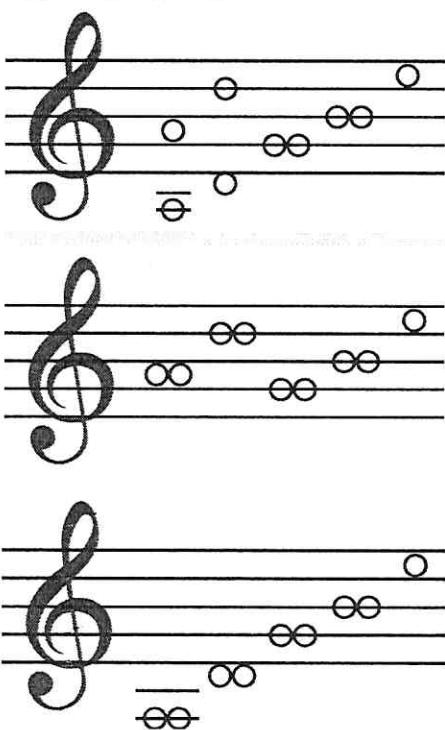
Pero no todo el mundo estaba de acuerdo con esta configuración y uno de ellos fue **Joan Carles Amat**, que en su **tratado** (1586), indica una afinación lógica para la guitarra de cinco órdenes:



Esta fue generalizándose en el resto de los países europeos, pero incluyendo algunas variantes.

A lo largo del **siglo XVII**, la guitarra sufrió muchas **innovaciones** en cuanto a su **afinación** se refiere, como igualmente ocurre con el laúd y otros instrumentos.

Por lo tanto se emplearon una gran diversidad de afinaciones, pero generalizando podemos deducir que las tres más empleadas fueron:



3. EL REPERTORIO DE GUITARRA BARROCA: SU ESTILO Y NOTACIÓN

La guitarra barroca en sus comienzos fue considerada un instrumento humilde y popular. El estilo habitual de tocar esta guitarra era al estilo *rasgueado* o *rasgado*, y se utilizaba mayoritariamente para acompañar la voz, ejecutando acordes sencillos. Sin embargo, poco a poco se fue introduciendo la guitarra punteaba, que era tocar pequeñas melodías de canciones y danzas. La evolución del anterior estilo hizo que en la guitarra barroca se estableciese un nuevo sistema de enseñanza que se denominaría "estilo punteado".

Si echamos la vista atrás, vemos que a principio de siglo era España el lugar en el cual había más compositores e intérpretes de este instrumento, aunque fueran los italianos quienes publicaran primero para guitarra renacentista.

A partir del siglo XVII, la guitarra ya se denominaba “**española**” y goza de gran popularidad. La nueva forma de tañer: el rasgueado, alcanzó posteriormente a otros países, de los cuales los más importantes serían Francia e Italia.

En este siglo también aparecen los primeros **métodos didácticos y sistemas de escritura**, si bien es cierto que estaban dedicados u orientados al estilo tradicional: rasgueado. La escritura de este estilo se basaba en la incorporación de acordes de distinta dificultad que han de ser percutidos (rasgueados) según distintas estructuras rítmicas o formulas para la mano derecha. La escritura anterior fue la que predominó durante la primera etapa del barroco, surgiendo tratados, colecciones de danzas, obras vocales con acompañamiento, etc., basadas en el estilo.

En los primeros años del siglo XVII, se editan algunos métodos, de escritura a estilo punteado, esto ocurre fundamentalmente en Francia. Este estilo estuvo más en línea con respecto a la tradición renacentista de la vihuela y del laúd barroco, ya que permite explorar las propiedades o capacidades contrapuntísticas de la guitarra.

Giovanni Paolo Foscarini fue el primero que introduciría una escritura en tablatura italiana con signos propios para la guitarra, en la cual aparecerá reflejada la combinación del estilo rasgueado con el punteado. La nueva forma de escritura que nos muestra Foscarini se va a convertir en próximo sistema pedagógico denominado: Estilo mixto. El anterior estilo será el que

perdurará en el futuro en la guitarra, convirtiéndose en la característica fundamental de la misma.

Hay que decir que los métodos y documentos que encontramos para guitarra barroca abarcan un total de ocho temáticas distintas, aunque algunos de ellos tratan varias a la vez. Las temáticas tratadas son:

1. Obras pensadas expresamente para la enseñanza de los acordes, principalmente tratan la pulsación de los mismos con la mano izquierda, aunque a veces tratan el tema del rasgueo con la derecha.
2. Tratados dedicados únicamente al arte del acompañamiento.
3. Colecciones de danzas y piezas populares para:
 - a. Rasgueado
 - b. Punteado
 - c. Estilo mixto.
4. Obras vocales con alfabeto para ser acompañadas de rasgueado
5. Textos de canciones sin notación musical con alfabeto para acompañar de rasgueado
6. Obras vocales con acompañamiento punteado

Si tuviéramos que ordenar los documentos de cada autor, grosso modo podríamos hacerlo de la siguiente forma:

- J.C. Amat – Tipo 1
- Nicolao Doizi de Velasco – Tipo 1
- Gaspar Sanz – Tipos 1, 2, 3a, 3b y 3c
- Ribayaz – Tipos 1, 3a y 3b
- Francisco Guerau – Tipo 3b
- Briceño – Tipo 6
- José Marín – Tipo 5
- Santiago de Murcia – Tipos 2, 3b y 3c

Si volvemos a mediados del siglo XVII, tenemos que decir que los libros y métodos que proliferan hacen referencia a los tres tipos de escritura antes descritas (rasgueado, punteado y mixto).

Al final del barroco, sobre todo en Italia y España, el sistema de notación que se impondrá será la **escritura mixta**, convirtiéndose en el sistema ideal para el instrumento.

Gracias al estilo mixto se escribieron formas musicales de gran calidad como pasacalles, chaconas, suites. La evolución a este estilo permitió que la guitarra española de cinco órdenes que estaba catalogada como popular, se elevara en popularidad y prestigio, siendo conocida por las cortes más importantes de países europeos como: Francia, Inglaterra o Países Bajos.

3.1. Formas compositivas

Las colecciones de danzas renacentistas evolucionaron dando lugar en esta época a nuevas formas instrumentales como el Adagio, allemande, aria, balletto, batalla, bourree, canario, clarines, courante, chaconne, danza, double, españoleta, fandango, folía, fuga, marizapalos, matachím , menuet, pasacalle, pavana, prelude, rondó, ruggiero, villanos, saltarello, sarabande, seguidilla, sinfonía, sonata, tombeau, tocata, vacas, villanos, y un largo etc.

Las formas más recurrentes en la guitarra barroca son el pasacalle (estilo rasgueado), courante, sarabande, gigue, menuet, aria, chaconne, prelude y folia, movimientos que corresponden a la suite barroca.

La mayor parte de las composiciones para este tipo de guitarra no se extienden más allá de los 30 compases, y no están bien definidos por la ausencia de barras de compás.

Las tonalidades predominantes en las piezas son "Re menor", "Re mayor" y "Do mayor", probablemente estén relacionadas con la afinación del instrumento, buscando cuerdas al aire, etc

Los recursos de ornamentación y dinámica que fueron utilizados: barras de compás, trémolos sforzatos, trinos y mordentes, tenuto, líneas oblicuas dentro del compás, piano y forte, signos de compás, etc.

4. ESCUELAS NACIONALES

4.1. La escuela española

La guitarra barroca se va ganando en popularidad gracias al **tratado español más antiguo para guitarra de cinco**, el cual pertenece a **Joan Carles Amat** (1572-1642) y se llama *Pequeño tratado sobre Guitarra española y Vandolas en dos maneras de guitarra, Castellana y Cathalana de cinco órdes* el cual fue publicado en 1596 en Barcelona.

Otro autor importante sería **Luis de Briçeno** con su método *mui facilísimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* (París, 1626). Gracias a que estudió en Francia, pudo recoger y plasmar lo aprendido de los maestros del país.

Posteriormente encontramos *primer tratado completo y detallado que se dedica a la guitarra de cinco órdenes* de **Nicolai Doizi de Velasco** y datado de 1640. En el aparecen aspectos teóricos, teoría sobre intabulación y afinación.

Los anteriores tratados son muy importantes para literatura de la guitarra barroca, pero no hemos mencionado aún la más brillante durante la segunda mitad del siglo XVII. Dicha obra es *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) de **Gaspar Sanz**. La obra está ordenada en tres tomos, en ella se recogen advertencias sobre la realización de ornamentaciones, transportes, interpretación o ejecución del bajo continuo. A parte se recomienda la afinación que propone Briçeno y contiene gran variedad de danzas españolas e italianas de gran calidad, además de otras formas.

Otros libros importantes serían el de **Francisco Guerau Poema Harmónico** (1694), *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*" publicada en 1714 por Santiago de Murcia. También se conserva un manuscrito de 1732, "*Pasacalles y Obras de guitarra para todos los tonos naturales y accidentales*".

4.2. La escuela italiana.

En Italia suceden varias cosas importantes, la primera es que en este país apareció por primera vez el alfabeto para el estilo rasgueado, en el libro *Nuova inventione d'involatura* (1606) de **Girolamo Montesardo**. También aparece por primera vez plasmado el estilo mixto en la publicación *Primo, secondo e terzo libro* (1630) de Giovanni Foscarini.

A parte de lo anterior, **Foriano Pico**, en su libro *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, en 1608, continua la escritura de Montesardo, añadiendo elementos técnicos de ornamentación para acordes, y pequeñas líneas verticales para indicar el sentido de los mismos.

La *Intavolatura di chitarra alla spagnola* de **Colonna** publicada en 1620 es una de las más antiguas. También tendríamos el *libro primo e secondo di chitarra spagnola* (1640 Y 1655) en el que aparecen innovaciones como la utilización de campanelas en la introducción.

Francesco Corbetta (1615-1681) fue una personalidad importante para la guitarra barroca llegando a trabajar en varias cortes de países como Italia, Francia e Inglaterra. Publicó *De gli scherzi armonici* en 1639, y *Varii capricci per la ghittara spagnola* (Milán, 1643), en la que la música se escribe en tablatura y la de punteo predomina sobre la de rasgueo. En la segunda mitad del siglo XVII, habría que nombrar a compositores como Giovanni Battista Granata⁵ (1620-1687) alumno de Corbetta, Pellegrini, Carbonchi, Calvi, Angelo Bartolotti, Giulio Banfi, Francesco Coriandoli, Francesco Asioli y Ludovico Roncalli entre otros.

4.3. La escuela francesa

Durante los **siglos XVI y XVII** se aprecia una gran difusión y aceptación de la guitarra en **Francia**, dominando en el XVI la de cuatro órdenes y en el XVII la barroca. Gracias a la publicación del *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626) de Luis de Briçeno, en Francia floreció y creció enormemente el interés hacia la guitarra de cinco órdenes, llegando incluso a “conquistar” el ambiente de la corte.

