

INTRODUCCIÓN

Uno de los fenómenos más notables del siglo XVI fue la maduración de una tradición de música instrumental verdaderamente independiente, que empezó a deshacerse de su antigua dependencia de la polifonía vocal y de la danza (aunque éstas continuaron dejando su huella), y que evolucionó según sus propias normas estilísticas.

El siglo XVI vio el desarrollo de la música de cámara instrumental y de nuevos repertorios para instrumentos individuales, tanto para instrumentos de tecla como de cuerda. La ejecución destinada a un solo músico permite un juego de virtuosismos que evidentemente no se prestaba a un grupo de cantores por limitado que fuese. Sin contar, además, con que, al aumentar el número de las notas que han de ejecutarse rápidamente, debe aumentar también la habilidad técnica del ejecutante, habilidad de la que nacerá el fenómeno del "virtuosismo".

También trajo consigo varios tipos de composición nuevos, como el *ricercare*, la *fantasía*, las *diferencias*, la *canzona* o la *tocata*, que continuaron prosperando en los siglos posteriores o sirvieron de trampolín para otros tipos nuevos. Asimismo, el siglo XVI fue testigo del desarrollo de nuevos instrumentos y del perfeccionamiento técnico y la normalización de los más antiguos. Por último, la siempre creciente actividad de la imprenta puso esa música a disposición de profesionales y aficionados, de aristócratas y comerciantes, de un extremo a otro de Europa; promovió incluso un nuevo género músico-literario: el método (libro de instrucción), que enseñó a tocar al público sediento de música.

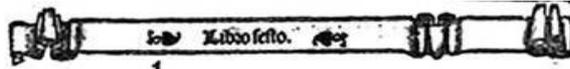
ii.- UN NUEVO ESTILO DE COMPOSICIÓN: LAS DIFERENCIAS

La idea de la técnica de variación no era algo nuevo en el siglo XVI. Lo que sí era nuevo -y que era el corolario de la creciente independencia de la música instrumental- era la formalización de la técnica de variación: la idea de la variación como principio compositivo definidor de la forma o estructura. Aunque el principio de variación no produjo sus primeras obras maestras hasta la llegada de las obras de los virginalistas de en torno a 1600, acabó despegando en España e Italia en el segundo cuarto de siglo.

Las variaciones del siglo XVI siguieron los procedimientos principales: o bien cada variación era una entidad cerrada en sí misma, o bien se sucedían las variaciones con cierta continuidad. Las variaciones -o diferencias, como se llamaban en España- hacen su primera aparición como variaciones propiamente dichas en Los seys libros del Delphin, de música de cifras para tañer vihuela (1538) de Luys de Narváez, donde podemos encontrar los dos tipos de procedimiento.¹ ²

El primero, unas variaciones autónomas, como puede ser el caso de una conocida serie de variaciones basada en el *ground* o *basso ostinato* conocido en España como *Guárdame las vacas* o, como luego acabaron llamándose (en España y fuera de ella también), *Romanesca*. En *Guárdame las vacas*, Narváez escribió cuatro variaciones autónomas sobre el "tema", el modelo de *romanesca* subyacente. Aunque el carácter cerrado de cada variación le confiere una cualidad un tanto estática a la obra, la intensidad crece de una variación a la siguiente: aumenta la actividad rítmica; el ámbito se expande; la textura se hace más complicada; las variaciones tercera y cuarta son variaciones dobles, variando cada una la mitad del ostinato, y la coda de la variación final tiene mucho vigor.

*Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas, del primer tono Sexto libro (vihuela sola), II.*³

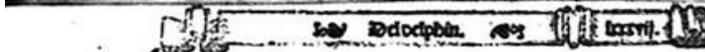


En la octava end
tercer traste es la
cuarta diferencia.
En la octava en
primer traste es la
cuarta diferencia.

Primera diferencia.

Musical notation for the first system, showing fret positions and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).

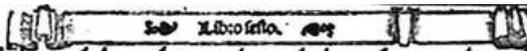
Musical notation for the second system, showing fret positions and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).



Segunda diferencia.

Musical notation for the first system of the second section, showing fret positions and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).

Musical notation for the second system of the second section, showing fret positions and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).



Tercera diferencia.

Musical notation for the first system of the third section, showing fret positions and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).

Musical notation for the second system of the third section, showing fret positions and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1).

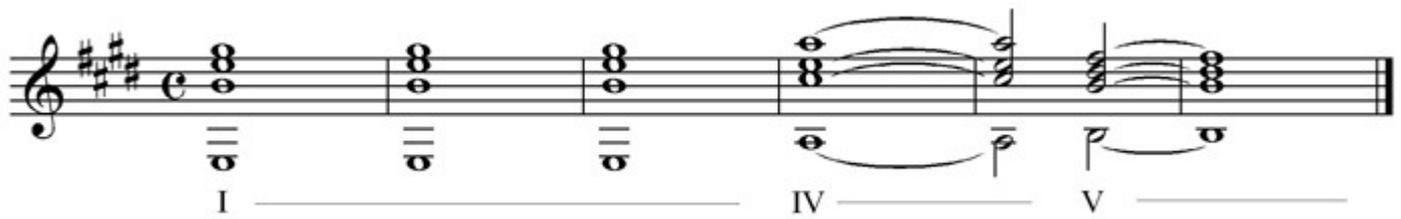


El segundo caso corresponde a unas variaciones continuas, como ocurre en las "Veintidós diferencias sobre Conde Claros" de Narváez, donde se repite la progresión armónica de condeclaros veintidós veces sin interrupción. Las uniones entre variación y variación están disfrazadas con mucha habilidad, al funcionar el fin de cada variación como anacrusa de la variación siguiente. Un ejemplo claro puede verse en la unión de las variaciones siete y ocho, en la que la escala que constituye el material melódico principal es continua entre ambas.

Estos imaginativos puentes entre una variación y otra no son lo único que nos impresiona de Narváez⁴. Existe también un aumento gradual de la intensidad de una variación a la siguiente. Así pues, incluso en los primeros estadios de la historia de la variación, los compositores intentaron compensar el estatismo inherente a este género (la repetición constante) con una sensación de crecimiento dinámico general. Ahí está sin duda el atractivo de las series de variaciones: ofrecen al oyente una estructura dinámica y relativamente sencilla.

iii.- UN ESQUEMA ARMÓNICO COMO BASE DE DIFERENCIAS: EL CONDE CLAROS

El Conde Claros es un esquema armónico muy popular durante el siglo XVI, situándose sus orígenes quizás en el siglo XV, pero no hay manera de comprobarlo. La sencillez de su esquema armónico y la presentación de los grados tonales en la sucesión más adecuada originaron que fuese muy utilizado, sobre todo por los vihuelistas, para desarrollar la técnica compositiva de variación. Una sucesión formada por I - IV - V. Es curioso fijarse en el ritmo de dicha sucesión, encontrándonos así con una hemiolia continua, un 3/1 en Tónica y un 6/2 dividido en Subdominante y Dominante.⁵



Lo menciona Francisco Salinas⁶ (*De musica libri septem*, Salamanca 1577, pág. 346) hablando del pie rítmico dimetrum catalecticum, que según él consta de un pie simple y un pie de metro trocaico. Tal metro se usa: "en las composiciones llamadas *romances*, usadas entre los españoles, como en aquel que dice *Conde Claros, No podía reposar*, cuya música es conocidísima".

Etimológicamente, su nombre -Conde Claros- procede del romance de *Conde Claros de Montalbán* (Ferdinand Wolf⁷, *Primavera y flor de romances*, nº 190), que aparece a continuación:

Media noche era por filo, los gallos querían cantar,
conde Claros con amores no podía reposar:
dando muy grandes sospiros que el amor le hacía dar,
por amor de Claraniña no le deja sosegar.

Cuando vino la mañana que quería alborear,
salto diera de la cama que parece un gavilán.

Voces da por el palacio, y empezara de llamar:
"Levantá, mi camarero, dáme vestir y calzar".

Presto estaba el camarero para habérselo de dar:
diérale calzas de grana, borceguís de cordobán;
diérale jubón de seda aforrado en zarzahan;
diérale un manto rico que no se puede apreciar;
trescientas piedras preciosas al derredor del collar;
tráele un rico caballo que en la corte no hay su par,
que la silla con el freno bien valía una ciudad,
con trescientos cascabeles alrededor del petral:
los ciento eran de oro, y los ciento de metal,
y los ciento son de plata por los sonos concordar;
y vase para el palacio, para el palacio real.

A la infanta Claraniña allí la fuera hallar,
trescientas damas con ella que la van acompañar.

Tan linda va Claraniña, que a todos hace penar.

Conde Claros que la vido luego va descabalgar;
las rodillas por el suelo le comenzó de hablar:
"Mantenga Dios a tu Alteza"
"Conde Claros, bien vengais".

Las palabras que prosigue eran para enamorar:
"Conde Claros, conde Claros, el señor de Montalván,
icómo habéis hermoso cuerpo para con moros lidiar!"

Respondiera el conde Claros, tal respuesta le fué á dar:
"Mi cuerpo tengo, señora, para con damas holgar:
si yo os tuviese esta noche, señora, a mi mandar,
otro día en la mañana con cient moros pelear,
sí á todos no los venciése que me mandase matar".

"Callede, conde, callede, y no os queráis alabar:
el que quiere servir damas así lo suele hablar,
y al entrar en las batallas bien se saben excusar".

"Si no lo creeis, señora, por las obras se verá:
siete años son pasados que os empecé de amar,
que de noche yo no duermo, ni de día puedo holgar".

"Siempre os preciastes, conde, de las damas os burlar;
mas dejáme ir á los baños, á los baños á bañar;
cuando yo sea bañada estoy a vuestro mandar".

Respondiérale el buen conde, tal respuesta le fué á dar:
"Bien sabedes vos, señora, que soy cazador real;
caza que tengo en la mano nunca la puedo dejar".

Tomárala por la mano, para un vergel se van;
á la sombra de un aciprés, debajo de un rosal,
de la cintura arriba tan dulces besos se dan,

de la cintura abajo como hombre y mujer se han.

Mas la fortuna adversa que á placeres da pesar,
por ahí pasó un cazador, que no debía de pasar,
detras de una podenca que rabia debía matar.
Vido estar al conde Claros con la infanta á bel holgar.

El conde cuando le vido empezóle de llamar:
"Ven acá tú, el cazador, así Dios te guarde de mal:
de todo lo que has visto tú nos tengas poridad.

Darte he yo mil marcos de oro y si más quisieres, más;
casarte he con una doncella que era mi prima carnal;
darte he en arras y en dote la villa de Montalvan;
de otra parte la infanta mucho más te puede dar".

El cazador sin ventura no les quiso escuchar:
vase para los palacios ado el buen rey está.