De este siglo debemos destacar ciertos personajes, como **Francesco Corbetta** (1615-1682), quien aparte de ser maestro y compositor, era considerado uno de los más grandes virtuosos de la guitarra barroca. Trabajó

en la corte real de Luis XIV en París y también en Londres, además de publicar cinco libros dedicados a la música para la guitarra de cinco órdenes

Cuando Corbetta murió, su puesto lo ocupó **Robert de Visée**, quien era su alumno más famoso. De la vida de Visée (1660-1724) no se sabe mucho, a parte de sus cualidades y sus libros de música. Era laudista, tiorbista, guitarrista y violagambista, así como cantante y compositor para laúd, guitarra y tiorba. La música de Visée era elegante y refinada y de ella podemos destacar “*Livre de pièces pour la guitare dédié au Roy*” (1682). En ella podemos encontrar gran cantidad de danzas.

Otros personajes importantes fueron G. Nivers, R. Médard, H. Grénerin, N. Derosier y François Campion.

4.4. La escuela de los Países Bajos.

Durante este periodo, la guitarra barroca se convirtió en un instrumento perfectamente válido para ser solista o acompañar voz. Pero no se quedó ahí, sino que a parte de conseguir bastante protagonismo realizando bajo continuo, llegó hasta las cortes de **Francia** (como anteriormente citábamos), **Inglaterra, España y los Países Bajos**, donde el personaje más importante en cuanto a guitarra barroca se refiere era **Francois le Cocq**, quien escribió *Recueil des pièces de guitare* (1729).

Y esta evolución fue, en gran medida, gracias a todos esos compositores de tantos países, como el español Santiago de Murcia, los italianos Foscarini, Corbetta y Bartolotti; Francois Le Cocq que venía de los Países Bajos y Robert de Visée de Francia. Todos ellos fueron muy prolíficos y mantuvieron a la guitarra barroca en un buen lugar.

5. TABLATURAS, CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN

Durante este período (**del Renacimiento al Barroco**) vemos que la tablatura es el método de escritura por excelencia para la notación musical, pero era prácticamente exclusivo de los instrumentos de cuerda pulsada.

Estas tablaturas estaban formados por líneas horizontales, en las cuales se sobreponían números, letras, números romanos y otros símbolos, que difieren en gran medida de la notación actual.

De entre todos los tipos de tablatura para guitarra barroca, existieron dos cuyo uso se extendió enormemente: la tablatura italiana y la francesa. Veremos de una forma muy resumida las diferencias entre ambas, ya que fueron desarrolladas más extensamente en el tema 9.

Tablatura italiana

Los instrumentos solían tener entre diez y doce **trastes**, que se indicaban de dos formas: de la cuerda al aire (cero) hasta el traste 10 con **números**, y de ahí en adelante con **números romanos**. El número de líneas horizontales dependía de los órdenes del instrumento para el que se escribía, siendo la línea inferior la primera cuerda.

Además, en estas tablaturas las **líneas divisorias** no coincidían exactamente con el ritmo y los acentos, lo que puede llevar a error a la hora de transcribir.

Tablatura francesa

En esta tablatura es la línea superior la que se refiere a la primera cuerda y los **trastes** se indican **con letras minúsculas**. La letra “a” se refiere a las cuerdas al aire, la “b” al traste uno y así sucesivamente, existiendo un pequeño detalle en la letra “k”, que sustituye a la “j” (que en aquella época no existía).

En cuanto a las **líneas divisorias**, vemos cómo poco a poco en esta tablatura se van usando de tal forma que no entran en contradicción ni con los acentos, ni con el ritmo (al contrario que ocurría en la italiana).

Además, tal como nos explica Francisco Javier Ruz en el artículo *La guitarra del barroco, abriéndose hueco en el arte de la música de los afectos*, podemos diferenciar las tablaturas usadas tanto para el estilo rasgueado, como para el punteado:

Para el estilo rasgueado:

- Escritura castellana
- Escritura catalana
- Escritura italiana
- Escritura italiana con acordes alfabeto
- Escritura francesa

Para el estilo punteado:

- Escritura en tablatura italiana sólo con punteo y sin alfabeto
- Escritura en tablatura francesa sólo con punteo y sin alfabeto
- Escritura italiana sólo con punteo y acorde de alfabeto inicial
- Escritura francesa sólo con punteo en tablatura francesa y acorde inicial sobre la tablatura.

Al final del barroco se impuso (en España e Italia) la escritura de estilo mixto, que básicamente era un híbrido entre la tablatura italiana de punteado y alfabeto italiano de rasgueado. Sin embargo, en Francia realizaron otra mezcla: tablatura francesa de punteado y alfabeto italiano de rasgueado.

De esta forma, aparecen otras tres formas de escritura:

- Escritura italiana mixta con acordes alfabeto italiano
- Escritura francesa mixta sin alfabeto
- Escritura pentagramática

6. BIBLIOGRAFÍA

- Iborra, Alcaraz: *La guitarra: Historia, organología y repertorio* (2010)
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Ruz, Francisco Javier: *La guitarra del barroco, abriéndose hueco en el arte de la música de los afectos* (2010)
- Tyler, James. *The Early Guitar* (1980)
- Turnbull, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the present day* (1976)
- Varios autores. Catálogo de la Exposición *La Guitarra Española* (1991)



Tema 13.

Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura musical, del repertorio para laúd en el barroco. Tablaturas, criterios de transcripción. La obra para laúd de J.S. Bach.

ÍNDICE:

1. Introducción
2. Evolución del estilo y la escritura
 - 2.1. Evolución técnica
 - 2.2. Nuevos géneros y formas
 - 2.3. Afinación
3. Repertorio y autores
 - 3.1. El laúd barroco en Italia
 - 3.2. El laúd barroco en Francia
 - 3.3. El laúd barroco en Alemania
4. Tablaturas y criterios de transcripción
 - 4.1. Tablaturas
 - 4.2. Criterios de transcripción
 - 4.3. Transcripciones. Tablatura barroca
5. La obra para laúd de J. S. Bach
 - 5.1. Suite en sol menor, BWV 995.
 - 5.2. Suite en mi menor, BWV 996
 - 5.3. Partita en do menor, BWV 997
 - 5.4. Preludio, fuga y allegro en mi bemol menor, BWV 998
 - 5.5. PRELUDIO EN DO MENOR, BWV 999
 - 5.6. FUGA EN SOL MENOR, BWV 1000
 - 5.7. SUITE EN MI MAYOR, BWV 1006
6. Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, vemos que el laúd renacentista goza de una etapa de esplendor en Europa, teniendo bastante protagonismo en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra. Durante esta época se publicarán numerosos tratados. En Italia Petrucci fue el primero en publicar música para laúd. Este instrumento no sufrirá una gran evolución hasta el siguiente siglo, debido al cambio de estilo musical. En este siglo podemos además encontrar la mayor producción de música y tratados teóricos dedicados al instrumento.

La evolución del laúd renacentista consistió —entre otras cosas— en cambios organológicos. Partimos de un laúd con caja periforme y fondo ovalado, un clavijero con un ángulo pronunciado hacia atrás y un mástil con trastes de tripa anudados a éste, y llegaremos a un laúd en el que se producirá una adición de órdenes, hasta 11 y 13, aunque se tiene constancia de la existencia de algunos con 14, lo que implica necesariamente cambios en muchas partes de su cuerpo, como por ejemplo una caja de mayor tamaño, un mayor número de trastes (hasta 12) y una afinación en Re (la más común).

En cuanto al número de órdenes, la primera mención que encontramos ante la adición de un séptimo, fue en 1511 con **Virdung**.

2. EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y LA ESCRITURA

El laúd renacentista dejó una **rica herencia** en cuanto a música, autores y técnica se refiere, ya que gran parte de los compositores del Renacimiento que escribieron tratados, incluyeron en los mismos transcripciones de obras polifónicas, danzas y fantasías o ricercare. Durante el siglo anterior se fue desarrollando poco a poco un estilo nuevo de composición, en parte gracias al desarrollo del “acorde” al arpegiar las notas en bloque del contrapunto, y también por el carácter virtuosístico con el que eran tratadas las danzas, dando lugar a variaciones (glosas, diferencias) y mayor ornamentación. Por otro lado, para favorecer el desarrollo del estilo polifónico-contrapuntístico de la época tendríamos la técnica.

El cambio musical del que hablamos, surgió a finales del siglo XVI y principios del XVII y requería algunas modificaciones en cuanto a la forma y

tañido, debido a las características del estilo. A raíz de los nuevos pensamientos estéticos y filosóficos, en el barroco se dieron cambios tanto en la música como en otras artes. En música afectó a la forma de componer, aumentando la textura y la complejidad de la misma. También se produjo una evolución hacia la tonalidad, el desarrollo de la armonía y del contrapunto, la mezcla de polifonía y armonía, la concepción del acorde vertical, la aparición del bajo continuo, el gusto por la ornamentación, etc. Todo lo anterior produjo que el laúd se adaptara rápidamente, gracias a sus características armónicas y polifónicas, al nuevo estilo. Por un lado era apto para el desarrollo del bajo continuo y por otro también reunía las características armónicas y polifónicas necesarias para poder desarrollarse como instrumento solista.

2.1. Evolución técnica

Además de los cambios organológicos, los **laudistas** necesitaron también **cambiar su técnica** para adaptarse a las nuevas composiciones, ya que éstas poseían una textura polifónico-armónica más compleja. Lo anterior se produce porque la línea del bajo se hace más activa, convirtiéndose en soporte armónico de la voz principal y secundaria. Para conseguir tocar correctamente estos bajos, se separaron las funciones de los dedos, que quedaron agrupados en dos: el pulgar por un lado y los demás dedos por otro, así el pulgar se ocuparía en exclusiva de las líneas de bajo. Se seguirá usando la figueta pero cuando no exista una línea demasiado activa del bajo.

Por tanto, nos encontramos con una gran cantidad de cambios, entre los que encontramos también modificaciones en la posición del instrumentista, debido a que el instrumento es más grande y posee más órdenes. La mano derecha se comenzará a colocar más perpendicular al igual que el ataque, para conseguir una mayor sonoridad. El dedo meñique se dejará apoyado cerca o detrás del puente, aparecen nuevos estilos de arpegiado de acordes, los dedos atacan ahora hacia dentro (por debajo del pulgar) y de ellos, dos (i,m) se usan ahora para la línea principal.

Pero no solamente hubo cambios a nivel organológico y técnico. Debido al estilo y al gusto por la ornamentación, la mano izquierda se verá sometida a mayores proezas polifónicas, armónicas y melódicas y por lo tanto los tratadistas ofrecerán consejos para la utilización de esta mano, como por ejemplo: ubicar el pulgar en la mitad del mástil, extender más la muñeca, dejar los dedos siempre cerca de las cuerdas aunque no se vayan a usar, se

habla del ligado técnico como articulación y ornamentos ligados ejecutados con la mano izquierda sola.