"Manténgate Dios, el rey, y a tu corona real:
una nueva yo te traigo dolorosa y de pesar,
que no os cumple traer corona ni en caballo cabalgar.

La corona de la cabeza bien la podéis vos quitar,
si tal deshonor como esta la hubieseis de comportar;
que he hallado la infanta con Claros de Montalvan,
besándola y abrazando en vuestro huerto real:
de la cintura abajo como hombre y mujer se han.

El rey con muy grande enojo al cazador mandó matar,
porque había sido osado de tales nuevas llevar.

Mandó llamar sus alguaciles apriesa, no de vagar,
mandó armar quinientos hombres que le hayan de acompañar
para que prendan al conde y le hayan de tomar,
y mandó cerrar las puertas, las puertas de la ciudad.

A las puertas del palacio allá le fueron á hallar,
preso llevan al buen conde con mucha seguridad,
unos grillos á los pies, que bien pesan un quintal;
las esposas á las manos, que era dolor de mirar;
una cadena á su cuello, que de hierro era el collar.

Cabálganle en una mula por más deshonor le dar:
metiéronle en una torre de muy gran oscuridad:
las llaves de la prisión el rey las quiso llevar,
porque sin licencia suya nadie le pueda hablar.

Por él rogaban los grandes cuantos en la corte están:
por él robaba Oliveros, por él rogaba Roldan
y ruegan los doce pares de Francia la natural
y las monjas de Sant Ana con las de la Trinidad
llevaban un crucifijo para al buen rey rogar.

Con ellas va su arzobispo y un perlado y cardenal;
mas el rey con grande enojo á nadie quiso escuchar,
antes de muy enojado sus grandes mandó llamar.

Cuando ya los tuvo juntos empezóles de hablar:
"Amigos y hijos míos, á lo que vos hice llamar,
ya sabeis que el conde Claros, el señor de Montalvan,



de cómo le he criado fasta ponello en edad,
y le he guardado su tierra, que su padre le fué á dar,
el que morir no debiera, Reinaldos de Montalbán,
y por facelle yo mas grande, de lo mio le quise dar;
hícele gobernador de mi reino natural.

Él por darme galardón, mirad, en qué fue á tocar,
que quiso forzar la infanta, hija mia natural

Hombre que lo tal comete ¿qué sentencia le han de dar?”.

Todos dicen á una voz que lo hayan de degollar,
y así la sentencia dada el buen rey la fue a firmar.

El arzobispo que esto viera al buen rey fué á hablar,
pidiéndole por merced licencia le quiera dar
para ir á ver al conde y su muerte le denunciar.

“Pláceme, dijo el buen rey, pláceme de voluntad;
mas con esta condicion: que solo habeis de andar
con aqueste pajecito de quien puedo bien fiar”.

Ya se parte el arzobispo y a las cárceles se va.

Las guardas desque lo vieron luego le dejan entrar;
con él iba el pajecico que le va á acompañar.

Cuando vido estar al conde en su prision y pesar,
las palabras que le dice dolor eran de escuchar:

“Pésame de vos, el conde, cuanto me puede pesar,
que los yerros por amores dignos son de perdonar.

Por vos he rogado al rey, nunca me quiso escuchar,
antes ha dado sentencia que os hayan de degollar.

Yo vos lo dije, sobrino, que vos dejádes de amar,
que el que las mujeres ama atal galardón le dan,
que haya de morir por ellas y en las cárceles penar”

Respondiera el buen conde con esfuerzo singular:
“Callede por Dios, mi tío, no me queráis enojar,
quien no ama las mujeres no se puede hombre llamar;
mas la vida que yo tengo por ellas quiero gastar”.

Respondió el pajecico, tal respuesta le fue a dar:
“Conde, bienaventurado siempre os debe de llamar
porque muerte tan honrada por vos había pasar;
mas envidia he de vos, conde, que mancilla ni pesar:
mas querria ser vos, conde, que el rey que os manda matar,
porque muerte tan honrada por mi hubiese de pasar.

Llaman yerro la fortuna quien no la sabe gozar,
la priesa del cadalso vos, conde, la debeis dar;
si no es dada la sentencia, vos la debeis de firmar”.

El conde que esto oyera tal respuesta le fué á dar:
“Por Dios te ruego, el paje, en amor de caridad,
que vayas á la princesa de mi parte á le rogar,
que suplico á su Alteza que ella me salga á mirar,

que en la hora de mi muerte yo la pueda contemplar,
que si mis ojos la ven mi alma no penará”.

Ya se parte el pajecico, ya se parte, ya se va,
llorando de los sus ojos que queria reventar.

Topara con la princesa, bien oiréis lo que dirá:
“Agora es tiempo, señora, que hayais de remediar,
que á vuestro querido el conde lo llevan á degollar”.

La infanta que esto oyera en tierra muerta se cae;
damas, dueñas y doncellas no la pueden retornar,
hasta que llegó su aya la que la fué á criar.

“Qué es aquesto, la infanta? Aquesto, ¿qué puede estar?”.

“¡Ay triste de mí, mezquina, que no sé qué puede estar!
¡que si al conde me matan yo me habré desesperar!”
“Saliédes vos, mi hija, saliédes á lo quitar”.

Ya se parte la infanta, ya se parte, ya se va:
fuése para el mercado donde lo han de sacar.

Vido estar el cadalso en que lo han de degollar,
damas, dueñas y doncellas que lo salen á mirar.

Vió venir la gente de armas que lo traen á matar,
los pregoneros delante por su yerro publicar.

Con el poder de la gente ella no podia pasar.
“Apartádvos, gente de armas, todos me haced lugar,
¡si no!... ¡por vida del rey, á todos mande matar!”.

La gente que la conoce luego le hace lugar,
Hasta que llegó al conde y le empezara de hablar:

“Esforzá, esforzá, el buen conde, y no queráis desmayar,
que aunque yo pierda la vida, la vuestra se ha de salvar”.

El alguacil que esto oyera comenzó de caminar;
vase para los palacios adonde el buen rey está.

“Cabalgue la vuestra Alteza, apriesa, no de vagar,
que la salida es la infanta para el el conde nos quitar.
Los unos manda que maten, y los otros enforcar:
si vuestra Alteza no socorre, yo no puedo remediar”.

El buen rey de que esto oyera comenzó de caminar,
y fuese para el mercado ado el conde fue á hallar.

“¿Qué es esto, la infanta? Aquesto, ¿qué puede estar?
¿La sentencia que yo he dado vos la quereis revocar?
Yo juro por mi corona, por mi corona real,
que si heredero tuviese que me hubiese heredar,
que á vos y al conde Claros vivos vos haría quemar”.

“Que vos me mateis, mi padre, muy bien me podeis matar,
mas suplico á vuestra Alteza, que se quiera él acordar

de los servicios pasados de Reinaldos de Montalban,
que murió en las batallas, por tu corona ensalzar:
por los servicios del padre al hijo debes galardonar;
por malquerer de traidores vos no le debéis matar,
que su muerte será causa que me hayais de disfamar.
Mas suplico á vuestra Alteza que se quiera aconsejar,
que los reyes con furor no deben de sentenciar,
porque el conde es de linaje del reino más principal,
porque él era de los doce que á tu mesa comen pan.
Sus amigos y parientes todos te querrian mal,
revolver te hian guerra, tus reinos se perderán".

El buen rey que esto oyera comenzara á demandar:
"Consejo os pido, los míos, que me querais aconsejar".

Luego todos se apartaron por su consejo tomar.

El consejo que le dieron que la haya de perdonar
por quitar males y bregas, y por la princesa afamar.
Todos firman el perdon, el buen rey fue á firmar:
también le aconsejaron, consejo le fueron dar,
Pues la infanta queria al conde, con él haya de casar.

Ya desfierran al buen conde, ya lo mandan desferrar:
descabalga de una mula, el arzobispo á desposar.

El tomóles de las manos, así los hubo de juntar.
Los enojos y pesares en placer hubieron de torna.

(Canc. de rom. s. a. fol. 83 – Canc. de rom. 1550 fol.82 –
Silva de 1550 t.II, fol. 182 – Floresta de var. rom.)

iv.- DOCE SERIES DE DIFERENCIAS SOBRE CONDE CLAROS

Según Gerardo Arriaga⁸, se conocen doce series de diferencias sobre *Conde claros* :

i. Narváez⁹, 1538, fol. 82.

ii. Mudarra¹⁰, 1546, fol. 15 v.

iii. Valderrábano¹¹, 1547, fol. 48 v, para dos vihuelas afinadas a distancia de tercera menor.

iv. Valderrábano, 1547, fol. 97 v, para vihuela sola.

v. Valderrábano, 1547, fol. 99 v, para vihuela sola.

vi. Pisador¹², 1552, fol. 1.

vii. Guillaume Morlaye¹³: *Le premier livre de... guiterne*, 1552, fol. 24 v (para guitarra renacentista, de cuatro órdenes), lo llama *Conte clare*.

viii. Guillaume Morlaye: *Quatriesme livre... de guyterne. et de la cistre*, 1552, fol. 18 v, para guitarra renacentista.

ix. Guillaume Morlaye: *Quatriesme livre... de guyterne. et de la cistre*, 1552, fol. 27 v, para cistro.

x. Pierre Phalèse¹⁴: *Hortus Musarum ...*, 1552, fol. 102, para dos laúdes, fusilado del de Valderrábano, a pesar de que el muy cínico de Phalèse dice en la portada del libro "*carmina... duobus testudinis canenda, hactenus nunquam impressa*", es decir, "piezas para tocar en dos laúdes, nunca impresas hasta ahora".

xi. Guillaume Morlaye: *Le second livre... de guiterne.*, 1553, fol. 29, para guitarra renacentista; llamado *Conteclare*.

xii. Luys Venegas de Henestrosa¹⁵: *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, 1557, fol. 65 v (en tablatura española de tecla).

Conte Clare para guitarra renacentista de Guillaume Morlaye

The image shows two systems of musical notation for the piece 'CONTE CLARE'. The first system consists of four staves, with a large 'C' on the left. The second system consists of three staves. The notation uses letters 'a', 'b', 'c', 'd' and rhythmic flags to indicate notes and timing. The first staff of the second system ends with 'Onte clare.' and the third staff ends with 'Fin.'

v.- VEINTIDÓS DIFERENCIAS SOBRE CONDE CLAROS (LIBRO VI, 1) DE LUY DE NARVÁEZ, PUBLICADAS EN LOS SEYS LIBROS DEL DELPHIN, DE MÚSICA DE CIFRAS PARA TAÑER VIHUELA (Valladolid 1538)

Escrita en tablatura italiana, es decir, la prima es la línea inferior de la tablatura. La indicación de tempo es ϕ . Respecto de este signo, Narváez escribe al comienzo de la obra: "*Donde están las dos rayas comienza cada diferencia, llévase muy despacio el compás*". En el Prólogo del Delphin es más explícito: "*Este compasillo se señalará al principio de cada obra con uno de estos círculos \emptyset ϕ que se llaman tiempos. El primero denota que el compasillo se ha de llevar algo apriesa para que parezca bien la obra que se tañere. El segundo, donde estuviere, se llevará el compasillo muy despacio porque así lo requiere la obra por la consonancia disminución que tendrá*".