Es curioso cómo en esta época se hablaba ya de ciertas consideraciones, que parecen sacadas de la escuela moderna de la guitarra (con Tárrega y sucesores) 300 años después. Los laudistas tuvieron que agudizar su ingenio y desarrollar estrategias o recursos para interpretar correctamente la música de su tiempo, consiguiendo una técnica envidiable de ejecución.

En cuanto a la forma de pulsar, vemos que no cambia la idea de sonoridad profunda y natural de la yema. Únicamente Thomas Mace hizo referencia a la utilidad de la uña para música de conjunto.

2.2. Nuevos géneros y formas

Las piezas de carácter contrapuntístico como las fantasías y ricercare, así como las danzas, estuvieron estructuradas en un único esquema armónico, alternando danzas rápidas y lentas dando lugar a la denominada suite. La composición más usual de danzas era: Allemande (Alemania), Courante (Francia), Sarabanda (España) y giga (Inglaterra), pero poco a poco fueron añadiéndose danzas nuevas, como la Bourrée, Gavota y Minué. Todas estas danzas solían ir precedidas de un preludio, el cual tenía la función de preparar o calentar los dedos del intérprete, así como comprobar la afinación. Posteriormente los preludios fueron adquiriendo más importancia como pieza musical y pasaron a ornamentarse, en ellos se demostraba el virtuosismo, viendo ejemplos en compositores como Weiss y Bach.

Si atendemos al **desarrollo estilístico** de la época, tenemos que decir que parte se debe a que el laúd fue incluido en géneros musicales en los cuales antes no tenía cabida. Estos géneros son por ejemplo la música de cámara y la música para orquesta, llegando incluso a ser compuestos conciertos para laúd solista. De hecho, en esta época podemos ver que hubo una gran cantidad de composiciones para música de cámara en las que figura el laúd como instrumento que realiza el continuo.

El origen del **bajo continuo** podemos situarlo un poco antes de finales del siglo XVI, siglo en el cual existía una práctica que consistía en improvisar armónicamente con acordes sobre la parte más grave del conjunto vocal o instrumental, apareciendo a finales de siglo el bajo continuo.

A principios del siglo XVII se inicia un nuevo estilo, junto con el nacimiento de la monodia barroca, que se basa en canciones italianas para voz solista y bajo continuo, en las cuales se les da libertad a la voz solista en cuanto a ritmo se refiere, pasando de forma ornamentada de una nota a otra y creando disonancias que anteriormente con el contrapunto y un bajo de acordes mantenidos eran impensables. El laúd fue capaz de abarcar tanto los indicados anteriormente (música de cámara y orquesta), como este nuevo estilo, del cual se piensa que la primera persona que lo aplicó fue **Giulio Caccini**. Caccini era un compositor, cantante e instrumentista italiano que nació en Tívoli, cerca de Roma hacia el 1550.

Sin embargo en Francia las tendencias compositivas eran distintas a principios del siglo XVII, ya que comenzaron a componer más danzas cortesanas que fantasías o transcripciones polifónicas. Allí apareció un estilo nuevo que venía del acompañamiento de “aires de cour”, en el cual la textura en las voces graves se rompe, produiéndose discontinuidades en la línea de bajo, silencios, síncopas, ornamentos, etc. A este nuevo estilo se le dio el nombre de *Style brisé*, cuyo mayor desarrollo se dice que llegó con **Denis Gaultier**.

A finales del siglo XVII ocurrieron bastantes cosas, de las cuales destacaremos la sustitución de la tablatura escrita para el laúd por el bajo cifrado en los *aires de cour* o la progresiva sustitución del laúd por la tiorba como instrumento para el acompañamiento.

Pero estos “Ayres” no solamente tuvieron éxito en Francia, sino que además se impusieron también en Inglaterra, aunque fueran muy distintos de los franceses. Los “Ayres” ingleses buscaban muy poca ornamentación y además menos libertad rítmica, características que podemos encontrar en los tres libros de Ayres de **J. Dowland**. Sin embargo, según avanzaba el siglo XVII, poco a poco se impuso el *style brisé francés*, cuya ornamentación era claramente mayor.

2.3. Afinación

Hasta donde sabemos, el laúd barroco tenía entre once y trece órdenes, aunque también hubo algunos con catorce. Los trastes del laúd eran móviles, por lo que los instrumentistas tenían la posibilidad de diferenciar entre bemoles y sostenidos, ajustándolos a lo requerido en cada momento.

Volviendo a los órdenes, lo normal era que el segundo y primer orden fueran simples, los demás eran dobles, y la afinación más utilizada fue la siguiente:

La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Re-Fa-La-Re-Fa

3. REPERTORIO Y AUTORES

3.1. El laúd barroco en Italia

El laúd tuvo mucha repercusión en Italia en el siglo XVI, pero ésta disminuyó notablemente en el siglo XVII, resultando ser un siglo de poco esplendor para el instrumento. Después del éxito en Italia, el laúd fue muy bien acogido en Francia y posteriormente en Alemania, lugares en los cuales los grandes instrumentistas y compositores le dedicaban una ingente cantidad de obras; pero para el siglo XVII ya se había empezado a añadir órdenes al laúd para facilitar la ejecución del bajo continuo, este hecho afectó al sonido típico del laúd, lo que provocó un deterioro progresivo de prestigio o pérdida de popularidad en favor de otros instrumentos como la tiorba, la guitarra y el chitarrone.

Algunos de los instrumentistas, compositores que llevaron al laúd hasta lo más alto en Italia durante los siglos XVII y XVIII fueron:

- **Alessandro Piccinini**, laudista y compositor que nació en Bolonia y en primera instancia aprendió de su padre Leonardo. Es conocido por sus dos libros de obras para laúd: *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone, libro primo* (Bolonia , 1623) e *Intavolaturo di Liuto* (Bolonia, 1639)
- **Giovanni Francesco Anerio**, compositor miembro de la escuela romana de compositores.
- **Girolamo Frescobaldi**, gran organista y clavecinista que incluyó el laúd en algunas de sus obras para grupo instrumental
- **Antonio Vivaldi**, cuyas obras son muy singulares y creemos que fueron por encargo.

También encontramos a **Domenico Megli**, **Pier Paolo Melli** o **Reggio Alfonso Ferrari**

3.2. El laúd barroco en Francia

Durante los treinta primeros años del siglo XVII se dieron muchos cambios importantes en **Francia** en cuanto al laúd se refiere. Dichos cambios se producen gracias a la labor de los luthiers e instrumentistas. El instrumento cambió de forma, afinación, repertorio, estilo, etc. Llegó a tal nivel de perfección, que tan sólo fue superado por el órgano. Gracias a todos estos cambios, el laúd pudo conectar mejor con los gustos de aristocráticos y burgueses, llegando la escuela francesa a tener la importancia de la italiana en el siglo XVI.

Los laudistas del siglo XVII dejaron atrás la música vocal y evolucionaron hacia una mayor estilización de pequeñas piezas y danzas, las cuales se convertirían en los distintos movimientos de la Suite.

El laúd influyó en el estilo de los clavecinistas franceses del siglo, tanto es así que Couperin y D'Anglebert fueron estudiados y sobre ellos se publicaron ensayos interesantes. Existen incluso algunos aspectos técnicos y expresivos que no se entienden si no se piensa a partir del clave.

De esta época tenemos que destacar:

- **Jean-Baptiste Besard**, laudista y compositor, publicó dos colecciones cuya difusión en Europa fue importante. En dichas colecciones incluyó preludios, fantasías, madrigales, villanellas, chansons, airs de cour, arias de danza, arias populares, etc.
- **Robert Ballard**, laudista en la corte real desde el año 1612 hasta su muerte, produce un repertorio de gran calidad.
- **Ennémond y Denis (“el viejo”) Gaultier**, primos y extraordinarios laudistas ambos, hasta el punto de considerarse maestros en su tiempo.
- **Jacques Gallot**, alumno de Ennémond Gaultier y además el miembro más conocido de una famosa dinastía de laudistas y guitarristas.
- **Charles Mouton**, alumno de Denis Gaultier era uno de los instrumentistas más populares de la capital francesa, gracias a que se movía cerca de círculos literarios y aristocráticos. Se le considera el último representante de la gran tradición laudística de Francia

3.3. El laúd barroco en Alemania

Del siglo XVII tenemos que destacar principalmente a dos personas:

- **Johannes Girolamo Kapsberger**, que fue un gran compositor y además era considerado un virtuoso del laúd, la tiorba y el chitarrone.
- **Isaías Reusner** hijo, configuró la suite al estilo francés, que estaba formada por cuatro movimientos: Allemanda, Corrente, Sarabanda y Giga.

Otros laudistas a destacar son:

- Johannes Rude (*Flores musicae*, 1600)
- Johann Daniel Mylius (*Thesaurus Gratiarum*, 1622)
- Ernst Schelle

A finales del siglo XVII en Europa el laúd está a punto de desaparecer, pero en Alemania goza de una gran presencia, ejerciendo como solista o instrumento de acompañamiento.

Pasamos al **siglo XVIII** y en él encontramos un laúd cuyos más conocidos compositores son **Johann Sebastian Bach** y **Silvius Leopold Weiss**. Había otros cuya importancia también es considerable:

- August Kuhnel
- Ferdinand Hinterleitner
- David Kellner
- Johann Georg Weichenberger
- Ernst Gottlieb Baron
- Adam Falckenhagen
- Johann Adolph Hasse

Hablemos pues, de **Weiss** (1686-1750), quien en estos momentos es un reconocido compositor en todo el mundo, sin embargo su popularidad es relativamente reciente ya que sus obras no se habían publicado. Hablamos

de unas cincuenta suites y algunas piezas sueltas. Las danzas de las suites suelen venir detrás de preludios de estructura libre, en su mayoría carentes de indicaciones de tempo y compás. La muerte de Weiss coincidió con el declive del instrumento.

En las obras de Weiss no encontraremos elementos innovadores destacables en cuanto a estilo se refiere, si bien es cierto que en ellas podemos ver una gran expresividad, logros tanto técnicos como sonoros dentro de las posibilidades del instrumento. Cuando desea realizar escalas, usa diferentes cuerdas para ello, lo que resulta ser un efecto característico.

4. TABLATURAS Y CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

4.1. Tablaturas

Si comprendemos correctamente las afinaciones de la época y su funcionamiento, no será extremadamente difícil transcribir las tablaturas a notación moderna.

Las tablaturas como hemos mostrado en temas anteriores, es un sistema en el que se encontraban los seis órdenes con un hexagrama. Posteriormente sobre dicho hexagrama se situaban letras o números (dependiendo de la modalidad de tablatura), que indicaban los trastes. Los números (cifras) y las letras se podían situar sobre la línea o atravesando la línea.