Aunque la obra indica que está escrita en sexto tono, hablar de modalidad en la obra de los

vihuelistas ya no tiene mucho sentido, y más todavía, en unas diferencias sobre un esquema armónico, donde como el propio nombre indica, lo importante es la armonía. Sí es característica la cadencia final, ya que el sexto tono es un modo plagal, teniendo por tanto la tercera como dominante (Sol - Mi).

Análisis del proceso compositivo de variación utilizado por Narváez a lo largo de la obra:

Tras la presentación del esquema armónico de Conde Claros¹⁶ en la primera diferencia, nos encontramos con diferentes variaciones, permaneciendo siempre el bajo y la armonía constantes.

- * En las diferencias 2, 7, 8, 12, 14, 15 y 16 utiliza escalas, siempre de a dos acordes.
- * En las diferencias 4, 9, 13 y 20 aparece un motivo característico formado por una ascensión por grados conjuntos de tercera.
- * También nos encontramos con diferencias con acordes, como es el caso de la 6 y la 17. La diferencia 10 también está formada por acordes, pero presentada en este caso con una figuración muy ingeniosa, aprovechando algunos de los recursos técnicos de la vihuela, como es el caso del arpeggio y de las campanelas.
- * En las diferencias 5 y 18 aparecen pequeños fragmentos en textura contrapuntística imitativa.

Veintidós diferencias de Conde Claros, del sexto tono. Sexto libro (vihuela sola), I.¹⁷

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, it is titled "Conde claros del sexto tono." and "I. 17". Below the title, there are three systems of music, each representing a variation. Each system consists of a vocal line with lyrics and a vihuela line with tablature. The first system is labeled "Primera diferencia.", the second "Segunda diferencia.", and the third "Tercera diferencia.". The lyrics are: "En do de es la tos / rapas comica cada / discrecia lleue semuy / despacio el copas." The tablature uses numbers 0-4 on a six-line staff. The page number "16." is at the bottom right.

Libro sexto.

7 4 6 7 4

Quarta diferencia.

5 2 4 5 4 2 0

Quinta diferencia.

4 0 2 4 4 2

Sexta diferencia.

Del delphin.

4 2 4 5 4 0

Septima diferencia.

Ocho diferencia.

3 0 2 3 2 3 2 0

4 0 2 0 4 2 0 2 4 3 0

Libro sexto.

4 2 0 3 2 0 3 2 0 5 5 3 2 3 2 0 4 2
 2 0 4 2 0 3 2 0 2 0 0 2 0 3 2 3 2 0 4 2
 C Canto y Organo.

0 2 3 2 3 2 0 3 2 3 2 0 4 2 2 1 1 2 0 2 3 2 3 2 0
 2 3 2 3 2 0 3 2 3 2 0 4 2 2 1 1 2 0 2 3 2 3 2 0

2 0 2 3 2 3 2 0 3 2 2 2 2 3 4 0 2 2 1 2 1 2 0 2 0
 0 2 3 2 3 2 0 3 2 2 2 2 3 2 0 2 0

C Quince diferencia. Córta buendo la 4ª y 11ª

0 2 4 5 4 2 5 2 4 5 4 5 4 2 5 4 4 4 4 4 5 4 2
 C Diez y tres diferencia.

5 4 2 4 5 4 5 4 5 0 0 2 3 0 5 4 5 4
 5 4 2 4 2 4 4 4 4 5 4 2 4 2

0 2 0 3 2 0 3 2 0 4 2 0 2 0 2 3 2 0 3 2 0 2 0
 0 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 3 2 0 3 2 0 2 0

C Diez y seis diferencia.

Libro sexto.

C Diferencia de la prima.

C Heynes Diferencia. De su posición para mostrar el campo.

Pisite

C Heynes y una diferencia.

Del octavo.

C Heynes y una diferencia.

C Heynes y una diferencia.

C Heynes y una diferencia.

vi.- BIBLIOGRAFÍA:

Historia de la música occidental (Vol. 1)

Donald J. Grout & Claude V. Palisca

Alianza Musical (2001)

La música en el Renacimiento

Allan W. Atlas
Akal Música (2002)

Atlas de música (Vol. 1)
Ulrico Michels
Alianza Atlas (2001)

Danzas en la música del Laúd, Guitarra y Vihuela
Francisco Herrera & Mariel Weber
Piles (2006)

Artículo: "Historia de la Guitarra"
Robert Vidal
Pg. 125 a 149 en Guitarra en la Historia, Vol. III (1992)

Artículo: "La Guitarra y la Vihuela en el Renacimiento"
Carlos Paniagua
Pg. 24 a 44 en Guitarra en la Historia, Vol. I (1990)

Artículo: "La evolución de la guitarra e instrumentos de cuerda a través de los tiempos"
José Miguel Moreno
Pg. 27 a 43 en Guitarra en la Historia, Vol. II (1991)

Artículo: "La tablatura Renacentista y Barroca"
Juan M. Nieto
Valencia 2002

Apuntes tomados en la clase de Historia de las Escuelas
Profesor: José Luis Fernández
Conservatorio Superior de Música de Vigo
Cursos: 2004/05 y 2005/06

Apuntes tomados en la clase de Tablatura
Profesor: José Luis Fernández
Conservatorio Superior de Música de Vigo
Cursos: 2005/06 y 2006/07

Apuntes tomados en la clase de Análisis del repertorio guitarrístico
Profesor: Antonio Rocha
Conservatorio Superior de Música de Vigo
Curso: 2006/07

Enciclopedia de la Guitarra
Francisco Herrera & Mariel Weber
Piles (2004)

Los libros de Vihuela (CD-Rom)
Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza
2003

Los seys libros del Delphin, de música de cifra para tañer vihuela de Luis de Narváez
Emilio Pujol
Instituto Español de Musicología (1971)

Primavera y Flor de Romances ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos

Fernando José Wolf & Conrado Hofmann
Casa de A. Asher y Comp. (Berlín, 1856)

Luys de Narváez: Diferencias del Conde Claros. Ay, Arde Corazón. Ya se asienta el Rey Ramiro

M. Ángel Girollet
Ópera Tres

* Páginas web utilizadas:

www.books.google.com

www.es.wikipedia.org

¹ Desde 1536, con la publicación de Luys Milán, los vihuelistas españoles sacaron siete grandes colecciones de música para este instrumento:

Valencia, 1536: Libro de música para vihuela de mano intitulado El Maestro. Luys Milán

Valladolid, 1538: Los seys libros del Delphin, de música de cifras para tañer vihuela. Luys de Narváez

Sevilla, 1546: Tres libros de música en cifras para vihuela. Alonso de Mudarra

Valladolid, 1547: Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas. Enríquez de Valderrábano

Salamanca, 1552: Libro de música de vihuela. Diego Pisador

Sevilla, 1554: Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra. Miguel de Fuenllana

Valladolid, 1576: Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso. Esteban Daza ([ir arriba](#))

² Según Gerardo Arriaga (Los libros de vihuela, Pág. 13): "Otra novedad que aparece con el repertorio de vihuela es la técnica de la variación, cuyo primer ejemplo, en la música europea, se encuentra en el libro de Narváez. En él hay *diferencias* sobre dos himnos de canto llano, sobre Conde Claros, sobre dos villancicos y sobre el tenor armónico de Guárdame las vacas". ([ir arriba](#))

³ Reproducción del ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional, sign. R. 9741. ([ir arriba](#))

⁴ Emilio Pujol, en el libro sobre Luys de Narváez publicado por el Instituto Español de Musicología (Barcelona, 1971) nos aporta el siguiente escrito sobre las *diferencias*:

"El vértice trascendental en la obra de Narváez quizá sean sus *diferencias*. Por primera vez aparece en un libro de música instrumental impreso en España la palabra *diferencia* con sentido genérico. Es cierto que en las fantasías de Luys Milán se halla difusa o acusada a veces la diferencia como procedimiento constructivo, sin que el autor la determine así. [...]

Narváez domina todos los aspectos de la *diferencia*; desde la que es simple contrapunto melódico opuesto a un canto llano, hasta la que se desenvuelve en amplia polifonía, todas las combinaciones de elementos se someten a su albedrío; desde el simple festoneo a una melodía dada, hasta la transformación de un *cantus firmus* en fantasía o paráfrasis de un tema, los más diversos géneros usados en la composición -estilo fugado, *consonancias* y *redobles*, *ecos* e *imitaciones*, ritmos variados y efectos instrumentales- todos acuden a su imaginación fecunda impregnados de fina sensibilidad de poeta, para ser vertidos en poco espacio, con mucha y artística variedad.

[...] Las *diferencias* de Narváez marcan en su género un alto grado de desarrollo. En primer lugar, se manifiestan bajo tres aspectos: uno, polifónico; otro, vocal-instrumental, y otro, esencialmente instrumental. Las de primer aspecto o grupo, aunque compuestas para *vihuela*, son tratadas a la manera de *fabordones glosados*, según la independencia requerida por cada una de las voces, dentro de un conjunto equilibrado de las partes; las de segundo grupo, como en los *villancicos* de Luys Milán, afectan tan pronto al canto como a la *vihuela*, y las del tercero, son las que surgiendo de la índole misma del instrumento, desarrollan el motivo dado, según las propiedades técnicas y

orgánicas de aquél. En segundo lugar, son *diferencias*, no solamente en la acepción unilateral de una configuración rítmico-melódica desarrollando el tema en figuraciones diversas, sino *diferencias* polifacéticas por la diversidad de elementos que influyen en su desarrollo -forma, voces, ritmo, etc.- como un simple examen puede demostrar. Todos estos elementos fundidos a un estado de alma en vibración hacen de la *diferencia* de Narváez la realización de un concepto estético perfectamente definido y resuelto.

[.] La vihuela, que Narváez ha hecho el instrumento de su predilección -tal vez por "la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano por ser de carne", como dice él en su libro- en la humildad de sus propiedades orgánicas, es de más reducida extensión y más corto aliento de sonoridad que el órgano; y su técnica, a la vez que exige una difícil y habilidosa precisión, no consiente pasajes rápidos de glosas paralelas en sextas o décimas, ni la continuidad de ciertos diseños en voces extremas, que pueden ser realizables con naturalidad en los instrumentos de teclado. La íntima trabazón existente entre los principios técnicos y artísticos a los que se sujetaban los compositores de música para tecla y los autores de obras vihuelísticas, debe tenerse muy en cuenta al enjuiciar la significación de la obra instrumental española del siglo XVI.