El sistema en el que los trastes venían indicados con letras se denominaba tablatura francesa, por el contrario en el que los trastes estaban indicados con números, también llamados cifras, correspondía a la tablatura española e italiana.

En Alemania se usó un alfabeto, o sistema de símbolos individuales para cada nota, pero sobre la primera mitad del siglo XVI entró en desuso. Posteriormente también utilizaron la tablatura francesa

En las tablaturas con cifras, las cuerdas al aire se representan con un 0 sobre la línea del hexagrama, un número 1 representa el primer traste, número 2 el segundo, etc.

En las tablaturas que van con cifras, al llegar al número 10 se pone una X, ya que también puede dar a confusión.



Las tablaturas que se notan con letras, la letra a representa la cuerda al aire, la b hace referencia al primer traste, la c al segundo, etc.



TABLATURA FRANCESA

En este tipo de tablatura la letra "j" no se usaba, para evitar confusiones, en el alfabeto se pasaba directamente a la "i" y a la "k".

Si hablamos de la duración de las notas en las tablaturas, tenemos que decir que se representaba mediante figuras sin plica encima de las cifras o letras. Mientras que no apareciese una nueva figuración el valor se mantenía durante todo el fragmento.

Como norma general se solía mantener las notas cuando fuese posible, algo que dependía también de las capacidades del intérprete y del instrumento. Es complejo que al leer una tablatura podamos darnos cuenta

de toda la polifonía existente, las voces que tenemos que mantener, etc., por ello es práctico realizar transcripciones a notación moderna, ya que nos facilitará la lectura e interpretación.

4.2. Criterios de transcripción

En un principio vamos a presuponer que las transcripciones se van a llevar a cabo para una guitarra actual, en un único pentagrama con clave de Sol. Para comenzar tenemos que decir que existen muchas probabilidades de que nos encontremos la música para laúd transcrita para instrumentos de tecla. Lo anterior es algo que ayuda mucho al estudio de las piezas, sobre todo a los musicólogos y estudiosos pero a efectos prácticos, para un intérprete de guitarra ya no tanto. Antes de dar algunas indicaciones, debemos saber que al escribir para teclado, las notas que se disponen en el doble pentagrama (Claves de Sol y Fa) están en la altura real del laúd, sin embargo en la notación de guitarra se escribe una octava alta de lo que en realidad suena. Presuponemos el hecho de que todas se van a realizar en el sistema normal de notación para guitarra, es decir, en un único pentagrama en clave Sol-octava baja. Podemos elegir en cualquier caso realizar la transcripción directamente de la tablatura, o de la versión para teclado.

Como nos dice **José Luis Rojo** en *La música de laúd en la guitarra: una aproximación práctica*, podemos establecer como criterio único procurar la máxima fidelidad del original, siendo tremadamente útil tener transcripciones que reflejen completamente la obra, incluido lo que no es posible en guitarra, decidiendo nosotros mismos cómo tocaremos esas partes haciendo nuestro propio arreglo. Lo anterior, no excluye las sugerencias del editor.

También hay que tener en cuenta los usos modales de la época, puesto que ciertas notas pueden resultarnos raras al oído, creyendo que la tablatura original tendría un error. Cuando realizamos el cambio de la nota "que nos suena mal" en ocasiones "la nota en cuestión suena igual de bien (o igual de mal) tanto si la dejamos como está como si la cambiamos", según José Luis Rojo.

4.3. Transcripciones. Tablatura barroca

Según **José Luis Rojo** en este caso no queda más remedio que la transcripción "nota a nota". Se debe conocer el mástil del laúd barroco aunque existen algunos atajos para facilitar el trabajo. Hay que acostumbrarse a conocer las notas que se producen sobre una cuerda afinada en Fa, ya que las otras estarán afinadas en RE y LA, y las conocemos de la afinación de la guitarra.

En el caso de la cuerda afinada en Fa, tendremos que pensar que las notas se encuentran un traste hacia atrás de las notas que ya conocemos de la primera cuerda de nuestra guitarra, la cual se encuentra afinada en Mi.

Los bajos del laúd normalmente están afinados conforme a la armadura de la tonalidad aunque en la mayoría de las ocasiones se indica en la tablatura.

Para ampliar el conocimiento sobre la escritura y tablatura barroca se pueden consultar los siguientes **artículos**:

La guitarra del barroco abriéndose hueco en el arte de la música de los afectos, de Javier Ruz Mata

Y si se quiere profundizar en las transcripciones de música de Bach podemos encontrar información en el **artículo**:

Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Guitar, de Stanley Yates

5. LA OBRA PARA LAÚD DE J. S. BACH

Vamos a tratar las obras de las cuales estamos seguros que se escribieron para laúd.

5.1. Suite en Sol Menor, BWV 995.

Formada por un Preludio a la manera francesa, cuatro danzas tradicionales (Allemande, Courante, Sarabande y Giga) y dos Gavotas. Puede datar de entre los años 1727 y 1731. Se trata de una versión de la Suite nº5 en do menor para violoncelo (BWV 1011).

Aunque el título de esta composición no deje lugar a dudas de para qué instrumento está escrito (Piéces pour la luth / á / Monsieur Schouster / par / J.S. Bach), existen muchas opiniones que dicen que en esta composición hay matices no muy claros, ya que normalmente en las obras de Bach no encontramos posiciones y acordes forzados y sin embargo en ésta las hay. Está más bien pensada de una forma ideal, en la cual no se tienen siempre en cuenta las posibilidades reales del instrumento. En la copia de la tablatura se sugieren alternativas a estos problemas aunque e ella existen inconsistencias y discrepancias.

5.2. Suite en mi menor, BWV 996

Esta obra estaba escrita originalmente para el *Lautenwerk*, Bach era poseedor de dos de ellos. Es un instrumento de tecla muy parecido al clavecín pero con cuerdas de tripa. Esta característica hacía que tuviera un timbre muy similar al laúd, ya que además cuando se pulsa una tecla, una púa ataca la cuerda. Gracias a esto, en el Lautenwerk se unía la armonía y timbre del laúd, con la perfección de un instrumento de teclado.

Aunque la obra no fuera escrita para laúd, nos da una idea muy clara de una de las muchas cosas que hacía bien Bach: inspirarse en un instrumento para componer algo que recoja toda su esencia.

De las obras a tratar, podríamos decir que ésta muy probablemente sea la más antigua, ya que junto con el espíritu que recorre las danzas, vemos que

el estilo de esta composición recuerda mucho a las que se hacían en la época de Mülhausen (sobre 1707).

5.3. Partita en do menor, BWV 997

Se piensa que esta “Sonata” fue escrita para teclado, pero no es algo certero, ya que de todas las copias de que disponemos de ella, solamente en la de un alumno de Bach aparece un autógrafo de C.P.E. Bach en el que pone: “*C moll / Praeludium, Fugue, Sarabande / und Gigue / für's Clavier von J. S. Bach*”.

El primer movimiento es un Preludio (Fantasía), del cual se extrae un motivo que servirá de tema para la Fuga que viene justo después. El motivo quedará interrumpido por una séptima descendente y continuará por grados cromáticos. Después tenemos la Sarabanda, que bien podría estar inspirada en el coro final de la Pasión según S. Mateo “*Wir setzen uns mit Thränen nieder...*”. La Sarabanda contrasta con la Giga, ya que ésta última se caracteriza por las apoyaturas y la doble con la sucesión de semicorcheas.

5.4. Preludio, Fuga y Allegro en mi bemol menor, BWV 998

En este caso hablamos de una obra más bien tardía (data del 1740 aproximadamente) y cuyo título era: *Prelude pour la Luth ó Cembal par J. S. Bach*. Con esta obra ocurre algo similar a la anteriormente analizada, ya que también lleva a pensar en una solución intermedia, con la diferencia de que en este caso parece que la escritura está más orientada al laúd.

5.5. Preludio en do menor, BWV 999

Podemos apreciar cómo usó Bach una técnica característica de muchos preludios que se escribieron para el laúd barroco, usando acordes arpegiados. Hablamos de una obra que data aproximadamente de 1720 o 1721 y en la cual vemos también cómo Bach se inspiró en su amigo Johann Peter Kellner, un organista muy famoso que además era amigo de Haendel.

5.6. Fuga en sol menor BWV 1000

Se trata de una Fuga que data de 1723, justo después de que éste se mudara de Cöthen a Leipzig, y en realidad es una transcripción para laúd del segundo movimiento de la *Sonata en cuatro movimientos para violín BWV 1001* (1720). Aunque actualmente no tenemos ninguna versión manuscrita, sí que existe una copia en tablatura, de la cual sabemos que muy probablemente fuera escrita por su amigo y laudista Christian Weyrauch.

5.7. Suite en mi mayor, BWV 1006

Esta transcripción data de aproximadamente 1737-1740 y básicamente es una transcripción de una obra para violín que escribió mientras vivía en Cöthen en 1720, concretamente la *Partita BWV 1006*.

Ya que en ella no encontramos ningún tipo de información acerca de para quién o qué fue escrita, tenemos que analizarla para buscar pistas. Vemos que la notación es en dos pentagramas, así que eso nos lleva a pensar que fue escrita para teclado. Pero la tesitura de la misma no es la más apropiada para el clave, así que fijándonos en qué registro predomina más (el medio sobre el bajo) y viendo que éste se usa como soporte armónico, nos decantamos por la opción de que fuera escrito para laúd barroco.

Además de las obras presentadas anteriormente, Bach compuso otras para laúd, pero en este caso pensadas para grupo orquestal. Las vemos en orden cronológico:

- 1723: Pasión según S. Juan, BWV 245 (1723).
- 1727: Oda Funeral para la Reina Cristine Eberhardine, BWV 198.
- 1729: Primera versión de la Pasión Según S. Mateo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Boyd, Malcom: *Bach* (2006)
- Cherici, Paolo: *Opere Complete per liuto di J.S.Bach* (1980)
- Chiesa, Ruggero: *Intavolatura di liuto di Sylvius Leopold Weiss* (1967)
- Harwood, Ian: *A brief history of the lute* (1975)
- Kehr, Günter: *La obra para violín solo de J.S.Bach* (1979)
- Macleod-Coupe, Philip: *Lute construction* (1978)
- Martínez Miura, Enrique: *Bach Obra Completa Comentada* (1998)
- Poulton, Diana: *Lute Playing Technique* (1981)
- Roche, Jerome&Elizabeth: *A dictionary of Early Music* (1981)
- Rojo, José Luis: *La música de laúd en la guitarra: una aproximación práctica* (2004)
- Tureck, Rosalyn: *Introducción a la interpretación de J.S.Bach* (1980)
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach: El Músico Sabio* (2008)

Tema 14.

Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico de la segunda mitad del siglo XVIII. Criterios de transcripción para guitarra de seis cuerdas.

ÍNDICE:

1. Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico de la segunda mitad del siglo XVIII
 - 1.2. Afinación
2. Criterios de transcripción para guitarra de seis cuerdas
 - 2.2. Música y notación
 - 2.3. Transcripción
3. Bibliografía

FORMACIÓN GABOU

1. CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO GUITARRÍSTICO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

La segunda mitad del siglo XVIII fue un periodo en el que no se produjeron gran multitud de cambios. Los pocos cambios que hubo, afectaron principalmente a los **estilos musicales y a la guitarra como instrumento** (cambios organológicos).

En cuanto a los **cambios de estilo** se refiere, en esta época encontramos una transición del barroco al clasicismo y entran en escena los estilos rococó y clásico. La situación de la guitarra también cambiará, ya que vemos cómo desaparecen esas antiguas series de variaciones y las suites de carácter virtuosístico y se abre paso una música menos elaborada, más amable y menos transcendente. Esto se debe a que la guitarra pasa a ser un instrumento más bien popular que culto y los aficionados protagonizan la escena guitarrística (también había aficionados que se dedicaron al estudio de la guitarra, pero los compositores no aportaron obras más elaboradas). En esta época es corriente ver a la guitarra siendo usada para acompañar canciones o bailes de moda en el momento. Los bailes que en España tuvieron gran popularidad fueron las seguidillas, los boleros y los fandangos, entre otros.

No fue hasta finales de siglo, cuando gracias a los **cambios organológicos** (de los cuales hablaremos más adelante), se comienza a ver un cambio en el repertorio para guitarra.

Los cambios organológicos de la guitarra fueron muy variados, los cuales se debieron principalmente al esfuerzo de los luthieres españoles, franceses y alemanes. Todos ellos realizaron cambios para conseguir adaptar la guitarra a los nuevos estilos, además de mejorar sus condiciones técnicas, sonoridad, limpieza y calidad del sonido del instrumento. De todos estos cambios, en España surgieron tres escuelas de construcción, a saber: la escuela andaluza, la escuela castellana y la escuela catalana. (Se puede ampliar con el tema 1).

Pero algunos de los cambios que se produjeron, como el aumento de cuerdas, tanto de cada orden, como adición de órdenes; el cambio de afinación recurrente a afinación por cuartas, alrededor de 1750; o el cambio por bordones en las cuerdas más gruesas, porque se necesitaba un soporte para el registro grave; requirieron realizar algunos otros, como por ejemplo:

- Aumento de tamaño de la plantilla y el instrumento en general.
- Se pronunció más aún la forma de ocho del instrumento.
- Se intentó que fuera más sólida reforzándola además internamente
- Los clavijeros pasaron a ser mecánicos y de metal
- Los trastes dejaron de ser de tripa y pasaron a ser de metal.
- La ornamentación va perdiendo importancia
- Y en general se consiguió una mayor perfección del instrumento

El sistema de notación también cambió hasta tal punto que la tablatura era considerada una rareza y la música que se escribía para guitarra era más frecuente verla en notación pautada. Aunque lo que comentamos a continuación había comenzado años antes (1760), es reseñable que en 1763 podemos ver que el autor **Michel Corrette** incluye en su método *Les Dons d'Apollon: Méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare* la tablatura junto a la notación pautada, describiendo el uso de la clave de sol ligado al sonido real una octava baja, de la forma en que lo conocemos hoy.

En 1773 encontramos la primera referencia escrita a la guitarra de seis órdenes, en el método de un gaditano llamado **Juan Antonio de Vargas Guzmán**. Este autor fue el primer autor conocido de música para la guitarra de seis órdenes y de sus trabajos aún se conservan tres manuscritos teórico-prácticos en los cuales también nos habla de la existencia de guitarras de siete órdenes. Estos manuscritos datan aproximadamente de 1773-1776. Tras estos manuscritos vino el método de **Antonio Ballesteros**, del cual no se conserva nada, pero sabemos que existió gracias a Baltasar Saldoni. Unos años más tarde, en 1799, aparecen los de **Fernando Ferandiere, Juan Manuel García Rubio, Antonio Abreu** (Portugal) y **Federico Moretti**.

Gracias a **Moretti** podemos seguir con bastante claridad la evolución que sufrió la guitarra durante esos años, ya que en 1792 publicó en Italia un método para guitarra de cinco órdenes, que según él mismo, era el instrumento más usado en Italia. Cuando volvió a España (1799) publica ese mismo método, pero adaptado a la guitarra de seis órdenes (la que usaban los aficionados españoles). Entre la guitarra de seis órdenes recién aparecida y la que hoy conocemos, hay muy pocas diferencias. A finales del siglo XVIII y principios del XIX aparecieron algunos inventos como la guitarra-lira, la guitarra-salterio o la guitarra-arpa, pero tuvieron una vida muy efímera y no llegaron a aportar nada históricamente al desarrollo de la guitarra española.

En España vemos cómo se le añade un orden más o menos en la mitad del siglo XVIII y posteriormente (finales del XVIII-principios del XIV) estos órdenes pasan a ser simples.

Sin embargo, vemos que en Francia hubo muchos autores que dedicaron documentación (tanto obras como métodos) a la guitarra de cinco órdenes con bordones, como por ejemplo:

- **Michel Corrette (1762)**: compositor y organista francés, nacido en Rouen, Normandía. Fue prolífico en cuanto a composiciones se refiere, ballets y divertimentos, hasta conciertos para órgano. Su método para guitarra era *Les Dons d'Apollon: Méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare* y además escribió métodos para arpa, clavecín, violonchelo.
- **Antoine Albanese (1770)**: compositor y castrato italiano. Se mudó a París en 1747 (con 18 años).
- **Joseph Carpentier (1771)**: músico francés, escribió *Méthode distribuée par leçons pour apprendre en peu de temps à jouer de l'instrument appelé cytre ou guithare Allemande*.
- **Antoine Bailleux (1773)**: musicólogo, compositor y músico francés. Escribió el método *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale, ou tous les principes sont développés avec clarté*.
- **Giacomo Merchi (1777)**: guitarrista y compositor de origen italiano que principalmente vivió en París. Publicó bastantes libros y fue profesor de guitarra en Inglaterra. Escribió el famoso método *Trailé des Agréments de la Musique, executés sur la Guitare, contenant des instructions claires, et des exemples démonstratifs sur le pincer, le doigté, l'arpegé, la batterie, l'accompagnement, la chule, la tirade, le martellement, le trille, la glissade et le son filé etc.*
- **Pietro Baillon (1781)**: profesor de canto y guitarra en París. Escribió su método también: *Nouvelle Méthode de Guitare selon le Système des meilleurs Auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre à accompagner une voix et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument*.
- **Francesco Alberti (1786)**: nació en Faenza, Italia. Guitarrista y profesor del mismo instrumento en París. Su método para guitarra: *Méthode de Guitare, avec Sonates, Ariettes etc.*

- **Louis Joseph Guichard (1795)**: músico francés que se dedicó a la composición y a la enseñanza de la guitarra en París.
- **Guillaume Pierre Antoine Gatayes (1800)**: maestro de guitarra, arpa y canto en París. Escribió al menos dos métodos, uno para cítara: *Méthode de Cistre* y otro para guitarra: *Nouvelle Méthode de Guitare ou Lyre*.
- **Lemoine (1800)**: escribió su *Nouvelle Méthode courte et facile pour la Guitare, à l'usage des commençans*, en París.
- **Luigi Rodolfo Benito Boccherini**: también es un personaje a destacar (concretamente de la segunda mitad del XVIII), ya que gracias al Marqués de Benavente (se sabe que tuvieron relación) incluyó a la guitarra en doce quintetos y una sinfonía.

Como podemos ver, la mayoría de ellos son **italianos que vivieron en París**, lo que refleja que en la época hubo una importante migración a Francia. De hecho, en Italia llamaban *chitarra francese* a la guitarra de cinco órdenes con bordones que había a finales del siglo XVII. Los editores franceses publicaban periódicamente, pero aunque hubiera bastante cantidad de documentos y llegaran a tener éxito, estas publicaciones eran mediocres. Entre todos estos documentos publicados podemos encontrar transcripciones y arreglos de arias de óperas, romanizas, variaciones sobre canciones de moda. Decimos que el repertorio publicado en esta época era mediocre, porque en su interior no encontramos ni rastro del discurso contrapuntístico ni búsqueda de armonía, y eran composiciones (en su mayoría) de acordes arpegiados con una línea melódica convencional y pobre.

2. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN PARA GUITARRA DE SEIS CUERDAS

2.1. Música y notación

Si comenzamos hablando de la notación tenemos que señalar que la cifrada era propia de la guitarra renacentista y barroca. Progresivamente se fue evolucionando hacia una notación mensural, apareciendo el primer ejemplo para guitarra en *Reglas y advertencias* de Pablo Minguet e Irol en 1754 (Madrid). En el libro anterior se utiliza la clave de Sol para la representación de los sonidos de la guitarra. Posteriormente a Minguet,

tratadistas como Merchi, La Garde y Corrette, activos en Francia, usaron la clave de Sol para escribir música de guitarra, sin embargo, tras esta elección ninguno da una explicación especial para ella. **Vargas y Guzmán** escribe en primer método conocido para guitarra de seis órdenes lo siguiente:

La escala o clave de Gsolreut, que sirve para la guitarra de punteado, se compone o consta de veintitrés signos naturales que para distinguirse unos de otros se dividen en dos regraves o socraces (háblase sobre guitarra de seis órdenes; si s de cinco tiene veinte y si de siete veintiséis, porque la séptima cuerda baja has Bfabmi regrave) siete graves, siete agudos y siete sobreagudos, pues aunque la escala no da principio hasta el Gsolreut grave, se le aumenta dos signos más que contiene la sexta orden.¹

Lo novedoso o interesante de la concepción de Vargas y Guzmán es que distingue los diversos usos de la guitarra, con distintas formas de notación. Es decir, propone un sistema original de notación cifrada:

- Para la guitarra punteada, usa la notación mensural en clave de Sol
- Para los casos en los que la guitarra debe realizar la parte del bajo, utiliza la clave de Fa.

Vargas da en otro punto del tratado una razón sobre por la cual se adoptó la clave de Sol para la escritura mensural en la guitarra; "Las claves o llaves son tres; Gsolreut, de Csolfaut y de Ffaut". Estas claves tienen distintas aplicaciones, el Gsolreut sirve para instrumentos; el Csolfaut para voces y el Ffaut para el bajo.