Narváez, que vivió la misma época de nuestros mejores polifonistas y tañedores, basándose en los mismos principios técnicos y respirando el mismo ambiente artístico y cortesano, refleja su misma estética. Si es verdad que la parte más importante de su obra está enmarcada por los aros gráciles de un instrumento de salón, el genio tiene alas y pudo remontar su espíritu a elevadísimas alturas". ([ir arriba](#))

⁵ Según una hipótesis del musicólogo Gerardo Arriada, lo que en el siglo XVII se denominó pasacalle en la música española proviene del Conde Claros renacentista, pues su esquema armónico es el mismo. ([ir arriba](#))

⁶ **Francisco de Salinas** (Burgos, 1513 - Salamanca, 1590), fue un célebre músico, compositor y humanista español. Perdió la vista a edad temprana. Estudió humanidades, canto y órgano en la Universidad de Salamanca. Vivió en Roma durante 23 años. En la Corte de Nápoles trabó amistad con su colega toledano Diego Ortiz, Maestro de Capilla de la misma. Vuelve a España en 1561, y consigue cátedra en la Universidad de Salamanca, donde conoce a Fray Luis de León, catedrático también de ésta. De la admiración de éste por aquél, queda constancia en la Oda a Salinas, escrita en 1577. Publicó *De Musica libri septem* en Salamanca, en 1577. De este maestro dijo Vicente Espinel, que era "el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad". No se conoce nada de su música. ([ir arriba](#))

⁷ **Ferdinand Joseph Wolf** (Viena, 8 de diciembre 1796 - 18 de febrero 1866) romanista, hispanista y lusitanista austriaco. Bibliotecario en Viena. Fernando Wolf fue amigo del también bibliotecario Agustín Durán y del romanista Gastón París. Compuso una *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* traducida del alemán por Miguel de Unamuno y ampliada y anotada por Marcelino Menéndez Pelayo. No creyó en la existencia de una poesía épica autóctona española. Descubrió en 1840 el Cancionero de la Vaticana y reimprimió la farsa *Danza de la Muerte de Juan de Pedraza*. Escribió además *Brésil littéraire* (Berlín 1863) y un *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil* (Paris 1826). Estudió en especial la lírica cancioneril, el Romancero y durante un largo tiempo al poeta residente en Viena Cristóbal de Castillejo. ([ir arriba](#))

⁸ Gerardo Arriaga (Los libros de vihuela, Pág.13): "...sólo sobre el tenor de Conde Claros, después de Narváez componen variaciones Mudarra, Valderrábano (tres series, una para dos vihuelas y dos para vihuela sola) y Pisador; Luis Venegas de Henestrosa también lo incluye en su libro, y hasta el francés Guillaume Morlaye publica cinco series de variaciones en tres libros: uno en el *Premier livre de chansons. en tablature de guiterne*, para guitarra de cuatro órdenes; dos en el *Quatriesme Livre. en tablature de guiterne*, para guitarra de cuatro órdenes y para cítara; y otros dos en el *Second livre de chansons. en tablature de guiterne*, para guitarra de cuatro órdenes. Tan popular llegó a ser este esquema armónico y la técnica de variación hacia mediados de siglo, que Pierre

Phalèse arregla las dos versiones para vihuela sola de Valderrábano, en su *Hortus Musarum* de 1552, como una sola pieza para dos laúdes". ([ir arriba](#))

⁹ **Luys de Narváez** nació en Granada hacia 1505, y murió después de 1549. De *Los seys libros del delphín* se han conservado seis ejemplares: Biblioteca Nacional, Madrid (dos ejemplares, uno de ellos defectuoso); Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha, Toledo; biblioteca JagielloDska, Cracovia; British Library, Londres; y Library of Congress, Washington. Aparte de una edición parcial de la obra de Narváez realizada por Eduardo M. Torner en 1923, la primera transcripción completa de *Los seys libros del delphín* es la de Emilio Pujol, de 1945. Hay otras dos transcripciones completas, de Graciano Tarragó y de Rodrigo de Zayas; en esta última se publica también el facsímile. ([ir arriba](#))

¹⁰ **Alonso Mudarra** nació hacia 1510 y murió en Sevilla el 1 de abril de 1580. Se conservan sólo dos ejemplares de sus *Tres libros de música en cifras*: Biblioteca Nacional, Madrid (incompleto, con unos folios manuscritos al final, en tablatura italiana, que contienen seis piezas manuscritas tomadas del *Orphénica Lyra* de Fuenllana, más una *basa e alta*) y el otro en la Real Biblioteca de El Escorial. La primera transcripción completa de los *Tres libros* fue realizada por Emilio Pujol en 1949; hay otra versión moderna de Graciano Tarragó, y una edición facsimilar. ([ir arriba](#))

¹¹ Los únicos datos biográficos conocidos sobre **Enríquez de Valderrábano** son que en 1547, año en que se publica *Silva de sirenas*, era vecino de Peñaranda de Duero; que tardó doce años en componer su libro; y que tal vez fue músico del conde de Miranda. De *Silva de sirenas* se conservan ocho ejemplares: Biblioteca de la Universitat, Barcelona; Biblioteca Nacional, Madrid (dos ejemplares; en uno de ellos, signatura R. 14018, hay cuatro folios manuscritos con cuatro piezas tomadas del *Orphénica Lyra* de Fuenllana); Catedral de Valencia (defectuoso); Biblioteca Estense Universitaria, Módena; British Library, Londres; Hispanic Society of America, Nueva York (defectuoso); y Österreichische Nationalbibliothek, Viena (este ejemplar tiene una portada ligeramente distinta y tres series de diferencias manuscritas añadidas al final, en tablatura italiana). No existe una transcripción completa del libro de Valderrábano. Emilio Pujol publicó en 1965 la transcripción de noventa y siete piezas, de las ciento setenta y una que contiene el libro; Juan José Rey transcribió, en 1976, la versión de Valderrábano para una y dos vihuelas de siete obras de Cristóbal de Morales, no incluidas en la edición de Pujol. Hay una edición facsimilar de *Silva de sirenas*. ([ir arriba](#))

¹² **Diego Pisador** nació en Salamanca hacia 1509 y murió después de 1557, probablemente en la misma ciudad. Se conservan ocho ejemplares de su *Libro de música de vihuela*: Biblioteca Nacional, Madrid (dos ejemplares, uno de ellos defectuoso); Real Biblioteca de El Escorial; Bibliothèque Nationale, París; British Library, Londres; Gemeentemuseum, Muziekbibliotheek, La Haya; Sibley Music Library of the Eastman School of Music, University of Rochester, Nueva York; y University of California, Berkeley, Music Library. La transcripción casi completa de su música (sin los libros cuarto y quinto) ha sido publicada muy recientemente por Francisco Javier Roa y Felipe Gértrudix, en una edición que incluye, además, una reproducción facsimilar y un estudio. Hay otra edición facsimilar. ([ir arriba](#))

¹³ **Guillaume Morlaye** nace hacia 1515 y muere hacia 1560 en París. Es una figura representativa del laúd en la Francia de mediados del siglo XVI. Su producción, para laúd, guitarra de cuatro órdenes y cistro, no es de primera línea, pero merece ser conocida. Repartida en siete publicaciones, comprende fantasías, pavanas y paduanas, gallardas, branles, alemanas, unas pocas variaciones sobre ostinati (*Conde Claros*, *Bouffons*) e intabulaciones de modelos vocales en boga, a lo que suman las versiones para voz y laúd de los salmos arreglados por Pierre Certon. Poco se sabe de su vida, excepto que aparentemente estuvo vinculado al mercado de esclavos y que hacia 1542 estaba instalado en París donde daba clases. Copias de la obra de Morlaye se encuentran en la Bibliothèque Royale de Bélgica, en Bruselas, la Bayerische Staatsbibliothek de Munich y en la Bibliothèque "G. Thibault" de París. ([ir arriba](#))

¹⁴ **Pierre Phalèse** nace hacia 1510 y muere hacia 1573 en Lovaina. Gracias a su inteligente actividad com editor, los Países Bajos llegaron a ocupar durante el Renacimiento un puesto de notable importancia en el panorama musical, ya que sirviéndose primero de otros impresores y dedicándose él mismo a partir de 1554, imprimía, siguiendo en esto a Petrucci, con moldes metálicos movibles, poniendo de esta manera a la venta ediciones maravillosas desde el punto de vista tipográfico, pero lamentablemente llenas de errores. Los autores los buscaba en cualquier parte, pirateando incluso en otras publicaciones, lo que explica la importante presencia italiana y francesa en sus colecciones. Su primera publicación para laúd es del 1545: *Livre premier. Des Chansons reduictz en Tablatura de Luc à deux, trios et Quatre parties, avec una briefve et familiare introdución pour entendre et apprendre par soy mesmes à coger dudict Lut.* Queda claro por el largo título que en el volumen se incluye un breve método para aprender a tocar el laúd. Un método para laúd había sido ya publicado en 1529 por el editor G. Vorstermann de Amberes, pero se trataba tan sólo de una traducción libre de Musica getusch., de Virdung con el título *Livre plaisant e très utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tablaturas. a jouer. luc.* , reeditado todavía en 1554 en Amberes por el editor Jan van Ghelen. Un *Livre deuxième*, del año siguiente, incluye composiciones publicadas con anterioridad en Venecia por A. Gardano y en París por P. Attaignant. La publicación repite el título del primer libro. El contenido de estos dos volúmenes es reelaborado en otros dos bajo el título: *Carminum quae Chelo vel Testudine canuntur.*, 1546 y 1547. Estos dos volúmenes señalan el punto de partida de toda una amplia serie de antologías que incidirán cada vez más entre los compositores italianos y franceses. Así la antología: *Liber III, Carminum pro testudine.*, 1546, contiene fantasías y danzas de F. da Milano, P. P. Borrono y otros Anónimos. El contenido de esta obra quedará recogido integralmente en *Selectissimorum pro Testud ine Carminum liber.*, Lovaina, Paléese/Bellère, 1573. En esta edición encontramos a Jean Bellère de Amberes asociado a Paléese. ([ir arriba](#))

¹⁵ Muy poco se sabe de la vida de **Luys Venegas de Henestrosa**, aparte del hecho de que estuvo al servicio del cardenal Juan de Tavera, capellán mayor de la capilla del emperador Carlos V. Esto explica la dedicatoria de su libro al dirigirse a Diego de Tavera, sobrino del citado cardenal. El tratado de Venegas de Henestrosa, "*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*" (Alcalá de Henares, 1557), como los de Santa María y Cabezón, y también como aclara el título, no está destinado exclusivamente a la vihuela y es por eso mismo menos vihuelístico que cualquier otro del grupo de los siete vihuelistas. ([ir arriba](#))

¹⁶ Ver [Capítulo iii.](#) ([ir arriba](#))

¹⁷ Reproducción del ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional, sign. R. 9741. ([ir arriba](#))