Si atendemos a las teorías de **James Tyler** la elección de la clave para la notación de música para guitarra tiene que ver con que el instrumento fuese considerado agudo en el barroco. Además muchos de los primeros guitarristas venían del ámbito del violín, por lo tanto la opción más natural fue la elección de la clave de Sol. Lo anterior tendrá consecuencias ya que a medida que se desarrollan o se explotan los recursos polifónicos del instrumento, va a requerirse el desarrollo de una notación que permita texturas de al menos dos voces reales escritas en un solo pentagrama. La evolución en la notación viene determinada por la propia del lenguaje guitarrístico, el cual evolucionó de una manera rápida y constante en los últimos años del XVIII. Además en este siglo, están coexistiendo dos

¹ Medina Juan Antonio de Vargas y Guzmán, pág 43

modalidades de interpretación, lo que fomenta la existencia de una técnica mixta que constituye el lenguaje esencial de la guitarra barroca.

En la segunda mitad del XVIII se opone una guitarra popular rasgueada (agotada desde el punto de vista editorial) y una exclusivamente punteada (presenta un campo nuevo). Para la notación podría haberse tomado como ejemplo el pianoforte o el arpa, pero se tomó el violín por lo anteriormente descrito, siendo la clave de la rápida evolución del lenguaje guitarrístico. En un principio dicho lenguaje tenía unas texturas pobres, la guitarra se utiliza como un instrumento melódico, además se realiza un uso rudimentario de sus bordones. Posteriormente se llega a un lenguaje que intenta explotar todo el espectro de posibilidades polifónicas (guitarra como instrumento armónico), es entonces cuando se produce el reto de escribir en una sola clave todas las voces que el instrumento podía producir. Este problema es nuevo ya que no se había dado en la guitarra antigua, donde la notación utilizada (tablatura), era prácticamente incapaz de diferenciar voces.

Si nos vamos hasta un escrito de **Aguado** en el que reflexiona acerca de la notación vemos que piensa que los guitarristas de finales del siglo XVIII llegaron a un dominio importante del instrumento pero no supieron transcribir sobre el papel lo que tocaban. También da su punto de vista de cómo el nuevo sistema de notación se desarrolló en España: primero fue Federico Moretti y luego Fernando Sor llevó el sistema a la perfección.

En 1802 fecha del *Nouvelle methode* de **Phillis** la notación está ya perfectamente codificada.

Uno de los modelos para la notación de la guitarra pudo ser **el salterio**, el cual se tocaba punteado con los dedos pulgar e índice de cada mano, permitiendo la textura de hasta cuatro voces. La música de este instrumento se escribía mensuralmente. El *Cuaderno de música para salterio* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y data de la segunda mitad del siglo XVIII, presenta rasgos de notación "moderna" de guitarra, sobre todo en cuanto a silencios completivos. Por tanto, el salterio pudo haber sido el modelo más cercano de la notación del nuevo lenguaje instrumental que se estaba desarrollando en el XVIII.

2.2. Transcripción

A la hora de realizar transcripciones de la música de la época hay que tener en cuenta la anterior explicación sobre la notación. Decir que la escritura guitarrística sufre una evolución desde las piezas con una notación más arcaica y estilo violinístico, en el que las plicas no diferencian voces, y aunque en la música las haya, en el papel no se reflejan las funciones polifónicas de las piezas. Las Sonatas del propio Antonio Abreu, complejas para guitarra sola, son un ejemplo de notación en evolución.

En cuanto a repertorio tenemos que decir que están más evolucionadas en idiomatismo, las *sonatas tercera y cuarta op.1* de Ferandiere para guitarra y bajo.

Los *Cinco dúos* de Isidro Laporta muestran una evolución en el uso de acordes hasta seis notas.

Por lo tanto debemos tener en cuenta a la hora de hacer una edición crítica de las piezas del momento, o de realizar una versión actual en cuanto a la notación mensural se refiere, que la representación gráfica de las texturas de éstas obras muestra una sola voz, pero en realidad tenemos al menos dos voces reales. Claramente deducimos que la notación que acompaña esta música es similar a la del violín. Aunque la notación de esta música es denominada por algunos musicólogos como primitiva, debemos apreciar que simplemente es una notación que parte de la costumbre de notar la guitarra en tablatura, que a parte está hecha por violinistas, los cuales tienden a escribir una música afín a la de su instrumento, por lo que no tienen conciencia de que la guitarra deba mostrar sobre el papel las diferentes voces, que en muchas ocasiones están presentes en su interpretación. Esta notación solucionó problemas inmediatos tras realizarse el paso de la tablatura a la notación mensural. Por ejemplo como se nos dice en el artículo *La música en España en el siglo XVIII* de Suárez Pajares:

"la mayor "pérdida" en el cambio de un sistema de notación cifrado a uno mensural tiene que ver con aquellos recursos instrumentales derivados de la digitación, y el recurso más característico de esta clase es el de las campanelas, de importancia particular en un instrumento que en esos momentos es fundamentalmente melódico. Pues bien, en todas las notaciones mensurales de guitarra este recurso tiene una forma de notación precisa conseguida con la alternancia en la dirección de las plicas de las notas que forman el arpegio."

Como nos dice **Suarez Pajares, Juan de Arizpachaga** posee obras de peor calidad que Ferandiere y Abreu pero mejor notadas. En la forma variación aparece el empleo más idiomático de los recursos de guitarra, y Moretti es el primero que escribe de forma que se distingieran dos voces.

A parte de lo anterior, en este siglo (sobre todo al principio) siguen habiendo tablaturas, en los que tendremos que tener en cuenta los criterios de transcripción expuestos en temas anteriores.

Todo lo anterior lo tendremos que tener en cuenta a la hora de realizar una edición y transcripción de la música del siglo XVIII.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz Iborra, Mario y Díaz Soto, Roberto. *La guitarra: Historia, organología y repertorio.* (2010)
- Annala, Hannu y Matlik, Heiki. *Handbook of Guitar and Lute Composers* (2010)
- Lichtenthal, Pietro. *Dizionario e bibliografia della música* (1836)
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Suárez Pajares, Javier: *La música en España en el siglo XVIII* (2000) Artículo del libro *El auge de la guitarra moderna en España*
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Tyler, James: *The Early Guitar.* (1980)

Tema 15.

Características referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico clásico-romántico I: La escuela española

ÍNDICE:

1. Características referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio guitarrístico clásico romántico I: la escuela española
 - 1.1. Introducción. Ubicación histórica
 - 1.2. Características de la guitarra clásico-romántica
 - 1.3. Revalorización de la guitarra
 - 1.4. Evolución musical. Estilo y formas
 - 1.5. Autores y repertorio
2. Bibliografía

1. CARACTERÍSTICAS REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO GUITARRÍSTICO CLÁSICO ROMÁNTICO I: LA ESCUELA ESPAÑOLA

1.1. Introducción. Ubicación histórica:

Este tema se desarrolla en la primera mitad del siglo XIX, periodo en el que se da el final del clasicismo musical y comienzo del Romanticismo. En el caso de la guitarra clásica, al repertorio creado en dicha época se le denominará clásico-romántico donde se produce un esplendor de la guitarra.

En 1799 publicó **Federico Moretti** *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música*, un tratado que dedicó a la reina María Luisa, y que utiliza un lenguaje peculiar para describir la grafía musical. El método sistematiza las posibilidades armónicas de la guitarra, los arpegios que se pueden ejecutar, así como la posición del instrumento y de las manos, las distintas escalas y afinación, entre otros aspectos. En 1821 publica esta vez *Gramática razonada; música en forma de diálogo para los principiantes*, y en 1824 su *Sistema uniclave* con el cual trata de simplificar la lectura musical. El tratado guitarrístico de Moretti trata de aplicar los principios del Padre Basilio (maestro de Dionisio Aguado), siendo crucial en los principios de este esplendor guitarrístico que se consolida con Sor y Aguado. En 1799 también se publica *Arte de tocar la guitarra española por música* de Fernando Ferandiere y *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, de **Víctor Prieto**. Además, en 1816 se reeditó el tratado para guitarra de **Fernando Ferandiere**, pero según **Emilio Pujol** en su *Enciclopedia de la música* (París 1923), el tratado de Moretti es el más importante.

En 1800 todavía había guitarras de seis órdenes dobles en España, algo que se mantuvo hasta 1830 aproximadamente. Sin embargo las guitarras de Francia e Italia eran de cinco órdenes, Moretti describe en su libro *Principios para la guitarra de seis cuerdas* como los órdenes sencillos de las guitarras de franceses e italianos hacían que se pudiesen templar antes, y que las cuerdas durasen más tiempo sin desafinarse. Sin embargo en España, la evolución fue de cinco órdenes dobles a seis dobles, para terminar siendo un instrumento de seis cuerdas simples, provocado esto por la necesidad de una interpretación más fluida, la dificultosa afinación con cuerdas dobles, una deficiente calidad de las cuerdas, unido a la influencia que Moretti y su

método tuvo en España. La guitarra en la época que nos ocupa se ve consolidada con seis cuerdas simples, fruto de la evolución organológica de la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que convivieron la guitarra de 6 órdenes dobles y la de 5 órdenes casi hasta final de siglo e incluso tal y como dice Charles Doisy principios del XIX.

A principios del siglo XIX comienza una evolución técnica y organológica ligada a la evolución del lenguaje musical y la notación. Como diría Aguado en su método de 1825:

“de poco tiempo a esta parte, el género de música y el modo de escribirla han variado, y poco a poco se ha llegado plasmar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos expresados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó a escribir la música de guitarra de manera que se distingiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino después don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melodioso”.

Además en este periodo nace un gran repertorio de música de cámara: dúos de guitarras, guitarra y violín, guitarra y clavicémbalo, etc. Esto permite al guitarrista tener un papel más activo, donde la guitarra es apreciada por su naturaleza armónica y su dulce sonido, lo que la convierte por ejemplo en un acompañante ideal al canto.

El nuevo concepto estilístico, el progreso técnico y la evolución organológica hacen que se produzca un auge de la didáctica, y por tanto de la creación de métodos para guitarra.

También hay que señalar, que la guitarra en esta época mantiene lo que podría ser una doble vertiente, por un lado la popular y por otro la de concierto. El instrumento va sufriendo distintos cambios en su estructura lo que favorece la aparición sobre mediados de siglo de lo que hoy conocemos con el nombre de “guitarra clásica o de concierto”, a parte aparecen otras de tipo popular donde destaca la “guitarra flamenca”. Es en este periodo donde podemos ver como se afianzan algunas innovaciones organológicas que aún permanecen vigentes en nuestra guitarra moderna y que algunas de ellas pertenecen a Aguado. Algunos de estos cambios serán:

- El varetaje forma de abanico
- El diapasón de resalte
- La adición de una cejuela al puente para conseguir mayor tensión (atribuido a Aguado)
- Incorporación del clavijero mecánico
- Realización de cambios en la plantilla y en los adornos de la guitarra
- La introducción del tornavoz
- La construcción más liviana debido a la selección de las maderas.

Por tanto, la evolución organológica permanece en esta época fruto de la necesidad de obtener una mayor sonoridad, al igual que buscar un sonido que fuese apropiado a la estética de la época.

1.2. Características de la guitarra clásico-romántica.

Si hablamos del instrumento de la época y sus características, tendremos que decir que su plantilla era más pequeña que la actual, la cual no se consolidaría hasta que aparece **Antonio Torres**, pero es más grande que su antecesora barroca.

Las guitarras de este siglo tienen 18 trastes y una cejuela en el puente que separa las cuerdas de éste, además de un diapasón en resalte. Debido al mayor tamaño que la barroca, presenta unas barras de refuerzo en mayor número y abanico en la tapa. También existe un estudio de las maderas para conseguir mayor calidad así como la tripa en las graves es descartada por el entorchado. Este instrumento se afina como el actual.

También tendremos que decir que es la primera vez que tenemos constancia de la colaboración entre intérpretes y constructores, por ejemplo, **Fernando Sor** en su *Méthode* (París, 1830), narra sus experiencias en Londres con el constructor Panormo y en París con René Lacôte. En París residía una floreciente actividad guitarrística, hay una proliferación de constructores. La mayoría de las guitarras francesas de seis cuerdas se remontan al periodo entre 1820 y 1850, que es cuando florecieron grupos de luthiers en París y Mirecourt. Algunos de ellos eran Grobert, Bernard, Laprévote y René Lacôte que destacó especialmente. En Mirecourt desarrollaron su carrera Coffe-Goguette, Nicolas Morlot o Gratel, entre otros.

Evans considera a Lacôte como el más importante constructor parisino, de hecho Fernando Sor realiza algunas experiencias constructivas con él. Las guitarras de 1820 llevan unas clavijas que pueden bloquearse una vez que se afinan, así se evita el deslizamiento de la cuerda. Posteriormente Lacôte desarrolla el sistema de engranajes en la cabeza (las clavijas salen por detrás, por lo que queda disimulado).

También crea el *Piédestal Lacôte*, el cual es un soporte para el instrumento que permite dejar libres las manos del intérprete, se asemeja al trípode que crea Dionisio Aguado.

Otras innovaciones de Lacôte son:

- *El Tabouret.*
- Diapason Guitare Lacôte.
- *Mastil coulé*

Algunos cambios fueron instados por los propios guitarristas, como el puente y el refuerzo interior de Sor.

Carulli le pide a Lacôte que construya una guitarra de 10 cuerdas, cuyas cuerdas suplementarias sirvan para tocar bajos sin pisarlos con la izquierda, con el fin de acompañar las piezas.

*Características de la guitarra francesa típica:

- Cabeza en forma de 8 con clavijas, unida al mástil mediante una especie de V.
- Reverso del mástil con lacado en negro. El mástil se une a la caja mediante un tacón cónico.
- Diapasón en haz con la tapa (Mirecourt). Trastes hasta la boca en 1820.
- Puente con botones y cejuela de marfil.
- Cuerpo de la guitarra con barras transversales, dos encima de la boca, tres debajo (la de en medio en diagonal). Las barras sostienen la tapa de abeto.

- Aros y fondo de arce o palisandro, fondo de contrachapado de arce o palisandro sobre pino (más bonito y menos caro, aunque perjudica la sonoridad).
- No decoran las tapas, solo un ribete e incrustaciones de anillos concéntricos alrededor de la boca.

1.3. Revalorización de la guitarra

La guitarra sufre en la segunda mitad del siglo XVIII un periodo de decadencia, después de su apogeo en el Barroco. El interés a mediados del siglo XVIII decae a causa de la adición de un orden más y su paso a cuerdas sencillas. Cuando el instrumento se encuentra consolidado y con un nuevo estilo musical predominante llamado clasicismo, vuelve a surgir un interés por el carácter íntimo y expresivo del instrumento, el cual le confiere una sonoridad acorde a la época. Los compositores guitarristas del periodo harán que la guitarra consiga una mayor apreciación del instrumento entre los músicos lo que favorece que compositores no guitarristas como **Bocherini**, compongan para el instrumento.

Como dijimos anteriormente, en este periodo se produce una gran cantidad de música de cámara donde la guitarra tiene un papel importante, incluso llega a participar en la escena como en las óperas de Rossini, Donizetti y Weber.

La revalorización de la guitarra depende también como hemos explicado en anteriores puntos de una desarrollo técnico producido entre distintos factores por el auge de métodos de carácter didáctico realizados por guitarristas.

1.4. Evolución musical. Estilo y formas

La estética del clasicismo rompe con la concepción barroca de texturas polifónicas contrapuntísticas y armonías complejas, surgiendo una nueva sencillez y naturalidad musical.

Si nos centramos en las frases vemos que predomina la frase regular, también hay preferencia por la melodía acompañada con armonías sencillas. Las cadencias suelen ser perfectas y se juega con la tonalidad bimodal

mayor-menor. Es en esta época donde aparece el famoso Bajo Alberti en el acompañamiento.

La música que aparece en esta época se manifiesta a través de la forma sonata de dos temas, cuya estructura es tripartita.

La guitarra adquiere la estética propia de la época y se amolda a las transformaciones musicales del siglo XIX. Las formas musicales para guitarra suelen ser las mismas que para instrumentos como el piano, centrándose en sonatas, temas con variaciones, rondós, valses, conciertos para guitarra y orquesta, fantasías, minuetos, etc., al igual que multitud de música de cámara.

1.5. Autores y repertorio

Este tema se centra en las escuelas españolas por lo tanto vamos a realizar un recorrido sobre las figuras de Fernando Sor y Dionisio Aguado, imprescindibles en la evolución de la guitarra.

Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849)

En el contexto histórico antes mencionado, **Sor y Aguado** componen nueva música para guitarra. Las piezas de ambos compositores llegan a puntos de escritura nunca antes alcanzados, sus obras suponen también una base o punto de partida para las generaciones sucesivas. Su labor favorece la consolidación de la guitarra como instrumento en el que no solo tenga un papel armónico y de acompañamiento basado en un lenguaje idiomático, sino que también posea la faceta de instrumento contrapuntístico, el cual tendrá una notación propia, precisa y se explotará la riqueza tímbrica de la misma.

Fernando Sor es una de las personalidades más relevantes de la historia de la guitarra, puede decirse que es el autor que mejor ha compuesto para guitarra en su época. Ha tenido una amplia producción musical, ya que no solo fue guitarrista y compositor de música para guitarra, sino que su obra también abarca otros instrumentos y géneros musicales como el ballet, la ópera, la música vocal, etc. La producción anteriormente descrita no es muy conocida lo que impide llegar a tener una visión global de su capacidad creadora como dirá Mangado en la *Enciclopedia para guitarra*.

Fernando Sor compuso grandes obras para guitarra pero sobre todo llevó la escritura musical a las más altas cotas hasta el momento. A parte de piezas como la *Sonata opus 22*, *La Fantasía Elegiaca opus 59*, *Las variaciones sobre las Folías de España Opus 15a*, etc., escribió distintas obras didácticas que contribuyeron a la evolución técnica de la guitarra como fueron el *método para la guitarra* de 1830, las colecciones de estudios opus.6, 29, 31, 35..., o las *24 pequeñas piezas progresivas* opus 44.

Nació el 13 de febrero de 1778 en Barcelona, su verdadero apellido es "Sor", aunque un error en su partida de nacimiento lo hace constar como "Sors". Durante su infancia aprende música, canta, toca la guitarra y estudia violín con Joseph Prats. A la muerte del padre de Sor en 1790, ingresa en la escolanía de música del Monasterio de Montserrat, dónde recibirá importantes estudios musicales junto al maestro Amselm Viola y el organista Narcis Casanovas.

En 1795, abandona el monasterio y se presenta voluntario para ingresar en el ejército español, siendo teniente de la Tercera Compañía del Tercio de Tropas Auxiliares del Corregimiento de Villafranca, que tiene como misión frenar el avance de los franceses por tierras catalanas. En septiembre del mismo año se disolverá el Tercio y Sor volverá a la vida civil. Durante esta época, Sor va a conocer la obra de Moretti para guitarra, lo que ofrece al guitarrista una visión más amplia sobre las posibilidades polifónicas del instrumento. El carácter de Sor cosmopolita y viajero, le llevó a residir en ciudades como Barcelona, Madrid, París, Londres o Moscú recabando en los mismos multitud de experiencia debido a sus encuentros musicales. Las diferencias técnicas entre Sor y Aguado residen principalmente en que el primero tocaba sin uña, lo que era habitual en Europa, y Aguado tocaba con uña, algo común en España. Dicha polémica se recoge en el "Método" de Sor, la cual es una obra de vital importancia para el mundo guitarrístico. El dilema entre la pulsación con yema o uña se produce por el concepto estético del Romanticismo, en el que se busca una mayor sonoridad y virtuosismo. Se necesita un mayor tratamiento técnico y recursos sonoros.

En 1797 se representa en Barcelona su primera ópera llamada "Telémaco", la cual contó con un gran éxito y le hace convertirse en un personaje popular en Barcelona. Durante esta época y hasta 1800 actuará en Barcelona como guitarrista y compondrá para diversas formaciones instrumentales y vocales.

En 1762 Fernando Sor será protegido por la Duquesa de Alba y al morir ésta, el Duque de Medinaceli le ofrece un empleo en Barcelona, donde se

ocupa de asuntos de administración. Entre septiembre y noviembre de 1802, los reyes de España visitaron Barcelona junto a Manuel Godoy, esto hará que muchos músicos de la Ciudad Condal actúen para ellos. Todo hace pensar que fue entonces cuando Fernando Sor dedicará su *Grande Sonate pour la Guitare seule op. 22* a Godoy, gran aficionado del instrumento.

En 1802 es nombrado en Málaga jefe de la administración real, posteriormente la entrada de los franceses en 1808 lo hace trasladarse a Madrid.

Cuando Sor se encuentra en Málaga debe jurar fidelidad a José I, para no ir a la horca (cómo sucedía con los que no le juraban lealtad). Lo nombran comisario de policía en J. de la frontera. Posteriormente deja Andalucía dirigiéndose a Valencia. Las derrotas de los franceses obligan a que en 1813 Sor tenga que exiliarse a París con el conjunto de afrancesados, huyendo en Barcelona. Llega a París el 30 de julio de 1813 y permanece allí durante dos años, en este se empieza a introducir en el mundo musical parisino.

De 1815 a 1823 Fernando Sor permanece en Londres, donde cosecha sus mayores éxitos. En esta época también realiza una introducción en el mundo del ballet, se enamora de una bailarina Felicité Hullin; la cual es enviada al ballet de Moscú y Sor va tras ella. En 1823 Sor vive en Moscú donde se representan algunos de sus ballets, además realiza composiciones sobre temas populares del país y toca frente a la familia imperial.

La primavera de 1826 vuelve a París, instalándose en el hotel Favart, donde residía también Aguado. Allí es profesor de guitarra y realiza numerosos conciertos. Muere a causa de un cáncer de garganta el 10 de julio de 1839. De sus métodos y tratados destacamos su *Traité pour la guitare* (París 1832), en él se narra sus experiencias como guitarrista: fabricación del instrumento, cuerdas, producción y calidad de sonido, posición de las manos, digitación, transcripción, y otros aspectos.

Ballets:

- *La foire de smyrne. Le seigneur genereux. Cendrillon. Alphonse et Leonore ou L'amant peintre.*
- *Amour et Psiche.*
- *Hercules y Onfalia.*
- *Le sicilien ou l'amour peintre.*

- *Hassan et le calife ou le dormeur eveillé.*
- *The fair siciliano r the conquered coquette.*

Orquestal:

- *Motete al Santísimo Sacramento*, para coro y orquesta

Ópera:

- *El Telémaco*

Obras vocales:

- *Las preguntas de la señora Morante*
- Canciones patrióticas: *venid, vencedores.*
- *Vexilla Regis*

Coro y Orquesta:

- Incluida en “El genio Azur” de Quijano.
- *Motete al santísimo sacramento.*
- *Cantata para solistas, coro y orquesta de cuerda.*

Voz más instrumento:

- *Impromptu dans le genre du Boléro.* (2 voces y piano).
- *Canción para voz y guitarra en Los vendimiadores.*
- *Arietas y seguidillas (voz y piano)*

- *Arreglos de ópera (voz y guitarra).*

Guitarra:

- *Opus 59: Fantaisie Elégiaque, pour Guitare seule, á la mort de Madame Beslay.*
- *Opus 19: Six Airs Choisis de l'Opera de Mozart: 11 Flauto Magico, arrangés pour Guitare.*
- *Opus 21: Les Adieux. Sixième Fantaisie pour la Guitare seule. Opus 22: Grande Sonate pour la Guitare seule.*
- *Opus 28: Introduction et Variations sur l'Air: Malbroug, pour Guitare seule. Opus 29: Douze Etudes pour la Guitare.*
- *Opus 15a: Les Folies d'Espagne, Variées et un Menuet pour Guitare seule.*
- *Opus 34: L'Encouragement. Fantaisie pour Deux Guitares.*

Música instrumental pura:

- *Marcha fúnebre, a la muerte de S.M. l'Empereur Alexandre.*
- *Concierto en Sol M para violín y orquesta*

Obras didácticas:

- *Método para la guitarra 1830.*
- *Colecciones de estudios op.6, 29, 31, 35...*
- *24 pequeñas piezas progresivas op.44*

Arpa-Lira:

- *3 piezas, 6 pequeñas piezas progresivas y marcha fúnebre.*

- Dionisio Aguado:

Aguado destaca principalmente por su labor pedagógica, aunque también se dedicó a la tarea compositiva en menor medida que Sor. Su labor pedagógica fue muy importante para formación de las generaciones posteriores y como base de la técnica para guitarra. Como nos dice Julio Jimeno en un artículo sobre Aguado que escribe para la *Revista Roseta*, es considerado para algunos como el pedagogo más importante de la historia de la guitarra. Su primer maestro fue el Padre Basilio, y perfeccionó posteriormente sus conocimientos con Moretti.

Aguado estuvo viviendo durante años junto a su madre en Madrid, y es en 1820 cuando publica la *Colección de estudios*. Despues de la muerte de su madre sobre el año 1826, se trasladó a París hospedándose en el Hotel Favart, donde también residiría unos años Fernando Sor. Es posible que de ahí surja la amistad entre ambos guitarristas. Herman Mendel dice que "se convirtió en el preferido de los salones y salas de concierto". Allí llegó a llamar la atención de figuras como Rossini o Paganini. En muchos de los conciertos parisinos aparece tocando junto a su amigo Fernando Sor, que aunque sus formas de ejecutar la guitarra eran distintas, ya que Sor tocaba con yema conforme a la Escuela Europea y Aguado con uña conforme a la Española, ambos se admiraban, llegando a ejecutar juntos en más de una ocasión piezas como "El dúo de los dos amigos".

Aguado poseía un carácter distinto al de su amigo Sor, quizás menos viajero y más retraído, en 1838 volvió a Madrid abandona su actividad concertística y se centra en la enseñanza.

Los últimos años de su vida estuvo dedicado a la redacción de su obra pedagógica más conocida *el Nuevo método para guitarra*, publicado en Madrid en 1843. Posteriormente, en 1849, escribió un *Apéndice* que fue publicado póstumamente por deseo del propio Aguado.

Durante su vida tuvo numerosos amigos guitarristas, gracias al prólogo de la *Escuela de guitarra* que publicó Aguado en Madrid de 1825, se sabe que fue amigo de François de Fossa. También se cree que tuvo que relacionarse con Fernando Moretti, a pesar de la diferencia de edad, ya que este último le dedicó su *Fantasia, Variazioni e coda per chitarra sola* sobre un tema de Rossini. En el testamento de Aguado también se menciona al guitarrista Jose M^a Ciebra, pero sin ninguna duda la mayor amistad la tuvo con Sor. Éste

último en su *Método para la guitarra*, trata el uso de las uñas de la mano derecha mencionando a Aguado y relatando su primer encuentro.

Si tratamos los métodos de guitarra de **Dionisio Aguado** tenemos que considerar que también compuso obras para guitarra, en forma de vals muchas de ellas y que fueron consideradas como "música de salón". Quizás la pieza más importante es la op.2 *Trois Rondo Brillants*, que fue publicada en París a finales de 1825. También de la época parisina son *Le Menuet affandangado* op.15 y *Le Fandango Varié* op.16. A la muerte de Sor, Aguado escribió una versión del *Gran Solo* de Fernando Sor. En cuanto a la obra pedagógica la primera conservada es *Colección de estudios* de 1820 publicada en Madrid por B.Wirmba.

Brian Jeffery realiza un completo trabajo sobre los métodos publicados por Aguado. Jeffery fue incluido en la introducción de la traducción inglesa del *Nuevo Método para guitarra* (Madrid de 1843). Nos habla de métodos de Aguado como los siguientes:

Escuela de guitarra, que tiene una edición en Madrid del 1825 y otra de París en 1826. De la esta última edición hay una traducción en francés datada también del 1826 con el título *Méthode Complète pour la Guitare*.

También nos habla del método *Nouvelle Méthode de Guitare*, op. 6, que se publicó en el 1834 en París. Existe una traducción española del método cuyo título es *Nuevo método de guitarra*, op.6, que pudo haberse publicado según Jeffery en Madrid sobre 1840. Puede haber habido una traducción al inglés con el nombre *New Method* al aparecer en un catálogo del editor londinense Cocks.

También tendremos *La Guitare Enseignée par une Méthode Simple* (París 1836), y *La Guitare Fixée sur le Tripodison ou Fixateur* publicada en París en 1836, cuya traducción inglesa podría ser *Hints to Guitar Players* publicada en Londres antes de 1845 por Cocks.

Otro de los métodos sería Nuevo método para guitarra (Madrid, 1843). Del método anterior existen reimpresiones y una edición distinta. De 1849 data el *Apéndice* al método anterior, publicado de forma póstuma en Madrid 1850.

Innovaciones técnicas y organológicas: Nuevo Método

Las innovaciones organológicas que propone Aguado las debe haber llevado a cabo durante su estancia en Fuenlabrada. Vemos cómo muchas de las innovaciones que propone se mantienen en la actualidad:

Punto 30: "Las clavijas deben ser de tornillo". Facilitan la afinación mientras se está ejecutando una pieza, tan solo utilizando la mano izquierda.

Punto 29: "Es conveniente que la prima y la sexta entren mucho en el sobrepuerto, para que en ningún caso el dedo que pisa, pueda sacarlas fuera del mango..."

El tipo de puente que él describe es muy importante en la actualidad, propone una innovación adquirida y que perdura. Fue su inventor Madrid 1824.

También habla de que la guitarra tiene que estar bien trasteada. Es algo fundamental para que no haya notas que destaque más que otras. Que la guitarra en definitiva sea equilibrada y nos haga más fácil la ejecución.

En el punto 287 Aguado dice que el ejecutante debe darle un verdadero sentido a las piezas, manifestando las ideas del autor a través del instrumento, consiguiendo que los sonidos pasen a los oyentes más allá del oído, si no que pasen al corazón

En el punto 291 Aguado nos habla de cómo se deben interpretar las frases, generalmente en forma de arco, con ayuda de los reguladores de expresión, por tanto el final de una frase tiene que ser piano y si se repiten dos frases una tendrá que ser más fuerte que la otra.

También crea el trípode para sostener la guitarra y no tuvo gran éxito. Sor decía que era un invento de gran importancia, pero no pudo extender más el uso del trípode, porque murió prematuramente en 1839

Algunas de sus piezas para guitarra son:

- Op.1, 12 valses para guitarra
- Op.2, 3 Rondos brillantes
- Op.3, 8 piezas pequeñas
- Op.4, 6 piezas pequeñas

- Op.5, Quatre Andantes et Quatre Valses
- Op.6, Nuevo método de guitarra
- Op.7, Valses fáciles
- Op.8, Contradanzas y valses fáciles
- Op.9, Contredanses non difficiles
- Op.10, Exercices Faciles et Très Utiles
- Op.11, Les Favorites – Huit Contredanses
- Op.12, 6 minués y 6 valses
- Op.13, Morceaux Agréables non difficiles
- Op.14, Dix Petites Pièces non difficiles
- Op.15, Le Menuet Affandangado
- Op.16, El Fandango Variado

2. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Dionisio: *Nuevo método para guitarra* (1843)
- Ara, Mario Dell: *Manuale di storia della chitarra. 1: La chitarra antica, classica e romántica* (1988)
- Briso de Montiano, Luis: *Un fondo desconocido de música para guitarra* (1995)
- Boyd, Malcolm y Carreras, José: *La música en España en el siglo XVIII* (2000)
- Gimeno, Julio: *Escuela de París. La Guitarra en París durante el periodo Clásico Romántico. Revista 8 Sonoro.* Año 2 número 2.
- Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española* (2004)
- Jeffery, Brian: *Guitar Review, n.39* (1974)
- Mangado, Josep María: *Sor, Fernando*, entrada de la Enciclopedia de Francisco Herrera (2004)
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Romanillos, José Luis: *Dionisio Aguado. The man. Guitar International, vol 12, n.9.* (1984)
- Rosen, Charles: *The Classical Style* (1971)
- Suárez Pajares, Javier: *Sor y Aguado en la tradición guitarrística española. Cuadernos de música y teatro* (1990)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Wade, Graham: *Traditions of the Classical Guitar* (1982)